



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο λόγος των πραγμάτων. Οι λειτουργίες και οι σημασίες των σκηνικών αντικειμένων στη νεοελληνική δραματουργία της δεκαετίας του 1990.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

της

ΙΩΑΝΝΑΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Επιβλέπων: Γιώργος Π. Πεφάνης, Καθηγητής ΤΘΣ ΕΚΠΑ

**Μέλη: Σοφία Παντουβάκη, Καθηγήτρια Ενδυματολογίας Θεάτρου και
Κινηματογράφου Aalto University, Finland
Ευτύχης Πυροβολάκης, Επίκουρος Καθηγητής ΤΘΣ Παν/μίου
Πελοποννήσου**

A.M.: 260001

Αθήνα, Μάρτιος 2022

**Ο λόγος των πραγμάτων. Οι λειτουργίες και οι σημασίες των σκηνικών
αντικειμένων στη νεοελληνική δραματουργία της δεκαετίας του 1990.**

Ιωάννα Αλεξανδρή

«Η έγκριση της παρούσης διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων του συγγραφέως (Ν. 5343/1932, άρθ. 202, παρ. 2)».

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9
Α΄ ΜΕΡΟΣ: ΤΟ ΠΡΑΓΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ	23
1. Πράγμα και αντικείμενο: ταυτολογία ή σημείο τομής;.....	29
2. Πράγμα και σωματικότητα	33
3. Το πράγμα ως ετερότητα	36
4. Πράγμα και ζωτικός υλισμός	38
5. Η κοινωνική ζωή των πραγμάτων	42
6. Τα πράγματα ως δράσες δυνάμεις.....	46
7. Το σύστημα των αντικειμένων	47
8. Προς μια ποιητική των αντικειμένων	54
Β΄ ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ.....	57
1. Προς έναν ορισμό του σκηνικού αντικειμένου	59
2. Το σκηνικό αντικείμενο ως σημείο	61
3. Το σκηνικό αντικείμενο ως λέξημα.....	64
4. Το σκηνικό αντικείμενο ως κείμενο	68
5. Η υλική παρουσία του σκηνικού αντικειμένου	69
6. Μέθοδος, αρχές και προσανατολισμοί στην προσέγγιση του σκηνικού αντικειμένου	72
Γ΄ ΜΕΡΟΣ: Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΕΩΣ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1990. ΚΥΡΙΑΡΧΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ	83
Δ΄ ΜΕΡΟΣ: ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ	101
1. ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ.....	103
1.1 Βιωμένος χώρος: μεταξύ οίκου και οικίας, οικίας και εστίας.....	105
1.2 Κρεβάτι: ο εσώτατος πυρήνας του σπιτιού	138
1.3 Τόποι συνάθροισης, τόποι συνεστίασης	151
1.4 Από την επικράτεια στην επιφάνεια των αντικειμένων	188
1.5 Αποκλειστικές θε(ά)σεις	218
1.6 Επανεφεύρεση του χώρου	246
1.7 Η μηχανή ως ελεγκτική αρχή της συνείδησης	259
1.8 Τεχνολογικά μέσα και οθόνες: αποτυπώνοντας την οριακότητα της ανθρώπινης συνθήκης.....	278
Επιλογικά για τον δραματικό χώρο	293
2. ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ.....	295
2.1 Χρόνος ρέων/Χρόνος εμμενής	296

2.2 Τα αντικείμενα ως τόποι ενεργοποίησης της μνήμης	312
2.3 Αντικείμενα της περιπλάνησης και της αποδημίας	353
2.4 Αντικείμενα της μετάβασης	366
2.5 Αντικείμενα της τελετουργίας.....	386
2.6 Επανεγγράφοντας την Ιστορία	415
2.7 Από την ενθρόνιση στην αποκαθίλωση των συμβόλων	436
2.8 Χρόνοι της ζωής/χρόνοι του θεάτρου	451
Επιλογικά για τον δραματικό χρόνο	500
3. ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ	503
3.1 Ατομική σκευή: από τη συνοχή στον κερματισμό του υποκειμένου	505
3.2 Καθημερινές συνήθειες: διαφυγή ή εξάρτηση;	531
3.3 Καταφύγια του εαυτού.....	604
3.4 Από τη φροντίδα και την αυτοφροντίδα στη βιομέριμνα	634
3.5 Επί χάρτου: αποτύπωση της ύπαρξης.....	659
3.6 Καθρέφτης: σε αναζήτηση ταυτότητας.....	679
3.7 Φονικά εργαλεία: από τη δραματουργική αναγκαιότητα στην ποιητική του δραματικού κειμένου	692
3.8 Υποκατάσταση, αντιποίηση, οντολογικός υποβιβασμός της ανθρώπινης παρουσίας	735
Επιλογικά για τα δραματικά πρόσωπα	762
4. ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ	763
4.1 Τα αντικείμενα ως καταλύτες της δράσης	764
4.2 Ο λόγος και η ηθική του χρήματος.....	781
4.3 Στην επικράτεια του γραπτού λόγου.....	790
4.4 Αντικείμενα που εκκρεμούν, υπονομεύουν, υπονομεύονται και διαψεύδονται	812
4.5 Τηλέφωνο: διερευνώντας τα όρια της επικοινωνίας.....	873
4.6 Μέσα αναπαραγωγής του λόγου	911
Επιλογικά για τον δραματικό λόγο.....	933
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ-ΕΠΙΛΟΓΟΣ	935
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	941
SUMMARY.....	943
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	945
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΡΓΩΝ	983

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το παρόν ερευνητικό πόνημα ολοκληρώνεται μετά από μια μακρά πορεία πνευματικής αναζήτησης, που εκτάθηκε από τον πρωτογενή ενθουσιασμό στη συστηματική μελέτη του υλικού και από μια εσωτερική ανάγκη διερεύνησης σε μια ολοκληρωμένη επιστημονική κατάθεση. Στη διάρκεια της πορείας αυτής υπήρξαν ταλαντεύσεις και αμφιθυμίες, σύμφυτες της μοναχικής ερευνητικής δραστηριότητας, οι οποίες όμως τροφοδοτούσαν με δημιουργικό τρόπο το όλο εγχείρημα και οδηγούσαν κάθε φορά στην αναπλαισίωση των ζητουμένων της έρευνας. Η ίδια η φύση της έρευνας εξάλλου απαιτεί από τον ερευνητή τη διαρκή του εγρήγορση και μια βαθιά αναστοχαστική διάθεση, ώστε σε κάθε στάδιο της έρευνας εκείνος να σταθμίζει εκ νέου το υλικό του και να επαναξιολογεί τις θέσεις του.

Για την υιοθέτηση αυτής της στάσης ερευνητικής αμφιβολίας και πνευματικής ανησυχίας οφείλω, κατά κύριο λόγο, να ευχαριστήσω τον επόπτη καθηγητή μου, κ. Γιώργο Π. Πεφάνη, ο οποίος ήδη από τον κύκλο των μεταπτυχιακών σπουδών μου εμφύσησε τη φιλέρευνη διάθεση, διανοίγοντας εμπρός μου τον γοητευτικό κόσμο της θεωρίας και της φιλοσοφίας του θεάτρου. Ακόμα, τον ευχαριστώ για την πολύτιμη καθοδήγησή του σε όλα τα στάδια εκπόνησης της παρούσας διατριβής, καθώς οι καίριες κάθε φορά παρατηρήσεις του συνέβαλαν στην επιστημολογική και μεθοδολογική ακρίβεια της έρευνας, καθώς επίσης στη συνολική ερμηνευτική συγκρότηση του υπό μελέτη δραματικού υλικού.

Ευχαριστίες οφείλω και στα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής: την κ. Σοφία Παντουβάκη, η οποία με την ιδιότητά της ως σκηνογράφου φώτισε νέες πτυχές του αντικειμένου της έρευνας, καθώς επίσης τον κ. Ευτύχη Πυροβολάκη για τις γόνιμες συζητήσεις που είχαμε και οι οποίες τροφοδότησαν με νέες προοπτικές το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας. Θα ήθελα, επίσης, να ευχαριστήσω τον κ. Βάλτερ Πούχνερ όχι μόνο για τις εύστοχες υποδείξεις και το διεισδυτικό του βλέμμα, αλλά και για τη συνολικότερη πολύτιμη προσφορά του στα θεατρολογικά πράγματα, που συνεχίζει να εμπνέει και να καθοδηγεί τη νεότερη γενιά επιστημόνων.

Η παρούσα διατριβή δεν θα μπορούσε να φτάσει στο τέλος της δίχως την πολύτιμη συμπαράσταση των οικείων μου. Ευχαριστώ, λοιπόν, τους γονείς μου όχι μόνο για την έμπρακτη στήριξη καθ' όλη τη διάρκεια της επίπονης αυτής διαδρομής, αλλά κυρίως για τα εφόδια που μου προσέφεραν και για το ήθος με το οποίο περιέβαλαν τον οικογενειακό μας βίο. Μεγάλη ευγνωμοσύνη οφείλω και στον σύζυγό μου για την αμέριστη συμπαράσταση, τη συνεχή ενθάρρυνση και την πίστη του στη σπουδαιότητα αυτού του εγχειρήματος. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω το Ίδρυμα Λεβέντη για την τριετή υποτροφία που μου προσέφερε, δίνοντάς μου έτσι τη δυνατότητα να αφοσιωθώ απρόσκοπτα στην έρευνά μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

*«Εντός των λέξεων αφουγκραζόμαστε τα πράγματα εν μετεώρω καταστάσει»
Valère Novarina¹*

Η μελέτη των σκηνικών αντικειμένων συνιστά ένα πεδίο έρευνας το οποίο εκ πρώτης όψεως μοιάζει να διαθέτει περιορισμένες ερμηνευτικές δυνατότητες. Τα σκηνικά αντικείμενα νοούνται εν πολλοίς ως επιμέρους τμήματα του σκηνικού χώρου, τα οποία διευκολύνουν τη σκηνική δράση, αγκυρώνουν τις ενέργειες και τις χειρονομίες των δραματικών προσώπων στον χώρο και συμβάλλουν στη διαμόρφωση της αισθητικής της παράστασης. Με άλλα λόγια, τείνουν να αντιμετωπίζονται απλώς ως συστατικά στοιχεία του σκηνικού χώρου διαμέσου των οποίων διέρχεται και πραγματώνεται η σκηνική δράση. Εντούτοις, τα σκηνικά αντικείμενα δεν συνιστούν απλώς σκηνικούς αγωγούς της δράσης, ούτε η παρουσία τους εξαντλείται σε μια λειτουργική σχέση με τον σκηνικό χώρο και τα πρόσωπα που κινούνται εντός του. Συμμετέχουν και αυτά, όπως και τα λοιπά στοιχεία του σκηνικού κόσμου, στην ανάδειξη της ποιητικής του δραματικού κειμένου, διανοίγοντας πολλές φορές σκηνικές προοπτικές οι οποίες υπερβαίνουν την εγγεγραμμένη στο δραματικό κείμενο λειτουργία τους.

Τα σκηνικά αντικείμενα, στον βαθμό που εξετάζονται καταρχήν ως κειμενικές δομές, υπάγονται στη συγγραφική πρόθεση και σε μια ορισμένη θέση της πραγματικότητας διηθημένη μέσα από τη ματιά του συγγραφέα. Η σκηνική επιτέλεση αυτής της πρόθεσης μπορεί άλλοτε να απηχεί το πνεύμα του συγγραφέα και ως εκ τούτου να θεωρείται ως μια έγκυρη απόδοση της συγγραφικής πρόθεσης και άλλοτε να αφίσταται από τη συγγραφική αρχή και να προτείνει μια οπτική του δραματικού σύμπαντος τέτοια που εκ πρώτης όψεως μοιάζει να προσδίδει μια ολότελα νέα ταυτότητα στα ίδια τα αντικείμενα. Σε αυτήν την περίπτωση τα αντικείμενα δύνανται να αναλάβουν μια «δράση» η οποία τα εξωθεί στην αυτονόμησή τους από το κείμενο και επικυρώνει την επιτελεστική δυναμική τους. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο τα αντικείμενα αναδύονται ως σκηνικές οντότητες που ελκύουν την προσοχή του θεατή όχι μόνο μέσω της αναφορικής τους λειτουργίας αλλά κυρίως μέσω της παρουσίας και της υλικότητάς τους, η οποία απορρέει από το υλικό, το χρώμα, τον ήχο τους, αλλά και από τις όψεις που το αντικείμενο προσλαμβάνει ανάλογα με τη θέση του ως προς τις φωτιστικές πηγές της σκηνής και ανάλογα με τον τρόπο που ο κάθε ηθοποιός το χειρίζεται.

Αναφορικότητα και παραστατικότητα, συνεπώς, συνιστούν τους δύο πόλους του παραστασιακού γεγονότος². Ο πρώτος περιλαμβάνει την αναφορά στο κείμενο και ο δεύτερος αφορά την ενθαδικότητα και την παροντικότητα του παραστασιακού γεγονότος, στο πλαίσιο των οποίων τα σκηνικά στοιχεία καθίστανται αντιληπτά ως

¹ Valère Novarina, *Μπροστά στον λόγο*, μετ. Λουίζα Μητσάκου, Παπαζήσης, Αθήνα 2003, σ. 36.

² Βλ. αναλυτικά: Γιώργος Π. Πεφάνης, «Το ελάχιστο κείμενο της παράστασης και τα διακειμενικά πλέγματα», στον τόμο *Σκηνές της θεωρίας: Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σσ. 231-236.

υλικές παρουσίες επί σκηνής. Οι δύο αυτές λειτουργίες δεν υπόκεινται σε μια διαζευκτική λογική, σύμφωνα με την οποία μια παράσταση είτε παραμένει πιστή στο δραματικό κείμενο και αναφέρεται σε αυτό είτε εγκαθιστά επί σκηνής ένα απόλυτο παρόν, πριμοδοτώντας το βίωμα αυτού του παρόντος και απαρνούμενη την όποια εξωτερική αναφορά. Αντίθετα, οι δύο λειτουργίες συνυπάρχουν και συνυφαίνονται, αφενός διότι κάθε αναφορά αναγκαστικά τη σκηνική της υλοποίηση στο εδώ και τώρα της θεατρικής πράξης προκειμένου να οδηγήσει στην παραγωγή νοήματος στους κόλπους των θεατών, αφετέρου διότι σε κάθε επιτέλεση στο σκηνικό παρόν λανθάνει μια ελάχιστη αναφορική λειτουργία. Η αναφορική αυτή λειτουργία δεν αφορά απαραίτητα στο κείμενο της εκάστοτε παράστασης, αλλά σε κάθε είδους πολιτισμικό, αισθητικό, ιδεολογικό, ηθικό υπόβαθρο από το οποίο αρδεύεται η καλλιτεχνική δημιουργία και πάνω στο οποίο θεμελιώνεται η πρόσληψή της από τον θεατή.

Στο πλαίσιο των παραπάνω λειτουργιών τα σκηνικά αντικείμενα φέρουν μια διττή φύση: από τη μια αναδύονται ως σκηνικές/υλικές παρουσίες που δρουν στο σκηνικό παρόν, από την άλλη όμως προβάλλουν επενδεδυμένα με ένα σημασιολογικό φορτίο, το οποίο απορρέει από τον αφηγηματικό πυρήνα του δραματικού κειμένου, τις αισθητικές, υφολογικές, ιδεολογικές προθέσεις του συγγραφέα, αλλά και τον πολιτισμικό ορίζοντα του δυνητικού θεατή. Η εκάστοτε παράσταση δεν συνίσταται απλώς στη σκηνική υλοποίηση του αφηγηματικού πυρήνα του δραματικού κειμένου. Το παραστασιακό γεγονός αφορά πολύ περισσότερο την επιτέλεση του δραματικού κειμένου, τουτέστιν μια δημιουργική διαδικασία στην οποία παρεισφρέουν ερμηνευτικές/προσληπτικές διεργασίες εκ μέρους τόσο των συντελεστών της παράστασης όσο και των θεατών τέτοιες που δύνανται να διανοιξούν το νοηματικό υπόβαθρο του κειμένου σε νέα δυναμικά εννοιολογικά πεδία, αναδεικνύοντας με τον τρόπο αυτό «διαβάσεις, διαδρομές, περάσματα ή κατώφλια μεταξύ συνειρμών, μεταφορών, κενών σημείων»³.

Το θεατρικό γεγονός συνιστά, ουσιαστικά, μια ταλάντωση ανάμεσα στο «προθετικό πρόγραμμα» του κειμένου και τη σκηνική του επιτέλεση⁴. Στον ενδιάμεσο χώρο τον οποίο δημιουργεί αυτή η ταλάντωση φύονται τα πολλαπλά νοήματα με τα οποία δύνανται να επενδυθεί το δραματικό κείμενο, εκβάλλοντας μάλλον σε μια δυναμική διαδικασία σημασιολόγησης παρά σε μια παγιωμένη ερμηνεία. Υπό το πρίσμα αυτό και τα σκηνικά αντικείμενα, στα οποία εγγράφεται η προθετικότητα του συγγραφέα ήδη από τις γραμμένες σελίδες του δραματικού κειμένου, αναδεικνύονται σε πεδίο δυνητικής διαύγασης αυτής της νοηματικής ταλάντωσης. Καθίστανται και αυτά τόποι ανάδυσης δυνητικών νοημάτων, συμβάλλοντας στην ανοιχτή ερμηνευτική προσέγγιση του δραματικού κειμένου. Προκειμένου, όμως, να χαρτογραφηθεί αυτή η διαδρομή από το κείμενο στη σκηνή και από τις ελάχιστες αναφορικές δομές του κειμένου στις πληθυντικές ερμηνείες της

³ Πεφάνης, «Σκηνές του γαλλικού μεταδομισμού: οι περιπέτειες της αναπαράστασης», στον τόμο *Περιπέτειες της αναπαράστασης: Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 293. Στη δημιουργική αυτή «ανάγνωση» του κειμένου, η οποία γεννά τις «πληθυντικές» του σημασίες, ερείδεται η διάκριση ανάμεσα στο «έργο» και στο «κείμενο» την οποία επιχειρεί ο R. Barthes στη συλλογή δοκιμίων του με τίτλο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο: Roland Barthes, «Από το έργο στο κείμενο»*, στον τόμο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μετ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σσ. 151-160.

⁴ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 387.

σκηνικής του επιτέλεσης, απαιτείται ένας θεωρητικός λόγος που θα ενεργοποιήσει την ενδιάμεση αυτή περιοχή και θα παράσχει τα αναλυτικά εργαλεία για την ιχνηλάτησή της.

Αυτόν τον ρόλο επωμίζεται η παρούσα ερευνητική εργασία, που αναλαμβάνει να εποπτεύσει τη λειτουργία και τις σημασίες των σκηνικών αντικειμένων στη νεοελληνική δραματουργία της δεκαετίας του 1990, στοχεύοντας να διανοίξει όσο το δυνατόν περισσότερες διόδους διασποράς του κειμενικού νοήματος, μεριμνώντας παράλληλα για τη διατήρηση της ερμηνευτικής αγκύρωσης σε έναν θεωρητικό λόγο τέτοιο που κάθε φορά θα πλαισιώνει και θα θωρακίζει ανάλογα την αναλυτική διαδικασία. Με άλλα λόγια, η εργασία εκκινεί από τα δραματικά κείμενα της δεκαετίας του 1990 και, αξιοποιώντας συγκεκριμένα ερμηνευτικά εργαλεία, επιχειρεί να μελετήσει τις λειτουργίες και τις σημασίες των σκηνικών αντικειμένων όπως αυτές αναδύονται από τον δραματικό λόγο. Η ερμηνευτική αυτή απόπειρα μπορεί να εδράζεται στο δραματικό κείμενο, ωστόσο διατηρεί το βλέμμα πάντα στραμμένο στη δυναμική σκηνική του εκπλήρωση. Η ίδια η ερμηνευτική διαδικασία, άλλωστε, δεν είναι παρά μια δυναμική επιτέλεση του δραματικού κειμένου, τέτοια που ενεργοποιεί πολλαπλές σημασιοδοτήσεις, αξιοποιώντας αναλυτικά εργαλεία από διαφορετικά επιστημονικά πεδία προς ανάδειξη νέων κάθε φορά νοηματικών τόπων.

Η σχέση αμοιβαιότητας μεταξύ δραματικού κειμένου και παράστασης θα καθιστούσε ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μια συγκριτική ανάλυση των σκηνικών αντικειμένων, όπως αυτά εγγράφονται στο κειμενικό περιβάλλον και όπως τελικά υλοποιούνται στο περιβάλλον της παράστασης. Στην περίπτωση αυτή θα αναδεικνύονταν με διαύγεια οι αντιστοιχίες, οι παραλληλίες, ακόμα και οι μετασχηματισμοί των λειτουργιών των σκηνικών αντικειμένων στο πέρασμά τους από το κείμενο στη σκηνή, διαυγάζοντας με τον τρόπο αυτό τις πολλαπλές δυνατότητες του κειμενικού νοήματος, καθώς αυτό διηθείται μέσα από το σκηνοθετικό όραμα, τις σκηνογραφικές επιλογές, την αλληλεπίδραση των αντικειμένων με τον εκάστοτε ηθοποιό που τα χειρίζεται, αλλά και την πρόσληψη του παραστασιακού γεγονότος από τον θεατή. Μια τέτοια συγκριτική προσέγγιση, όμως, υπερβαίνει τους στόχους της παρούσας εργασίας. Και αυτό διότι η παρούσα μελέτη στοχεύει στην ανάδειξη των λειτουργιών των σκηνικών αντικειμένων στη δραματική παραγωγή μιας ορισμένης χρονικής περιόδου, προκειμένου να αναδειχθούν ειδολογικά χαρακτηριστικά, θεματολογικές ανανεώσεις, καθώς επίσης τομές και ρήξεις με τον κυρίαρχο αισθητικό και υφολογικό κανόνα της περιόδου.

Βεβαίως, η εστίαση στο δραματικό κείμενο και η χαρτογράφηση των λειτουργιών των σκηνικών αντικειμένων έτσι όπως αυτές εγγράφονται σε αυτό δεν νοείται ως ένα περικλειστο ερμηνευτικό διάβημα. Δεδομένου ότι κάθε δραματικό κείμενο τελεί σε ένα καθεστώς εκκρεμότητας ως προς τη μελλοντική σκηνική του εκπλήρωση, η προσέγγιση των δραματικών κειμένων στην παρούσα εργασία λαμβάνει τον χαρακτήρα μιας ανοιχτής ερμηνευτικής διαδικασίας, η οποία ερείδεται σε αυτήν την εκκρεμότητα και στοχεύει να αναδείξει τις δυναμικές λειτουργίες των σκηνικών αντικειμένων, έτσι όπως αυτές εκκολάπτονται στις επιμέρους δομές του δραματικού κειμένου. Στόχος είναι να αποτυπωθεί μια ευρύτητα λειτουργιών και σημασιών με τρόπο που δεν θα αποκλείονται εναλλακτικές δυναμικές λειτουργίες και

σημασίες. Ταυτόχρονα, όμως, διατηρείται πάντα η αναφορά στο δραματικό κείμενο, που θεωρείται ως η μήτρα των εκκολαπτόμενων από αυτό σημασιών.

Η παρούσα ερμηνευτική ανάλυση, συνεπώς, εστιάζει στα δραματικά κείμενα της δεκαετίας του 1990, καθώς κρίθηκε ότι πρόκειται για μια μεταβατική περίοδο της σύγχρονης νεοελληνικής δραματουργίας. Τη δεκαετία αυτή σημειώνεται μια μετατόπιση από την αμιγώς ρεαλιστική απόδοση της πραγματικότητας που κυριαρχούσε την προγενέστερη περίοδο σε μια διαφοροποιημένη υφολογικά και αισθητικά προσέγγιση των δραματικών καταστάσεων, η οποία φέρεται να ενσωματώνει στοιχεία μιας υπερρεαλιστικής, αφηρημένης, μεταθεατρικής, υπερβατικής ή ακόμα και μεταμοντέρνας γραφής. Υπό αυτό το πρίσμα, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η συνεξέταση αντικειμένων που προέρχονται από εντελώς διαφορετικά δραματικά περιβάλλοντα, καθώς έτσι αναδεικνύεται η πολλαπλότητα της φύσης και της λειτουργίας του ίδιου του σκηνικού αντικειμένου, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο επιτελούνται οι λανθάνουσες κειμενικές σημασίες διαμέσου των σκηνικών αντικειμένων.

Πιο συγκεκριμένα, στην εργασία περιλαμβάνονται τα νεοελληνικά έργα τα οποία έχουν γραφεί κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 και έχουν εκδοθεί και παρασταθεί είτε την ίδια δεκαετία είτε σε μεταγενέστερο χρόνο. Συνεπώς, στο σώμα της υπό εξέταση δραματουργίας δεν συμπεριλαμβάνονται έργα γραμμένα το εν λόγω διάστημα τα οποία είτε δεν έχουν εκδοθεί είτε δεν έχουν γνωρίσει μέχρι σήμερα καμία σκηνική αναπαράσταση. Ο χρόνος συγγραφής των έργων πιστοποιείται κατά κύριο λόγο από την αντίστοιχη χρονολογική αναφορά συγγραφής στην έκδοσή τους, αλλά και από τον χρόνο ενδεχόμενης συμμετοχής τους σε κρατικούς διαγωνισμούς, ενώ δεν λείπουν και περιπτώσεις στις οποίες ο χρόνος συγγραφής ενός έργου προκύπτει από μαρτυρία του συγγραφέα ή συντελεστών της παράστασης σε αντίστοιχα δημοσιεύματα στον Τύπο ή στα προγράμματα των παραστάσεων.

Από την ερμηνευτική ανάλυση έχουν εξαιρεθεί θεατρικά έργα τα οποία συνιστούν δραματική μεταγραφή πεζογραφικών κειμένων, έργα τα οποία έχουν γραφεί τη δεκαετία του 1990 αλλά έχουν υποστεί επεξεργασία σε μεταγενέστερο χρόνο και έχουν εκδοθεί στην ανανεωμένη εκδοχή τους. Εύλογα, επίσης, απουσιάζουν έργα με καθαρή ποιητική φόρμα, στα οποία δεν εντοπίζεται καμία αναφορά σε σκηνικά αντικείμενα, είτε στις οικείες σκηνικές οδηγίες είτε εντός του δραματικού διαλόγου⁵. Το έργο της Ματίνας Μόσχοβη *Όλες τις Κυριακές με βροχή* δεν εξετάζεται στην παρούσα εργασία, καθώς διαθέτει μονάχα ένα σκηνικό στοιχείο, την υπερμεγέθη πόρτα, η οποία θεωρήθηκε ότι δεν εμπίπτει στην κατηγορία των σκηνικών αντικειμένων, παρά συνιστά αναπόσπαστο στοιχείο του χώρου και ως τέτοιο αναγκαίοι διαφορετικά θεωρητικά και μεθοδολογικά εργαλεία για την ερμηνευτική του προσέγγιση.

⁵ Πρόκειται για τα έργα: *Κανών* του Βασίλη Βασικεχαγιόγλου, *Λήθη* του Δημήτρη Δημητριάδη, *Απόψε η μουσική* του Άκη Δήμου, *Τα παιδιά πενθούν* του Γιάννη Κοντραφούρη, *Η ιστορία της Λαϊδής Οθέλλος* του Ηλία Λάγιου, *Ένα κλεφτό φιλί* και *Το φαγητό* της Μαρίας Λαϊνά, *Οι παράξενοι λόγοι της κυρίας Μποβαρύ* της Κλαίρης Μιτσοτάκη, *Ελένη* και *Ο θάνατος του Ευριπίδη* του Κωνσταντίνου Μπούρα.

Η αναζήτηση των στοιχείων για τα έργα που γράφηκαν τη δεκαετία του 1990 εκτάθηκε σε πολυάριθμες πηγές, καθώς ελλείπει μια συστηματοποιημένη καταγραφή της σύγχρονης νεοελληνικής δραματουργίας, τέτοια που θα παρείχε πληροφορίες για τη χρονολογία συγγραφής ενός έργου, τη χρονολογία της έκδοσης και της ενδεχόμενης πρώτης παράστασής του, στοιχεία παραστασιογραφίας κ.ο.κ. Ως εκ τούτου, σε ό,τι αφορά τη δεκαετία του 1990 τα στοιχεία αντλήθηκαν: 1. από τη διπλωματική εργασία της Φρύνης Λάλα που εκπονήθηκε στο ΠΜΣ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και η οποία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Διαβάζω*, αρ. 461, στο πλαίσιο του αφιερώματος για το νεοελληνικό θεατρικό έργο με τίτλο «Πρωτοεμφανιζόμενοι συγγραφείς (1990-2005)», 2. από τα ετήσια τεύχη του *Επιλόγου* που αφορούν τη συγκεκριμένη περίοδο και στα οποία γίνεται μια ανασκόπηση των παραστάσεων της χρονιάς που προηγήθηκε, 3. από τη διπλωματική εργασία του Γρηγόρη Ιωαννίδη και της Μαρίας Χουλιάρá που εκπονήθηκε το 2000 στο ΠΜΣ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ με τίτλο «Επαγγελματικές παραστάσεις ελληνικών έργων που γράφτηκαν την περίοδο 1900-1999 και που ανέβηκαν για πρώτη φορά στο ελληνικό θέατρο την περίοδο 1945-1999», 4. από τον κατάλογο των δευτερογενών βιβλιογραφικών πηγών γύρω από το νεοελληνικό έργο που συγκρότησε ο Γιώργος Π. Πεφάνης και δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Περίτεχνο* με τίτλο «Ελληνική δραματουργία: βιβλιογραφικές πηγές της μεταπολεμικής περιόδου (1944-1999)» [*Περίτεχνο*, 3 (1999), σσ. 73-75/ *Περίτεχνο*, 4 (1999), σσ. 64-68 / *Περίτεχνο*, 5 (2000), σσ. 40-43], 5. από την εμπλουτισμένη έκδοσή του παραπάνω καταλόγου με τίτλο «Βιβλιογραφικές πηγές για την ελληνική δραματουργία της μεταπολεμικής περιόδου (1950-2004). Πρώτη καταγραφή», που συμπεριελήφθη στον τόμο *Κείμενα και Νοήματα: Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, 6. από την επισκόπηση του Γ. Πεφάνη με τίτλο «Όψεις της ελληνικής αστικής δραματουργίας κατά τον 20ό αιώνα: Μια σύντομη επισκόπηση», που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παρνασσός*, ΜΓ΄ τόμ, και στην οποία επιχειρείται μια συστηματική καταγραφή των έργων που γράφηκαν και παραστάθηκαν στη σκηνή καθ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, 7. από την καταγραφή της δευτερογενούς βιβλιογραφίας γύρω από το νεοελληνικό θέατρο που επιμελήθηκαν από κοινού η Χρυσόθεμις Βασιλάκου με τον Βάλτερ Πούχγερ και δημοσιεύτηκε στον τόμο της *Παράβασης*, αρ. 5, με τίτλο «Το νεοελληνικό θέατρο από το θάνατο του Γιάννη Σιδέρη έως σήμερα (1975-2003): βιβλιογραφία αυτοτελών μελετών και άρθρων», 8. από την καταγραφή του Πλάτωνα Μαυρομούστακου με τίτλο «Ελληνικό θεατρικό έργο 1949-1983: Μια πρώτη καταγραφή», που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Διαβάζω*, αρ. 89, και η οποία δεν αφορά ευθέως την περίοδο της υπό εξέταση δραματουργίας, αλλά συνέβαλε στην ακρίβεια της περιοδολόγησης, 9. από κριτικές και άλλα δημοσιεύματα στον Τύπο της περιόδου και 10. από τα προγράμματα των θεατρικών παραστάσεων.

Η περιοδολόγηση της υπό μελέτης περιόδου κατέληξε σε 97 έργα τα οποία γράφηκαν τη δεκαετία του 1990, εκδόθηκαν και παραστάθηκαν στο επαγγελματικό θέατρο. Στο κύριο σώμα της εργασίας τα έργα αυτά προσεγγίζονται ερμηνευτικά από την οπτική γωνία των σκηνικών αντικειμένων, των οποίων η σκηνική παρουσία είτε επισημαίνεται στις σκηνικές οδηγίες είτε προκύπτει μέσα από τον δραματικό διάλογο. Η ερμηνευτική προσέγγιση των σκηνικών αντικειμένων εκκινεί από τις φιλοσοφικές

θεωρήσεις γύρω από το πράγμα και το αντικείμενο, μεταβαίνει σε μια επόπτευση των διαθέσιμων αναλυτικών εργαλείων για τη μελέτη του σκηνικού αντικειμένου, εκβάλλει σε μια αποκρυστάλλωση της μεθόδου που θα υιοθετηθεί για την ερμηνεία των λειτουργιών και των σημασιών των σκηνικών αντικειμένων στη δραματική παραγωγή της δεκαετίας του 1990 και απολήγει στην καθαυτό μελέτη των σκηνικών αντικειμένων στα έργα της υπό εξέταση περιόδου. Τα αντικείμενα εξετάζονται σε συνάρτηση με τις τέσσερις βασικές κειμενικές δομές –δραματικό χώρο, δραματικό χρόνο, δραματικά πρόσωπα, δραματικό λόγο– και εντάσσονται σε ευρύτερες κατηγορίες, εντός των οποίων συγκροτούνται εννοιολογικές υποενότητες που συνέχουν αντικείμενα συναφούς μεταξύ τους λειτουργίας. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύονται οι βαθύτεροι εννοιολογικοί πυρήνες των έργων και ουσιαστικά σκιαγραφείται ένα πανόραμα της δραματικής παραγωγής της δεκαετίας του 1990 παρουσιασμένο υπό το πρίσμα των σκηνικών αντικειμένων.

Στο Α΄ Μέρος της εργασίας παρουσιάζονται αρχικά οι θεωρητικές προσεγγίσεις γύρω από το πράγμα και το αντικείμενο. Η εκκίνηση γίνεται με την οντολογική προσέγγιση του πράγματος από τον Martin Heidegger, που προσφέρει μια ευρύτερη επόπτευση της φύσης του πράγματος και της σχέσης του με τον κόσμο. Ιδιαίτερη έμφαση εδώ δίνεται στη θεώρηση του πράγματος ως συμβάντος, δηλαδή ως μιας στιγμής φανέρωσης, χάρη στην οποία το υποκείμενο προσλαμβάνει τον αντικειμενικό κόσμο. Στη θεώρηση του πράγματος ως συμβάντος εγγράφεται η έννοια της χρονικότητας, η οποία δύναται να διανοίξει νέες προοπτικές στην ερμηνευτική προσέγγιση των σκηνικών αντικειμένων, καθώς τα εντάσσει σε μια δυναμική διαδικασία νοηματοδότησης. Ακολουθεί η θεωρητική προσέγγιση του Maurice Merleau-Ponty, που μετατοπίζει την προσληπτική εμπειρία στο επίπεδο της σωματικότητας και της εμπίωσης του κόσμου των πραγμάτων από το υποκείμενο. Εδώ τονίζεται ιδιαίτερα η εμπρόθετη στάση του υποκειμένου έναντι του κόσμου που το περιβάλλει και η διαισθητηριακή αντίληψη της πραγματικότητας, που με τη σειρά της επισύρει μια νέα ματιά επί της υλικότητας των πραγμάτων.

Στη συνέχεια εξετάζεται η θέση του Theodor Adorno, ο οποίος προχωρά στην ανάδειξη της πρωταρχικότητας του αντικειμένου (τη στιγμή που οι προηγούμενες θεωρήσεις προέβαλλαν την πρωταρχικότητα του υποκειμένου). Για τον Adorno το αντικείμενο συνιστά μια ετερότητα και η σχέση του με το υποκείμενο διακρίνεται από μια ριζική ανοιχτότητα απέναντι στο Άλλο, είναι δηλαδή μια σχέση διαλεκτική. Η προσέγγιση αυτή του Adorno διανοίγει το θεωρητικό πεδίο στην έκφραση πιο ριζοσπαστικοποιημένων θέσεων γύρω από το αντικείμενο. Στο πλαίσιο του ζωτικού υλισμού, για παράδειγμα, το αντικείμενο θεωρείται ως μια αυτόνομη υλική οντότητα, που τίθεται στο ίδιο καθεστώς με το υποκείμενο: άνθρωπος και αντικείμενα μοιράζονται μια κοινή ζωτική υλικότητα (Steven Shaviro). Διαμορφώνεται έτσι μια νέα ηθική, που τείνει προς έναν αναθεωρημένο ανιμισμό, ενώ ταυτόχρονα απομακρύνεται από ανθρωποκεντρικές και πατερναλιστικές στάσεις έναντι του αντικειμένου.

Η προσέγγιση αυτή εκβάλλει και σε ακόμα πιο ριζοσπαστικές θέσεις, όπως αυτές που αρθρώνονται στο πλαίσιο των «techno-science studies» και της «object-oriented philosophy», με κύριους εισηγητές τους Bruno Latour και Graham Harman

αντίστοιχα. Στην πρώτη περίπτωση ο άνθρωπος στον σύγχρονο τεχνολογικοποιημένο κόσμο νοείται ως ένα είδος πολύπλοκου υβριδίου, που έτσι ανάγεται στο ίδιο επίπεδο με τα παραγόμενα από τον σύγχρονο τεχνολογικό πολιτισμό αντικείμενα. Στη δεύτερη περίπτωση αναγνωρίζεται και πάλι η ανεξαρτησία του αντικειμένου, αλλά χωρίς καμία διαλεκτική σχέση με το υποκείμενο.

Παράλληλα με αυτές τις θεωρήσεις αναπτύσσονται και οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις που εστιάζουν στην κοινωνική συγκρότηση των αντικειμένων. Εδώ θα συναντήσουμε την ιδέα των εμπορευμάτων (*commodities*, όπως τα ορίζει ο Karl Marx), επενδεδυμένων με χρηστικές, ανταλλακτικές και συμβολικές αξίες. Η εξέταση των αντικειμένων ως εμπορευμάτων επιτρέπει τη σύνταξη της βιογραφίας τους, ωσάν τα αντικείμενα να είναι όντα με κοινωνική ζωή (Arjun Appadurai και Igor Kopytoff). Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης τα αντικείμενα αντιμετωπίζονται ως αυτόνομες υπάρξεις, με το κοινωνικό τους στάτους, την προέλευση και τις δυνατότητές τους, την εξέλιξη της χρήσης και το προσδόκιμο ζωής τους. Σε ένα δευτεροβάθμιο επίπεδο τα αντικείμενα αντιμετωπίζονται ως δρώσες δυνάμεις (*actants*), οι οποίες αποτυπώνουν την επιτελεστική τους δυναμική στο κοινωνικό γίνεσθαι.

Η έννοια των δρωσών δυνάμεων μας παραπέμπει στην έννοια του δικτύου, εντός του οποίου αυτές δρουν και αλληλεπιδρούν. Πρόκειται για ένα είδος υλικής σημειολογίας, που εξετάζει τους δυναμικούς συσχετισμούς που αναπτύσσονται εντός ενός δικτύου υλικών σημείων και αποτυπώθηκε στην «Actor-Network Theory» του Latour. Σε ένα παράλληλο πεδίο, αυτό της εθνοσημειωτικής με κύριο εκφραστή τον Albert Baïbourine, θα δούμε να αναπτύσσονται προβληματισμοί περί του σημειολογικού καθεστώτος των αντικειμένων, που συνδέεται με την πολιτισμική τους ταυτότητα, η οποία θεωρείται ότι βρίσκεται σε διαρκή επαναπροσδιορισμό και επαναδιαπραγμάτευση.

Ένα τελευταίο πεδίο θεωρητικής προσέγγισης του αντικειμένου αφορά στην εξέταση της συμβολικής του αξίας, όπως αυτή διαρθρώνεται στη σύγχρονη κοινωνία της κατανάλωσης, όπου τα αντικείμενα υπόκεινται σε μεγάλο βαθμό στην πράξη της επίδειξης. Εδώ τα αντικείμενα αντιμετωπίζονται ως καταναλωτικά προϊόντα και η πραγματικότητα που συνθέτουν ορίζεται ως «υπερπραγματικότητα» (Jean Baudrillard). Επιμέρους προσεγγίσεις από τον χώρο της επικοινωνίας θα δώσουν έμφαση στις πληροφορίες που παρέχει ένα αντικείμενο για τον κάτοχό του, ενώ πιο αμιγείς κοινωνιολογικές προσεγγίσεις θα προχωρήσουν στη διερεύνηση της εξέλιξης των αντικειμένων σε συνάρτηση με την ταξική συγκρότηση της κοινωνίας και του μετασχηματισμού τους σε βάθος χρόνου.

Η περιδιάβαση των θεωριών γύρω από το πράγμα και το αντικείμενο απολήγει στην εξέταση του φαινομενολογικού στοχασμού του Gaston Bachelard. Ο Bachelard προβαίνει στην ανάδειξη της ποιητικής των αντικειμένων διαμέσου του λόγου. Πρόκειται για μία προσέγγιση η οποία μας επαναφέρει στο σημείο εκκίνησης της παρούσας περιδιάβασης, ήτοι στη φαινομενολογική σκέψη των Heidegger και Merleau-Ponty, ενώ ταυτόχρονα εγκαθιστά την εστίαση στον λόγο και στη δι' αυτού φανέρωση των αντικειμένων. Παρέχει, έτσι, ένα προνομιακό πεδίο για την εξέταση των σημασιών και των λειτουργιών των σκηνικών αντικειμένων στη δραματολογία της περιόδου αναφοράς, αφού ενεργοποιεί την εκκάλυψη των συμβολικών σημασιών

των αντικειμένων εντός και διά του λόγου, ενσωματώνοντας στη διαδικασία αυτήν τη διαισθητηριακή πρόσληψη του κόσμου των πραγμάτων και την εμπίωσή του ως ενός κόσμου μεγεθυμένου από την ενέργεια των πραγμάτων που τον εποικούν.

Στο Β΄ Μέρος της εργασίας εισερχόμαστε στο πεδίο του θεατρικού φαινομένου. Καταρχάς, συντίθεται ένας ορισμός του σκηνικού αντικειμένου και στη συνέχεια επιχειρείται η σκιαγράφιση της θέσης και της λειτουργίας του εντός του σκηνικού κόσμου. Περνώντας στην καθαυτό λειτουργία του σκηνικού αντικειμένου, παρουσιάζονται εν πρώτοις τα αναλυτικά εργαλεία της σημειολογικής μεθόδου. Σύμφωνα με τη σημειολογική προσέγγιση, κάθε αντικείμενο που εισέρχεται στον σκηνικό χώρο υφίσταται τη διαδικασία της πλαισίωσης (*framing*), που επιφέρει έναν βαθμό σημειοποίησής του. Θεωρούμενο ως σημείο το σκηνικό αντικείμενο μπορεί να αναλυθεί σε μορφολογικό επίπεδο (μελέτη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του), σε συντακτικό επίπεδο (ανίχνευση της λειτουργίας του ως υποκειμένου, αντικειμένου, επιθετικού ή επιρρηματικού προσδιορισμού είτε στο συνεχές του δραματικού κειμένου είτε σε αυτό της παράστασης), σε σημασιολογικό επίπεδο (σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα στοιχεία του κειμένου ή/και της παράστασης) και σε ρητορικό επίπεδο (λειτουργία του ως μετωνυμίας, συνεκδοχής ή μεταφοράς).

Η εστίαση στις παραπάνω λειτουργίες του σκηνικού αντικειμένου ως σημείου καθίσταται δυνατή χάρη στην ιδιότητα της κινητικότητας και της εναλλαξιμότητας που διέπει κάθε στοιχείο του σκηνικού χώρου. Αυτό σημαίνει ότι ένα σκηνικό αντικείμενο μπορεί να υποστεί μεταβολές στο καθεστώς, τη λειτουργία και τη σημασιодότησή του στην εξέλιξη της παράστασης, αλλά και ότι η λειτουργία του μπορεί να υποκατασταθεί από κάποιο άλλο σημείο, το οποίο μπορεί να διαθέτει διαφορετική φύση και διαφορετική εγγενή λειτουργία, αλλά στο συγκεκριμένο περικείμενο να αποκτά το ίδιο σημασιακό στάτους με το πρώτο. Η χαρτογράφηση όλων αυτών των διεργασιών μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι η σημειολογική προσέγγιση παραμένει σε μεγάλο βαθμό προσκολλημένη στο επίπεδο των σημείων και των σημασιοδοτήσεων, παραγνωρίζοντας την υλική διάσταση των σημείων. Σε ό,τι αφορά, μάλιστα, τα σκηνικά αντικείμενα μπορούμε να μιλήσουμε για αποϋλοποίησή τους, αφού αυτά νοούνται βασικά σε ένα καθεστώς αναφοράς, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη τα υλικά εκείνα χαρακτηριστικά τους που θα προσδιορίσουν και την πρόσληψή τους από τους θεατές της εκάστοτε παράστασης.

Η υλικότητα των αντικειμένων και η μεθοδολογική αναγκαιότητα της αναγνώρισής της ως θεμελιώδους αρχής για τη συγκρότηση ενός λόγου των αντικειμένων μας οδηγεί στην αναζήτηση νέων ερμηνευτικών εργαλείων, τέτοιων που θα δύνανται να αποτυπώσουν τις σημασίες και τις λειτουργίες των αντικειμένων λαμβάνοντας υπόψη την υλική τους διάσταση και τον τρόπο με τον οποίο αυτή η διάσταση προσλαμβάνεται από τα υποκείμενα που αλληλεπιδρούν μαζί τους. Η φαινομενολογική σκέψη, όπως αυτή έχει αποτυπωθεί στο Α΄ Μέρος, με τον φιλοσοφικό στοχασμό του Heidegger, του Merleau-Ponty και του Bachelard, κρίνεται στο σημείο αυτό ότι μπορεί να παράσχει την απαιτούμενη ματιά επί της υλικότητας των αντικειμένων, της διαισθητηριακής εμπίωσης στην οποία αυτά προσκαλούν το εκάστοτε υποκείμενο (στην περίπτωση του θεάτρου ηθοποιούς και θεατές) και εν

τέλει της συνειδησιακής τους θεμελίωσης εντός και διά του διαισθητηριακού αυτού βιώματος.

Συνεπώς, η θεωρητική προσέγγιση του δεύτερου μέρους απολήγει στην υιοθέτηση ενός συνδυασμού των μεθόδων που έχουν κατά βάση παρουσιαστεί, της σημειολογίας από τη μια και της φαινομενολογίας από την άλλη. Αυτό που διαφεύγει της σημειολογικής ανάλυσης, δηλαδή η διφυΐα του σκηνικού αντικειμένου (υλική οντότητα και σημείο ταυτόχρονα), θα βρεθεί στο κέντρο της ερμηνευτικής μας μελέτης. Μια τέτοια μεθοδολογία στην ερμηνεία των σκηνικών αντικειμένων συνοψίζεται στον όρο «binocular vision» (διοπτρική ματιά) που χρησιμοποιεί ο Bert O. States. Σύμφωνα με τον όρο αυτό το αντικείμενο θεωρείται ταυτόχρονα ως αναπαριστόν κάτι άλλο και ως πράγμα καθεαυτό. Με αυτόν τον τρόπο μας δίνεται η δυνατότητα να διερευνήσουμε τις πολλαπλές λειτουργίες και σημασίες που απορρέουν από την αναφορική λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων, ενώ ο παράγοντας της σωματικότητας που θα αξιοποιήσουμε από τον φαινομενολογικό στοχασμό θα μας εξωθεί στο να προσλαμβάνουμε το σκηνικό αντικείμενο ως έναν τόπο που λαμβάνει κάθε φορά τη νοηματοδότησή του διά της αισθητηριακής ενεργοποίησης των υποκειμένων που ενέχονται στη διαδικασία της συνειδησιακής του θεμελίωσης.

Περνώντας στο πεδίο της δραματουργίας (Γ' Μέρος), επιχειρείται καταρχάς μια συνολική επόπτευση της φυσιογνωμίας της νεοελληνικής δραματουργίας από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι και το τέλος του 20ού αιώνα, προκειμένου η ακόλουθη εστίαση στη δραματουργία της δεκαετίας του 1990 να συνδεθεί με τις πρότερες δραματουργικές φόρμες και να εντοπιστούν τα σημεία επαφής, σύγκλισης ή ακόμα και ρήξης μεταξύ τους. Η σύνδεση αυτή με την πρότερη δραματική παραγωγή κρίνεται απαραίτητη σε ένα ερευνητικό πλαίσιο που δεν στοχεύει απλώς σε μια κλειστή περιγραφή των επιμέρους χαρακτηριστικών της υπό εξέταση δραματουργίας, αλλά στην ανάδειξη της ιστορικής συνέχειας, μέσα από τη διερεύνηση συσχετισμών και αντιθέσεων. Ο λόγος επικέντρωσης της παρούσας μελέτης στη δεκαετία του 1990 είναι ότι η δεκαετία αυτή συνιστά μια κομβική περίοδο για τη χώρα μας όχι μόνο στη δραματική παραγωγή, αλλά στα κοινωνικοπολιτικά τεκταινόμενα εν γένει. Τη συγκεκριμένη περίοδο η νεοελληνική κοινωνία υφίσταται ποικίλους μετασχηματισμούς, αρχίζει να εγκαταλείπει τη μεταπολιτευτική πώλωση, η εργατική τάξη οδεύει προς συρρίκνωση και μια νέα αστική τάξη με νεότευκτα ήθη αρχίζει να αναδύεται, το όραμα της ευρωπαϊκής ενοποίησης αποκτά ερείσματα στην κοινωνία, ενώ το κράτος ενισχύει την πολιτιστική παραγωγή και κατανάλωση, με αποτέλεσμα την ανάδυση μιας νέας ατομικής ταυτότητας στους κόλπους της νεοελληνικής κοινωνίας.

Στο πεδίο της θεατρικής παραγωγής φαίνεται ότι η δραματουργία ακολουθεί την εξελικτική αυτή πορεία, περνώντας από την αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας στη βαθμιαία συγκρότηση ενδοσκοπικών τάσεων, που καλλιεργούν το έδαφος για μια δραματουργία με μεγαλύτερο βαθμό αφαίρεσης και με τάση ανατροπής της μέχρι τούδε κυρίαρχης δραματικής φόρμας. Υπό αυτό το πρίσμα η εξέταση των σκηνικών αντικειμένων στην εν λόγω δραματουργία αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αφίσταται εν πολλοίς από το καθαρά αναπαραστατικό πλαίσιο και

διανοίγεται σε πεδία αφαιρετικά, συμβολικά, υπερβατικά, που προσφέρουν μια άλλη οπτική στον δραματικό κόσμο των έργων, στοχεύοντας στην ανάδειξη των βαθύτερων νοημάτων τους. Τα σκηνικά αντικείμενα καθίστανται στην παρούσα μελέτη το όχημα για την προσπέλαση της υπό εξέταση δραματουργίας και την ανάδειξη των επιμέρους εκφάνσεών της.

Το Δ΄ Μέρος της εργασίας συνιστά τον κύριο κορμό της ερμηνευτικής ανάλυσης, διά της οποίας συγκροτείται ο λόγος των σκηνικών αντικειμένων στην υπό μελέτη δραματουργία. Η διάρθρωση του μέρους αυτού ακολουθεί τα τέσσερα συγκροτητικά επίπεδα του δραματικού κειμένου (δραματικός χώρος, δραματικός χρόνος, δραματικά πρόσωπα, δραματικός λόγος), εντός των οποίων διαμορφώνονται επιμέρους εννοιολογικές κατηγορίες. Σε άλλες περιπτώσεις οι κατηγορίες αυτές αφορούν ένα συγκεκριμένο αντικείμενο (π.χ. τηλέφωνο/καθρέφτη/χρήμα) ή μια τάξη αντικειμένων (π.χ. αντικείμενα της συνεστίασης: τραπέζι δείπνου, σερβίτσια, εδώδια είδη, ποτά), ενώ σε άλλες περιπτώσεις οι κατηγορίες συγκροτούνται διά της συναφούς λειτουργίας και νοηματικής συσπείρωσης ετερόκλιτων μεταξύ τους αντικειμένων (π.χ. αντικείμενα που λειτουργούν ως καταλύτες της δράσης ή αντικείμενα τα οποία ενεργοποιούν μνημονικές διεργασίες).

Μεταξύ των επιμέρους αυτών εννοιολογικών κατηγοριών σημειώνονται αναπόφευκτες αλληλοπεριχωρήσεις, καθώς η λειτουργία ενός αντικειμένου δεν δύναται να περιχαρακωθεί εντός ενός ορισμένου επιπέδου του δραματικού κειμένου ούτε να καθλωθεί σε μονοσήμαντες αναλύσεις. Οι δευτερεύουσες λειτουργίες και σημασίες ενός αντικειμένου αποδεικνύονται χρήσιμες όχι μόνο επειδή προσδίδουν έναν πλουραλιστικό χαρακτήρα στην ερμηνευτική ανάλυση, αλλά πολύ περισσότερο επειδή κυρώνουν την ερμηνευτική διαδικασία ως μια δυναμική διαδικασία, υποκείμενη σε συνεχείς μετασχηματισμούς, ανάλογα με την οπτική γωνία που υιοθετείται κάθε φορά κατά την προσέγγιση της λειτουργίας ενός σκηνικού αντικειμένου.

Εκκινώντας από το επίπεδο του δραματικού χώρου, που είναι και το φυσικό πεδίο εκδίπλωσης των σκηνικών αντικειμένων, πέρα από ζητήματα ταυτότητας, πυκνότητας, συνεχούς ή όχι παρουσίας των αντικειμένων επί σκηνής (που άπτονται μιας περισσότερο σημειολογικής ερμηνευτικής προσέγγισης), διερευνώνται κυρίως περιπτώσεις προβληματικοποίησης του χώρου μέσω των σκηνικών αντικειμένων. Ο δραματικός χώρος με τα αντικείμενα που τον πληρούν εξετάζεται υπό το πρίσμα της αμφισβήτησής του ως ενός συμπαγούς, αδιατάρακτου και ομοιογενούς σκηνικού συνόλου. Σε αυτό το πλαίσιο εξετάζονται αντικείμενα που καταρχήν καταφάσκουν τις αρχές της ρεαλιστικής δραματουργίας, όπως για παράδειγμα τα έπιπλα που συγκροτούν τον χώρο του αστικού σαλονιού ή το τραπέζι του δείπνου ως τόπος συνάθροισης και συνεστίασης. Σε σχέση με τα αντικείμενα αυτά, πέρα από τη χρηστική τους λειτουργία, ανιχνεύονται και οι υπερβάσεις της, που συχνά διαμορφώνουν μια απροσδόκητη δραματική κατάσταση επί σκηνής. Ανάλογη προσέγγιση επιφυλάσσεται και στο αντικείμενο του κρεβατιού, το οποίο καταρχήν ενοικεί στην επικράτεια της οικιότητας εντός του σπιτιού, ωστόσο στα έργα αναφοράς αναδεικνύεται σε μια σημαίνουσα παρουσία που δύναται να εγκιβωτίσει το δράμα της ύπαρξης των προσώπων.

Έπειτα, εντοπίζονται στα έργα τάξεις αντικειμένων τα οποία, ενώ μπορεί να τελούν σε ένα καθεστώς σιωπηρής αλλά εμμενούς παρουσίας, η παρουσία τους αυτή αποδεικνύεται τελικά ιδιαιτέρως καθοριστική στο επίπεδο της ποιητικής των έργων, επιτρέποντας να αναδυθούν βαθύτερα νοήματα. Επιπλέον, εξετάζονται αντικείμενα που αποτελούν προνομιακούς τόπους θέασης των επί σκηνής διαδραματιζομένων, με τα οποία συνδέονται κατ' αποκλειστικότητα συγκεκριμένα δραματικά πρόσωπα των έργων. Στην παρούσα ενότητα διερευνώνται, επίσης, απόπειρες των δραματικών προσώπων να επανεφεύρουν τον χώρο που τα περιβάλλει, οδηγούμενα στην ανάδειξη νέων τόπων. Μέσα από τη διαδικασία αυτή δεν μετασχηματίζεται μόνο η ιδιοσυστασία του χώρου, αλλά και αυτή η ίδια η συνειδησιακή εμπειρία των προσώπων. Τέλος, στον διάλογό τους με τον δραματικό χώρο μελετώνται αντικείμενα των νέων τεχνολογιών, όπως οθόνες και μηχανές, που επισύρουν έναν καίριο προβληματισμό γύρω από τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας, θέτοντας πολλές φορές υπό αίρεση αυτόν τον ίδιο τον δραματικό χώρο.

Δεύτερο κύριο εννοιολογικό άξονα της ανάλυσης αποτελεί η διάσταση του χρόνου, η οποία με όλη τη ρευστότητα και την απροσδιοριστία που την διακρίνει καθίσταται σημείο αιχμής σε κάθε απόπειρα δραματουργικής προσέγγισης, εφόσον απαιτεί τη συστράτευση των υπολοίπων επιπέδων του δραματικού κειμένου προκειμένου αυτά να την καταστήσουν εν τέλει ορατή. Ουσιαστικά, ο δραματικός χρόνος ταυτοποιείται μέσω των σημείων του χώρου και σε αυτήν τη διαδικασία τα σκηνικά αντικείμενα κατέχουν εξέχοντα ρόλο. Διά των σκηνικών αντικειμένων δύναται να δειχθεί ο χρόνος στην παροντική του διάσταση, αλλά και στη σχέση του με τους διηγητικούς χρόνους των έργων, καθώς επίσης με τις μελλοντικές προοπτικές που διαγράφονται εντός του δραματικού παρόντος. Ακόμη, μέσα από τη μελέτη των σκηνικών αντικειμένων δύναται να ανιχνευθούν τομές στον χρόνο, οι οποίες επιφέρουν παντός είδους μετατοπίσεις –χωρικές, συνειδησιακές, ηθικές– και με τον τρόπο αυτό αναδεικνύουν τις εναλλακτικές χρονικότητες που εγκαθίστανται στο δραματικό σύμπαν των έργων.

Υπό αυτό το πρίσμα εξετάζονται καταρχάς αντικείμενα που συντελούν στην πρόσληψη του δραματικού χρόνου ως ενός χρόνου ρέοντος και μη αναστρέψιμου. Εκ του παραλλήλου εξετάζονται αντικείμενα που διαμορφώνουν την αίσθηση ενός χρόνου εμμενούς, ενός χρόνου που εξαντλείται στην κυκλικότητα και την επανάληψη. Έπειτα, μελετώνται αντικείμενα που ενεργοποιούν μνημονικές διεργασίες, διαρρηγνύοντας τη ροή του σκηνικού χρόνου, ενισχύοντας ονειρικές τάσεις και προσδίδοντας ενίοτε τον χαρακτήρα της ενατένισης στην εκάστοτε σκηνική δράση. Και ενώ τα παραπάνω αντικείμενα εγγράφονται στο πεδίο μιας φαντασιακής φυγής, αντικείμενα σύστοιχα της περιπλάνησης και της αποδημίας αποτυπώνουν την πραγματική φυγή των προσώπων, ενσωματώνοντας τον χρόνο της μετάβασης. Με τον μεταβατικό χρόνο σχετίζονται και αντικείμενα τα οποία επιστρατεύονται για την επιτέλεση μιας συμβολικής μετάβασης, ενώ αντικείμενα που εγγράφονται στο πλαίσιο μιας τελετουργίας ενεργοποιούν επίσης τόπους και χρόνους κατά τους οποίους τελείται μια εσωτερική μετάβαση και ένας βαθύτερος εσωτερικός μετασχηματισμός των δραματικών προσώπων. Στην ενότητα αυτή εξετάζονται επίσης αντικείμενα διά των οποίων επιχειρείται η επανεγγραφή της Ιστορίας, ενώ μέσα από

αντικείμενα που αποδομούν σύμβολα (ιδεολογικά, εθνικά, θρησκευτικά) συντίθεται ένας αναθεωρητικός λόγος γύρω από την ιστορική μνήμη. Τέλος, αντικείμενα που μετέχουν διαφορετικών βαθμών αναπαράστασης ενεργοποιούν έναν διάλογο μεταξύ του χρόνου του θεάτρου και του χρόνου της ζωής.

Ο τρίτος εννοιολογικός άξονας της ανάλυσης συγκροτείται από τη σχέση των δραματικών προσώπων των έργων με τα σκηνικά αντικείμενα που τα περιβάλλουν. Ο τρόπος με τον οποίο τα δραματικά πρόσωπα συνέχονται με τα αντικείμενα του δραματικού χώρου μαρτυρά την εκάστοτε προθετικότητα των δραματικών προσώπων, καθώς και την τελική επενέργεια των σκηνικών αντικειμένων επάνω τους. Από την τελευταία αυτή διάσταση προκύπτει τελικά και ο μετασχηματιστικός ρόλος των αντικειμένων επί του δραματικού σύμπαντος των έργων. Πάνω στα σκηνικά αντικείμενα προβάλλεται κάθε φορά μια ανάγκη και μια προσδοκία των δραματικών προσώπων τέτοια που πολύ συχνά εκβάλλει σε δραματικές καταστάσεις οι οποίες κυφορούν είτε την επίρρωση του δραματικού διακυβεύματος έκαστου έργου, είτε την ελαφρά μετατόπισή του είτε την ολική ανατροπή του.

Σε ένα πρώτο επίπεδο εξετάζονται αντικείμενα που λειτουργούν ως η ατομική σκευή των δραματικών προσώπων. Διά των αντικειμένων αυτών χαρτογραφείται η ατομική πορεία των προσώπων μέσα στον χρόνο, καθώς και οι πολλαπλοί μετασχηματισμοί της εαυτότητας που οδηγούν σε έναν επαναπροσδιορισμό των κοινωνικών τους ρόλων. Στη συνέχεια προσεγγίζονται αντικείμενα που συνδέονται με καθημερινές συνήθειες των δραματικών προσώπων, προδίδοντας την αναζήτηση από μέρους τους ενός ασφαλούς καταφυγίου εντός μιας πραγματικότητας που τα υπερβαίνει. Σε ένα ανάλογο επίπεδο, εξετάζονται αντικείμενα που λειτουργούν ως εσωτερικές δημιουργικές καταφυγές των προσώπων, σε μια προσπάθεια αυτά να οδηγηθούν στην επιτέλεση μιας εναλλακτικής εαυτότητας. Σε ένα διαφορετικό εννοιολογικό πεδίο εγγράφονται αντικείμενα που συνδέονται με τη φροντίδα και την αυτοφροντίδα των δραματικών προσώπων. Τα εν λόγω αντικείμενα αποτυπώνουν τόσο την επιτακτική ανάγκη της επιβίωσης όσο και την αναζήτηση της ψυχικής ανθεκτικότητας εκ μέρους των δραματικών προσώπων, εισάγοντας το ζήτημα της βιομέριμνας.

Γράμματα, χειρόγραφα και επιστολές μελετώνται σε ένα πλαίσιο εσωτερικής ανασυγκρότησης των προσώπων, ενώ το αντικείμενο του καθρέφτη αντανakλά καταρχήν τη φιλαρέσκεια των γυναικείων δραματικών προσώπων, αλλά σε ένα δευτεροβάθμιο σημασιολογικό επίπεδο μαρτυρά τη βαθύτερη κρίση της ταυτότητάς τους. Τα φονικά εργαλεία εξετάζονται ως βοηθοί των δραματικών προσώπων στην απόπειρά τους να στοχεύσουν είτε τη ζωή άλλων προσώπων είτε τη δική τους, αλλά παράλληλα στη λειτουργία τους εγγράφεται και η ριζική μετατόπιση που κάθε φορά επισυμβαίνει στο δραματικό σύμπαν των έργων αμέσως μετά τη χρήση τους. Τέλος, στην ενότητα αυτή χαρτογραφούνται περιπτώσεις αντικειμένων διά των οποίων τελείται ο αναδιπλασιασμός των δραματικών προσώπων ή η μετάπτωσή τους στο καθεστώς αντικειμένων.

Ο τέταρτος εννοιολογικός άξονας αφορά στη σχέση σκηνικών αντικειμένων και δραματικού λόγου. Ο δραματικός λόγος δεν συνιστά απλώς μία εκ των παραμέτρων του θεατρικού συμβάντος, αλλά συγκροτεί τον πυρήνα της αφήγησης,

από τον οποίο απορρέουν οι διαστάσεις του δραματικού χώρου, του δραματικού χρόνου, αλλά και πάνω στον οποίο δομείται η ιδιοσυστασία των δραματικών προσώπων. Με άλλα λόγια, ο δραματικός λόγος διαμορφώνει τις εστίες της παραστασιμότητας της δραματικής αφήγησης και για τον λόγο αυτό τίθεται στη βάση του θεατρικού γεγονότος. Προκειμένου, όμως, να εκδιπλωθεί στον χώρο και στον χρόνο ο δραματικός λόγος αναγκαίοι τα υλικά σημεία, διά των οποίων δύναται να υποστασιοποιηθεί σκηνικά. Τα υλικά αυτά σημεία δεν είναι άλλα από τα αντικείμενα που πληρούν τον δραματικό/σκηνικό χώρο, καθώς δι' αυτών ο δραματικός λόγος αγκυρώνεται στον χώρο και λαμβάνει τη χρονική του υπόσταση. Καθώς, όμως, η σχέση των αντικειμένων με τον χώρο, τον χρόνο και τα δραματικά πρόσωπα έχει ήδη αναλυθεί στους προηγούμενους εννοιολογικούς άξονες, φωτίζοντας εμμέσως και τη διάσταση του δραματικού λόγου, στην παρούσα ενότητα η εστίαση αφορά την αυτοαναφορική σχέση των αντικειμένων με τον δραματικό λόγο.

Πιο συγκεκριμένα, στην ενότητα αυτή εξετάζονται οι περιπτώσεις εκείνες στις οποίες τα αντικείμενα αναλαμβάνουν έναν ρόλο προωθητικό, λειτουργώντας ως καταλύτες της δράσης και συμβάλλοντας στη ροή του δραματικού διαλόγου. Αντιστρόφως, μελετώνται αντικείμενα των οποίων η λειτουργία εκκρεμεί, υπονομεύεται ή και διαψεύδεται εντός του δραματικού λόγου, επιφέροντας με αυτόν τον τρόπο ρήγματα στο εσωτερικό της δραματικής αφήγησης. Αντικείμενα σύστοιχα της επικοινωνίας εξετάζονται υπό το πρίσμα της αδρανοποίησης της επικοινωνίας την οποία στοχεύουν, ενώ σε ό,τι αφορά αντικείμενα που συνδέονται με τον γραπτό λόγο ανιχνεύονται τα δευτεροβάθμια διηγητικά πεδία τα οποία αυτά ενεργοποιούν. Τέλος, στην παρούσα ενότητα διερευνώνται τα όρια της επικοινωνίας μέσα από αντικείμενα που προκαλούν την αναπαραγωγή του λόγου. Τα εν λόγω αντικείμενα επιτρέπουν να αναδυθούν εναλλακτικές αφηγήσεις της πραγματικότητας, διά των οποίων συγκροτείται τελικά ένας λόγος γύρω από την υποκειμενική συγκρότηση της πραγματικότητας.

Στο τέλος αυτής της μακράς ευρετικής πορείας ο στόχος είναι διττός: από τη μια να αναδειχθεί η λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων ως τόπων παραγωγής νοήματος, ενός νοήματος που όμως δεν θα φέρει αξιωματικό χαρακτήρα, αλλά θα απορρέει από τις πολλαπλές ερμηνευτικές δυνατότητες που ενεργοποιούν τα σκηνικά αντικείμενα στην αλληλεπίδρασή τους με τα υπόλοιπα επίπεδα του δραματικού κειμένου –τον χώρο, τον χρόνο, τον διάλογο, τα πρόσωπα–, αλλά και μέσα από την ανάδειξη της υλικότητάς τους, που δύναται να τα καταστήσει αυτόνομες υλικές οντότητες επί σκηνής. Παράλληλος στόχος της εργασίας στο πέρας αυτής της ερμηνευτικής διαδρομής είναι διαμέσου της μελέτης των σκηνικών αντικειμένων να χαρτογραφηθεί η δραματική παραγωγή της δεκαετίας του 1990, να διαυγασθούν δηλαδή οι κυρίαρχες τάσεις αλλά και οι αποκλίνουσες απόπειρες, να εντοπισθούν οι δεσπύζοντες αφηγηματικοί τρόποι αλλά και οι εναλλακτικές αφηγήσεις που εγκαθιστούν νέες τροπικότητες του χρόνου και του λόγου, να αποτυπωθεί ο πλουραλισμός των δραματουργικών εργαλείων και η εκάστοτε δημιουργική ή αιρετική τους αξιοποίηση και να συγκροτηθεί μια διαυγής εικόνα των τάσεων και των πειραματισμών της δραματικής γραφής της υπό εξέταση περιόδου.

Ωστόσο, οι δύο αυτοί στόχοι δεν υπηρετούνται αυτόνομα και ανεξάρτητα μεταξύ τους, αλλά εγγράφονται σε μια συνθετική ερμηνευτική απόπειρα, προς ανάδειξη της σύνδεσης των δύο πεδίων, από τη μια της θεωρητικής επόπτευσης των λειτουργιών και σημασιών των σκηνικών αντικειμένων και από την άλλη της συγκρότησης μιας ευρύτερης εικόνας της υπό μελέτη δραματουργίας μέσα από την εννοιολογική κατηγοριοποίηση των παραπάνω λειτουργιών και σημασιών των αντικειμένων. Άρα, η ερμηνευτική προσέγγιση κινείται παράλληλα και στα δύο επίπεδα, ώστε τα δύο αυτά ερευνητικά παράγωγα να προκύπτουν μέσα από μια δυναμική διαδικασία αλληλοδιήθησης και αλληλοτροφοδότησης. Με όχημα την «αμφιβολία [που] ανοίγει έναν χώρο γνωστικής και ηθικής περιπέτειας»⁶ σε κάθε απόπειρα θεωρητικής και ιστορικής προσέγγισης του θεατρικού φαινομένου, η παρούσα εργασία θα τείνει σε κάθε της στάδιο να στοχεύσει με επιστημολογική ακρίβεια το αντικείμενό της, αλλά παράλληλα θα διέπεται από μια διαρκή διάθεση αμφιβολίας απέναντι σε αυτό που μόλις έχει οριοθετήσει, καθιστώντας με αυτόν τον τρόπο το ερευνητικό της πεδίο έναν τόπο συνεχούς επαναδιαπραγμάτευσης των νοημάτων και των πορισμάτων της.

⁶ Πεφάνης, «Σταυροδρόμια στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου», στον τόμο *Σκηνές της θεωρίας: Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, ό.π., σ. 412.

Α΄ ΜΕΡΟΣ: ΤΟ ΠΡΑΓΜΑ ΚΑΙ ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

Ο θεωρητικός περί θεάτρου λόγος έχει τις τελευταίες δεκαετίες διέλθει από όλα τα σταυροδρόμια του ευρύτερου θεωρητικού και φιλοσοφικού στοχασμού, έχει χρησιμοποιήσει αναλυτικά και ερμηνευτικά εργαλεία από διάφορα ρεύματα σκέψης και έχει δοκιμάσει θεάσεις και προοπτικές ετερόκλιτων πεδίων στοχασμού. Παράλληλα με όλη αυτήν τη θεωρητική διαδρομή, η δραματουργία επίσης έχει υποστεί μετατοπίσεις ανάλογα με το ρεύμα της εκάστοτε εποχής ή κόντρα σε αυτό το ρεύμα, υποκύπτοντας στα αισθητικά ζητούμενα της οικείας ιστορικής περιόδου ή υπονομεύοντάς τα, διαμορφώνοντας νέες τάσεις και στη συνέχεια υπερβαίνοντάς τις. Μπορούμε, συνεπώς, να ισχυριστούμε ότι ο δραματικός όσο και ο θεωρητικός περί αυτού λόγος έχουν εξαντλήσει τα όριά τους; Ότι έχουν περιέλθει σε μια μεταμοντέρνα κατάσταση, στην οποία κυριαρχεί η ρευστότητα και ο σχετικισμός, έτσι ώστε να επιφυλασσόμαστε κάθε φορά να αποδώσουμε ειδολογικούς χαρακτηρισμούς ή να χρησιμοποιήσουμε ερμηνευτικά εργαλεία και μεθοδολογίες ανάλυσης ανήκοντα σε παρελθόντα συστήματα σκέψης; Και αν είναι έτσι, πού τίθεται το σημείο αναφοράς για κάθε νέα απόπειρα ερμηνευτικής προσέγγισης; Ποιοι ερμηνευτικοί τρόποι είναι αποδεκτοί και πού ξεκινούν τα όρια της όποιας αυθαιρεσίας;⁷

Τα παραπάνω ερωτήματα τίθενται αμείλικτα στη βάση κάθε απόπειρας θεωρητικής προσέγγισης δραματικών κειμένων ή άλλων εκφάνσεων του θεατρικού φαινομένου. Μετά το πρωτοβάθμιο στάδιο της καταγραφής, της κατάταξης και της ομαδοποίησης, το οποίο στο «θεατρολογικό τρίγωνο»⁸ αντιστοιχεί στο επίπεδο της ιστορίας του θεάτρου, ακολουθεί αναπόφευκτα ένα στάδιο δευτεροβάθμιας έρευνας, που ενεργοποιεί σχέσεις, διασυνδέσεις, προβολές και μετασχηματισμούς, όχι πλέον στο μικροεπίπεδο της συγκεκριμένης και ιστορικά οριοθετημένης ερευνητικής δραστηριότητας, αλλά στο μακροεπίπεδο του συνόλου της θεατρικής πράξης. Στο στάδιο αυτό (που αντιστοιχεί στο επίπεδο της θεωρίας του θεάτρου από το «θεατρολογικό τρίγωνο») είναι που υπεισέρχονται αναπόδραστα ερωτήματα γύρω από τη φύση, τη λειτουργία και τον ρόλο του θεατρικού φαινομένου, γύρω από το

⁷ Ο Β. Πούχνερ στο άρθρο του για τον ρόλο της επιστήμης της θεατρολογίας στη μετά την παραστασιακή στροφή της δεκαετίας του 1990 εποχή, επισημαίνει με κάποια ανησυχία: «[...] η στροφή προς μη ιστορικάς θεμελιωμένα θεωρήματα και η ενασχόληση αποκλειστικά με ένα μέρος της πρωτοπορίας έχει οδηγήσει σε μια ακατάσχετη δοκιμογραφία, η οποία στερείται πλέον, εν πολλοίς, ερευνητικού ήθους. Το mainstream της θεατρολογικής βιβλιογραφίας έχει απολέσει εν μέρει την απαίτηση της εφαρμογής των αυτονόητων ελεγκτικών και αποδεικτικών μηχανισμών της θεμελιώδους επιστημονικότητας και το ζητούμενο για τις μελλοντικές εξελίξεις είναι η επανάκτηση κάποια μορφής ιστορικότητας των προσεγγίσεων [...]». Βάλτερ Πούχνερ, «Θεατρολογία χωρίς δράμα και ιστορία;», *Νέα Εστία*, 1832 (Απρ. 2010), σ. 784.

⁸ Ο Πεφάνης προβαίνει σε μια διάκριση των τριών επιπέδων της θεατρολογικής έρευνας: του επιπέδου της θεωρίας του θεάτρου, του επιπέδου της ιστορίας του θεάτρου και του επιπέδου της κριτικής του θεάτρου, ερειδόμενος στην τριχοτόμηση της γλωσσικής ανάλυσης από τον Ε. Coseriu στα επίπεδα του συστήματος, της νόρμας και της ομιλίας, αντίστοιχα. Συνέχει δε τα τρία αυτά επίπεδα στο σχήμα ενός «θεατρολογικού τριγώνου» και επεξηγεί την υιοθέτηση της τριγωνικής σχέσης για την εικονική απόδοση των τριών επιπέδων, υποστηρίζοντας ότι μια τέτοια τριγωνική συσχέτιση «φωτίζει περισσότερο τις αμοιβαιότητες από τις διαφοροποιήσεις, τις παραλληλίες και τις συγχρονίες από τις αντιθέσεις, τις δυναμικές σχέσεις από τις στατικές θέσεις» (σ. 409). Πεφάνης, *ό.π.*, σσ. 404-412. Βλ. σχετικά και Πούχνερ, *Θεωρητικά θέατρον*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σσ. 86-90.

οντολογικό καθεστώς των επιμέρους συστατικών στοιχείων του, καθώς και γύρω από τα πεδία αλληλεπίδρασης που διαμορφώνονται σε κάθε θεατρικό γεγονός και τα οποία συνοψίζουν εν τέλει τον χαρακτήρα του.

Η παρούσα εργασία εξετάζει τη λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων και τις σημασίες που αυτά προσλαμβάνουν στη δραματουργία μιας ορισμένης χρονικής περιόδου της νεοελληνικής δραματουργίας. Ο παράγοντας «ιστορία» ανιχνεύεται στα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά της δραματουργίας της εν λόγω περιόδου, σε συνδυασμό με τις ευρύτερες ιδεολογικές, πολιτισμικές και κοινωνικές συνθήκες παραγωγής της δραματουργίας αυτής. Συνεπώς, σε ένα πρώτο επίπεδο η ερμηνευτική προσέγγιση οφείλει να ενσωματώσει τις ιστορικές παραμέτρους που διέπουν τη δραματική παραγωγή της περιόδου, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αυτές αντικατοπτρίζονται και εν τέλει αφομοιώνονται από τη φυσιογνωμία που προσλαμβάνει η αναφερόμενη δραματουργία. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, όμως, η ερμηνευτική προσέγγιση θα πρέπει να ενεργοποιήσει μια ευρύτερη επόπτευση του αντικειμένου της, αξιοποιώντας ερμηνευτικά εργαλεία και εδραιώνοντας έναν θεωρητικό λόγο που θα θεμελιώσει τις σημασίες που αναδύονται κατά την αναλυτική διαδικασία και θα τους προσδώσει την εγκυρότητα που απορρέει από την ιστορική συγκρότηση του αντικειμένου της. Πρόκειται για μια δυναμική διαλεκτική διαδικασία, την οποία ο Γ. Πεφάνης περιγράφει ως εξής:

Κάθε επόπτευση του παρελθόντος δεν μπορεί να διενεργείται παρά μέσα από ένα παρόν, μέσα από τις εποπτικές αρχές και τις συνθήκες παρατήρησης που απαιτεί το παρόν, ενώ, από την άλλη μεριά, αυτό το εποπτικό παρόν έχει συγκροτηθεί ως τέτοιο με τις εμπειρίες, τις μνήμες και τις πληροφορίες που αντλεί από το παρελθόν.⁹

Ως εκ τούτου, εστιάζοντας στην παρούσα εργασία στην ανάλυση των σκηνικών αντικειμένων, δηλαδή ενός εκ των συστατικών στοιχείων του δραματικού λόγου καταρχάς και της σκηνικής πράξης κατ' επέκταση, ερχόμαστε αντιμέτωποι με ανάλογους προβληματισμούς. Μετά την αρχική διαδικασία της καταγραφής και της κατηγοριοποίησης των σκηνικών αντικειμένων στην υπό εξέταση δραματουργία, αρχίζουν σταδιακά να αναδύονται καίρια ζητήματα ερμηνευτικής, τα οποία για να μπορέσουμε να προσεγγίσουμε με επιστημονική ακρίβεια και μεθοδικότητα, θα πρέπει σε πρώτο χρόνο να αναμετρηθούμε με οντολογικής και οντικής φύσης ερωτήματα γύρω από το τι είναι ένα αντικείμενο, πώς μπορούμε να ορίσουμε τη φύση και τη λειτουργία του, με ποιον τρόπο εγγράφονται εντός του οι κοινωνικές δομές, ποια η σχέση του με το υποκείμενο, σε τι βαθμό μπορούμε να προσδιορίσουμε αντικειμενικά τα χαρακτηριστικά του και πώς το αντικείμενο συνδέεται και

⁹ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 410. Στο ίδιο πνεύμα, ο Πούχγερ υπογραμμίζει ότι η θεωρία χωρίς την ιστορία και το συγκεκριμένο εκπίπτει σε μια αφηρημένη κατασκευή. Πούχγερ, «Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Αθήνα 26-30.01.2011, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, σ. 23. Για την αναγκαιότητα της θεμελίωσης της ιστοριογραφίας κατά τη μελέτη του θεατρικού φαινομένου, βλ. του ίδιου, «Η πηγή, το τρεχούμενο νερό της γνώσης: αναστοχασμοί για την ιστοριογραφία του θεάτρου», στον τόμο *Με θέα το θέατρο*, Γρηγόρης, Αθήνα 2017, σσ. 29-52, ιδίως σσ. 30-32, καθώς επίσης «Θεατρολογία χωρίς δράμα και ιστορία;», *ό.π.*, σσ. 781-787.

αλληλεπιδρά με την ανθρώπινη συνείδηση. Μεταφέροντας εν συνεχεία όλη την παραπάνω προβληματική στον χώρο του θεάτρου, θα διερωτηθούμε για τη θέση του σκηνικού αντικειμένου μέσα στον σκηνικό χώρο, τον τρόπο με τον οποίο συνδέεται με τα υπόλοιπα στοιχεία της σκηνικής δράσης, την προβολή του επάνω στη δράση, τη σχέση που αναπτύσσει με τα δραματικά πρόσωπα, την πρότερη ζωή του, τα φυσικά χαρακτηριστικά και την υλικότητά του, καθώς και τον τρόπο που προσλαμβάνεται από το θεατρικό κοινό.

Βεβαίως, δεν πρόκειται για μια γραμμική διαδικασία. Όταν καλούμαστε να προσεγγίσουμε ερμηνευτικά τη λειτουργία ενός σκηνικού αντικειμένου, δεν αναλογιζόμαστε ξεχωριστά και διαδοχικά τα παραπάνω ζητήματα, ούτε αυτά διαθέτουν μια διαυγή κάθε φορά εικόνα, ώστε να είμαστε σε θέση να καταλήγουμε σε καθολικά αναγνωρίσιμα και επιστημονικά αδιάβλητα συμπεράσματα. Η όποια θετικιστική προσέγγιση κάθε άλλο παρά γόνιμη αποβαίνει στο πεδίο του θεάτρου, καθώς παραγνωρίζει θεμελιώδεις όψεις της θεατρικής επικοινωνίας, όπως τις συνειδησιακές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα σε κάθε της έκφανση και επικαθορίζουν την πρόσληψη του θεατρικού γεγονότος. Συνεπώς, κάθε μας απόπειρα να στοχεύσουμε συνολικά και πανοραμικά τη λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων θα διακρίνεται πάντα από έναν βαθμό ασυνέχειας και έναν χαρακτήρα ατέλειας, καθώς θα μας διαφεύγει διαρκώς ένα μέρος της συνειδησιακής τους θεμελίωσης. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, μια τέτοια απόπειρα θα συνιστά πάντα μια «πράξη δημιουργίας, μια πράξη απελευθέρωσης από τα δεδομένα όρια, από τους κατεστημένους όρους της ύπαρξής μας»¹⁰.

Υπό αυτό το πρίσμα, η ερμηνευτική προσέγγιση που θα ακολουθήσουμε στην παρούσα ανάλυση της λειτουργίας και της σημασίας των σκηνικών αντικειμένων διέπεται από έναν χαρακτήρα δημιουργικής διάθεσης απέναντι στο εξεταζόμενο δραματικό υλικό. Η δημιουργική αυτή διάθεση δεν εκβάλλει αναγκαστικά σε οριστικές αποκρυσταλλώσεις του νοήματος, αλλά μεριμνά για τη διάνοιξη πολλαπλών προοπτικών και εναλλακτικών εποπτεύσεων, αφήνοντας μονίμως ένα υπόλειμμα νοήματος, το οποίο προσφέρεται προς διερεύνηση σε κάθε νέα ανάγνωση και ερμηνευτική προσέγγιση του εν λόγω δραματικού υλικού. Όπως σημειώνει και ο Ricoeur στην ερμηνευτική του, «Αυτό που είναι προς ερμηνεία σε ένα κείμενο είναι μια πρόταση κόσμου, ενός κόσμου τέτοιου που να μπορώ να τον κατοικήσω για να προβάλω σ' αυτόν μια από τις πιο δικές μου δυνατότητες»¹¹. Αυτή η «πρόταση κόσμου», συμπληρώνει ο P. Ricoeur, «δεν βρίσκεται πίσω από το κείμενο, όπως μια κρυμμένη πρόθεση, αλλά μπροστά του, σαν κάτι που το κείμενο εκδιπλώνει, αποκαλύπτει, φανερώνει»¹². Ο ερμηνευτής καλείται, συνεπώς, να προσλάβει αυτό που φανερώνεται μπροστά του, να το «προσοικειωθεί»¹³ και να του αποδώσει μια

¹⁰ Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ. 175.

¹¹ Paul Ricoeur, *Δοκίμια ερμηνευτικής*, μετ. Αλέκα Μουρίκη, Μορφωτικό Ίδρυμα Αγροτικής Τράπεζας, Αθήνα 1990, σ. 195.

¹² *Το ίδιο*, σ. 197.

¹³ Ο Ricoeur κάνει λόγο για «προσοικείωση» της «πρότασης του κόσμου» που διακυβεύεται μέσα στο κείμενο και διατυπώνει την άποψη ότι μέσω αυτής της προσοικείωσης συγκροτείται τελικά η

σημασία, ανάλογα με τις δικές του πολιτισμικές αξίες, τα ιδεολογικά του φίλτρα, τη γνωστική του ευρύτητα, τις δυνατότητες της αισθητηριακής του απόκρισης.

Στην αμοιβαία αυτή διαδικασία ο αναγνώστης δεν προηγείται του κειμένου ούτε τελεί εν αναμονή της ενεργοποίησης του αναλυτικού του οπλοστασίου προκειμένου να προχωρήσει στην παραγωγή του νοήματος του κειμένου. Εκκινεί, βεβαίως, από μια δεδομένη κοινωνική και πολιτισμική θέση και φέρει έναν ορισμένο ορίζοντα προσδοκιών, αλλά στη συνέχεια αφήνεται στη δύναμη του κειμένου προκειμένου αυτό να του φανερώσει τα ποικίλα σημαίνοντά του, κατά την διατύπωση του R. Barthes, μέσα από μια «σειριακή κίνηση απαγκιστρώσεων, αλληλοεπικαλύψεων, παραλλαγών»¹⁴. Ο Barthes, στη διάκριση μεταξύ έργου και κειμένου στην οποία προβαίνει, αποκαλεί το κείμενο «επιβραδυντικό»¹⁵, υπό την έννοια ότι το κείμενο απωθεί στο άπειρο το σημαίνόμενο και καλεί τον αναγνώστη στην εκκάλυψη των σημαινόντων που κυοφορούνται εντός του, σε αντίθεση με το έργο, το οποίο «κλείνεται» πάνω σε ένα σημαίνόμενο και καλεί τον αναγνώστη να το ερμηνεύσει μέσα από μια αντίστοιχη θέση κλειστότητας. Στην οπτική του Barthes το κείμενο είναι «πληθυντικό», όχι απλώς με την έννοια των πολλαπλών νοημάτων που ενεργοποιεί, αλλά και επειδή πραγματώνει την έννοια της πληθυντικότητας, καθώς προκαλεί μια συνεχή διασπορά των σημασιών¹⁶.

Κατά τον Γ. Πεφάνη ο R. Barthes «εισάγει την κειμενικότητα, δηλαδή τη ρευστότητα και τη δυνητικότητα, στην επικράτεια του έργου, την ίδια στιγμή που διατηρεί το έργο ως μια ελάχιστη αρχή αναφοράς μέσα στην κειμενική κινητικότητα»¹⁷. Με άλλα λόγια, έργο και κείμενο συνέχονται σε μια σχέση αμοιβαιότητας, με το έργο να προσφέρει την αγκύρωση σε ένα ορισμένο πλαίσιο λόγου και το κείμενο να πυροδοτεί τις πολλαπλές νοηματοδοτήσεις του λόγου αυτού μέσα από μια κίνηση διαρκούς επαναδιαπραγμάτευσης του νοήματος, το οποίο έτσι μοιάζει να τελεί σε μια συνεχή εκκρεμότητα. Η διαλεκτική αυτή σχέση έργου και κειμένου απηχεί την υπόσταση του ίδιου του δραματικού κειμένου: κάθε δραματικό κείμενο συνιστά μια αποτύπωση δραματικού λόγου στο χαρτί, η οποία όμως λαμβάνει την ολοκληρωμένη της υπόσταση μόνο όταν μεταφερθεί στη σκηνή, καθώς εκεί είναι που ο λόγος υποστασιοποιείται με υλικούς όρους, εκτείνεται στον χώρο και τον χρόνο, προσλαμβάνεται από τους θεατές μέσα από μια βιωματική διαδικασία και λαμβάνει τις ποικίλες νοηματοδοτήσεις του. Η εκκρεμότητα του δραματικού κειμένου προβάλλει, συνεπώς, εγγεγραμμένη στη φύση του και η δυνητικότητα που το διέπει ως προς τη μελλοντική σκηνική του εκπλήρωση αναδύεται ως συγκροτητική αρχή του δραματικού λόγου.

Σε αυτά τα δύο στοιχεία, της εκκρεμότητας και της δυνητικότητας του δραματικού κειμένου, λανθάνει και αυτό που ο Γ. Πεφάνης αποκαλεί «διπλή σκηνική

εαυτότητα του ερμηνευτή ως μια «πρόταση ύπαρξης που ανταποκρίνεται με τον καταλληλότερο τρόπο στην πρόταση του κόσμου». *Ο.π.*

¹⁴Roland Barthes, «Από το έργο στο κείμενο», στον τόμο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μετ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σ. 154.

¹⁵*Ο.π.*

¹⁶*Το ίδιο*, σ. 155.

¹⁷ Πεφάνης, «Σκηνές του γαλλικού μεταδομισμού», *ό.π.*, σ. 295.

διατομή του δραματικού κειμένου»¹⁸. Πρόκειται για τις δύο λειτουργίες που υποφώσκουν στο δραματικό κείμενο και επικαθορίζουν την ιδιοσυστασία του: την προβολική λειτουργία, που συνδέεται με τη μελλοντική του σκηνοθεσία, και την αναδρομική, που σχετίζεται με τις παρελθούσες σκηνικές (ανα)παραστάσεις του κειμένου, οι οποίες προβάλλουν ενσωματωμένες σε κάθε νέα διαδικασία σκηνικής του πραγμάτωσης¹⁹. Υπό αυτό το πρίσμα, το δραματικό κείμενο κινείται σε μια ενδιάμεση περιοχή μεταξύ του γραπτού λόγου, που φέρει έναν ελάχιστο βαθμό αναφοράς και άρα ένα ελάχιστο νόημα²⁰, και της σκηνικής του πραγμάτωσης, η οποία ερείδεται πάνω στο ελάχιστο αυτό νόημα προκειμένου να ενεργοποιήσει νέες σημασιολογικές εστίες, ανατροφοδοτώντας τον δραματικό λόγο και προκαλώντας την επέκταση του νοηματικού του φορτίου στο διηλεκές του θεατρικού χρόνου. Η κίνηση αυτή μοιάζει με μια «ταλάντωση μεταξύ μυθοπλαστικής τάξης και επιτελεστικού αυθορμητισμού, μεταξύ προθετικού προγράμματος και σκηνικής απόκλισης»²¹ και επισφραγίζει τη θεατρική πράξη, εγκαθιστώντας μια συμπληρωματική σχέση μεταξύ δραματικού κειμένου και σκηνικής (ανα)παραστάσης.

Η μελέτη των σκηνικών αντικειμένων που επιχειρείται στην παρούσα εργασία περιορίζεται στο επίπεδο του δραματικού κειμένου. Πεδίο αναφοράς της είναι οι φανερώσεις των σκηνικών αντικειμένων στη δραματολογία μιας δεδομένης χρονικής περιόδου, χωρίς να εξετάζονται οι αντίστοιχες σκηνικές τους εκπληρώσεις. Κατά μία έννοια, συνεπώς, επιχειρείται η προσπέλαση του ενός μόνο πόλου του θεατρικού φαινομένου, όπως αυτό περιγράφηκε παραπάνω, δηλαδή του δραματικού κειμένου, ενώ απουσιάζει ο συμπληρωματικός πόλος, δηλαδή η σκηνική εκπλήρωση του κειμένου, διά της οποίας αρτιώνεται και επαυξάνεται το ελάχιστο νόημα του δραματικού κειμένου. Ωστόσο, αυτή η ίδια η ανάγνωση του δραματικού κειμένου δεν συνιστά ήδη μια φαντασιακή σκηνοθεσία του; Με άλλα λόγια, ο αναγνώστης ενός δραματικού κειμένου, καθώς περιδιαβαίνει τη διαλογική του φόρμα και διατρέχει τις σκηνικές του οδηγίες, δεν προβάλλει ήδη επάνω στο κείμενο τη δυνητική του εκπλήρωση σε έναν φαντασιακό σκηνικό χώρο; Όπως εύστοχα το διατυπώνει ο Γ. Πεφάνης,

Ο αναγνώστης ενός δραματικού κειμένου δεν ακολουθεί μόνο τις λέξεις, ούτε φαντάζεται μόνο εικονικά αντίστοιχα του κειμένου, αλλά διαβάσει ολόκληρη τη δυνητική σκηνο-θεσία του έργου, από τα στοιχειώδη υποκριτικά στοιχεία μέχρι και τα πιο σύνθετα σκηνοθετικά σχήματα. Όπως ο θεατής μπροστά στη σκηνή, έτσι και ο αναγνώστης μπροστά στην

¹⁸ Το ίδιο, σσ. 321-322.

¹⁹ Εδώ βρίσκουμε την απήχηση της θεωρίας του Carlson γύρω από τις μνήμες με τις οποίες προβάλλει στοιχειωμένη η θεατρική τέχνη και οι οποίες μετουσιώνονται διαρκώς σε κάθε νέα σκηνική υλοποίηση ενός δραματικού κειμένου. Βλ. αναλυτικά: Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, σσ. 1-15.

²⁰ Γράφει ο Πεφάνης για το ελάχιστο νόημα: «Κάθε εικόνα, ακόμα κι αν δεν είναι πλήρως εννοηματοωμένη, δεν μπορεί παρά να διαθέτει, τόσο στο στάδιο της παραγωγής της, όσο και σε εκείνο της πρόσληψής της, ένα ελάχιστο νοηματικό στρώμα, που της δίνει μια κάποια πυκνότητα, έναν σκελετό συνοχής, ένα ίχνος συνάφειας». Πεφάνης, «Σκηνές της κοινωνικής φαντασίας. Η σκέψη του Κορνήλιου Καστοριάδη στο πλαίσιο των θεωριών για το θέατρο», στον τόμο *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, ό.π., Αθήνα 2013, σσ. 174-175.

²¹ Πεφάνης, «Το κείμενο και η σκηνή, η fictio και το factum. Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις», ό.π., σ. 387.

τυπωμένη σελίδα δημιουργεί παραστάσεις αυτού που βλέπει ή διαβάζει, δημιουργεί δηλαδή άλλες «σκηνές».²²

Υπό αυτό το πρίσμα, κάθε ερμηνευτική απόπειρα ενός δραματικού κειμένου συνιστά ήδη μια δυνητική του σκηνοθεσία. Έτσι και στην παρούσα μελέτη η προσέγγιση της λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων στην υπό εξέταση δραματουργία συνίσταται σε μια δημιουργική διαδικασία εντοπισμού του ελάχιστου νοήματος κάθε έργου, ιχνηλάτησης των πολλαπλών σημασιών που αναφύονται γύρω από αυτό το νόημα και διερεύνησης του τρόπου με τον οποίο οι σημασίες αυτές διέρχονται και εν δυνάμει πραγματώνονται μέσα από την παρουσία και τη λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων. «Η ερμηνευτική είναι η τέχνη να διακρίνουμε τον λόγο μέσα στο έργο, ο οποίος δίνεται μέσω των δομών του έργου»²³, σημειώνει ο P. Ricoeur. Στην περίπτωση μας, το σκηνικό αντικείμενο συνιστά μία από τις δομές του έργου που μας επιτρέπει να προσπελάσουμε τον λόγο του δραματικού κειμένου και να χαρτογραφήσουμε τις ποικίλες διαστρωματώσεις του, μέσα από τις οποίες αρθρώνεται τελικά η αναφορά του στον κόσμο.

Προκειμένου, όμως, η ανάγνωση των δραματικών κειμένων της υπό μελέτη περιόδου να μην εκβάλλει σε αυθαίρετες διατυπώσεις και να πορευθεί συνεκτικά προς το ελάχιστο νόημα που λανθάνει στα κείμενα, απαιτείται να προσφύγει σε ένα στέρεο ερμηνευτικό πλαίσιο, το οποίο θα προσφέρει τα κλειδιά για την ανάδυση των νοηματικών εστιών που ενυπάρχουν στο εκάστοτε δραματικό κείμενο και για τη διαύγαση της δυναμικής τους σχέσης με τα σκηνικά αντικείμενα. Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα επιχειρηθεί η αποκρυστάλλωση αυτού ακριβώς του θεωρητικού πλαισίου και των ερμηνευτικών εργαλείων που έχουν κριθεί τα πλέον πρόσφορα για την ανάδειξη του πεδίου των σημασιών το οποίο διανοίγεται κατά τη δημιουργική προσέγγιση της λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων.

Στο πρώτο μέρος της θεωρητικής πλαισίωσης θα επιχειρηθεί μια περιδιάβαση των φιλοσοφικών θεωριών γύρω από το πράγμα και το αντικείμενο, ώστε να αναδυθούν ορισμένοι προβληματισμοί οντολογικής φύσης, οι οποίοι δύνανται να ενεργοποιήσουν ένα ευρύτερο εννοιολογικό πλέγμα κατά την προσέγγιση της έννοιας του σκηνικού αντικειμένου και έτσι να φωτίσουν με μια εξωθεατρική ματιά τη φύση και τις δυνητικές του λειτουργίες. Η παρείσδυση του φιλοσοφικού στοχασμού στη μελέτη του θεάτρου αναδεικνύεται όχι μόνο χρήσιμη αλλά και ευεργετική, καθώς προσφέρει μια ευρύτερη επόπτευση του θεατρικού φαινομένου, της θέσης του μέσα στον ανθρώπινο βίο και του ρόλου του στη συγκρότηση της εαυτότητας. Η φιλοσοφία του θεάτρου, υποστηρίζει ο Γ. Πεφάνης, δεν εγκλείεται στο «θεατρολογικό τρίγωνο». Κείται πέραν αυτού και μπορεί να επιδράσει και στις τρεις πτυχές του και αυτό διότι «τα συμπεράσματά της δεν αφορούν αποκλειστικά το θέατρο, αλλά πρωτίστως τον άνθρωπο και την περιπέτεια της ζωής του»²⁴.

²² Πεφάνης, «Σκηνές της κοινωνικής φαντασίας», *ό.π.*, Αθήνα 2013, σ. 175.

²³ Ricoeur, *ό.π.*, σ. 191.

²⁴ Πεφάνης, «Φιλοσοφίες της σκηνης/Σκηνές της φιλοσοφίας. Μια εισαγωγή», στον τόμο *Θιασώτες και φιλόσοφοι: Σκιαγράφιση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016, σσ. 28-29.

Έτσι, στο τέλος της φιλοσοφικής θεώρησης του πράγματος και του αντικειμένου που θα επιχειρηθεί στο πρώτο μέρος της θεωρητικής προσέγγισης θα έχει διαυγασθεί ένα ευρύ πεδίο νοηματοδοτήσεων του πράγματος και του αντικειμένου, στο οποίο στη συνέχεια θα προσχωρήσουν οι θεωρητικές προσεγγίσεις του σκηνικού αντικειμένου. Μέσα από την αλληλοδιήθηση των δύο αυτών επιπέδων, του φιλοσοφικού στοχασμού γύρω από το πράγμα και το αντικείμενο και της θεωρητικής συγκρότησης του σκηνικού αντικειμένου, θα αναδυθεί τελικά το θεωρητικό πλαίσιο εντός του οποίου θα κινηθεί η ανάλυση της λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων στη δραματολογία της υπό εξέταση περιόδου. Με τον τρόπο αυτό θα αρθρωθεί προοδευτικά ο λόγος των σκηνικών αντικειμένων εντός των δραματικών κειμένων, από τον οποίο απορρέουν οι σημασίες που τα σκηνικά αντικείμενα προσλαμβάνουν στα εκάστοτε δραματικά περιβάλλοντα, οι οποίες με τη σειρά τους ανατροφοδοτούν το νοηματικό υπόβαθρο των έργων και του προσδίδουν νέες όψεις και προοπτικές.

1. Πράγμα και αντικείμενο: ταυτολογία ή σημείο τομής;

Η περιδιάβασή μας στην επικράτεια του πράγματος θα εκκινήσει από τον M. Heidegger, ο οποίος προσέδωσε στην έννοια αυτή μια εξέχουσα θέση στον φιλοσοφικό του στοχασμό²⁵. Τόσο στην πραγματεία του περί πράγματος (*What is a thing*) όσο και στο δοκίμιό του «The Thing» ο Heidegger επιχειρεί να διαυγάσει τον κόσμο των πραγμάτων και τη συσχέτισή τους με την ανθρώπινη ύπαρξη. Μιλώντας ο Heidegger για τον κόσμο των πραγμάτων βεβαίως αναφέρεται σε κάτι ευρύτερο από τα χειροπιαστά πράγματα, τα οποία εμείς θα αποκαλούσαμε «αντικείμενα». Στην πραγματεία του *What is a thing* παραθέτει όλες τις έννοιες του πράγματος, αναφερόμενος καταρχάς στα αντικείμενα και τα πράγματα με τη στενή έννοια του όρου, είτε μικρού είτε μεγαλύτερου μεγέθους, στα οποία περιλαμβάνει και τα φυτά και τα ζώα. Στη συνέχεια κάνει μια αναφορά στα πράγματα, όπως αυτά εμφανίζονται σε διάφορες γλωσσικές εκφράσεις («τα πράγματα πάνε καλά», «συμβαίνουν περίεργα πράγματα», «να ξεκαθαρίσει το πράγμα» κ.λ.π.), καθώς και σε παροιμίες («το καλό πράγμα αργεί να γίνει»), για να υποδηλώσουν σχέδια, περιστατικά, αποφάσεις, γεγονότα, επιθυμίες. Διευκρινίζει, τέλος, ότι κάνοντας λόγο στη φιλοσοφική του προσέγγιση για το «πράγμα» αναφέρεται στην πρώτη κατηγορία των πραγμάτων που είναι «present-at-hand», που παρίστανται δηλαδή εμπρός μας ως απτά αντικείμενα.

Στα δύο έργα του περί πράγματος ο M. Heidegger κατοπτεύει και επιχειρεί να προσδιορίσει όχι απλώς την έννοια του πράγματος σε αντιδιαστολή με την έννοια του αντικειμένου, όπως το εννοούμε ευρέως (επενδεδυμένο με έναν εργαλειακό χαρακτήρα), αλλά και την ιδιότητα που καθιστά ένα πράγμα «πράγμα», την οποία

²⁵ Ο Graham Harman στη μελέτη του για τον Heidegger υποστηρίζει ότι η έννοια του πράγματος στο έργο του εμπεριέχει και συμπυκνώνει όλες τις άλλες θεωρήσεις του φιλοσοφικού του στοχασμού. Βλ. Graham Harman, *Heidegger Explained: From Phenomenon to Thing*, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois 2007, σ. 130.

αποκαλεί «πραγμότητα» (*thingness*)²⁶. Η πραγμότητα είναι ουσιαστικά η προϋπόθεση του πράγματος, το υπόβαθρο που καθιστά κάτι «πράγμα», άρα η ίδια θα πρέπει να είναι απροϋπόθετη. Στην αναζήτηση της ουσίας της πραγμότητας ο Heidegger απομακρύνεται από τον επιστημονικό λόγο, ο οποίος τείνει να καταπιαστεί με οτιδήποτε είναι άμεσα προσιτό και ο οποίος αποδίδει στα πράγματα εξωτερικά χαρακτηριστικά, υποβιβάζοντάς τα σε κομμάτια φυσικής μάζας. Η επιστημονική αναπαράσταση συνιστά ουσιαστικά έναν κόσμο απλής παρουσίας, που υποβαθμίζει τα πράγματα σε ένα καθεστώς χρησιμότητας. Όμως, μέλημα του Heidegger είναι να διανύσει αυτό που βρίσκεται στην απουσία, την όψη των πραγμάτων που διαφεύγει από την θεώρησή μας και την οποία μπορούμε να προσλάβουμε μόνο μέσω της σκέψης, της ερμηνείας των πραγμάτων.

Άρα στη βάση του προβληματισμού περί πράγματος τίθεται ένα δίπτυχο: παρουσία-απουσία, το οποίο με τη σειρά του αντικατοπτρίζεται στο δίπτυχο διαύγηση-συσκότιση. Κατά τον Heidegger το πράγμα είναι μια αυτο-υποστηριζόμενη, ανεξάρτητη ύπαρξη, η οποία καθίσταται αντιληπτή από εμάς, όταν παρίσταται εμπρός μας είτε ως άμεση πρόσληψη είτε ως συλλογική αναπαράσταση²⁷. Είναι, δηλαδή, κάτι που έρχεται στο προσκήνιο, κάτι που προέρχεται από κάπου αλλού, άρα κάτι που εισέρχεται σε ένα καθεστώς μη-κρυπτότητας (*unconcealing*) από ένα πρότερο καθεστώς κρυπτότητας²⁸. Μάλιστα, ο Heidegger διακρίνει δύο τρόπους ύπαρξης των πραγμάτων. Ο ένας είναι αυτό που ονομάζει «Zuhandenheit» (*ready-to-hand*) και αφορά τη χρήση των πραγμάτων για την εκπλήρωση συγκεκριμένων σκοπιμοτήτων. Πρόκειται για την εργαλειακή χρήση των αντικειμένων. Ο δεύτερος τρόπος ύπαρξης των πραγμάτων είναι το «Vorhandenheit» (*present-at-hand*), ένα καθεστώς νοητικής σύλληψης των πραγμάτων²⁹. Η μετάβαση από το ένα στο άλλο συνιστά την έλευση των πραγμάτων στο καθεστώς μη-κρυπτότητας και επιτελείται, κατά τον Heidegger, διά της βλάβης των πραγμάτων.

Πιο συγκεκριμένα, όταν χρησιμοποιούμε ένα αντικείμενο, το θεωρούμε τρόπον τινά δεδομένο και το παραβλέπουμε –το πράγμα δεν εισέρχεται στο αντιληπτικό μας πεδίο. Όταν, όμως, ένα χρηστικό αντικείμενο χαλάσει ή σπάσει και διαταραχτεί η λειτουργία του, τότε μας καλεί να το προσέξουμε και να επιστήσουμε την προσοχή μας στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί, στα επιμέρους εξαρτήματά του ή ακόμα και στον βαθμό χρησιμότητάς του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το καθεστώς του χρηστικού αντικειμένου υφίσταται μια μεταβολή και το αντικείμενο παρίσταται πλέον εμπρός μας με όλη τη δυναμική της ύπαρξής του. Βέβαια, ο Heidegger υποστηρίζει ότι και σε αυτό ακόμα το καθεστώς παρουσίας τα πράγματα δεν δύνανται επί της ουσίας να στοχευθούν και να θεωρηθούν με διαύγεια από την ανθρώπινη συνείδηση. Υπάρχουν σε ένα καθεστώς εγγύτητας προς τον άνθρωπο, την οποία όμως αυτός δεν αντιλαμβάνεται. Μάλιστα, η εγγύτητα αυτή φαλκιδεύεται στη

²⁶ Martin Heidegger, *What is a Thing*, μετ. W. B. Barton, Jr and Vera Deutsch, Gateway Editions, South Bend, Indiana 1967. Του ιδίου: «The Thing», Στο *Poetry, Language, Thought*, μετ. και εισαγωγή Albert Hofstadter, Harper and Row, New York 1971, σσ. 165-182.

²⁷ Heidegger, «The Thing», *ό.π.*, σσ. 166-167.

²⁸ *Το ίδιο*, σ. 168.

²⁹ Για μια αναλυτική παρουσίαση των εννοιών βλ. Heidegger, *Είναι και Χρόνος*, 2 τ., μετ. Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα 1985/1998.

σύγχρονη εποχή από την ίδια τη χρήση της τεχνολογίας. Τα τεχνολογικά επιτεύγματα, επισημαίνει προφητικά ο Heidegger, μολονότι φέρονται να εκμηδενίζουν τις αποστάσεις, δεν φέρνουν την εγγύτητα³⁰, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούν μια σύγχυση ως προς αυτό που είναι ριζικά παρόν.

Ένα ακόμα στοιχείο το οποίο ο Heidegger εισάγει στην προβληματική του περί πράγματος είναι η μοναδικότητα των πραγμάτων, ακόμα και εντός της ειδολογικής κατηγορίας στην οποία αυτά ανήκουν, κάτι το οποίο η επιστήμη παραβλέπει. Ως παράδειγμα φέρνει μια πευκοβελόνα και διατείνεται ότι, ενώ μια πευκοβελόνα μπορεί να είναι πανομοιότυπη με μια άλλη πευκοβελόνα, η καθεμιά από τις δυο είναι διαφορετική από την άλλη, αφού εκτείνεται σε διαφορετικό χώρο και, ακόμα και αν πρόκειται να καταλάβει τον ίδιο χώρο, αυτό θα τελεστεί σε διαφορετικό χρόνο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, χώρος και χρόνος συνιστούν ουσιώδεις προσδιορισμούς της πραγμότητας του πράγματος ως μονάδας³¹ και συντελούν στην πρόσληψή του ως τέτοιου. Υπό αυτό το πρίσμα, το πράγμα είναι εν τέλει ένα συμβάν, που εκτείνεται σε χώρο και χρόνο και το οποίο συμπυκνώνει εντός του το προσφιλές στον Heidegger τρίπτυχο του χρόνου: εμπεριέχει το παρελθόν υπό τη μορφή μιας ύπαρξης με την οποία πρέπει να έλθουμε αντιμέτωποι, εμπεριέχει το μέλλον προβάλλοντας τις δυνατότητες απόκρισής μας σε αυτήν την ύπαρξη και δι' αυτών των δύο επιπέδων αποκτά υπόσταση στο παρόν, η οποία αντανακλά αυτό ακριβώς το αμφίσημο καθεστώς της παρουσίας του. Δηλαδή το παρόν είναι επί της ουσίας το ενοποιητικό κέντρο, που εκφράζει την ένταση ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, ανάμεσα στην κεκαλυμμένη ύπαρξη του πράγματος και τη στάση μας απέναντι σε αυτήν³². Πρόκειται εν πολλοίς για την ιδιότητα της χρονικότητας, που διαπερνά το πράγμα και η οποία του προσδίδει την ιστορική του διάσταση. Όταν καλούμαστε να προσεγγίσουμε την ύπαρξη ενός πράγματος, εξωθούμαστε να φωτίσουμε την απουσία του στο εδώ και τώρα, άρα να το φανερώσουμε στις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες. Με άλλα λόγια, το πράγμα φανερώνεται και συνάμα πραγματώνεται μέσα σε ένα ιστορικό πλαίσιο και η γεγονότητά του επικαθορίζεται από αυτό. Το πράγμα είναι η στιγμή της φανέρωσής του.

Στο σημείο αυτό ο Heidegger διαφοροποιείται ως προς το καθεστώς της φανέρωσης τόσο από τον Καντ και την έννοια του «πράγματος καθεαυτό» (*thing-in-itself*) όσο και από τον Husserl και την ιδέα του περί φαινομένων στη συνείδηση. Για τον Καντ αυτό που φανερώνεται είναι μόνο το φαινόμενο του πράγματος. Το ίδιο το πράγμα δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό εμπειρικά, διά των αισθήσεων. Από αυτό προκύπτει ότι υπάρχει ένας κόσμος πραγμάτων με αντικειμενική ύπαρξη, που προηγείται της υποκειμενικότητας και την προϋποθέτει μόνο στον βαθμό της πρόσληψής του ως φαινομένου. Αυτός ο κόσμος πραγμάτων βρίσκεται έξω από την εμβέλεια των αισθήσεών μας και απλώς μας παρέχεται ως αναφορά για τις

³⁰ Το ίδιο, σ. 165.

³¹ Heidegger, *What is a Thing*, ό.π., σσ. 15-16.

³² Για την ανάλυση των τριπτύχων στη φιλοσοφία του Heidegger, βλ. Harman, ό.π., σ. 129.

αναπαραστάσεις του, τις οποίες σχηματίζουμε με τις αισθήσεις μας³³. Πρόκειται, ουσιαστικά, για μια αντικειμενοποιημένη διάσταση του κόσμου, στην οποία το υποκείμενο συμμετέχει στο επίπεδο της πρόσληψης των φαινομένων του και η όποια γνώση αυτού του κόσμου είναι απόρροια του λόγου που συγκροτείται με βάση αυτά τα φαινόμενα. Το πράγμα, εν κατακλείδι, είναι για τον Καντ ένα νοούμενο.

Από την άλλη, η φαινομενολογική ματιά του Husserl θεωρεί τα πράγματα ως φαινόμενα για την ανθρώπινη συνείδηση, με το υπερβατολογικό εγώ να αποτελεί εδώ τη συγκροτητική αρχή του κόσμου των πραγμάτων. Αυτό που προϋπάρχει εδώ δεν είναι ένας αντικειμενοποιημένος κόσμος, όπως στον Καντ, αλλά ένας πρωταρχικός κόσμος. Ο κόσμος αυτός δεν προηγείται χρονικά της συνείδησης, αλλά υπάρχει ως θεμέλιό της, πάνω στο οποίο η αναστοχαστική συνείδηση θα συγκροτήσει τον κόσμο της αντικειμενικότητας. Άρα, ο αποκαλούμενος από τον Husserl «κόσμος της ζωής» ή αλλιώς «βιωμένος κόσμος» (*Lebenswelt*) είναι αυτό ακριβώς το πρωταρχικό στρώμα της εμπειρίας, που συνιστά το αργιστό θεμέλιο κάθε συνειδησιακής πράξης. Και η συνείδηση προβάλλει κατά κάποιον τρόπο ατελής, αφού πάντα θα διαφεύγει από τον απόλυτο έλεγχό της ο «βιωμένος κόσμος» στην ολότητά του. Μπορούμε να ανιχνεύσουμε εδώ μια εσωτερική αντίφαση: από τη μια η συνείδηση είναι αυτή που συγκροτεί τον κόσμο, αλλά από την άλλη αυτός ο ίδιος ο κόσμος συνιστά μια πρωταρχική ουσία, πρότερη της συνείδησης, με αποτέλεσμα διαρκώς να της διαφεύγει.

Σύμφωνα με τον Heidegger, ο Husserl υποβιβάζει με αυτόν τον τρόπο τα πράγματα σε φαινόμενα, θεωρώντας ότι έτσι επιστρέφει στα ίδια τα πράγματα, όμως κατά βάση μετατρέπει τον κόσμο σε μια σειρά από «ουσίες» (*essences*), παραβλέποντας την «ύπαρξη» των πραγμάτων³⁴. Ο Heidegger θέλησε να απομακρυνθεί από τη χουσερλιανή αναγωγή των πραγμάτων απλώς σε φαινόμενα της συνείδησης και εστίασε τη θεώρησή του στα πράγματα ως συμβάντα, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να διεισδύσει μέσα στην ουσία της ύπαρξης. Για τον Heidegger τα πράγματα τελούν σε ένα καθεστώς κρυπτότητας (απουσία) και αυτό στο οποίο συνίσταται η ανθρώπινη ύπαρξη είναι να τα αποκαλύψει, να τους προσδώσει μια παρουσία. Αυτό, βέβαια, συνιστά ένα γεγονός, ένα συμβάν, μια επιτέλεση, η οποία ως τέτοια ενέχει εντός της το στοιχείο της χρονικότητας. Αυτό ακριβώς το στοιχείο είναι που διαφοροποιεί επί της ουσίας τη θεώρηση του Heidegger από αυτήν του Husserl και προσδίδει στην οπτική του Heidegger μια ιστορική διάσταση, η οποία απουσιάζει από την αντίστοιχη του Husserl.

Για τον Heidegger, συνεπώς, το υπερβατολογικό εγώ, αποτελώντας μέρος του κόσμου τον οποίο ενοικεί (*In-der-Welt-sein*), βρίσκεται σε διαρκή προσπάθεια να στοχεύσει τα πράγματα αυτού του κόσμου. Η γνώση των πραγμάτων δεν απορρέει από την άμεση κατόπτευσή τους ως φυσικών παρουσιών (όπως είναι η στάση των θετικών επιστημών) αλλά ούτε και από την θεώρησή τους ως φαινομένων στη

³³ Για την αντιπαράθεση των θέσεων περί πράγματος του Heidegger και των αντίστοιχων του Καντ, βλ. κυρίως Heidegger, *What is a thing*, ό.π., σσ. 119-244. Επίσης, σχετική αναφορά γίνεται και στο «The Thing», ό.π., σ. 177.

³⁴ Για μια αντιπαράθεση των θεωρήσεων του Heidegger προς αυτές του Husserl, βλ. Harman, ό.π., σσ. 17-27, 42-44.

συνείδηση (όπως συστήνει η οπτική του Husserl). Η γνώση των πραγμάτων θεμελιώνεται πάνω στην ερμηνεία τους, καθώς αυτά εκδιπλώνουν τη γεγονότητά τους μέσα στον ιστορικό χρόνο. Και, βέβαια, η γνώση αυτή δεν νοείται πάνω σε μια παγιωμένη επιστημολογική βάση, αλλά ακολουθεί και η ίδια τη ροικότητα της ύπαρξης μέσα στον κόσμο, κινούμενη μεταξύ σκιάς και φωτός, απουσίας και παρουσίας. Είναι, συνεπώς, αναπόφευκτα μερική και ατελής, ενώ επιτρέπει να αναδυθούν οι αμφισημίες τόσο της ανθρώπινης ύπαρξης όσο και του είναι των πραγμάτων.

2. Πράγμα και σωματικότητα

Μια άλλη διάσταση στη σχέση της ανθρώπινης ύπαρξης με το πράγμα φωτίζει η φαινομενολογική προσέγγιση του Maurice Merleau-Ponty. Ο Merleau-Ponty επιχειρεί να εισαγάγει την έννοια της σωματικότητας ως θεμελιώδους προϋπόθεσης της αντίληψης του κόσμου των πραγμάτων. Στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης το ανθρώπινο σώμα δεν είναι ένα ακόμα αντικείμενο του κόσμου το οποίο προσλαμβάνεται από την ανθρώπινη συνείδηση στην υλική του διάσταση, αλλά το ίδιο το σώμα εδραιώνει την ύπαρξη του υποκειμένου μέσα στον κόσμο, ενεργοποιώντας αισθητηριακές διεργασίες, άρα αποτελεί μέρος της συνειδησιακής συγκρότησης του κόσμου από το υποκείμενο. Στο θεμελιώδες έργο του *Phenomenology of Perception* ο Merleau-Ponty σημειώνει χαρακτηριστικά ότι η συνείδηση συνίσταται σε μια ύπαρξη προσανατολισμένη στο πράγμα διαμέσου του σώματος³⁵. Πρόκειται για μια άποψη περί ριζικής σωματικότητας, η οποία θα εμβυθυνθεί περαιτέρω από τους φιλοσόφους του υπαρξισμού και η οποία απομακρύνει τη φαινομενολογική θεώρηση από τον ιδεαλιστικό της πυρήνα.

Η αντίληψη αυτή θεμελιώνεται πάνω στη σύζευξη βλέμματος/οπτικής και ορίζοντα/φόντου εμφάνισης του αντικειμένου. Συγκεκριμένα, ο Merleau-Ponty υποστηρίζει ότι η αντίληψη των αντικειμένων καθίσταται δυνατή μόνο επειδή υπάρχει ένας ορίζοντας έναντι του οποίου αυτά εμφανίζονται και χάρη στον οποίο το βλέμμα τα προσλαμβάνει. Για την κατανόηση αυτής της διαδικασίας φέρνει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τα κοντινά πλάνα στον κινηματογράφο. Σημειώνει δηλαδή, ότι, όταν η κάμερα στον κινηματογράφο κάνει ζουμ σε ένα στοιχείο του πλάνου (π.χ. ένα τασάκι ή ένα χέρι), ο θεατής μπορεί να ταυτοποιήσει το στοιχείο αυτό μόνο επειδή έχει την ανάμνηση του αρχικού πλάνου. Ειδάλλως, ελλείψει του ορίζοντα εμφάνισης του συγκεκριμένου στοιχείου, δεν θα μπορούσε να αντιληφθεί ότι η τάδε ή η δείνα επιφάνεια αντιστοιχούν σε ένα τασάκι ή σε ένα χέρι³⁶.

³⁵«Consciousness is being-towards-the-thing through the intermediary of the body». Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, μετ. Colin Smith, Routledge/Kegan Paul, London 1962, σσ. 138-139. [Βλ. τώρα και σε μετάφραση: Merleau-Ponty, *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μετ. Κική Καψαμπέλη, Νήσος, Αθήνα 2016].

³⁶Το ίδιο, σ. 68. Βλ. και την ανάλυση του συγκεκριμένου χωρίου από τον George J. Marshall, *A Guide to Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*, Marquette University Press, Milwaukee/Wisconsin 2008, σσ. 94-96.

Με αυτόν τον τρόπο τόσο η οπτική (η οποία ενεργοποιείται χάρη στο βλέμμα) όσο και ο ορίζοντας καθίστανται η αναγκαία προϋπόθεση του οράν, αλλά και της αντιληπτικής εμπειρίας. Επί της ουσίας, όμως, το σώμα είναι αυτό που καθορίζει όλη αυτήν την διαδικασία, αφού η θέση του μέσα στον χώρο είναι που προσδιορίζει και την οπτική γωνία θέασης ενός αντικειμένου ως προς τον ορίζοντα στον οποίο αυτό εμφανίζεται. Η θέση μας μέσα στον χώρο μας επιτρέπει να δούμε μόνο μια ορισμένη πλευρά ενός αντικειμένου, ενώ αφήνει το υπόλοιπο του αντικειμένου σε ένα καθεστώς κρυπτότητας, άρα απουσίας. Συμπεραίνουμε την ταυτότητα του αντικειμένου όχι χάρη στα αισθητηριακά δεδομένα τα οποία αποκομίζουμε κατά τη θέασή του (αφού αυτά είναι πάντα ελλιπή), αλλά χάρη στη θέασή του έναντι και εντός ενός φόντου. Η απουσία μιας πλευράς των αντικειμένων, μολονότι συνεπιφέρει την απόκρυψη ορισμένων χαρακτηριστικών τους, ενέχει για τον Merleau-Ponty έναν θετικό χαρακτήρα. Το απροσδιόριστο του αντικειμένου δεν εκλαμβάνεται ως έλλειψη ή ως κάτι που εκκρεμεί να προσδιοριστεί, αλλά ως μια θετική παρουσία.

Σε αυτό το σημείο ο Merleau-Ponty διαφοροποιείται από τον Husserl. Για τον Husserl τα έμμεσα αντιληπτά χαρακτηριστικά ενός αντικειμένου (αυτά τα οποία υποθέτουμε, καθώς δεν βλέπουμε) επικαθορίζονται από την ιδιότητα της απουσίας. Συνιστούν χαρακτηριστικά απροσδιόριστα αισθητηριακά (δεν μπορούμε να τα δούμε), άρα απόντα από την αντιληπτική μας εμπειρία, συνεπώς εκκρεμή ως προς τον προσδιορισμό τους³⁷. Κατά κάποιον τρόπο η οπτική γωνία είναι για τον Husserl ένα όριο της εμπειρίας. Εμποδίζει το υποκείμενο από το να έχει μια πλήρη επόπτευση του κόσμου και της θέσης του εντός αυτού. Αντίθετα, ο Merleau-Ponty αναγνωρίζει ότι η απόλυτη θέαση ενός αντικειμένου από όλες τις οπτικές γωνίες είναι εξορισμού ανέφικτη. Γι' αυτό και δεν της αποδίδει αρνητικό φορτίο. Για τον ίδιο η εκάστοτε οπτική γωνία από την οποία βλέπουμε τα πράγματα είναι ο τρόπος με τον οποίο το σώμα μας διηθείται εντός του κόσμου.

Ο κόσμος είναι εδώ ο πρωταρχικός ορίζοντας έναντι του οποίου όλα τα πράγματα προσφέρονται στην αντίληψη. Από αυτό προκύπτει ότι ο φυσικός κόσμος συνιστά εν τέλει μια *a priori* προϋπόθεση της αντιληπτικής διαδικασίας στο σύνολό της και αυτό είναι ένα σημείο σύγκλισης της σκέψης του Merleau-Ponty με την αντίστοιχη του Καντ³⁸. Από την άλλη όμως και αντίθετα με τον Καντ, για τον Merleau-Ponty ο κόσμος δεν διαθέτει προκαθορισμένη φύση, χαρακτηριστικά, σχήμα, διαστάσεις και ιδιότητες. Ο κόσμος βιώνεται και γίνεται αντιληπτός ως βίωμα. Το σώμα είναι αυτό το οποίο, μέσω της ιδιότητάς του να καταλαμβάνει χώρο και μέσω της κινητικότητάς του, καθίσταται ο διαμεσολαβητής του «αντικειμενικού» χαρακτήρα των πραγμάτων εντός του κόσμου.

Μάλιστα, ο Merleau-Ponty κάνει λόγο για το σώμα ως συνεργειακό σύνολο: δεν είναι μόνο το σώμα και η θέση του εντός του κόσμου που επιτρέπει την αντίληψη του κόσμου, δεν είναι μόνο τα αισθητήρια όργανα διά των οποίων προσλαμβάνονται τα πράγματα του κόσμου, αλλά και η ίδια η γλώσσα θεωρείται ως μια χειρονομιακή

³⁷Sean Dorrance Kelly, «Seeing things in Merleau-Ponty», στον τόμο Carman Taylor and Mark B. N. Hansen (eds), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, σσ. 79-80, 96.

³⁸Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, ό.π., σσ. 328-330.

πράξη που τείνει προς τον κόσμο. Αποδίδεται, δηλαδή, στη γλώσσα η ίδια προθετικότητα η οποία χαρακτηρίζει τη στάση του σώματος και η οποία συντελεί στη συγκρότηση του κόσμου από τη συνείδηση: «Η αρθρωμένη λέξη είναι μια χειρονομία και το νόημά της ένας κόσμος»³⁹. Συνεπώς, σωματικότητα και γλώσσα, έκταση στον χώρο και ροϊκότητα στον χρόνο, χειρονομιακή πράξη και αναφορά συνιστούν τους «κοσμικούς» πυρήνες από τους οποίους διέρχεται η αντίληψη των πραγμάτων και η επόπτευση της θέσης του υποκειμένου εντός και διά των πραγμάτων αυτών, με απώτερη στόχευση την αναγνώριση του «αντικειμενικού» κόσμου.

Βεβαίως, ουδεμία αξίωση θετικιστικού χαρακτήρα της αντικειμενικότητας υφίσταται εδώ. Το κάθε σώμα ξεχωριστά αποδίδει χωρικές σημασίες στον κόσμο που το περιβάλλει και από τις επιμέρους σημασίες συγκροτούνται οι «αντικειμενικές» διαστάσεις του κόσμου. Με λίγα λόγια, αναφύεται εδώ η έννοια της δυποκειμενικότητας, η οποία επιτρέπει την αλληλοδιήθηση των προθετικοτήτων των επιμέρους υποκειμένων ως προς ένα αντικείμενο του κόσμου. Και είναι δι' αυτής της αλληλοδιήθησης που συγκροτείται τελικά η αντικειμενική υπόσταση του κόσμου. Και πάλι, όμως, η αντικειμενική αυτή υπόσταση του κόσμου δεν πρέπει να εκληφθεί ως απλή απόρροια της αλληλεπίδρασης των υποκειμένων που τον στοχεύουν σαν να δεχόμαστε την ύπαρξη δύο μετώπων –από τη μια του κόσμου και από την άλλη των αλληλεπιδρώντων υποκειμένων, τα οποία επιχειρούν να τον συγκροτήσουν συνειδησιακά. Ο κόσμος συγκροτείται στη συνείδηση των υποκειμένων επειδή αυτά υπάρχουν εντός του και όχι επειδή τίθενται απέναντί του, επειδή συμπλέκονται με τα πράγματα του κόσμου και όχι επειδή τα προσλαμβάνουν αντιπροσωπεύοντας τα ίδια τα υποκείμενα μια καθαρή συνείδηση⁴⁰.

Με τον τρόπο αυτό η φαινομενολογία του Merleau-Ponty αίρεται πάνω από τον δυισμό υποκειμένου-αντικειμένου, αμφισβητώντας την ύπαρξη του σολιμιστικού υποκειμένου που συγκροτεί τον αντικειμενοποιημένο κόσμο των πραγμάτων. Επιχειρεί δε μια διαλεκτική προσέγγιση, η οποία δεν περιορίζεται στη συμφιλίωση των αντιθέτων, αλλά περιγράφει μια διαδικασία αλληλοδιείσδυσης και συνεχούς αλληλοαναφοράς. Αυτή η νέα «υπερ-διαλεκτική» μετατοπίζει τη φαινομενολογική προσέγγιση από το υπερβατολογικό πεδίο σε αυτό «του πραγματικού ως μήτρας δυνατοτήτων»⁴¹ και γι' αυτό προβάλλει ιδιαίτερος πρόσφορη για την μελέτη του θεατρικού φαινομένου, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω.

³⁹«[...] The spoken word is a gesture, and its meaning, a world». *Το ίδιο*, σ. 184.

⁴⁰ Πρόκειται για αυτό που ο ίδιος ο Merleau-Ponty αποκαλεί στο τελευταίο και ημιτελές έργο του *Le visible et l' invisible* «χιασμική λειτουργία της συνείδησης», για να περιγράψει ακριβώς αυτήν την αλληλοδιείσδυση υποκειμένου-κόσμου: κάθε στιγμή που το υποκείμενο στοχεύει ένα πράγμα του κόσμου και επιχειρεί να το συγκροτήσει συνειδησιακά, την ίδια στιγμή το ίδιο το υποκείμενο γίνεται ένα πράγμα του κόσμου στην αντιληπτική εμπειρία των άλλων υποκειμένων. Ως αποτέλεσμα αυτού η αντίληψη του κόσμου από το υποκείμενο εμπεριέχει την αντίληψη του εαυτού ως μέρους του κόσμου και διά της συνειδησιακής συγκρότησής του από τα άλλα υποκείμενα. Βλ. αναλυτικά: Merleau-Ponty, *Le visible et l' invisible*, Gallimard, Paris 1964, σσ, 170-201.

⁴¹Αλέκα Μουρίκη, «Merleau-Ponty και Husserl: Από την υπερβατική φαινομενολογία στη σκέψη του χιάσματος», *Λεβιάθαν*, 6 (1990), σ. 87.

3. Το πράγμα ως ετερότητα

Η προσέγγιση του πράγματος από τον Heidegger, εκκινώντας από την έννοια της προθετικότητας, η οποία συνιστά πυρήνα της φαινομενολογικής σκέψης, απολήγει στην παραδοχή ότι η συνείδηση του υποκειμένου είναι συνείδηση ενός πράγματος το οποίο η ίδια στοχεύει. Άρα, το πράγμα υπάρχει ως προϋπόθεση αυτής, ταυτόχρονα όμως θεμελιώνεται χάρη στη συνείδηση, γεγονός που αναδεικνύει την πρωταρχικότητά της. Ο Merleau-Ponty επιχείρησε να αποκαθλώσει το υποκείμενο από το βάθος της πρωταρχικής του υπόστασης, εισήγαγε τη θεμελιώδη έννοια της σωματικότητας, που φέρνει το υποκείμενο πιο κοντά στον κόσμο των πραγμάτων, και μίλησε για χιασμική λειτουργία της συνείδησης, εγκαθιδρύοντας όχι απλώς μια σχέση αλληλεπίδρασης του υποκειμένου με τον κόσμο, αλλά μια σχέση ριζικής αλληλοαναφοράς. Σε αυτήν τη θεώρηση του Merleau-Ponty ενυπάρχει το σπέρμα της διαλεκτικής σκέψης, η οποία όμως εδώ απέχει ακόμα από την εγκαθίδρυση μιας ηθικής διάστασης στη σχέση υποκειμένου-κόσμου.

Την απομάκρυνση του φιλοσοφικού στοχασμού από την υπαγωγή του αντικειμένου σε συνειδησιακό γεγονός παράλληλα με την εισαγωγή της έννοιας του ηθικού συμβάντος στη σχέση υποκειμένου-κόσμου επιχείρησε ο Theodor Adorno, εδραιώνοντας τη διαλεκτική σχέση υποκειμένου-αντικειμένου στη βάση της αποδοχής της ετερότητας. Ο Adorno προχώρησε στη μελέτη της σχέσης του υποκειμένου με τον κόσμο με όρους υλικότητας, χωρίς ωστόσο να εκπίπτει ούτε στον αφελή ρεαλισμό ούτε στον υλικό ντετερμινισμό⁴². Για τον ίδιο το αντικείμενο είναι κάτι περισσότερο από καθρέφτης του υποκειμένου, όπως το θέλει η παραδοσιακή επιστημολογία. Το αντικείμενο κείται σε μια πρωταρχική μορφή, η οποία δεν ανάγεται σε αναφορά του υποκειμένου, αλλά προβάλλει σε ένα καθεστώς διαφοράς από αυτό, ενώ μεταξύ τους διαμορφώνεται ένα πεδίο μη-ταυτότητας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αίρεται ο δυισμός υποκειμένου-αντικειμένου και ενεργοποιείται εκατέρωθεν η ριζική ανοιχτότητα απέναντι στο Άλλο⁴³.

Με τη θεώρησή του αυτή ο Adorno θέλησε να αντιταχθεί στην ταυτολογική σκέψη, που καθιστά ταυτόσημες τις έννοιες τις οποίες το υποκείμενο παράγει για την κατανόηση του κόσμου με τον ίδιο τον κόσμο. Στην ταυτολογική σκέψη το υποκείμενο διαχωρίζεται από το αντικείμενο, μόνο όμως προκειμένου το δεύτερο να υπαχθεί στο πρώτο. Έτσι, το υποκείμενο διαμορφώνει έννοιες-αναπαραστάσεις του αντικειμένου τέτοιες που να επιβεβαιώνουν την υπεροχή του αφενός και αφετέρου να μορφοποιούν την εικόνα ενός κόσμου χειροπιαστού και άμεσα προσβάσιμου. Η αρνητική διαλεκτική του Adorno⁴⁴ έρχεται για να καταδείξει ότι η σύλληψη του κόσμου συνιστά ένα εξωτερικό αντικείμενο της σκέψης (άρα δεν υφίσταται ζήτημα ταυτολογίας) και να αναδείξει την εγγενή σε κάθε διαδικασία εννοιοποίησης

⁴² Justin Wilford, «Toward a Morality of Materiality: Adorno and the Primacy of Objects», *Space and Culture*, 11:4 (2008), σ. 411.

⁴³ *Το ίδιο*, σ. 415.

⁴⁴ Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, Continuum, New York 1973.

συσκότιση της ανεπάρκειας των εννοιών της⁴⁵. Στόχος, συνεπώς, της διαλεκτικής του είναι η εμπέδωση μιας κριτικής στάσης του υποκειμένου έναντι του κόσμου και των αντικειμένων που τον συνθέτουν, ούτως ώστε το υποκείμενο να αρθεί πάνω από τις έννοιες του κόσμου τις οποίες διαμορφώνει, αλλά και να υπερβεί αυτήν τη συσκότιση που λανθάνει σε κάθε διαδικασία εννοιοποίησης.

Πρόκειται για την αναγνώριση ενός είδους πρωταρχικότητας του αντικειμένου. Εδώ το αντικείμενο λογίζεται ως μια ετερότητα έναντι της οποίας το υποκείμενο οφείλει να διατηρήσει μια σχέση κριτική και ανοιχτή. Για να το επιτύχει αυτό θα πρέπει καταρχάς το υποκείμενο να υιοθετήσει έναν δευτεροβάθμιο στοχασμό, ο οποίος θα του επιτρέψει να αναγνωρίσει τον κεκαλυμμένο μηχανισμό της εννοιοποίησης. Έπειτα, θα πρέπει να είναι σε θέση να αναδημιουργήσει φαντασιακά αυτό ακριβώς που έχει συσκοτισθεί εξαιτίας του κεκαλυμμένου αυτού μηχανισμού και, τέλος, να διακατέχεται από μια παιγνιώδη διάθεση, η οποία θα του επιτρέψει ένα διαρκές μέσα-έξω στη σχέση του με τον κόσμο των αντικειμένων⁴⁶. Βεβαίως, κατά τον Adorno δεν ενθαρρύνουν όλα τα αντικείμενα του κόσμου στον ίδιο βαθμό τη στιγμή της μη-ταυτότητάς τους με το υποκείμενο. Αυτό συναρτάται με την ποσοτικοποίηση, την οποία επιφέρει η καπιταλιστική αρχή της ανταλλαγής και η οποία ευνοεί περισσότερο ή λιγότερο την εννοιολογική κατηγοριοποίηση των αντικειμένων⁴⁷. Τα μαζικά παραγόμενα αντικείμενα θα ανθίστανται περισσότερο στη θεώρησή τους με όρους ετερότητας, τη στιγμή που τα μοναδικά/αυθεντικά αντικείμενα πιο εύκολα θα μπορούν να αντιμετωπισθούν ως ριζικές ετερότητες.

Με την αρνητική του διαλεκτική ο Adorno επιχείρησε να προσδώσει στο αντικείμενο μια πρωταρχικότητα η οποία απουσίαζε από την έως τότε επιστημολογική σκέψη, καθώς και από τη φαινομενολογική προσέγγιση της ύπαρξης εντός του κόσμου. Ωστόσο, ο Adorno δεν έφτασε στο σημείο να τοποθετήσει το αντικείμενο στον ορφανό βασιλικό θρόνο τον οποίο άλλοτε κατείχε το υποκείμενο, καθώς σε αυτόν το θρόνο το αντικείμενο δεν θα ήταν τίποτε άλλο παρά ένα είδωλο, όπως σημειώνει ο ίδιος χαρακτηριστικά⁴⁸. Έκανε μεν ένα βήμα προς την αναγνώριση της δύναμης του πράγματος, όμως έσπευσε να την περιχαρακώσει εντός των ορίων της ανθρώπινης υποκειμενικότητας. Μάλιστα, προσδιόρισε τη στάση του υποκειμένου απέναντι στα αντικείμενα του κόσμου ως μια στάση αφέλειας και απορίας, που θεμελιώνεται πάνω σε ασταθείς εικόνες και εντυπώσεις των πραγμάτων⁴⁹.

⁴⁵ Jane Bennett, «Thing Power», στον τόμο Bruce Braun and Sarah J. Whatmore (eds), *Political Matter: Technoscience, Democracy and Public Life*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, σ. 49.

⁴⁶ Το ίδιο, σ. 50.

⁴⁷ Wilford, *ό.π.*, σ. 419.

⁴⁸ Adorno, *ό.π.*, σ. 181.

⁴⁹ Bennett, *ό.π.*, σ. 52.

4. Πράγμα και ζωτικός υλισμός

Τη ριζοσπαστικοποίηση της φύσης του αντικειμένου επιχείρησαν θεωρήσεις οι οποίες κινούνται στον χώρο του ζωτικού υλισμού, εξωθώντας στα άκρα τη θέση του Adorno γύρω από το αντικείμενο, όπως αυτή περιγράφηκε παραπάνω. Στο πλαίσιο της νέας αυτής προσέγγισης διαμορφώνεται μια νέα ηθική, σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος αναγνωρίζει τη συμμετοχή του σε μια κοινή, ζωτική υλικότητα. Τουτέστιν, άνθρωπος και πράγμα μετέχουν από κοινού σε έναν φυσικό κόσμο, στον οποίο πρωταρχικό σημείο αναφοράς είναι η ζωτικότητα των πραγμάτων που τον συνιστούν⁵⁰. Εδώ δεν υφίσταται καμιά ηθική ιεράρχηση εκπορευόμενη από τον άνθρωπο, καθώς σε μια τέτοια περίπτωση δεν θα υποδηλωνόταν παρά η επιθυμία του για εξουσία πάνω στα πράγματα⁵¹. Με τη νέα αυτή ηθική δύναται να κατακτηθεί από τον άνθρωπο (εδώ η ορολογία έχει υπερβεί τη διστακτική αντίθεση υποκειμένου-αντικειμένου) μια ποιητική στάση έναντι των πραγμάτων, μια στάση βαθιάς απορίας, που υπερβαίνει το πεδίο της βούλησης ή αυτό της πρόθεσης⁵² και τείνει προς την εγκαθίδρυση μιας διαισθητικής κατανόησης του κόσμου των πραγμάτων.

Η διαίσθηση εδώ νοείται με την μπεργκσονική έννοια ως η εσωτερική και ενδόμυχη κατανόηση της μοναδικής ιδιαιτερότητας των πραγμάτων, των συστατικών τους διασυνδέσεων και του χρόνου εντός του οποίου υπάρχουν⁵³. Η ροπή αυτή προς τη διαισθητική κατανόηση του κόσμου των πραγμάτων προέκυψε ως μια αντιπρόταση στο αδιέξοδο της πραγματιστικής σκέψης, η οποία επίσης θέτει το πράγμα στο επίκεντρο της ανθρώπινης δραστηριότητας. Για τους πραγματιστές φιλοσόφους η δράση είναι αυτή που βρίσκεται στο κέντρο της οντολογίας, ενώ το πράγμα είναι αυτό που προκαλεί τη δράση, αλλά ταυτόχρονα συνιστά και το αποτέλεσμα της –είναι και προϋπόθεση της βίωσης αλλά και μέσον αυτής και συνέπειά της. Ιδωμένο, συνεπώς, το πράγμα ως το μέσον διά του οποίου καταφέρνουμε να ελέγξουμε και να ρυθμίσουμε τον κόσμο ανάλογα με τις ανάγκες μας προβάλλει ουσιαστικά ως μια διατομή του χρόνου –το χρονικό εκείνο σημείο στο οποίο αναγνωρίζω πώς το πράγμα συναντά τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντά μου⁵⁴.

⁵⁰Για την ερμηνευτική προσέγγιση αυτής της νέας ηθικής προσφέρεται ως σημείο αναφοράς κατά τον L. Introna η έννοια του «Gelassenheit» του Heidegger, σύμφωνα με την οποία τα πράγματα αφήνονται να υπάρχουν εντός του τετράπτυχου γη-ουρανόσ-θνητοί-θεοί. Η φύση αυτού του τετράπτυχου αναλύεται στο τελευταίο μέρος της πραγματείας του Heidegger *The Thing* και υποβάλλει τη δυνατότητα μιας ποιητικής σχέσης της ανθρώπινης ύπαρξης με τον κόσμο των πραγμάτων. Βλ. Lucas Introna, «Ethics and the Speaking of Things», *Theory, Culture, Society*, 26:4 (2009), σσ. 27, 37 και Heidegger, «The Thing», *ό.π.*, σσ. 178-182.

⁵¹Introna, *ό.π.*, σ. 32.

⁵²*Το ίδιο*, σ. 38.

⁵³ Elizabeth Grosz, «The Thing», στον τόμο *Architecture from the outside*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts 2001, σ. 183. Αντίστοιχα, ο Shaviro αναφέρεται στην έννοια του «συναίσθηματος», του πώς δηλαδή ο άνθρωπος μπορεί να συναισθανθεί το αντικείμενο σε βαθμό τέτοιο ώστε να νιώσει την επενέργειά του επάνω του. Με αυτόν τον τρόπο υπερβαίνεται η απλή γνώση του αντικειμένου, που περιορίζει την οπτική μας στις ιδιότητές του, στον τρόπο χρήσης του, στα συστατικά του μέρη και στις συνθήκες που έχουν οδηγήσει στην παραγωγή του. Βλ. Steven Shaviro, «The Universe of Things», εισήγηση στο *Object-Oriented Ontology Symposium*, Georgia Tech. University, 3.4.2010, Ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <http://www.shaviro.com/Othertexts/Things.pdf>.

⁵⁴ Henri Bergson, *Ύλη και μνήμη: Δοκίμιο για τη σχέση σώματος και πνεύματος*, μετ. Πολυξένη Ζινδρίλη & Δημήτρης Υφαντής, Ροές, Αθήνα 2013, σσ. 52-53.

Ωστόσο, εδώ το πράγμα εξακολουθεί να θεωρείται εντός της εμμένειας της υλικότητάς του, γεγονός που το υποβάλλει σε διαρκείς κατηγοριοποιήσεις, τέτοιες που τις συναντούμε και στο πεδίο της επιστημονικής εξήγησης ή στο πεδίο των αναπαραστατικών και γλωσσολογικών συστημάτων⁵⁵.

Ουσιαστικά αυτό που απαιτείται για τους υπέρμαχους του ζωτικού υλισμού είναι μια οπτική εστιασμένη στο ενδιάμεσο των πραγμάτων, στις πολλαπλές διασυνδέσεις που δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν από ή να περιληφθούν εντός των πραγμάτων, αλλά είναι τέτοιες που τα καθιστούν δυνατά⁵⁶. Μια τέτοια οπτική αντιμάχεται την αποικιοκρατική στάση έναντι των πραγμάτων, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί από το σύνολο σχεδόν της δυτικής σκέψης κατά τον 20ό αιώνα. Η Ewa Domanska αναφέρεται σε τρεις τύπους θέσης και στάσης απέναντι στα πράγματα: α. την αποικιοκρατική στάση, που ενθαρρύνεται από την ανθρωποκεντρική προσέγγιση και η οποία υπαγορεύει τη θεώρηση των πραγμάτων ως αντικειμένων προς χρήση, άρα με πλήρη εξουσία του ανθρώπου επάνω τους, β. την πατερναλιστική στάση, που προϋποθέτει μια προστατευτική συμπεριφορά απέναντι στα πράγματα, ως εκ τούτου όμως υπονοεί εκ νέου την κυριαρχία του ανθρώπου, καθώς επίσης σχέσεις ιεραρχίας μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων και γ. τη στάση που υποβάλλει ο κοινοτισμός (communalism), ο οποίος απορρίπτει τον διαχωρισμό φύσης-κοινωνίας και προτείνει μια «ετεραρχική» προσέγγιση του κόσμου (*heterarchical*) έναντι της ιεραρχικής⁵⁷.

Η τελευταία αυτή θέαση διανοίγεται στο πεδίο ενός αναθεωρημένου ανιμισμού, ο οποίος προβάλλει αποσυνδεδεμένος από τα θρησκευτικά πλαίσια με τα οποία τον έχουμε συναντήσει σε πρωτόγονους κυρίως πολιτισμούς, και εισάγει έναν λόγο περί συγγένειας/σχετικότητας (*relatedness*) αντί σχέσης (*relationship*) μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων. Αυτό σημαίνει ότι άνθρωποι και πράγματα συναντώνται εντός του κόσμου στο ίδιο υπαρξιακό καθεστώς. Τα μη-ανθρώπινα διαθέτουν πνεύμα, άρα η εαυτότητα δεν αντιδιαστέλλεται εδώ προς την κοσμικότητα παρά συνυπάρχει μαζί της⁵⁸. Το σημείο-κλειδί στη θεώρηση αυτή είναι η ριζική ετερότητα του πράγματος, τέτοια που το πράγμα να διαφεύγει οποιασδήποτε απόπειρας προσδιορισμού της φύσης και της ύπαρξής του από τον άνθρωπο. Η παρουσία των πραγμάτων στον φυσικό κόσμο καλεί τον άνθρωπο να αφουγκραστεί με έναν σχεδόν ποιητικό τρόπο το άρρητο της ύπαρξής τους⁵⁹.

Κατά τον Steven Shaviro καθίσταται έτσι δυνατή η συγκρότηση ενός σύμπαντος των πραγμάτων, εντός του οποίου εγκαθιδρύεται μια «δημοκρατία των αντικειμένων» –όρος που περιγράφει ακριβώς αυτήν την κατάσταση του ανήκειν των

⁵⁵ Grosz, *ό.π.*, σ. 180.

⁵⁶ *Ο.π.*

⁵⁷ Ewa Domanska, «Things as Others», paper presented at the *XXth International Congress of Historical Sciences*, Sydney 3-9.7.2005, σσ. 5-9. Για μια κριτική της ανθρωποκεντρικής ηθικής, βλ. επίσης: Introna, *ό.π.*, σ. 27.

⁵⁸ Domanska, *ό.π.*, σ. 8.

⁵⁹ Introna, *ό.π.*, σ. 38. Ομοίως, οι Jean Bazin και Alban Bensa σημειώνουν χαρακτηριστικά πως το πράγμα ως παρουσία ούτε χρησιμεύει αλλά ούτε και μιλά, αντίθετα παράγει το εφέ της δύναμής του, την οποία δεν μπορούμε παρά να την συναισθανθούμε. Μια τέτοια λειτουργία επιτελούν κατ' αυτούς η λογοτεχνία, η καλλιτεχνική δημιουργία και η σύγχρονη ψυχιατρική. Βλ. Jean Bazin et Alban Bensa, «Les objets et les choses: des objets à la 'chose'», *Genèses*, 17 (1994), σ. 5.

πραγμάτων στον κόσμο και ταυτόχρονα της διαρκώς διαφεύγουσας φύσης τους⁶⁰. Οι τρεις πυλώνες αυτού του σύμπαντος κατά τον Shaviro είναι ο ανθρωπομορφισμός, η ζωτικότητα και ο «πανψυχισμός» (*panpsychism*). Μέσω του ανθρωπομορφισμού υπερβαίνεται, κατά τον Shaviro, ο ανθρωποκεντρισμός, αφού αποδίδονται στα πράγματα ανθρώπινες ιδιότητες, άρα παύει η ιεραρχία ανθρώπων-πραγμάτων. Ομοίως, διά της ζωτικότητας υπερβαίνεται ο δυϊσμός έμψυχο-άψυχο που συναντάται στη δυτική φιλοσοφία, από τη στιγμή που αποδίδεται στα πράγματα η ίδια προθετικότητα η οποία διακρίνει και την ανθρώπινη δράση, άρα όλα τα όντα προβάλλουν εξίσου ζωτικά, δραστήρια και δημιουργικά. Τέλος, με τον πανψυχισμό ο Shaviro αναφέρεται στην κοινή αισθητική εμπειρία η οποία διαμορφώνεται από τη συνύπαρξη ανθρώπων και πραγμάτων, έτσι ώστε να μιλάμε τελικά όχι απλώς για μια δημοκρατία των αντικειμένων αλλά πολύ περισσότερο για μια δημοκρατία των «συνονοτήτων» (*fellow creatures*)⁶¹.

Στο σημείο αυτό η πρόταση περί ενός αναθεωρημένου ανιμισμού έρχεται να συναντήσει τις πρόσφατες θεωρήσεις των ολοένα αναπτυσσόμενων «techno-science studies». Οι τεχνολογικο-επιστημονικές σπουδές προέκυψαν από μια ανάγκη επαναπροσδιορισμού της φύσης ανθρώπων και πραγμάτων στον τεχνολογικοποιημένο κόσμο. Στο νέο αυτό θεωρητικό πλαίσιο ο τεχνολογικά κορεσμένος και διαμεσολαβημένος τρόπος ύπαρξης και δράσης του ανθρώπου θεωρείται ότι ουσιαστικά καθιστά τον άνθρωπο ένα είδος πολύπλοκου υβριδίου, παγκοσμιοποιημένου «cyborg», που κυκλοφορεί διαμέσου σύνθετων παγκόσμιων τεχνολογικών δικτύων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τα πράγματα που μας περιβάλλουν και υποβοηθούν αυτήν τη διαμεσολάβηση –και των οποίων την ύπαρξη εμείς βέβαια θεωρούμε ως αυτονόητη– να αίρονται στο ίδιο επίπεδο με εμάς, ώστε να μην είναι τελικά διακριτό πού τελειώνουμε εμείς και πού αρχίζουν εκείνα. Άνθρωποι και πράγματα συνιστούν οι μεν για τα δε τη συστατική τους προϋπόθεση⁶². Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Bruno Latour, κύριος διαμορφωτής των τεχνολογικο-επιστημονικών σπουδών, «Τίποτα, ούτε καν ο άνθρωπος, είναι για τον εαυτό του ή διά του εαυτού του, παρά μονίμως δι' άλλων πραγμάτων και για άλλα πράγματα»⁶³.

Προς την ίδια κατεύθυνση, της ριζοσπαστικοποίησης της ύπαρξης των πραγμάτων, κινείται και μια νέα φιλοσοφική τάση, η οποία έκανε την εμφάνισή της την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα. Πρόκειται για την «προσανατολισμένη-στο-αντικείμενο φιλοσοφία» («object-oriented philosophy»), εμπνευστής της οποίας υπήρξε ο Graham Harman⁶⁴. Το εννοιολογικό υπόβαθρο της νέας αυτής φιλοσοφικής

⁶⁰Shaviro, *ό.π.*, σ. 13.

⁶¹Ο.π.

⁶² Ο Introna στην πρότασή του περί μιας νέας ηθικής των πραγμάτων (βλ. παραπάνω) αφορμάται από αυτές τις πρόσφατες θεωρήσεις των techno-science studies, τις οποίες επιχειρεί να διηθήσει μέσα από τη θεωρία του πράγματος και του εργαλείου του Heidegger, καθώς και μέσα από τον μετασηματισμό της θεωρίας του Heidegger από τον Harman (βλ. σχετικά: Harman, *ό.π.*).

⁶³ Bruno Latour, «Morality and Technology: The End of the Means», *Theory, Culture & Society*, 19: 5-6 (2002), σ. 248.

⁶⁴Τον όρο «object-oriented philosophy» εισήγαγε για πρώτη φορά στη διδακτορική του διατριβή ο Harman: Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois 2002, για να επικρατήσει έκτοτε σε ένα ευρύ φάσμα επιστημονικών μελετών και να μετονομαστεί από τον καθηγητή φιλοσοφίας Levi Bryant σε «object-oriented ontology», ονομασία με

τάσης είναι η χαϊντεγκεριανή αντίληψη περί πράγματος, ενώ εντός της συνοψίζονται όλες οι θεωρήσεις περί ανεξαρτησίας και ζωτικότητας των πραγμάτων, όπως αυτές περιγράφηκαν παραπάνω. Διαφωτιστική του νέου αυτού θεωρητικού προσανατολισμού είναι η ταυτότητα που του αποδίδεται από τον ίδιο τον εμπνευστή του:

Η προσανατολισμένη-στο-αντικείμενο φιλοσοφία είναι ένας ειλικρινής *ρεαλισμός* που θεωρεί τα αντικείμενα ή τα πράγματα ως αυθεντικές πραγματικότητες βαθύτερα από τις όποιες σχέσεις στις οποίες αυτά θα μπορούσαν να εμπλακούν. Αυτός ο ρεαλισμός είναι το στοιχείο εκείνο που *προλαμβάνει* την αμαρτία της οντοθεολογίας ή της μεταφυσικής της παρουσίας, καθώς τα αντικείμενα είναι τόσο βαθιά και ανεξάντλητα πραγματικά, ώστε καμιά μορφή προσέγγισής τους δεν μπορεί να τα προσδιορίσει επαρκώς. Η όποια προσπάθεια μετάφρασης αυτής της πραγματικότητας σε ελέγξιμη γνώση για λογοκεντρικούς σκοπούς είναι καταδικασμένη να αποτύχει, ακριβώς επειδή η ύπαρξή είναι *βαθύτερη* από κάθε λόγο⁶⁵.

Όπως ο Harman επισημαίνει χαρακτηριστικά σε άλλο σημείο, δεν πρόκειται για έναν αφελή (*naïve*) ρεαλισμό, αλλά για έναν αλλόκοτο (*weird*) ρεαλισμό, στον οποίο τα πραγματικά μοναδιαία αντικείμενα ανθίστανται σε κάθε μορφή αιτιώδους ή γνωστικής κυριότητας⁶⁶. Με άλλα λόγια, για την ανάδειξη της πραγματικότητας των αντικειμένων δεν επαρκούν οι σημειακές αναφορές της λογοκεντρικής προσέγγισης, που στοχεύουν στην απόδοση ταυτοτήτων, αλλά απαιτείται ένας εναλλακτικός τρόπος ανάδυσης της παρουσίας τους.

Πρόκειται για μια εστίαση στην ανεξαρτησία των πραγμάτων, για την αναγνώριση της δύναμής τους στο πλαίσιο μιας υλιστικής θεώρησης, η οποία όμως αποστρέφεται τη διαλεκτική προσέγγιση⁶⁷. Δεν μιλάμε πια για μια ανοιχτή και ανεκτική στην ετερότητα σχέση ανθρώπων-πραγμάτων, όπως την είδαμε στον Adorno, αλλά για ένα νέο ήθος, που υπερβαίνει το εννοιολογικό πεδίο της διαφοράς. Το νέο αυτό ήθος αναγνωρίζεται ακόμα και από τους υποστηρικτές της τάσης αυτής ως αδύνατο, παρ' όλα αυτά γίνεται αποδεκτό ότι έτσι θα έπρεπε να είναι. Διότι είναι ακριβώς αυτή η μη-δυνατότητα, κατά τον L. Introna, που μας ωθεί να αφουγκραζόμαστε, να τηρούμε μια στάση αναμονής και να αναστοχαζόμαστε διαρκώς τις επιλογές μας, έτσι ώστε να αφήνουμε τελικά τα πράγματα απλώς να υπάρχουν (η χαϊντεγκεριανή έννοια *Gelassenheit*)⁶⁸. Ο Bill Brown χαρακτηρίζει τη θεωρία της δυναμικής του πράγματος ως «οξύμωρο», όχι γιατί τα πράγματα ενοικούν κάπου αλλού πέραν της θεωρίας, αλλά γιατί υπάρχουν και εντός και εκτός θεωρητικού πεδίου ως ένα αναγνωρίσιμο αλλά μη αναγνώσιμο κατάλοιπο ή ως κάτι που επιφέρει την ενοποίηση, είναι όμως τελικά μη προσδιορίσιμο⁶⁹.

την οποία είναι γνωστή σήμερα αυτή η νέα φιλοσοφική τάση, που αναγνωρίζει στα πράγματα ένα ισότιμο προς τον άνθρωπο καθεστώς.

⁶⁵ Harman, «The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism», *New Literary History*, 43:2 (2012), σ. 196.

⁶⁶ *To ίδιο*, σ. 188.

⁶⁷ Ο Wilford, αναλύοντας τις θέσεις του Adorno γύρω από το αντικείμενο, επιχειρεί τη διάκριση μεταξύ της διαλεκτικής θεωρίας του Adorno και των μη διαλεκτικών θεωριών του νέου (ζωτικού) υλισμού. Βλ. Wilford, *ό.π.*, σ. 410.

⁶⁸ Introna, *ό.π.*, σ. 42.

⁶⁹ Bill Brown, «Thing Theory», *Critical Inquiry*, 28:1 (2002), σ. 5.

5. Η κοινωνική ζωή των πραγμάτων

Οι θεωρητικές προσεγγίσεις των πραγμάτων οι οποίες έχουν έως τώρα παρουσιαστεί κινούνται στο επίπεδο του οντολογικού προσδιορισμού του πράγματος, δηλαδή της φύσης και της σχέσης του με τον φυσικό κόσμο και με το υποκείμενο. Οι κοινωνικές επιστήμες και η ανθρωπολογία (κυρίως η κοινωνική ανθρωπολογία) εισήγαγαν τον προβληματισμό της κοινωνικής συγκρότησης των πραγμάτων και της ένταξής τους στο εκάστοτε πολιτισμικό σύστημα. Εδώ ο λόγος περί πράγματος έχει μετουσιωθεί σε λόγο περί εμπορεύματος (*commodity*), υπάρχει δηλαδή η αναφορά στη διαδικασία παραγωγής και κατανάλωσης των πραγμάτων, καθώς και στην αξία που απορρέει από την κοινωνική τους ενσωμάτωση: χρηστική, ανταλλακτική ή συμβολική. Το χαρακτηριστικό εκείνο που διακρίνει τα εμπορεύματα από τα προϊόντα είναι η ανταλλακτική τους αξία, το γεγονός δηλαδή ότι, μόλις παραχθούν, εισέρχονται σε μια διαδικασία προσδιορισμού της αξίας τους προκειμένου να αγοραστούν.

Το πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκαν αυτές οι θεωρίες είναι το καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής. Κατά τον Arjun Appadurai τα εμπορεύματα θεωρούνται ως τυπικές υλικές αναπαραστάσεις του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής⁷⁰. Θεμέλιο λίθο στη θεωρητική προσέγγιση των εμπορευμάτων συνιστά η φιλοσοφία του ιστορικού υλισμού, όπως αυτή εκφράστηκε από τον Μαρξ και τον Ένγκελς. Σύμφωνα με τις αρχές της μαρξιστικής θεωρίας, όταν ένα προϊόν μετατρέπεται σε εμπόρευμα και ανταλλάσσεται, αποκτά κοινωνικές ιδιότητες, οι οποίες όμως δεν σχετίζονται με τις φυσικές του ιδιότητες, αλλά παραπέμπουν στις κοινωνικές συνθήκες εργασίας για την παραγωγή του εκάστοτε προϊόντος. Από τη στιγμή, όμως, που το παραγόμενο προϊόν απομακρυνθεί από τη διαδικασία παραγωγής του και καταστεί εμπόρευμα με την απόδοση σε αυτό χρηματικής αξίας, τότε αποσυνδέεται από την παραγωγική διαδικασία, ακόμα και στα μάτια των ίδιων των εργατών που το έχουν παραγάγει. Πλέον προεξάρχει η ανταλλακτική αξία του εμπορεύματος και αυτό το ίδιο αποκτά μια σχεδόν αυθύπαρκτη υπόσταση, πλήρως αποσυνδεδεμένο από τις συνθήκες παραγωγής του.

Πρόκειται για μια διαδικασία κοινωνικοποίησης των εμπορευμάτων, εντός της οποίας εδράζεται και ο λεγόμενος «φετιχισμός των εμπορευμάτων» κατά Μαρξ. Σύμφωνα με τον όρο αυτό, συγκροτείται μια φανταστική σχέση του ατόμου με το παραγόμενο από το άτομο προϊόν, στην οποία δεν εμπεριέχονται οι κοινωνικές σχέσεις παραγωγής του προϊόντος, ούτε βέβαια αυτή λαμβάνει υπόψη της τα φυσικά χαρακτηριστικά του αντικειμένου. Αντίθετα, το εμπόρευμα αποκτά επίπλαστες ιδιότητες, που το καθιστούν αντικείμενο λατρείας, ενώ ταυτόχρονα απομακρύνουν το άτομο από την κοινωνική διαδικασία παραγωγής και το ωθούν στην υποδούλωσή του στις τυφλές δυνάμεις της αγοράς:

Το μυστηριώδες της εμπορευματικής μορφής συνίσταται λοιπόν απλούστατα στο ότι αντανακλάει στους ανθρώπους τα κοινωνικά χαρακτηριστικά της δουλειάς τους σαν υλικά

⁷⁰ Arjun Appadurai, «Introduction: commodities and the politics of value», στον τόμο Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, σ. 7.

χαρακτηριστικά των προϊόντων της εργασίας, σαν φυσικές κοινωνικές ιδιότητες αυτών των πραγμάτων, και γι' αυτό η κοινωνική σχέση των παραγωγών με τη συνολική εργασία φαίνεται σ' αυτούς σαν μια κοινωνική σχέση αντικειμένων που υπάρχει έξω απ' αυτούς⁷¹.

Η κοινωνικοποίηση, όμως, αυτή των εμπορευμάτων μας ωθεί από μεθοδολογική σκοπιά στη θεώρησή τους όχι ως στατικών αντικειμένων, τα οποία επενδύονται απλώς με τις ιδιότητες που τους αποδίδουν τα υποκείμενα, αλλά ως πραγμάτων σε κίνηση, ώστε να διαφωτίζεται δι' αυτών το ανθρώπινο και κοινωνικό περιβάλλον τους. Στην προσέγγιση, δηλαδή, την οποία επιχειρούν οι εκπρόσωποι αυτής της τάσης παραβλέπονται ζητήματα ορισμού του εμπορεύματος και κατ' επέκταση του πράγματος, όπως τα είδαμε έως τώρα, και η εστίαση μετατοπίζεται στην ίδια τη ζωή των αντικειμένων, σαν αυτά να έχουν μια αυτόνομη κοινωνική ύπαρξη αντίστοιχη με εκείνη των υποκειμένων⁷². Για τον λόγο αυτό απαιτείται, όπως επισημαίνει ο Appadurai, η υπέρβαση των δισμών της ανθρωπολογικής μεθοδολογίας («εμείς/αυτοί», «υλικός/θρησκευτικός», «αντικειμενοποίηση ανθρώπων/προσωποποίηση πραγμάτων» κλπ), οι οποίοι υποβιβάζουν το θέμα σε ζητήματα ορισμού, και η παράλληλη υιοθέτηση μιας συγκριτικής και εξελικτικής θεώρησης⁷³. Τα αντικείμενα αντιμετωπίζονται ως εγγεγραμμένα στον ρου της ιστορίας, άρα ως φορείς ιστορικών και κοινωνικών χαρακτηριστικών και εποπτεύονται σε μια κατάσταση συνεχούς κίνησης.

Μάλιστα, ο Appadurai κάνει λόγο για ένα «καθεστώς εμπορεύματος», στο οποίο δυνάμει μπορούν να περιέλθουν όλα τα αντικείμενα, αλλά και να εξέλθουν αυτού σε διάφορες φάσεις της «κοινωνικής τους ζωής». Διακρίνει εν συνεχεία τρία χαρακτηριστικά στη συγκρότηση του καθεστώτος εμπορεύματος. Το πρώτο αφορά τη φάση της υπονηφιότητας, στην οποία προσδιορίζονται τα κριτήρια (συμβολικά, ταξινομικά, ηθικά) τα οποία ορίζουν την ανταλλαξιμότητα των πραγμάτων σε οποιοδήποτε ιστορικο-κοινωνικό περιβάλλον. Το δεύτερο περιγράφει την καθεαυτό κατάσταση εμπορεύματος: πρόκειται για μια κατάσταση η οποία μπορεί να είναι γρήγορα ή αργά αναπτυσσόμενη, προσωρινή ή μονιμότερη, κανονιστική ή παρεκκλίνουσα. Τέλος, υπάρχει και το κοινωνικό πλαίσιο, το οποίο συνδέει ένα πράγμα με την προσωρινή συμβολική του κατάσταση, την ένταξή του δηλαδή σε

⁷¹ Καρλ Μαρξ, *Το Κεφάλαιο*, μετ. Παναγιώτης Μαυρομάτης, τ. Α', Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2009, σ. 85.

⁷² Στο σημείο ακριβώς αυτό εντοπίζονται οι απαρχές της νέας θεώρησης των πραγμάτων ως αυτόνομων υπάρξεων, όπως αυτή ριζοσπαστικοποιήθηκε από τους εκπροσώπους του ζωτικού υλισμού (βλ. προηγούμενο κεφάλαιο). Συγκεκριμένα, ο Bill Brown υποστηρίζει ότι ο «μεθοδολογικός φετιχισμός» του Appadurai μεταστρέφει το θεωρητικό ενδιαφέρον από τις ανθρωποκεντρικές θεωρήσεις περί πράγματος (οι σημασίες των πραγμάτων απορρέουν από τα υποκείμενα) σε μια νέα «συνθήκη σκέψης», όπως ο ίδιος την αποκαλεί, σύμφωνα με την οποία τα πράγματα διαθέτουν τη δική τους δυναμική, συνιστούν τα ανθρώπινα υποκείμενα, τα κινούν, τα απειλούν και διευκολύνουν ή επαπειλούν τη σχέση τους με τα άλλα υποκείμενα. Βλ. Brown, *ό.π.*, σσ. 6-7. Βλ. επίσης σχετικά: Bennett, *ό.π.*, σ. 50.

⁷³ Appadurai, *ό.π.*, σσ. 12-13. Η Domanska, επίσης, αναφέρεται στο «εξελικτικό αντικείμενο» (object-in-process ή processual object), για το οποίο κάνουν λόγο σύγχρονες θεωρίες της υποκειμενικότητας και της ταυτότητας. Εδώ, τα πράγματα θεωρείται ότι έχουν μια ταυτότητα μεταβλητή αντί της στατικής, πολλαπλή και διαχεόμενη, αντί της ενιαίας και ομοιογενούς, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τους ανθρώπους. Σε αυτό το θεωρητικό πεδίο εμφανίζονται έννοιες όπως «διχοτομημένη», «υβριδική», «διασπορική» ταυτότητα. Βλ. Domanska, *ό.π.*, σσ. 10-11.

καθεστώς εμπορεύματος⁷⁴. Το συμπέρασμα που συνάγεται από τα παραπάνω είναι ότι το εμπόρευμα δεν αποτελεί ένα πράγμα έναντι κάποιου άλλου, αλλά πρόκειται για μια χρονική φάση ενός πράγματος⁷⁵.

Μάλιστα, ενδιαφέρουσα είναι μία παράμετρος την οποία θέτει ο Kopytoff για τις φάσεις εμπορευματοποίησης των αντικειμένων και η οποία μας φέρνει εγγύτερα στη σημειολογική προσέγγιση, που θα μας απασχολήσει στο επόμενο κεφάλαιο. Ο Kopytoff κάνει λόγο για τη φάση της μοναδικοποίησης (*singularization*), κατά την οποία ένα αντικείμενο αποποιείται σε έναν βαθμό την εμπορευματοποίησή του, δεν χάνει βεβαίως την ανταλλακτική του αξία, αλλά την απενεργοποιεί προσωρινά και ανάγεται σε ιδιωτικούς επαναπροσδιορισμούς της αξίας του. Τα μέσα για να επέλθει μια τέτοια μοναδικοποίηση είναι είτε η ιεροποίηση του αντικειμένου είτε η περιορισμένη του εμπορευματοποίηση⁷⁶. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο φετιχισμός των εμπορευμάτων κατά Μαρξ ενισχύεται εδώ και από τη διαδικασία της μοναδικοποίησης, καθώς αυτή προσδίδει μια επιπλέον φετιχιστική δύναμη στο εμπόρευμα, αφού αναφέρεται στη σύναψη μιας ιδιαίτερης σχέσης του ατόμου μαζί του, η οποία αντανακλά συναισθηματικές διαθέσεις ή ακόμα και συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες⁷⁷.

Με την εισαγωγή της έννοιας του χρόνου στην «κοινωνική εξέλιξη» των αντικειμένων καταλήγουμε ουσιαστικά να τα αντιμετωπίζουμε ως όντα με συγκεκριμένο βίο. Υπό αυτήν την έννοια μπορούμε να ανασυστήσουμε τη βιογραφία τους, θέτοντας ερωτήματα όπως αυτά που θα θέταμε για τους ανθρώπους: τις φάσεις της ζωής των αντικειμένων που αποτελούν σημεία αναφοράς και το εκάστοτε πολιτισμικό στίγμα τους, το κοινωνικό τους στάτους και τις δυνατότητες που ενυπάρχουν εντός τους, την προέλευση και την πορεία τους, τις προσδοκίες των ανθρώπων από αυτά, την εξέλιξη της χρήσης τους ανάλογα με την παλαιότητά τους και την κατάληξή τους, όταν φτάσουν σε σημείο αχρηστίας⁷⁸. Με αυτόν τον τρόπο θα επιτύχουμε μια αντιστροφή της οπτικής μας: δεν θα είναι πλέον το άτομο που θα κινείται διαμέσου του συστήματος των αντικειμένων, αλλά το αντικείμενο που θα κινείται διαμέσου του συστήματος των ανθρώπων⁷⁹.

⁷⁴Appadurai, *ό.π.*, σσ. 13-14.

⁷⁵ Igor Kopytoff, «The cultural biography of things: commoditization as process», στον τόμο Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things*, *ό.π.*, σ. 64.

⁷⁶ Οι Bazin και Bensa αναφέρονται στην ιεροποίηση χρησιμοποιώντας έναν άλλο όρο, την «αποθησαύριση» (*thésaurisation*), προκειμένου να περιγράψουν την κατάσταση εκείνη κατά την οποία διατηρούμε παλιά εργαλεία, παλιά ρούχα ή παλιά έπιπλα τα οποία έχουν απολέσει την χρηστική τους λειτουργικότητα, μόνο και μόνο επειδή συνιστούν υπόμνηση της ταυτότητάς μας. Βλ. Bazin et Bensa, *ό.π.*, σ. 6.

⁷⁷Kopytoff, *ό.π.*, σσ. 73-77 και Colin Renfrew, «Varna and the emergence of wealth in prehistoric Europe», *ό.π.*, σσ. 158-159. Για τους Bazin και Bensa η μοναδικοποίηση των αντικειμένων απορρέει από ή επιφέρει ένα τελετουργικό, εντός του οποίου τα μοναδικοποιημένα αντικείμενα διαρκώς ανακαλούνται, επαναφέρονται και επαναπαράγονται, γεγονός που οδηγεί στην ανάδυση της παρουσίας τους. Βλ. Bazin et Bensa, *ό.π.*, σσ. 4-5.

⁷⁸Kopytoff, *ό.π.*, σσ. 66-67.

⁷⁹ Sergei Tretiakov, «The Biography of the Object», *October*, 118 (Fall 2006), σ. 62. Η Domanska επισημαίνει, ωστόσο, τη συμβατική επιστημολογία που εδραιώνει η βιογραφική προσέγγιση των αντικειμένων, καθώς, όπως η ίδια υποστηρίζει, φέρει δύο βασικά χαρακτηριστικά της: πρώτον, την προσωποποίηση των πραγμάτων, η οποία κατ' ουσίαν απορρέει από έναν ανθρωποκεντρισμό, ενώ τείνει να ουδετεροποιήσει τις απειλές που λανθάνουν στις μη ανθρώπινες οντότητες, και δεύτερον, τη

Ένας άλλος τρόπος αναφοράς στη ζωή των αντικειμένων, αντίστοιχος της βιογραφίας, είναι και η δημογραφική τους προσέγγιση⁸⁰. Εδώ εξετάζεται η ημερομηνία λήξης του αντικειμένου, η οποία μπορεί να προσδιορίζεται από το προσδόκιμο ζωής του, από τον μέσο όρο ζωής των αντικειμένων της τάξης και της σειράς του, από την ενδεχόμενη κόπωση του κατόχου του και τέλος από τυχόν φθορά, κατάχρηση ή ατύχημα που υφίσταται το αντικείμενο. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο μπορούν εδώ να καταγραφούν οι πληθυσμοί αντικειμένων της ίδιας τάξης ή σειράς, καθώς και οι παραλλαγές τους, ούτως ώστε να διαμορφωθούν οικογένειες αντικειμένων (π.χ. τα αντικείμενα ενός σερβίτσιου), μικρο-ομάδες αντικειμένων που δεν συνδέονται μεταξύ τους λειτουργικά, αλλά σε επίπεδο αλληλουχίας κινήσεων (π.χ. τα αξεσουάρ βαψίματος των γυναικών μαζί με το καθρεφτάκι) και τέλος μακρο-ομάδες αντικειμένων που παρουσιάζουν ορισμένες κοινές ιδιότητες.

Ως προς τις προσεγγίσεις αυτού του τύπου ο Appadurai επιφέρει έναν διαχωρισμό μεταξύ της πολιτισμικής βιογραφίας των πραγμάτων και της κοινωνικής τους ιστορίας. Υποστηρίζει ότι η πρώτη είναι κατάλληλη προκειμένου να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο τα πράγματα στη διάρκεια του βίου τους μπορούν να αλλάζουν χέρια, περιβάλλοντα και χρήσεις. Αντίθετα, η δεύτερη αναφέρεται σε μακροπρόθεσμες αλλαγές, που μπορεί να επισυμβούν σε μια ολόκληρη τάξη πραγμάτων και οι οποίες αποκτούν μεγαλύτερης κλίμακας δυναμική, υπερβαίνοντας τις επιμέρους βιογραφίες των πραγμάτων, τα οποία συναποτελούν τη συγκεκριμένη τάξη. Αναγνωρίζει, ωστόσο, ο Appadurai ότι τα δύο αυτά πεδία αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, καθώς οι μεταβολές οι οποίες χαρακτηρίζουν το μακροεπίπεδο μιας τάξης πραγμάτων μπορούν να επιφέρουν αλλαγές και στις πιο ιδιωτικές πορείες των πραγμάτων, ενώ και αντίστροφα οι συστηματικές μεταβολές του στάτους επιμέρους πραγμάτων μέσα σε μια τάξη μπορούν να οδηγήσουν σε καθολικότερες αλλαγές εντός της τάξης σε βάθος χρόνου⁸¹.

Η μελέτη των αντικειμένων ως κοινωνικών όντων μετατοπίζει τη θεώρησή τους από ένα πεδίο καθαρά οντολογικό, όπως το διερευνήσαμε έως τώρα, σε ένα πεδίο περισσότερο οντικό, στο οποίο υπεισέρχονται πλέον παράγοντες κοινωνικής συγκρότησης των αντικειμένων. Με την ερμηνευτική προσέγγιση των αντικειμένων ως όντων με κοινωνική ζωή αρχίζουν και τίθενται πραγματολογικά ζητήματα, τα οποία διανοίγουν ένα νέο πεδίο θεωρητικών αναζητήσεων. Το νέο αυτό πεδίο επανατοποθετεί τη σχέση υποκειμένου-αντικειμένου σε μια νέα βάση, ενώ βαθμιαία ενσωματώνει έννοιες όπως το σύστημα και το δίκτυο, εγγράφοντας τελικά τα αντικείμενα σε μια σημειολογική οπτική, που βρίσκει την πληρέστερη έκφρασή της στη θεωρία του Baudrillard.

γενεαλογική και γενετική σκέψη, που δεν βοηθά τη δημιουργία μιας εναλλακτικής επιστημολογίας, αντίθετα αναβιώνει σε διαφορετικό πλαίσιο τον φετιχισμό της καταγωγής, ένα από τα θεμέλια της παραδοσιακής ιστορικής σκέψης. Βλ. Domasnska, *ό.π.*, σσ. 9-10.

⁸⁰ Abraham Moles, «Objet et communication», *Communications*, 13 (1969), σσ. 6, 11-12, 16.

⁸¹ Appadurai, *ό.π.*, σσ. 34-36.

6. Τα πράγματα ως δρώσες δυνάμεις

Συζητώντας σε προηγούμενη υποενότητα για τη ζωτικότητα των πραγμάτων και την αναγωγή τους σε ένα καθεστώς ύπαρξης ανάλογο με αυτό των ανθρώπων, είχαμε επισημάνει τη σχετικά πρόσφατη στροφή των πολιτισμικών σπουδών σε μια μελέτη των πραγμάτων, τέτοια που να αποποιείται τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα των μέχρι τότε προσεγγίσεων, αλλά να υπερβαίνει και κάθε απόπειρα θετικιστικής ερμηνείας. Η ανάγκη αυτή προέκυψε και από την απόρριψη σημειολογικών αναλύσεων, οι οποίες προσεγγίζουν το πράγμα ως κείμενο, σύμβολο ή μεταφορά, οδηγώντας έτσι στην αποϋλοποίησή του, σύμφωνα με τους υποστηρικτές των νέων αυτών υλιστικών θεωριών.

Η Domanska επιχειρεί να περιγράψει αναλυτικά τους λόγους που οδήγησαν σε αυτήν την «επιστροφή στα πράγματα», όπως την αποκαλεί: πρώτα-πρώτα είναι η κριτική στον ανθρωποκεντρισμό και στην αποδοχή της ανωτερότητας της ανθρώπινης ύπαρξης έναντι όλων των άλλων υπάρξεων (πράγματα, ζώα, φυτά). Ακολουθεί η μεταβολή της αντίληψης περί διχοτόμησης πνεύματος-ύλης και σώματος-πνεύματος, που οδήγησε σε μια συνακόλουθη αλλαγή του στάτους της ύλης. Άλλος λόγος είναι η κρίση της ταυτότητας, η οποία έκανε να αναδυθούν ερωτήματα γύρω από το πώς τα πράγματα μπορούν να συμβάλουν στη συγκρότηση της ανθρώπινης ταυτότητας. Η κριτική της καταναλωτικής κοινωνίας, επίσης, εξώθησε στη θεώρηση των πραγμάτων ως κάτι παραπάνω από εμπορεύματα ή εργαλεία προς χρήση, ενώ τέλος η απόρριψη του δομισμού και του κειμενισμού συνδέθηκε με την επιθυμία προσέγγισης αυτού που είναι πραγματικό (το πράγμα εδώ εξασφαλίζει μια ανανεωμένη επαφή με την πραγματικότητα)⁸².

Στο πλαίσιο αυτής της στροφής η Domanska αναφέρεται ακόμα στην τάση μιας ανανεωμένης προσέγγισης των αντικειμένων όχι πλέον στο επίπεδο της ύπαρξής τους, αλλά σε αυτό της επιτελεστικής τους δυναμικής (*performative potential*)⁸³. Εδώ τα αντικείμενα θεωρούνται δυνάμενα να διαμορφώσουν κοινωνικούς δεσμούς, να παγιώσουν διαπροσωπικές σχέσεις, να συμβάλουν στη διαμόρφωση της ανθρώπινης ταυτότητας τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο και να καθορίσουν τις μεταβολές της. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η έννοια της επιτελεστικής δυναμικής προσδίδει στα αντικείμενα έναν ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση του κοινωνικού γίνεσθαι.

Σημαντική συνάφεια προς την έννοια αυτή παρουσιάζει και η «Actor-Network Theory» (ANT) του Bruno Latour. Πρόκειται για μια θεωρία η οποία κάνει λόγο για «δρώσες δυνάμεις» (*actants*)⁸⁴, που ορίζουν τον τρόπο με τον οποίο δομούνται διάφορα δίκτυα (είτε αυτά είναι κοινωνικά, είτε δίκτυα ανθρώπων, είτε δίκτυα

⁸²Domanska, *ό.π.*, σ. 2.

⁸³*Το ίδιο*, σ. 3.

⁸⁴ Η έννοια της δρώσας δύναμης (*actant*) προέρχεται από το συντελεστικό μοντέλο του Algirdas Greimas, εμπνευσμένο με τη σειρά του από το αντίστοιχο μοντέλο ανάλυσης των δραματικών καταστάσεων του Étienne Souriau (*Deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris 1950). Για μια ερμηνευτική προσέγγιση της δρώσας δύναμης στο θέατρο, βλ. ενδεικτικά: Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris 1996, σσ. 49-79, Keir Elam, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μετ. Καίτη Διαμαντάκου, επιμ. μετ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 152-161 και Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, *ό.π.*, σσ. 478-508,

πραγμάτων, είτε τεχνολογικά δίκτυα κ.λ.π). Ο Latour εξηγεί ότι η θεωρία του κάνει αναφορά σε δίκτυα υπερβαίνοντας έτσι τυπικές διχοτομήσεις, όπως «κοντά/μακριά» (η τυραννία της απόστασης εξουδετερώνεται με την ύπαρξη ατέρμωνων διασυνδέσεων μεταξύ των στοιχείων που συναποτελούν το δίκτυο) και «μέσα/έξω» (στο δίκτυο δεν υπάρχει εσωτερικό και εξωτερικό, παρά μόνο σύνορα και το ενδιαμέσο μεταξύ των δικτύων). Άλλο στοιχείο που χαρακτηρίζει το δίκτυο είναι και η έλλειψη ιεραρχίας: όλα τα συστατικά στοιχεία του δικτύου συμμετέχουν ισότιμα στη συγκρότησή του.

Η έννοια του δικτύου παραπέμπει εκ νέου στη σημειολογία και στο ενδιαφέρον της να εγγράψει τα νοήματα εντός του κειμένου σαν να αποτελεί το κείμενο ένα δίκτυο/ σύστημα σημασιών. Ο Latour επισημαίνει ότι σημείο εκκίνησης της θεωρίας του αποτέλεσε η σημειολογία, ακριβώς για τον λόγο της θεώρησης του «αντικειμένου» της εντός ενός δικτύου. Και αυτό που συνέχει τα στοιχεία του δικτύου είναι οι δρώσες δυνάμεις, οι οποίες σύμφωνα με τον Latour «είναι κάτι το οποίο δρα ή κάτι στο οποίο αποδίδεται δράση από κάποιον άλλο. Δεν υποβάλλουν συγκεκριμένη ανθρώπινη εμπλοκή, αλλά μπορεί να είναι οτιδήποτε, αρκεί αυτό να αποτελεί πηγή δράσης»⁸⁵. Με λίγα λόγια, σύμφωνα με την Actor-Network Theory, άνθρωποι και πράγματα μπορούν στον ίδιο βαθμό να λειτουργήσουν ως δρώσες δυνάμεις, ώστε να συνδιαμορφώσουν τα χαρακτηριστικά ενός συγκεκριμένου κοινωνικού ή άλλου δικτύου, χωρίς ωστόσο ποτέ να αποκτήσουν παγιωμένο χαρακτήρα. Πρόκειται εν τέλει για ένα είδος υλικής σημειολογίας, που χαρτογραφεί σχέσεις οι οποίες είναι ταυτόχρονα υλικές (μεταξύ πραγμάτων) και σημειωτικές (μεταξύ εννοιών).

Ωστόσο, η θεωρία του Latour χαρακτηρίζεται σημειολογική μόνο στον βαθμό που οικειοποιείται την έννοια του συστήματος και της δρώσας δύναμης. Κατά τα άλλα, δεν ενδιαφέρουν εδώ ζητήματα που αφορούν τη φύση του σημείου, τη διαφορά του από άλλα σημεία, τη λειτουργία του παραδείγματος και του συντάγματος, την καταδήλωση και τη συνδήλωση, τη χρήση της μετωνυμίας και της συνεκδοχής ή ακόμα και την ανάδυση της μεταφοράς. Στόχος της θεωρίας αυτής είναι να καταδείξει τον τεχνητό οντολογικό διαχωρισμό τον οποίο ο μοντερνισμός έχει επιφέρει ανάμεσα στα άψυχα αντικείμενα και τα ανθρώπινα υποκείμενα, καθώς και να επαναφέρει τις έννοιες των «quasi-objects» και «quasi-subjects», αποδίδοντάς τους ισότιμα τον ρόλο της δρώσας δύναμης⁸⁶.

7. Το σύστημα των αντικειμένων

Ήδη στις θεωρητικές προσεγγίσεις του αντικειμένου οι οποίες έχουν παρουσιαστεί στις τελευταίες υποενότητες έχει γίνει αναφορά στη μετατόπιση του ζητήματος εντός της σύγχρονης σκέψης από το οντολογικό στο οντικό πεδίο προσδιορισμού του αντικειμένου. Έχει, επίσης, γίνει μνεία στο πλαίσιο παραγωγής

⁸⁵Bruno Latour, «On Actor Network Theory. A Few Clarifications», *Soziale Welt*, 47 (1996), σ. 376.

⁸⁶ Πρόκειται για όρους που ο Latour δανείζεται από τον Michel Serres. Βλ. Brown, *ό.π.*, σ. 12 και Latour, *We have never been modern*, μετ. Catherine Porter, Cambridge University Press, Cambridge/Massachusetts 1993, σσ. 10-11.

των αντικειμένων/εμπορευμάτων κατά τη βιομηχανική εποχή, το οποίο διανοίγει νέους τρόπους προσδιορισμού της λειτουργίας του αντικειμένου με κοινωνικούς όρους. Έχει, ακόμα, προταθεί η σημειολογική μέθοδος ως ιδιαίτερα πρόσφορη για την ανάδειξη της δυνατότητας των αντικειμένων να καθορίσουν τη λειτουργία των κοινωνικών δικτύων μέσα από την αναγωγή τους σε δρώσες δυνάμεις. Στο σημείο αυτό θα δούμε πώς η σημειολογική ανάλυση μπορεί να μας βοηθήσει να εμβαθύνουμε στην εξέταση του ρόλου των αντικειμένων στην οργάνωση της κοινωνικής ζωής και στην απόδοση ατομικών και συλλογικών ταυτοτήτων. Ακόμα, μετατοπιζόμενοι ένα βήμα παραπέρα στο πεδίο του μεταμοντέρνου και ακολουθώντας τη θεωρία του Jean Baudrillard, θα δούμε πώς τα αντικείμενα του σύγχρονου τεχνολογικοποιημένου πολιτισμού λειτουργούν τελικά ως σημεία, παραπέμποντάς μας σε μια υπερπραγματικότητα (*hyperreality*). Ο ίδιος ο τίτλος της ενότητας, άλλωστε, είναι δανεισμένος από την ομώνυμη μελέτη του Baudrillard, *Le système des objets*.

Έχουμε μιλήσει σε άλλο σημείο για το καθεστώς εμπορεύματος στο οποίο μπορεί να περιέλθει ένα αντικείμενο, από τη στιγμή που θα αποδοθεί σε αυτό ανταλλακτική αξία. Έχουμε, επίσης, αναφέρει την επισήμανση του Appadurai ότι εμπόρευμα δεν είναι ένα αντικείμενο έναντι κάποιου άλλου, αλλά μια χρονική φάση ενός αντικειμένου. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και ο λόγος περί σημειολογικού στάτους των αντικειμένων. Ο Albert Baïbourine, ερευνητής στο πεδίο της εθνοσημειολογίας, υποστηρίζει ότι είναι σωστότερο να μιλάμε για το στάτους ενός αντικειμένου που μεταβάλλεται ανάλογα με το περιβάλλον στο οποίο αυτό τοποθετείται, παρά για οριστικές κατηγορίες αντικειμένων, οι οποίες αποδίδουν ένα μοναδικό στάτους σε αυτά⁸⁷.

Ο Baïbourine αναφέρεται σε μια κλίμακα του σημειωτικού στάτους με τρία επίπεδα. Το ανώτερο ταυτίζεται με το υψηλό σημειωτικό στάτους. Εδώ τα αντικείμενα έχουν μηδενική χρηστική αξία, άρα παρουσιάζονται αμιγώς ως σημεία. Το κατώτερο επίπεδο αφορά το πολύ χαμηλό σημειωτικό στάτους και περιλαμβάνει αντικείμενα του σύγχρονου πολιτισμού τα οποία δεν παρουσιάζουν καθόλου την αξία του σημείου παρά μόνο λογίζονται ως χρηστικά-αναλώσιμα αντικείμενα. Τέλος, υπάρχει και ένα ενδιάμεσο επίπεδο, στο οποίο εντάσσονται αντικείμενα που μπορούν να λειτουργήσουν και με τη χρηστική τους αξία αλλά και ως σημεία (βλ. ρούχα, σκεύη, τρόφιμα, κατοικία κ.λ.π.)⁸⁸. Ουσιαστικά το ενδιάμεσο αυτό επίπεδο, κατά τον Baïbourine, αναδεικνύει και το πραγματικό νόημα του σημειολογικού στάτους των αντικειμένων, καθώς τα δύο άλλα επίπεδα προβάλλουν ελλειπτικά.

Μια άλλη διάκριση που επιφέρει ο Baïbourine κατά τη σημειολογική προσέγγιση των αντικειμένων την οποία επιχειρεί σχετίζεται με την αντιμετώπισή τους ως κειμένων ή ως συμβόλων. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για αντικείμενα με συνηθισμένη λειτουργία, στη δεύτερη για αντικείμενα με λειτουργία τελετουργική. Έτσι, όταν αντιμετωπίσουμε ένα αντικείμενο ως κείμενο, θα αναζητήσουμε σε αυτό πληροφορίες κατ' αρχάς σε σχέση με την κατηγορία στην οποία ανήκει και από την

⁸⁷ Albert Baïbourine, «Les aspects sémiotiques du fonctionnement des objets», *Éthnologie Française*, XXVI 4 (1996), σ. 646.

⁸⁸Ο.π.

οποία απορρέει ο λειτουργικός του προορισμός. Έπειτα, θα αντλήσουμε πληροφορίες σε σχέση με τα ατομικά χαρακτηριστικά του, που το διαφοροποιούν από άλλα αντικείμενα της ίδιας κατηγορίας. Επιπλέον, μας ενδιαφέρει και το ιστορικό στυλ ή οι πολιτισμικές αξίες που εγγράφονται εντός του, καθώς και η θέση του εντός του σύγχρονου του ή παλαιότερων πολιτισμικών μοντέλων στα οποία είχε εμφανιστεί. Μια άλλη τάξη πληροφοριών που μπορούμε να αποκομίσουμε από το αντικείμενο αφορά τον κάτοχό του: τα γούστα του, τον τρόπο ζωής του, την κοινωνική του θέση, τον προσανατολισμό του. Τέλος, υπάρχουν και τα αντικείμενα τέχνης, που λειτουργούν αυτοαναφορικά, ενώ ο χρόνος λειτουργεί σε αυτά ως προστιθέμενη αξία. Τα αντικείμενα αυτά δεν συνιστούν σύμβολα, από τη στιγμή που αναφέρονται στον εαυτό τους και όχι σε μια εξωτερική, συμβολική έννοια⁸⁹.

Κατά την αντιμετώπιση των αντικειμένων ως συμβόλων εισερχόμαστε σε ένα βαθύτερο στρώμα, όπου συναντούμε τελετουργοποιημένες καταστάσεις. Εδώ η σημασιодότηση δεν απορρέει από τα ίδια τα αντικείμενα, αλλά από τις εξωτερικές πηγές που σχετίζονται με αυτά. Είναι σε αυτές τις καταστάσεις που τα συνηθισμένα χαρακτηριστικά των αντικειμένων υπερβαίνονται και το πραγματιστικό, συνταγματικό και σημειολογικό τους στάτους μετασχηματίζεται. Η συμβολική λειτουργία των αντικειμένων συνδέεται με τις περιοχές του οικείου και του ανοίκειου στις οποίες αυτά κάνουν την εμφάνισή τους. Έτσι, μπορούμε να διακρίνουμε αντικείμενα που συναντούμε στο κέντρο του σπιτιού, στην καρδιά της οικειότητας (π.χ. στην εστία ή σε κάποιο μέρος του σπιτιού ιδιαιτέρως τιμώμενο), από αντικείμενα που ενοικούν στην περιφέρεια του σπιτιού και λειτουργούν ανοικειωτικά (π.χ. πόρτες, παράθυρα). Στον διαχωρισμό οικείου-ανοίκειου ανταποκρίνονται επίσης αντικείμενα που κρίνονται με βάση την παλαιότητά τους. Λόγου χάριν, τα καινούρια αντικείμενα δεν παρουσιάζονται πλήρως ενταγμένα στη σφαίρα του οικείου, ενώ αντίστοιχα αντικείμενα παλιά και χαλασμένα προβάλλουν επίσης λιγότερο οικεία⁹⁰.

Στη συμβολική αξία των αντικειμένων εστιάζει και ο Baudrillard. Στη θεωρία του κάθε αντικείμενο «δεν είναι ο τόπος της ικανοποίησης αναγκών, αλλά ο τόπος μιας συμβολικής εργασίας»⁹¹, της οποίας τα ίδια τα αντικείμενα αποτελούν τεκμήριο. Για τον Baudrillard η συμβολική αξία των αντικειμένων υπερτερεί της χρηστικής τους αξίας στην κοινωνία της κατανάλωσης, καθώς συνδέεται με την έννοια της επίδειξης. Το σημαντικό στη σύγχρονη κοινωνία είναι η κατανάλωση όχι με όρους ανάγκης, αλλά με όρους κοινωνικής επίδειξης και ανέλιξης στην ταξική ιεραρχία. Τα αντικείμενα καθίστανται σημεία αυτής της διαδικασίας κοινωνικής ταυτοποίησης. Με αυτήν την έννοια, η ηθική της κατανάλωσης κληρονομεί, κατά τον Baudrillard, το προτεσταντικό σύστημα ηθικής, που άλλοτε ταυτιζόταν με το καπιταλιστικό πνεύμα

⁸⁹Το ίδιο, σσ. 649-650.

⁹⁰Το ίδιο, σσ. 650-651.

⁹¹Jean Baudrillard, *Η κανονιστική ηθική των αντικειμένων: λειτουργία-σημείο και ταξική λογική*, μετ. Κώστας Σπηλιώτης, Alloglotta, Αθήνα 2011, σ. 16 [Πρώτη δημοσίευση: Baudrillard, «La morale des objets: fonction-signe et logique de classe», *Communications*, 13 (1969), σσ. 23-50]. Το άρθρο αποτέλεσε το εναρκτήριο κεφάλαιο του βιβλίου του Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris 1972, το οποίο έφερε ως τίτλο τον υπότιτλο του αρχικού άρθρου.

παραγωγής: «[...] η ηθική αντίληψη που διέπει την κατανάλωση αντικαθιστά την ηθική αντίληψη που διέπει την παραγωγή»⁹².

Ο Baudrillard αναφέρεται στον «κοινωνικό λόγο των αντικειμένων», στον οποίο, όπως υποστηρίζει, ενυπάρχουν όλες οι κοινωνικές αντιφάσεις:

Μια ορθή κοινωνιολογική ανάλυση πρέπει να αναπτυχθεί στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης σύνταξης του λόγου των αντικειμένων –ο οποίος αποτελεί το ισοδύναμο μιας αφήγησης που μπορεί να ερμηνευτεί με όρους κοινωνικού πεπρωμένου, όπως ένα όνειρο ερμηνεύεται με όρους ασυνείδητων συγκρούσεων–, στο πλαίσιο των γλωσσικών παραδρομών, των ανακολουθιών και των αντιφάσεων αυτού του λόγου, ο οποίος δεν είναι ποτέ συμφιλιωμένος με τον εαυτό του (διαφορετικά, θα μετέφραζε μια κοινωνική θέση ιδεωδώς σταθερή, κάτι απίθανο να υπάρξει στις κοινωνίες μας)⁹³.

Υπό αυτό το πρίσμα, προτείνει μια ανάλυση της λειτουργίας των αντικειμένων τέτοια που να αναδεικνύει τις αντιφάσεις αυτές, δηλαδή να διαυγάζει τις κοινωνικές σχέσεις που εγγράφονται εντός τους, καθώς και τη φαντασιακή συγκρότηση αυτών των σχέσεων. Πρόκειται, κατά τον Baudrillard, για μια ανάλυση διττή: από τη μια θα πρέπει να υιοθετηθεί η κάθετη σημειολογική προσέγγιση, που θα περιλαμβάνει την περιγραφή της σειράς εντός της οποίας κάνει την εμφάνισή του ένα αντικείμενο, καθώς και του τύπου του αντικειμένου στο πλαίσιο της διαφοράς του με άλλα αντικείμενα (ανάλυση στον παραδειγματικό άξονα) και από την άλλη απαιτείται μια οριζόντια τοπολογική ανάλυση των αντικειμένων, η οποία θα λαμβάνει υπόψη της την κατανομή και διευθέτησή τους μέσα στον χώρο και τις τυπικές ή λειτουργικές δομές της σύνταξής τους (πρόκειται εδώ για μια συντακτική ανάλυση των αντικειμένων)⁹⁴.

Μέσα από τους δύο αυτούς άξονες θα καταστεί δυνατό να αναδυθεί, κατά τον Baudrillard, η σχέση ανάμεσα στην εμπρόθετη κινητικότητα, δηλαδή τις προσδοκίες του ατόμου για κοινωνική ανέλιξη διαμέσου της κατανάλωσης προϊόντων, και την πραγματική κινητικότητα, δηλαδή τις αντικειμενικές πιθανότητες αυτής της κοινωνικής ανέλιξης. Ο Baudrillard υποστηρίζει ότι η σχέση αυτή αναδεικνύεται εναργέστερα στη μεσαία κοινωνική τάξη, όπου η υπερσυσσώρευση αντικειμένων σε συνδυασμό με μια σχεδόν παθολογική τάση συμμετρίας και ιεραρχικής διάταξης καταδεικνύουν αυτήν ακριβώς τη χίμαιρα της κοινωνικής ανόδου, η οποία συντηρείται από την περιρρέουσα ιδεολογία και αντικατοπτρίζει την εσωτερική αντίφαση ολόκληρης της κοινωνίας⁹⁵. Πρόκειται για το «κοινωνικό δράμα του λόγου των αντικειμένων»⁹⁶, όπως ο ίδιος το αποκαλεί, καθώς τα ίδια τα αντικείμενα, «πίσω από τη θριαμβική [τους] παρουσία [...] ως σημείων κοινωνικής ανόδου, καταδεικνύουν (ή ομολογούν) κρυφά την ήττα της μεσαίας τάξης»⁹⁷.

Στην προσέγγιση αυτή του Baudrillard το αντικείμενο θεωρείται ως καταναλωτικό προϊόν που αντανακλά τη σχέση του με τον άνθρωπο. Αυτή η σχέση,

⁹²Το ίδιο, σ. 17.

⁹³Το ίδιο, σ. 30.

⁹⁴Το ίδιο, σσ. 22-23.

⁹⁵Το ίδιο, σσ. 34-36.

⁹⁶Το ίδιο, σ. 40.

⁹⁷Το ίδιο, σ. 39.

όμως, δεν είναι μια σχέση βιωμένη, αλλά μια σχέση αφηρημένη, ουσιαστικά η ιδέα μιας σχέσης, άρα το ίδιο το αντικείμενο θεωρείται ως αναφορά της σχέσης αυτής. Καθίσταται, δηλαδή, ένα απλό σημείο, αφού έχει αποδεσμευθεί από την πραγματική σχέση του με τον άνθρωπο και τη χειρονομία του και έχει καταστεί αυθαίρετο. Συνεπώς, το αντικείμενο στην καταναλωτική κοινωνία δεν εξυπηρετεί πρωτογενείς ανάγκες αλλά επιστρατεύεται για να πληρώσει το κενό της κοινωνικής καταξίωσης. Γι' αυτό και μιλάμε για «ρεφορμισμό» του αντικειμένου, καθώς η παραγωγή ολοένα νέων αντικειμένων στην κοινωνία της κατανάλωσης δεν υπαγορεύεται από μια ανάγκη για πρωτότυπες εφευρέσεις, παρά περιορίζεται στην ανανεωμένη επανέκδοση παλαιότερων αντικειμένων, σαφώς βελτιωμένων και τελειοποιημένων⁹⁸. Από αυτό απορρέει και το γεγονός ότι δεν υφίσταται κορεσμός των αντικειμένων, καθώς πάντα θα υπάρχουν ανάγκες που δεν έχουν ικανοποιηθεί –ανάγκες βέβαια όχι πραγματικές, αλλά πλασματικές⁹⁹.

Στο βιβλίο του *Le système des objets* ο Baudrillard επιχειρεί μια εφαρμογή όλων όσων θεωρητικά παρουσιάζει στο άρθρο του στο περιοδικό *Communications*. Εξετάζει ζητήματα διευθέτησης των αντικειμένων στον χώρο¹⁰⁰, δημιουργίας ατμόσφαιρας μέσα από μια διαδικασία φυσικοποίησης των υλικών και των χρωμάτων, ζητήματα αυθεντικότητας των αντικειμένων, συλλογής αντικειμένων και σειραϊκής τους ταξινόμησης, αυτοματισμού των αντικειμένων (ρομπότ και γκάτζετ), σχέσεων αντικειμένου-μοντέλου και αντικειμένου-σειράς, το θέμα της πίστωσης για την απόκτηση ενός πολυπόθητου αντικειμένου, η οποία επιφέρει τον αναδιπλασιασμό της αγοράς, καθώς και το θέμα της δυναμικής της διαφήμισης, την οποία αντιμετωπίζει ως λόγο πάνω στα αντικείμενα, αλλά και ως αντικείμενο την ίδια, ως πολιτισμικό προϊόν¹⁰¹. Από όλη αυτήν την επισκόπηση της λειτουργίας των αντικειμένων προκύπτει η ύπαρξη μιας προσομοίωσης της πραγματικότητας, μιας υπερ-πραγματικότητας, στην οποία η ανάγκη έχει αντικατασταθεί από την επιθυμία και το αυθεντικό έχει καταστεί δυσδιάκριτο. Μεταφέροντας ο Brown τα λόγια του ίδιου του Baudrillard σημειώνει ότι «όπως ο μοντερνισμός αποτέλεσε την ιστορική

⁹⁸Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968, σ. 175-176.

⁹⁹Το ίδιο, σσ. 282-283.

¹⁰⁰ Ο Baudrillard αναφέρει χαρακτηριστικά ότι στη σύγχρονη καταναλωτική κοινωνία την κοινωνιολογία του επίπλου έχει διαδεχτεί η κοινωνιολογία της διευθέτησης των επίπλων και άλλων αντικειμένων στον χώρο. Εξού και αφιερώνει το πρώτο μέρος της ανάλυσής του στις δομές διευθέτησης του χώρου. Βλ. Baudrillard, *ό.π.*, σσ. 23-41. Βλ. επίσης σχετικά: Boris Abraton and Christina Kiaer, «Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)», *October*, 81 (Summer 1997), σ. 124, όπου στο τέλος προτείνεται η επιστροφή σε ένα σοσιαλιστικό καθεστώς πραγμάτων, εντός του οποίου αυτά θα τείνουν προς έναν συλλογικό δυναμισμό και θα προέρχονται από μια παραγωγική διαδικασία συνδεδεμένη τόσο με τον άνθρωπο όσο και με τη φύση.

¹⁰¹ Η ανάλυσή του συναντά σε έναν βαθμό την κατηγοριοποίηση των εμπορευμάτων την οποία έχει επιχειρήσει και ο Appadurai, όπως έχουμε δει παραπάνω. Ο Appadurai λοιπόν αναφέρει: τα εμπορεύματα τα προορισμένα να λειτουργήσουν ως τέτοια, τα εμπορεύματα που έχουν προκύψει από μεταβολή του στάτους τους, τα εμπορεύματα εκ παρέκκλισης, τα πρώην εμπορεύματα, τα μοναδικοποιημένα εμπορεύματα, τα ομογενοποιημένα εμπορεύματα και τα πολυτελή αγαθά. Ειδικά η ανάλυση που κάνει για αυτά τα τελευταία παρουσιάζει σημαντική συνάφεια με την προσέγγιση του Baudrillard, καθώς τους αποδίδει υψηλό σημειολογικό στάτους. Βλ. Appadurai, *ό.π.*, σσ. 16, 28, 38. Στην παρούσα φάση της μελέτης δεν θα υπεισέλθουμε σε λεπτομέρειες σχετικά με τις κατηγοριοποιήσεις αυτές, καθώς θα μας δοθεί η δυνατότητα αναφοράς τους κατά την ανάλυση της δραματουργίας.

στιγμή της ανάδυσης του υποκειμένου, έτσι και ο μεταμοντερνισμός συνιστά τη σκηνή της επικυριαρχίας του αντικειμένου»¹⁰².

Η προσέγγιση του Baudrillard έχει εισπράξει από συγγενείς κοινωνιολογικές μελέτες την κριτική ότι παραγνωρίζει τη χρηστική λειτουργία των αντικειμένων κάτω από το ερμηνευτικό βάρος της συνδηλωτικής τους λειτουργίας στο πλαίσιο της καταναλωτικής κοινωνίας¹⁰³. Σε θεωρίες της επικοινωνίας και της σημειολογίας της τεχνολογίας θα συναντήσουμε ποικίλους τρόπους ερμηνείας του συστήματος των αντικειμένων. Η ανάγκη για μια σκιαγράφιση της κοινωνιολογίας του αντικειμένου προέρχεται, για τις θεωρίες αυτές, από το γεγονός του πολλαπλασιασμού των αντικειμένων στη σύγχρονη κοινωνία της κατανάλωσης, λόγω της ανάπτυξης της κτητικής τάσης στον αστικό πολιτισμό, λόγω της εξέλιξης του αντικειμένου της σειράς, άρα και της διεύρυνσης της καταναλωτικής βάσης, καθώς και λόγω του επιδεικτικού χαρακτήρα τον οποίο έχει προσλάβει η κατανάλωση¹⁰⁴. Από τα παραπάνω απορρέει ότι μια κοινωνιολογία των αντικειμένων δεν θα μπορούσε να έχει βαθύτερο νόημα παρά μόνο στον βαθμό που λαμβάνει τον άνθρωπο-καταναλωτή ως αναπόσπαστο παράγοντα της διαμόρφωσής της¹⁰⁵.

Ο Abraham Moles, επιμελητής του τεύχους του περιοδικού *Communications* με το αφιέρωμα στο αντικείμενο και τη λειτουργία του, αναφέρεται στα αντικείμενα ως «μορφήματα» (*morphèmes*), τα οποία φέρουν πληροφορίες για το καθεστώς τους (την τάξη ή τη σειρά στην οποία ανήκουν, καθώς και τα ατομικά χαρακτηριστικά τους), ενώ εστιάζει και στις πληροφορίες τις οποίες τα αντικείμενα κομίζουν σε ένα δεύτερο επίπεδο ως προς τους κατόχους τους: την επαφή μαζί τους, την ευκαιρία που τους προσφέρουν για διαπροσωπική επικοινωνία, καθώς και τον τρόπο χειρισμού τους από αυτούς (ένταξη σε συλλογή, διευθέτηση στον χώρο, επιδεικτική συμπεριφορά)¹⁰⁶. Ακόμη, στο δευτεροβάθμιο αυτό επίπεδο αναφέρει τα πέντε στάδια στη σχέση του κατόχου με το αντικείμενο: πρώτα είναι το στάδιο της επιθυμίας του αντικειμένου, έπειτα αυτό της σύναψης δεσμού αγάπης με αυτό, ακολουθεί η συνήθεια του αντικειμένου, έπεται η συντήρησή του διά της επισκευής και το τελευταίο στάδιο είναι η αντικατάστασή του, που συνοδεύεται και από μια απόφαση για το ποιόν του αντικειμένου¹⁰⁷.

Στην ίδια κατεύθυνση με τον Moles κινείται και η προσέγγιση του Christian Bromberger, ο οποίος όμως προσθέτει ένα ακόμα επίπεδο στην ανάλυσή του: κάνει λόγο για διερεύνηση των συμβολικών σημασιών που εγγράφονται εντός του αντικειμένου, εννοώντας τη λειτουργία του αντικειμένου ως μεταφορέα διανοητικών ή πνευματικών σχημάτων¹⁰⁸. Αλλά και στα δύο πρώτα επίπεδα, τα οποία ταυτίζονται στη σκιαγράφησή τους με αυτά του Moles, ο Bromberger εισάγει έναν μεγαλύτερο

¹⁰²Brown, *ό.π.*, σ. 14.

¹⁰³ Τέτοιου τύπου κριτικές προέρχονται από τον χώρο της σημειο-τεχνολογίας (*sémio-technologie*) και της επικοινωνίας. Βλ. σχετικά: Moles, *ό.π.*, σ. 7 και Christian Bromberger, «Technologie et analyse sémantique des objets: pour une sémio-technologie», *L'Homme*, 19:1 (1979), σσ. 106-107.

¹⁰⁴Moles, *ό.π.*, σσ. 1-2.

¹⁰⁵*Το ίδιο*, σ. 16.

¹⁰⁶*Το ίδιο*, σσ. 2-4.

¹⁰⁷*Το ίδιο*, σσ. 9-10.

¹⁰⁸Bromberger, *ό.π.*, σσ. 139-140.

βαθμό πολιτισμικής συγκρότησής τους, η οποία αντικατοπτρίζεται στις λειτουργικές, οικονομικές, κοινωνικές και αισθητικές σημασιοδοτήσεις τους. Επιπλέον, αναφέρεται πιο εμφαντικά σε πιθανές μεταβολές της ερμηνείας ενός αντικειμένου, οι οποίες μπορεί να οφείλονται σε αλλαγή της ιεραρχίας του στάτους των αντικειμένων, σε μια πρόοδο της νοοτροπίας της κοινωνίας, στην κυρίαρχη ιδεολογία, στην τροποποίηση του λειτουργικού πλαισίου, καθώς και στην επιλογή διατήρησης μόνο ενός εκ των διακριτικών του στάτους του αντικειμένου¹⁰⁹. Τέλος, επιμένει στην εξέταση των παραλλαγών της φόρμας των αντικειμένων σε συνάρτηση με την κοινωνική διαστρωμάτωση των κατόχων τους, αναφέροντας τις διαφορές στην επένδυση, τη χρήση και την επίδειξη των αντικειμένων από την πλευρά της εκάστοτε κοινωνικής τάξης¹¹⁰.

Μια τελευταία κοινωνιολογικής φύσης προσέγγιση του αντικειμένου είναι αυτή που παρουσιάζει ο Pierre Boudon, ο οποίος λαμβάνει το αντικείμενο ως σύστημα επικοινωνίας (και όχι ως γλώσσα-*langage*, όπως θα ήθελε μια τυπική σημειολογική ανάλυση). Υπό αυτό το πρίσμα απαιτείται, κατά τον Boudon, ένας κώδικας που θα συνθέσει το αντικείμενο στα διακριτά του χαρακτηριστικά, τα οποία θα το διαφοροποιήσουν από τις άλλες φόρμες που το περιβάλλουν, ενώ απαιτείται παραλλήλως και ένα δίκτυο το οποίο θα καταγράψει τις σχέσεις του αντικειμένου με τα άλλα αντικείμενα γύρω του. Στην πρώτη περίπτωση επιστρατεύονται «ενδογενή δίκτυα» (*réseaux endogènes*), που συνέχουν τα αντικείμενα σε ένα ευρύτερο σημειακό δίκτυο (π.χ. το κρεβάτι τοποθετείται στο δωμάτιο σε σχέση με το κομοδίνο, την ντουλάπα κ.λ.π.), ενώ στη δεύτερη περίπτωση επιστρατεύονται «εξωγενή δίκτυα» (*réseaux exogènes*), που περιγράφουν τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται ένα αντικείμενο, τη χρήση του, τη συντήρησή του κ.λ.π.¹¹¹.

Όπως διαπιστώνουμε, όλες οι παραπάνω προσεγγίσεις του αντικειμένου, παρά τις επιμέρους διαφορές τους, κομίζουν παρόμοιου τύπου πληροφορίες τόσο για τη χρηστική λειτουργία των αντικειμένων, όσο και για το πολιτισμικό τους φορτίο, καθώς και για την αλληλεπίδρασή τους με τους κατόχους τους εντός του κοινωνικού πεδίου της κατανάλωσης. Αυτό που διαφοροποιείται κάθε φορά είναι η ιεράρχηση αυτών των συστατικών στοιχείων στην κλίμακα διαμόρφωσης του κοινωνικού στάτους του αντικειμένου, τα αναλυτικά εργαλεία που υιοθετούνται από διαφορετικούς κάθε φορά επιστημονικούς κλάδους (γλωσσολογία, σημειολογία, κοινωνιολογία), ο βαθμός συγκρότησης ενός περισσότερο ή λιγότερο κλειστού συστήματος ανάλυσης και ο βαθμός ευελιξίας της κάθε θεωρητικής προσέγγισης, ώστε να μπορεί να προσαρμόζεται στις ολοένα μεταβαλλόμενες συνθήκες της κοινωνικής παραγωγής των αξιών. Σε κάθε περίπτωση, όλες αυτές οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις συγκροτούν ένα πανόραμα λειτουργιών και ταυτοτήτων των αντικειμένων στο πλαίσιο της κοινωνίας της κατανάλωσης, εισφέροντας μια νέα οπτική στη φύση του αντικειμένου.

¹⁰⁹Το ίδιο, σ. 131.

¹¹⁰Το ίδιο, σ. 132.

¹¹¹ Pierre Boudon, «Sur un statut de l' objet», *Communications*, 13 (1969), σ. 68.

8. Προς μια ποιητική των αντικειμένων

Θα κλείσουμε την περιδιάβασή μας στις θεωρίες του πράγματος και του αντικειμένου με την επιστροφή μας στη φαινομενολογική θεώρηση των πραγμάτων, όπως αυτή αρθρώνεται μέσα από την ποιητική ματιά του Gaston Bachelard. Στη φαινομενολογική προσέγγιση του χώρου που επιχειρεί ο Bachelard εκκινεί από μια «τοποφιλική» διάθεση προκειμένου να διερευνήσει την έννοια του βιωμένου χώρου¹¹². Η περιήγησή του ξεκινά από τον χώρο του σπιτιού, όπου θα εντοπίσει αρχικά τους πυρήνες της οικειότητας (σεντούκια, ερμάρια, συρτάρια). Στη συνέχεια, θα αναζητήσει τα σημεία στα οποία το οικείο συναντά τη μεγαλοσύνη ενός νέου σύμπαντος και αυτά τα σημεία τα εντοπίζει στα αντικείμενα με καμπύλες και στα αντικείμενα-μικρογραφίες, εκεί όπου μια πολύ μικρή λεπτομέρεια αρκεί για να διανοίξει νέους κόσμους. Ύστερα, κάνει λόγο για την εσωτερική απεραντοσύνη και για αντικείμενα που μας ωθούν να βιώσουμε τη μεγέθυνση του εσωτερικού μας κόσμου. Στη διαλεκτική του μέσα και του έξω αντιπαραθέτει την διαλεκτική του πέρα και του δώθε, για να αρθεί πάνω από τις γεωμετρικές προφάνειες, όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά. Προκειμένου να φτάσει στο βάθος των πραγμάτων υιοθετεί όχι την αναγωγή αλλά την υπερβολή, αυτήν την ποιητική διάθεση που μας επιτρέπει να βλέπουμε τα πράγματα κατά την ανάδυσή τους σε νέες επιφάνειες νοημάτων.

Η προσέγγιση του Bachelard κινείται στο επίπεδο της γλωσσικής συγκρότησης των πραγμάτων και αυτή η ονομάτιση, αυτό «το σύμπαν της ομιλίας διέπει όλα τα φαινόμενα του είναι, τα νέα φαινόμενα, επεκτείνεται»¹¹³. Πρόκειται για μια ποιητική του κόσμου των πραγμάτων η οποία εκκινεί από τη φανέρωση των πραγμάτων στη συνείδηση και η οποία στη συνέχεια συγκροτείται ως εμπειρία του κόσμου μέσα από την απόδοσή της σε λόγο. Κατά τη μετασχηματιστική αυτή διαδικασία η εμπειρία γνωρίζει τη διέκτασή της σε νέες νοηματικές επικράτειες¹¹⁴. Με τον τρόπο αυτό, το συμβάν της φανέρωσης συναρθρώνεται με τον λόγο και παράγει τελικά τις πολυδύναμες σημασίες του κόσμου των πραγμάτων. Στο σημείο αυτό εντοπίζουμε μια αναλογία με την ερμηνευτική προσέγγιση του Ricoeur. Για τον Ricoeur ο ίδιος ο λόγος συνιστά ένα συμβάν που ανακαλεί μια ορισμένη αναφορά στον κόσμο. Με την έννοια αυτή, «το συμβάν είναι η έλευση στη Γλώσσα ενός κόσμου μέσω του λόγου»¹¹⁵, διαδικασία που εκβάλλει στην παραγωγή του νοήματος του κόσμου μέσω της αναφορικότητας του λόγου. «Το συμβάν και το νόημα», υπογραμμίζει ο Ricoeur, «αρθρώνονται το ένα πάνω στο άλλο μέσα στη γλωσσολογία του λόγου»¹¹⁶.

Οι δύο προσεγγίσεις συγκλίνουν στην αναγνώριση της πρωταρχικότητας του λόγου για τη συγκρότηση της αντίληψης του κόσμου. Η εκκάλυψη του κόσμου των

¹¹²Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μετ. Ελένη Βέλτσου, Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή, Χατζηνικολής, Αθήνα 1982, σ. 25.

¹¹³*Το ίδιο*, σ. 246.

¹¹⁴ Γράφει χαρακτηριστικά ο Bachelard: «Ο ποιητικός χώρος, αφού εκφράζεται παίρνει αξίες επέκτασης. Ανήκει στη φαινομενολογία του εξ». *Το ίδιο*, σ. 226.

¹¹⁵ Ricoeur, *ό.π.*, σ. 186.

¹¹⁶ *Ο.π.*

πραγμάτων μέσω του λόγου συνιστά για τον Bachelard μια ποιητική διαδικασία μέσα από την οποία ο άνθρωπος αποκτά συνείδηση του κόσμου αυτού. Αντίστοιχα, για τον Ricoeur το νόημα του κόσμου φανερώνεται μέσα από μια δυναμική σχέση με τον λόγο, ο οποίος πραγματώνεται ως συμβάν. Η πρωταρχικότητα αυτή του λόγου θα αποτελέσει τον οδηγό μας στην παρούσα ερμηνευτική προσέγγιση των λειτουργιών και των σημασιών που προσλαμβάνουν τα σκηνικά αντικείμενα στην υπό μελέτη δραματουργία. Και αυτό διότι η εστίασή μας αφορά το δραματικό κείμενο, άρα στηρίζεται στη φανέρωση των αντικειμένων μέσα στον δραματικό λόγο και στις δυναμικές σκηνικές εκπληρώσεις της παρουσίας τους που λανθάνουν εντός του λόγου αυτού.

Βέβαια, η εκκρεμότητα του σκηνικού αντικειμένου ως προς τη μελλοντική σκηνική του πραγμάτωση συνιστά μια σταθερή υπόμνηση της υλικής φύσης του αντικειμένου. Αντίθετα με οποιοδήποτε άλλο είδος αφηγηματικού λόγου, ο θεατρικός λόγος, καθώς τελεί εν αναμονή της σκηνικής του υλοποίησης, είναι ένας λόγος που κυοφορεί την υλικότητα των σημείων του, αφού επί σκηνής κάθε λέξη του δραματικού κειμένου αρτιώνεται μέσα από σημεία του σκηνικού χώρου. Η εκκρεμής αυτή υλικότητα που υποφώσκει στο δραματικό κείμενο μας οδηγεί στο να αναζητήσουμε και άλλα ερμηνευτικά εργαλεία, τα οποία θα μπορούσαν να προσδώσουν στην εκκρεμότητα αυτή μια ορισμένη προοπτική, να χαρτογραφήσουν τις δυνατότητές της και να τροφοδοτήσουν τις πολλαπλές της εκφάνσεις. Η φαινομενολογική σκέψη του M. Merleau-Ponty, όπως αυτή αναλύθηκε παραπάνω, προσφέρει ένα προνομιακό πεδίο φιλοσοφικού στοχασμού γύρω από τον κόσμο των πραγμάτων, αφού αναφέρεται στη βιωματική αντίληψη του κόσμου μέσα από την πολυαισθητηριακή ενεργοποίηση και στην ανάδυση του αντικειμένου στη συνείδηση μέσα από μια σχέση αμοιβαιότητας υποκειμένου-αντικειμένου. Καθώς η θεατρική πράξη προσλαμβάνεται ως ένα ζωντανό βίωμα από τους θεατές και καθώς κάθε ξεχωριστός θεατής συγκροτεί και μια διαφορετική αντίληψη των σκηνικών δρωμένων, ανάλογα με το προσωπικό ιδεολογικο-κοινωνικό του φορτίο και τον ορίζοντα των προσδοκιών του¹¹⁷, η θεώρηση του Merleau-Ponty διαμορφώνει ένα ικανό πλαίσιο ερμηνευτικής προσέγγισης της δυναμικής λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων και διερεύνησης των ποικίλων νοηματοδοτήσεων που το αντικείμενο δύναται να προσλάβει κατά τη μεταφορά του δραματικού κειμένου στη σκηνή.

Ωστόσο, στην υιοθέτηση μιας αποκλειστικά φαινομενολογικής ματιάς ελλοχεύει ο κίνδυνος του εμπειρισμού, που μπορεί να οδηγήσει στον άκρατο υποκειμενισμό κατά την ερμηνεία ενός φαινομένου. Επειδή, όμως, το δραματικό κείμενο, όπως έχει διατυπωθεί και στην εισαγωγή της παρούσας ενότητας, διαθέτει ένα ελάχιστο νόημα, το οποίο δεν δύναται να προσβληθεί κατά την ερμηνευτική του προσέγγιση, αντίθετα τελεί εν αναμονή της νοηματικής του επέκτασης, αναφύεται η αναγκαιότητα για επιπλέον ερμηνευτικά εργαλεία, τα οποία θα χρησιμεύσουν ως οδηγοί για τη χαρτογράφηση αυτού του ελάχιστου νοήματος και των δυναμικών σημασιών με τις οποίες μπορεί αυτό να προσαυξηθεί. Απαιτούνται, δηλαδή,

¹¹⁷ Ο Πεφάνης αναφέρεται στο έργο τέχνης ευρύτερα ως «μία πολλαπλότητα οντοτήτων», ακριβώς επειδή «κάθε συνείδηση του προσπορίζει συχνά και διαφορετική ατομικότητα». Πεφάνης, *Το θεατρικό: σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 1991, σ. 73.

αναλυτικά εργαλεία που θα εστιάζουν στην παραγωγή του δραματικού λόγου, τη στιγμή που η φαινομενολογική προσέγγιση εστιάζει ξεκάθαρα στην πλευρά της πρόσληψης¹¹⁸. Η σημειολογική μέθοδος, που έχει δοκιμαστεί σε μεγάλο εύρος στο θέατρο, προσφέρεται για μια τέτοια αντισταθμιστική προσέγγιση, αφού μας παρέχει μια σειρά από επιμέρους εννοιολογικά εργαλεία τα οποία αγκυρώνονται στο κείμενο και στοχεύουν στην ανάδειξη των εσωτερικών δομών του.

Στο Β΄ Μέρος της εργασίας που ακολουθεί η εστίαση του θεωρητικού λόγου μετατοπίζεται από το πράγμα στο σκηνικό αντικείμενο. Εισερχόμενοι στο πεδίο του θεατρικού φαινομένου θα προχωρήσουμε σε μια απόπειρα προσδιορισμού της φύσης του σκηνικού αντικειμένου και των λειτουργιών του εντός του δραματικού κειμένου, όπως αυτά έχουν μελετηθεί και αποκρυσταλλωθεί στο πλαίσιο της σημειολογικής μεθόδου. Η εκκίνηση αυτή από το πεδίο της σημειολογίας θα μας παράσχει ορισμένους πολύ χρήσιμους εννοιολογικούς οδηγούς προκειμένου να ταξινομήσουμε και να κατηγοριοποιήσουμε τις λειτουργίες των σκηνικών αντικειμένων στην υπό μελέτη δραματουργία, καθώς επίσης να εντοπίσουμε τις σχέσεις και τις διασυνδέσεις τους με τα υπόλοιπα επίπεδα του δραματικού κειμένου. Το να ακολουθήσουμε, όμως, τη σημειολογική προσέγγιση συνιστά περισσότερο μια «μεθοδολογική ανάγκη»¹¹⁹ παρά μια τάση προσκόλλησης σε μια δεδομένη θεωρία, που θα είχε ως αποτέλεσμα την περιχαράκωση της ερμηνευτικής προσέγγισης σε κλειστά σχήματα και αξιωματικές διατυπώσεις.

Όπως επισημαίνει και ο Γ. Πεφάνης, «[...] η σχολή επιτρέπει πρόσκαιρες έστω ταξινομήσεις και υποθετικούς συσχετισμούς, καθώς προσφέρει εν μέρει σταθερά σημεία αναφοράς στη συζήτηση των φιλοσοφικών προβλημάτων»¹²⁰. Στην περίπτωση μας, συνεπώς, η συζήτηση γύρω από το σκηνικό αντικείμενο θα εκκινήσει από τα μεθοδολογικά πορίσματα που έχει κομίσει στην επιστήμη του θεάτρου η σημειολογία, αλλά θα είναι πάντα ανοιχτή σε νέα πεδία σημασιοδοτήσεων, με τον τρόπο που αυτά ενεργοποιούνται και συγκροτούνται εντός της φαινομενολογικής σκέψης. Έτσι, η ερμηνευτική οδός που θα ακολουθήσουμε θα αποτελέσει, ουσιαστικά, έναν συνδυασμό σημειολογίας και φαινομενολογίας, διατηρώντας από την πρώτη την απόπειρα συστηματοποίησης των δομών του δραματικού κειμένου και από τη δεύτερη το ανοιχτό βλέμμα προς τη δυναμική υλοποίηση των δομών αυτών. Επιτελώντας μια διαρκή υπέρβαση των «α priori πλαισίων»¹²¹ της σημειολογίας, που «φυλακίζουν το ελεύθερο παιχνίδι των σκηνικών σημείων»¹²², θα επιχειρήσουμε να προσπελάσουμε τις λειτουργίες και τις σημασίες των σκηνικών αντικειμένων στην υπό εξέταση δραματουργία μέσα από το πρίσμα του συνειδησιακού βιώματος που συνιστά για τον φαινομενολογικό στοχασμό το θεμέλιο της αντίληψης του κόσμου.

¹¹⁸ Πούχνερ, «Στοιχεία φιλοσοφικής κριτικής στη σημειωτική και φαινομενολογία του θεάτρου», στον τόμο *Η φιλοσοφία επί σκηνής: θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Παπαζήσης, Αθήνα 2019, σσ. 82-83.

¹¹⁹ Πεφάνης, «Φιλοσοφίες της σκηνής/Σκηνές της φιλοσοφίας. Μια εισαγωγή», στον τόμο *Θιασώτες και φιλόσοφοι*, ό.π., σ. 49.

¹²⁰ *Ο.π.*

¹²¹ Σάββας Πατσαλίδης, «Το θέατρο μετά τη σημειωτική», *Λεβιάθαν*, 11 (1991), σ. 62.

¹²² *Ο.π.*

Β' ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΣΚΗΝΙΚΟΥ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟΥ

Στην ενότητα που προηγήθηκε επιχειρήσαμε μια επόπτευση των φιλοσοφικών θεωριών γύρω από το πράγμα και το αντικείμενο. Μια τέτοια προσέγγιση κρίθηκε απαραίτητη στην αρχή της ερμηνευτικής μας μελέτης γύρω από το σκηνικό αντικείμενο, καθώς μας εισάγει πιο ομαλά στη διερεύνηση της φύσης και της λειτουργίας του, ενώ διαμορφώνει και ένα πρόσφορο έδαφος για την ένταξη της θεώρησης του σκηνικού αντικειμένου σε ευρύτερα ρεύματα σκέψης, που υπερβαίνουν τη στενή θεατρολογική προσέγγιση. Έχουν ήδη παρουσιαστεί οι θεωρητικές αιχμές μιας σειράς θεωρήσεων του αντικειμένου σε ποικίλα φιλοσοφικά και επιστημονικά πεδία. Πολλές από αυτές παρεισέφησαν στη θεωρία του θεάτρου και του δράματος, είτε ως ολικά συστήματα ερμηνείας (π.χ. η σημειολογία) είτε ως εννοιολογικές πυξίδες, που έδωσαν δίοδο σε νέες ερμηνευτικές απόπειρες, ανανεώνοντας τον θεωρητικό περί θεάτρου λόγο. Στο σημείο αυτό θα προχωρήσουμε σε μια επισκόπηση του καθεστώτος του σκηνικού αντικειμένου στο επίπεδο του δραματικού κειμένου, η οποία θα μας επιτρέψει να ανιχνεύσουμε τις επιμέρους δυναμικές λειτουργίες του, καθώς και τη θέση του εντός του θεατρικού φαινομένου.

Η παρούσα μελέτη αφορά τη λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων στο επίπεδο της δραματουργίας. Εξετάζονται, δηλαδή, τα σκηνικά αντικείμενα έτσι όπως αυτά εισάγονται στον δραματικό χώρο κάθε έργου από τον συγγραφέα του. Βεβαίως, το κάθε δραματικό κείμενο δεν εξαντλεί τις δυνατότητές του στη γραπτή του μορφή. Απαιτείται η σκηνική εκείνη αναπαράσταση η οποία θα επιτρέψει την εκφορά του δραματικού λόγου στον ζωντανό χώρο και χρόνο και ενώπιον ενός κοινού, προκειμένου αυτός ο λόγος να υποστασιοποιηθεί και να υπαχθεί σε σημασιοδοτήσεις κατά την πρόσληψή του από τους θεατές. Αυτό καθίσταται δυνατό χάρη στην ιδιότητα της διποκειμενικότητας που διέπει τον θεατρικό λόγο και πάνω στην οποία αυτός θεμελιώνεται: προκειμένου να ενεργοποιηθεί η παραγωγή νοήματος στο θέατρο απαιτείται η προβολή του λόγου ενός ηθοποιού σε ένα δεύτερο πρόσωπο¹²³. Το δεύτερο αυτό πρόσωπο μπορεί να είναι είτε ένας άλλος ηθοποιός επί σκηνής (στην περίπτωση του θεατρικού μονολόγου το πρόσωπο αυτό υλοποιείται στη σφαίρα του φαντασιακού του πρωταγωνιστή), είτε η υποκειμενικότητα του ίδιου του ηθοποιού, είτε η φαντασιακή υπόσταση του δραματικού προσώπου που υποδύεται ο ηθοποιός, είτε τέλος κάθε μεμονωμένος θεατής που προσλαμβάνει το σκηνικό γεγονός¹²⁴.

¹²³ Στη διποκειμενικότητα ως προϋπόθεση της εξαγωγής του νοήματος στο θέατρο αναφέρεται η Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, ό.π., σ. 205. Ο Γ. Πεφάνης επιχειρεί μια αναγωγή στη θεωρία των ομιλιακών πράξεων του J. L. Austin, υποστηρίζοντας ότι είναι στις ελλεκτικές και τις υπερλεκτικές πράξεις που συγκροτείται η έννοια της διποκειμενικότητας στο θέατρο. Η ελλεκτική πράξη δρα ως προς έναν συνομιλητή, ενώ η υπερλεκτική επεκτείνεται στις αντιδράσεις αυτού του συνομιλητή, συνιστώντας έτσι την εκβολή της ελλεκτικής πράξης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η υπερλεκτική πράξη διαμορφώνει στο θεατρικό πεδίο το «μεταίχμιο μεταξύ ομιλιακής και σωματικής δράσης και αλληλόδρασης». Βλ. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, ό.π., σσ. 235-248.

¹²⁴ Τα πολλαπλά επίπεδα συγκρότησης της διποκειμενικότητας στο θέατρο περιγράφει ο Πεφάνης: Πεφάνης, *Το θεατρικό*, ό.π., σ. 125.

Συνεπώς, ο δραματικός λόγος αποκτά την ολοκληρωμένη του υπόσταση επί σκηνής, καθώς εκεί είναι που θεμελιώνεται συνειδησιακά χάρη στα υποκείμενα τα οποία αλληλεπιδρούν σε κάθε θεατρικό γεγονός. Διακρίνουμε στο σημείο αυτό ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό του δραματικού λόγου, που είναι η εκκρεμότητά του ως προς τη σκηνική του εκπλήρωση. Κάθε θεατρικό κείμενο τελεί ουσιαστικά σε ένα καθεστώς νοηματικής ατέλειας, αφού, μόνο όταν γνωρίσει μία σκηνική αναπαράσταση καθίσταται δυνατό να διαυγασθούν τα νοήματά του. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Anne Ubersfeld, «Το να διαβάζεις θέατρο σημαίνει να προετοιμάζεις τις συνθήκες παραγωγής του νοήματός του»¹²⁵. Λανθάνουν, συνεπώς, στον δραματικό λόγο στοιχεία τα οποία παραπέμπουν στη μελλοντική σκηνική του μεταφορά. Η λειτουργία εκείνη που επιτρέπει τη διαρκή προβολή του δραματικού λόγου στη δυναμική αναπαράστασή του είναι η λειτουργία της δείξης. Η δείξη αφορά εκείνες τις αποφάνσεις του δραματικού λόγου οι οποίες εγγράφουν τον διάλογο σε έναν συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, θεμελιώνοντας το θεατρικό γεγονός στο εδώ και το τώρα¹²⁶.

Από τα παραπάνω απορρέουν δύο ακόμα ιδιότητες του δραματικού λόγου: η παροντικότητα και η ενθαδικότητά του, που συνδέονται με τον θεατρικό χώρο και χρόνο. Ιδιαίτερα η διάσταση του χώρου αναδεικνύεται πρωταρχική στη θεατρική πράξη, καθώς σε αυτήν υπάγονται τόσο η εκφώνηση του λόγου, όσο και το σύνολο των χρονικών προσδιορισμών¹²⁷. Στον θεατρικό χώρο συμπυκνώνονται από τη μια ο δραματικός χώρος, δηλαδή ο χώρος στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση του έργου, και από την άλλη ο σκηνικός χώρος, δηλαδή τα υλικά σκηνικά σημεία διά των οποίων τελείται η αναφορά στον δραματικό χώρο¹²⁸. Δεν θα ήταν σκόπιμο στο σημείο αυτό να αναλύσουμε τις δομές του χώρου στο θέατρο, ωστόσο είναι χρήσιμο να κατανοήσουμε ότι ο χώρος συνιστά το θεμέλιο της θεατρικής πράξης, καθώς προσφέρει τις υλικές συνθήκες για την εκφώνηση του δραματικού λόγου, καθώς και για την υποστασιοποίηση των δραματικών προσώπων επί σκηνής.

Μέρος του θεατρικού χώρου συνιστούν και τα σκηνικά αντικείμενα, τα οποία επίσης ενεργοποιούν τη σκηνική δράση και συντελούν στην παραγωγή νοήματος. Ομοίως με τα άλλα συστατικά στοιχεία του δραματικού κειμένου τα σκηνικά

¹²⁵ Ubersfeld, *ό.π.*, σ. 226.

¹²⁶ Ο Garner σημειώνει χαρακτηριστικά ότι η δείξη «τοποθετεί τη σκηνή μέσα στη γλώσσα και τη γλώσσα μέσα στη σκηνή». Βλ. Stanton B. Garner, Jr., *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994, σ. 125. Για μια αναλυτική παρουσίαση της λειτουργίας της δείξης, βλ.: *Το ίδιο*, σσ. 124-136, Elam, *ό.π.*, σσ. 166-172 και Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, *ό.π.*, σσ. 249-271.

¹²⁷ Η Ubersfeld υποστηρίζει ότι ο χρόνος στο θέατρο δεν μπορεί να λειτουργήσει ως μίμηση και αναφορά, όπως συμβαίνει με όλα τα άλλα σημειακά συστήματα, και για τον λόγο αυτό εγγράφεται στον χώρο και στο σύνολο των χωρικών σημείων. Βλ. Ubersfeld, *ό.π.*, σ. 159.

¹²⁸ Κεφαλαιώδης είναι η ανάλυση του χώρου στο θέατρο που επιχειρεί η Ubersfeld, *ό.π.*, σσ. 113-149 και της ίδιας, *Lire le théâtre II: L' école du spectateur*, Belin, Paris 1996, σσ. 49-105. Η Gay McAuley στη μελέτη της για τον θεατρικό χώρο συνοψίζει όλες τις κατηγοριοποιήσεις του χώρου στη θεατρική θεωρία, παρουσιάζοντας και τη δική της θεώρηση, την οποία αποδίδει και με ένα γράφημα: Gay McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, σσ. 17-35. Επίσης, ο Πεφάνης αφιερώνει στη μελέτη του για το σύμβολο στο θέατρο ένα κεφάλαιο για τον χώρο και τον χρόνο, όπου αναλύονται τα επίπεδα του θεατρικού χώρου: Πεφάνης, *ό.π.*, σσ. 509-592.

αντικείμενα, όπως αυτά εγγράφονται στον δραματικό λόγο, τελούν σε ένα καθεστώς εκκρεμότητας. Η σκηνική τους μεταφορά μπορεί να μείνει πιστή στις υποδείξεις του συγγραφέα (ειδικά στις περιπτώσεις εκείνες που ένα αντικείμενο περιγράφεται με λεπτομέρειες στις σκηνικές οδηγίες ή στο πλαίσιο του δραματικού διαλόγου), μπορεί όμως να διανοίξει νέες δυνατότητες, που να υπερβαίνουν ή και να μετασχηματίζουν την προδιαγεγραμμένη τους φύση. Επιπλέον, αυτή η μεταβολή μπορεί να είναι εμπρόθετη, να αποτελεί δηλαδή επιλογή του σκηνοθέτη ή και του σκηνογράφου, ή να εκλαμβάνεται με τη μία ή την άλλη μορφή στο πλαίσιο της πρόσληψης του θεατρικού γεγονότος. Όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Σ. Πατσαλίδης,

[Τα έργα] δεν είναι ούτε αυτοκινούμενα ούτε αυτοτροφοδοτούμενα. Το αρχικό συγγραφικό τους νόημα μπορεί να κατοικοεδρεύει κάπου στο σώμα τους, όμως παράγεται και αναπαράγεται από συγκεκριμένα άτομα και κάτω από συγκεκριμένες κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες.¹²⁹

Υπό αυτό το πρίσμα, η ερμηνευτική προσέγγιση του σκηνικού αντικειμένου στην υπό εξέταση δραματουργία θα πρέπει διαρκώς να αίρει το βλέμμα μας πάνω από τη σελίδα του θεατρικού κειμένου και να ενεργοποιεί με τον θεωρητικό της λόγο τις δυνατότητες που διανοίγονται κατά τη μεταφορά του δραματικού λόγου στη σκηνή.

1. Προς έναν ορισμό του σκηνικού αντικειμένου

Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση της λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων στο πλαίσιο της σημειολογικής προσέγγισης, θα πρέπει να συνομολογήσουμε σε έναν ορισμό τους, ο οποίος θα οριοθετεί το στάτους των σκηνικών αντικειμένων έναντι του συνόλου των υλικών οντοτήτων που παρίστανται επί σκηνής. Θα μπορούσαμε καταρχάς να διαχωρίσουμε τα σκηνικά αντικείμενα από τη σκηνογραφία ενός έργου ή μιας παράστασης. Ωστόσο, τι θα μας έκανε να κατατάξουμε στα σκηνικά αντικείμενα π.χ. ένα τραπέζι ή μια καρέκλα και να μην τα θεωρήσουμε μέρη του σκηνικού; Ο Andrew Sofer στη μελέτη του για τα σκηνικά αντικείμενα θέτει το κριτήριο της κίνησης. Υποστηρίζει, δηλαδή, ότι οποιοδήποτε αντικείμενο επί σκηνής εισέρχεται σε ένα καθεστώς κίνησης μπορούμε να το εκλάβουμε ως σκηνικό αντικείμενο. Η έννοια της κίνησης συνδέεται, κατ' επέκταση, με την έννοια του χειρισμού ενός αντικειμένου από τον ηθοποιό, καθώς και με την έννοια της φορητότητάς του. Όπως επισημαίνει εν τέλει ο Sofer, ο ορισμός ενός αντικειμένου ως σκηνικού δεν σχετίζεται σε καμιά περίπτωση με το μέγεθός του¹³⁰. Έτσι, ακόμα και ογκώδη και φαινομενικά αμετακίνητα αντικείμενα του σκηνικού

¹²⁹ Πατσαλίδης, «Εισαγωγικά: περί τόπων και ετεροτοπιών», στον τόμο *Θεατρικές Παρεμβάσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, σσ. 156-157.

¹³⁰ Andrew Sofer, *The Stage life of Props*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, σσ. 11-12. Το κριτήριο της κίνησης, της φορητότητας και της ανεξαρτησίας των σκηνικών αντικειμένων εισάγει και η Maryvonne Saison: «Les objets dans la creation théâtrale», *Revue de Métaphysique et de Morale*, 79 (1974), σσ. 253-254, ενώ και η Ubersfeld κάνει λόγο για σκηνικά αντικείμενα εφόσον τα χειρίζονται οι ηθοποιοί και υφίστανται μετατοπίσεις εντός του σκηνικού χώρου: Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, ό.π., σ. 109. Βλ. επίσης σχετικά: Πούχγερ, *Σημειολογία του θεάτρου*, Παϊρίδης, Αθήνα 1985, σσ. 55-56.

χώρου μπορούν να καταστούν σκηνικά αντικείμενα, εφόσον τεθούν σε καθεστώς κίνησης.

Ομοίως, στο επίπεδο του θεατρικού κοστουμιού η ενδεχόμενη επέμβαση του ηθοποιού σε κάποιο στοιχείο της συνολικής του αμφίεσης θα καθιστούσε το στοιχείο αυτό σκηνικό αντικείμενο. Η Erika Fischer-Lichte αναφέρει χαρακτηριστικά τις κορδέλες και τα κοκαλάκια στα μαλλιά. Υποστηρίζει ότι αυτά καταρχήν αποτελούν μέρος της ενδυμασίας της/του ηθοποιού. Εάν, όμως, η/ο ηθοποιός αρχίσει να πειράζει τα μαλλιά της/του, να δένει την κορδέλα, να αλλάζει θέση στα κοκαλάκια, να φτιάχνει με αυτά αλογοουρά, τότε τα συγκεκριμένα αντικείμενα θα θεωρηθούν σκηνικά αντικείμενα. Το ίδιο θα συμβεί και με ένα ζευγάρι γάντια ή με ένα σπαθί, από τη στιγμή που ο ηθοποιός αρχίσει να τα χειρίζεται. Η Fischer-Lichte συνοψίζει το κριτήριο της μετουσίωσης ενός αντικειμένου του σκηνικού ή ενός στοιχείου του θεατρικού κοστουμιού σε σκηνικό αντικείμενο στην εμπρόθετη χειρονομία. Με λίγα λόγια, η προθετικότητα στην κίνηση του ηθοποιού ως προς ένα στοιχείο του σκηνικού χώρου ή της ενδυμασίας του ιδίου το μετατρέπει αυτόματα σε σκηνικό αντικείμενο¹³¹.

Μπορούμε στο σημείο αυτό να εντοπίσουμε μια αντιστοιχία με τη διάκριση που επιφέρει ο Abraham Moles μεταξύ πράγματος και αντικειμένου και την οποία υιοθετεί και η Gay McAuley στη δική της μελέτη περί θεατρικού χώρου. Ο Moles υποστηρίζει ότι ένα πράγμα καθίσταται αντικείμενο από τη στιγμή που προορίζεται για τον ανθρώπινο χειρισμό, είναι κινητό και υποταγμένο ολοκληρωτικά στην ανθρώπινη βούληση¹³². Προς την ίδια κατεύθυνση η McAuley επισημαίνει ότι ο καίριος παράγοντας για τον ορισμό ενός αντικειμένου ως σκηνικού είναι η ανθρώπινη παρέμβαση, για να συμπληρώσει ότι «ένα πράγμα επί σκηνής καθίσταται αντικείμενο εάν αγγιχθεί, υποστεί τον χειρισμό ή απλώς εισπράξει το βλέμμα ή τη λεκτική αναφορά ενός ηθοποιού». Και καταλήγει ότι, ως εκ τούτου, ο διαχωρισμός μεταξύ ενός αντικειμένου και ενός μη αντικειμένου στο θέατρο είναι ρευστός και ασταθής¹³³.

Ένας άλλος προβληματισμός που εγείρεται γύρω από το καθεστώς του σκηνικού αντικειμένου είναι το εάν θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν σε αυτό τα ζώα επί σκηνής ή ακόμα και μέρη ή το όλον του ανθρώπινου σώματος¹³⁴. Ένα σχετικό παράδειγμα δίνει ο Jiří Veltrusky αναφερόμενος στις φιγούρες των στρατιωτών, οι οποίοι φυλούν τις θύρες ενός οικήματος στη σκηνή. Ο Veltrusky υποστηρίζει ότι σε αυτήν την περίπτωση η πραγματικότητα αυτών των δραματικών προσώπων έχει υποβιβαστεί σε «μηδενικό επίπεδο», από τη στιγμή που τα συστατικά τους σημεία περιορίζονται στο ελάχιστο και άρα αυτά τα πρόσωπα μπορούν να

¹³¹ Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, μετ. Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis [1992], σ. 107.

¹³² Moles, *ό.π.*, σ. 5.

¹³³ McAuley, *ό.π.*, σ. 176.

¹³⁴ Η Ubersfeld στο *Lire le théâtre II*, στο υποκεφάλαιο με τίτλο «Au théâtre, il n' y a que des objets» («Στο θέατρο δεν υπάρχουν παρά αντικείμενα»), υποστηρίζει ότι οποιοδήποτε πράγμα παρουσιάζεται στη σκηνή αποκτά «*ipso facto*» τον χαρακτήρα του αντικειμένου. Έτσι, κατατάσσει στην κατηγορία των σκηνικών αντικειμένων ακόμα και τα ζώα (αναφέροντας ως παράδειγμα το κανίς στη σκηνοθεσία του *Βυσσινόκηπου* από τον Strehler) ή και μέρη του ανθρώπινου σώματος, ακόμα και ανθρώπινα όντα συνολικά (η γυναίκα-αντικείμενο στο *Sade* του Carmelo Bene). Βλ. Ubersfeld, *ό.π.*

εκληφθούν ως σκηνικά αντικείμενα¹³⁵. Η McAuley αναφέρει, ακόμα, ότι για κάποιους μελετητές το ανθρώπινο σώμα είναι εξορισμού το πρωταρχικό αντικείμενο επί σκηνής. Ο αντίλογος της ίδιας ως προς αυτό είναι ότι η εξομείωση έμφυχου και άψυχου στο ευρύ επίπεδο της θεατρικής πράξης δεν βοηθάει, καθώς συσκοτίζει τις περιπτώσεις κατά τις οποίες πράγματι ένα ζώο ή ένα πρόσωπο αντιμετωπίζονται επί σκηνής ως αντικείμενα. Η ίδια μελετήτρια, τέλος, επισημαίνει ότι και στην περίπτωση των ζώων αναφέρεται ένα ιδιαίζον οντολογικό ζήτημα, καθώς, ακόμα και όταν αυτά τελούν υπό τον έλεγχο και τον χειρισμό των ηθοποιών πάνω στη σκηνή, υπάρχει πάντα το ενδεχόμενο να λειτουργήσουν κατά βούληση, ξεφεύγοντας από το οργανωμένο πλάνο της παράστασης¹³⁶.

Στην παρούσα μελέτη, συνεπώς, θα εστιάσουμε στα υλικά εκείνα σκηνικά αντικείμενα που εισέρχονται σε μια σχέση με τα σκηνικά πρόσωπα, που διαμορφώνουν πεδία αλληλεπίδρασης μαζί τους και που συμβάλλουν στην ανάδυση του νοήματος. Ειδικά στη σύγχρονη δραματουργία η οποία θα μας απασχολήσει το αντικείμενο αντιμετωπίζεται σε μεγάλο βαθμό στην οντολογική του διάσταση ως προς και απέναντι στο υποκείμενο, ώστε μας καλεί να διερευνήσουμε, πέρα από τις συγκεκριμένες λειτουργίες του, και το ίδιο το οντολογικό καθεστώς του. Όπως, άλλωστε, σημειώνει και η McAuley, στη σύγχρονη δραματουργία

ο σκοπός είναι λιγότερο η αφήγηση μιας ιστορίας ή η παρουσίαση ενός προσώπου και περισσότερο η εξερεύνηση των μεταβαλλόμενων ορίων ανάμεσα στο σκηνικό και το αντικείμενο, το ανθρώπινο σώμα και το αντικείμενο, το κοστουμί και το αντικείμενο, γεγονός που μας αποκαλύπτει πολλά για τη σύγχρονη ανθρώπινη εμπειρία¹³⁷.

2. Το σκηνικό αντικείμενο ως σημείο

Η απαρχή της σημειολογικής προσέγγισης του σκηνικού αντικειμένου μπορεί να αναζητηθεί στην έννοια της πλαισίωσης (*framing*), η οποία αποδίδει τη διαδικασία της εισαγωγής ενός αντικειμένου στον σκηνικό χώρο και της συνακόλουθης πρόσκτησης από αυτό της ιδιότητας του σημείου. Πρόκειται για μια έννοια την οποία εισήγαγε ο Erving Goffman στον χώρο της κοινωνιολογίας και αναφέρεται πρωταρχικά στον τρόπο με τον οποίο τα μέλη μιας κοινότητας έχουν γνώση του τι συμβαίνει εντός της κοινότητας σε μια δεδομένη στιγμή, καθώς ό,τι συμβαίνει

¹³⁵ Jiří Veltrusky, «Man and Object in the Theater», στο Paul Garvin (ed./trans.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Georgetown University Press, Washington 1964, σ. 86.

¹³⁶ McAuley, *ό.π.*, σσ. 176-177. Ο States λαμβάνει ως παράδειγμα έναν σκύλο και υποστηρίζει ότι ο σκύλος επί σκηνής αίρει την οντολογική διαφορά ανάμεσα στην εικόνα και το ίδιο το αντικείμενό της, αφού στην περίπτωση του σκύλου αυτά τα δύο ταυτίζονται. Το ζώο επί σκηνής συνιστά μεν ένα αντικείμενο, αλλά ταυτόχρονα είναι και μια ομοιότητα ζώου. Αναφέρεται, ακόμα, στη σκηνική συνύπαρξη δύο διαφορετικών συμπεριφοριστικών πεδίων: της φυσικής ζωικής συμπεριφοράς και της πολιτισμικά ρυθμισμένης ανθρώπινης συμπεριφοράς, προσεγγίζοντας έτσι τη θέση της McAuley. Βλ. αναλυτικά: Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms: on the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1987, σσ. 33-35.

¹³⁷ *Το ίδιο*, σ. 176.

βασίζεται σε συνομολογημένες αρχές κοινωνικής οργάνωσης¹³⁸. Η έννοια αυτή μεταφερμένη στο θέατρο σημαίνει εκείνη την κατάσταση κατά την οποία οι θεατές προσέρχονται σε μια θεατρική παράσταση γνωρίζοντας ότι αυτό που θα δουν επί σκηνής αφορά έναν μυθοπλαστικό κόσμο, οργανωμένο με βάση τους ισχύοντες κοινωνικούς, πολιτισμικούς και ιδεολογικούς κώδικες¹³⁹. Κατά συνέπεια, οτιδήποτε εισέρχεται σε αυτόν τον μυθοπλαστικό κόσμο –ο οποίος αναπαρίσταται διά των υλικών σημείων της σκηνής– είναι κωδικοποιημένο με βάση τις ισχύουσες συμβάσεις, άρα συνιστά ένα σημείο.

Υπό αυτό το πρίσμα και το σκηνικό αντικείμενο νοείται καταρχάς ως ένα σκηνικό σημείο, υποβάλλεται δηλαδή στη διαδικασία της σημειοποίησης, από τη στιγμή που θα εισέλθει στον σκηνικό χώρο¹⁴⁰. Πρόκειται για την πρωτοβάθμια παρέμβαση που υφίσταται στη φύση του και η οποία το κατατάσσει ισότιμα πλάι στα υπόλοιπα συστατικά στοιχεία του σκηνικού κόσμου. Δεν θα μπορούσαμε, όμως, να περιοριστούμε σε αυτόν τον πρωτοβάθμιο προσδιορισμό του σκηνικού αντικειμένου ως σημείου, προκειμένου να ορίσουμε τη φύση του στο εσωτερικό της θεατρικής επικοινωνίας. Και αυτό διότι, όπως σημειώνει και ο Sofer, εάν θεωρήσουμε ότι η λειτουργία της σημειοποίησης είναι αυτή η οποία αποδίδει στο αντικείμενο μια διακριτή σκηνική λειτουργία, τότε δεν θα μπορούσαμε να διαχωρίσουμε το σκηνικό αντικείμενο από άλλα συναφή σκηνικά σημεία, όπως το θεατρικό κοστουμί ή στοιχεία του σκηνικού διακόσμου¹⁴¹. Εξάλλου, όπως είχε εύστοχα επισημάνει ο Barthes, η καθαρή καταδήλωση είναι ουτοπία. Κάθε σκηνικό σημείο φέρει συνδηλώσεις και σε αυτές είναι που εδράζονται οι διακριτές του ιδιότητες και λειτουργίες εντός του θεατρικού φαινομένου¹⁴².

Ιδιαίτερα σημαντική είναι στο σημείο αυτό η επισήμανση των Shoshana Avigal και Shlomith Rimmon-Kenan ότι ουσιαστικά το αντικείμενο, μέσα από τη διαδικασία της σημειοποίησής του, κατέρχεται σε ένα επίπεδο προσωρινής και στιγμιαίας ουδετεροποίησης από προ-κωδικοποιημένα νοήματα, προκειμένου σταδιακά κατά τη διάρκεια της παράστασης να αρχίσει να (ανα)σημασιοδοτείται¹⁴³. Το σκηνικό αντικείμενο, δηλαδή, επί της ουσίας ουδέποτε συνιστά ένα «σημείο μηδέν», καθώς άμα τη εμφανίσει του εντός του σκηνικού χώρου αρχίζει να λαμβάνει σημασίες οι οποίες κατά τη διάρκεια της παράστασης μεταβάλλονται, παγιώνονται, ανατρέπονται, εκπίπτουν. Από εδώ απορρέει ο δεύτερος βαθμός παρέμβασης στη φύση του σκηνικού αντικειμένου, που αντικατοπτρίζεται στην εισδοχή του στη σκηνική δράση και στην αλληλεπίδρασή του με τους ηθοποιούς και τα άλλα συστατικά στοιχεία της σκηνής. Η διαδικασία αυτή καθιστά εν τέλει το αντικείμενο

¹³⁸ Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press, Boston 1986, σσ. 10-11.

¹³⁹ Για τη λειτουργία της πλαισίωσης στο θέατρο, βλ. Goffman, *ό.π.*, σσ. 123-155 και Elam, *ό.π.*, σσ. 111-116.

¹⁴⁰ Umberto Eco, «Paramètres de la sémiologie théâtrale», στον τόμο André Helbo (ed.), *Sémiologie de la représentation*, Complexe, Bruxelles 1975, σ. 36.

¹⁴¹ Sofer, *ό.π.*, σ. 14.

¹⁴² Barthes, «Rhétorique de l' image», *Communications*, 4 (1964), σσ. 45-46.

¹⁴³ Shoshana Avigal and Shlomith Rimmon-Kenan, «What do Brook's Bricks mean? Toward a Theory of the 'Mobility' of Objects in Theatrical Discourse», *Poetics Today*, 2:3 (1981), σ.18.

όχι ένα δεδομένο της σκηνικής δράσης, αλλά το παραγόμενο της, γεγονός που το τοποθετεί στην απαρχή της παραγωγής του νοήματος στο θέατρο¹⁴⁴.

Η διαδικασία η οποία επιτρέπει ακριβώς αυτήν τη σημασιοδότηση του σκηνικού αντικειμένου στο θέατρο συνοψίζεται στην έννοια της επιδεικτικότητας (*ostension*). Πρόκειται για έναν όρο τον οποίο εισήγαγε για πρώτη φορά στη θεωρία θεάτρου ο Ivo Osofsobe, μελετητής της Σχολής της Πράγας, ο οποίος ειδικά για την περίπτωση του θεάτρου προσέθεσε το επιδεικτικό σημείο πλάι στα τρία είδη σημείων κατά Peirce (το εικονικό, το ενδεικτικό και το συμβολικό)¹⁴⁵. Ο Eco και ο Elam αξιοποίησαν εν συνεχεία τον όρο του Osofsobe, θεωρώντας το επιδεικτικό σημείο κατεξοχήν θεατρικό, καθώς αναφέρεται σε ένα σημείο το οποίο διαθέτει μια υλική παρουσία. Στο θέατρο το σύνολο των σημείων που αφορούν τον σκηνικό χώρο εμπίπτει στην κατηγορία αυτή. Έτσι, προκειμένου κάποιος να υποδείξει ένα δεδομένο αντικείμενο στο εσωτερικό της σκηνικής πράξης, δεν χρειάζεται να το περιγράψει, όπως θα συνέβαινε για παράδειγμα με τον αφηγηματικό λόγο, αλλά αρκεί να δείξει προς αυτό. Το φαινόμενο της επιδεικτικότητας αντανάκλα την ιδιαίτερη δυναμική του σκηνικού σημείου, το οποίο επιδεικνυόμενο δεν αντιπροσωπεύει πλέον μόνο τον εαυτό του, δηλαδή το πραγματικό αντικείμενο αναφοράς, αλλά ολόκληρη την τάξη πραγμάτων στην οποία το ίδιο ανήκει¹⁴⁶. Μια καρέκλα στη σκηνή σημαίνει βεβαίως τη δεδομένη καρέκλα με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, αλλά σημαίνει και το αντικείμενο εκείνο το οποίο χρησιμεύει σε κάποιον για να καθίσει. Η λειτουργία αυτή μπορεί να επιτελεστεί είτε διά των αυθεντικών αντικειμένων, είτε διά των υποκατάστατών τους –στην πρώτη περίπτωση τα αντικείμενα καθίστανται αντιληπτά διά της εμπειρίας και στη δεύτερη διά της επικοινωνίας¹⁴⁷.

Η επιδεικτικότητα συνιστά ουσιαστικά μια απο-πραγμοποίηση του σκηνικού αντικειμένου. Προκειμένου αυτό να σηματοδοτήσει την ευρύτερη τάξη πραγμάτων στην οποία ανήκει, αίρεται πάνω από την υλικότητά του, η οποία του αποδίδει μια συγκεκριμένη ταυτότητα, και σε ένα αφηρημένο πλέον επίπεδο σημαίνει την τάξη του¹⁴⁸. Αυτή η απο-πραγμοποίηση ουσιαστικά ταυτίζεται για τον Sofer με την απο-υλοποίηση του σκηνικού αντικειμένου, γεγονός που το απομακρύνει από τη φαινομενολογική του διάσταση και το περιχαράκωνει σε ένα πεδίο αναφορών¹⁴⁹. Το αντικείμενο δεν νοείται ως υλική παρουσία, δεν έλκει την προσοχή μας στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, δεν συνδέεται με την αισθητηριακή μας αντίληψη, αλλά επιτελεί

¹⁴⁴Ubersfeld, *ό.π.*, σσ. 148-149.

¹⁴⁵ Michael L. Quinn, *The Semiotic Stage: Prague School Theater Theory*, Peter Lang, New York 1995, σ. 23. Για μια ανάλυση της τριχοτόμησης του σημείου από τον Peirce, βλ. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, *ό.π.*, σσ. 96-104.

¹⁴⁶ Για μια αναλυτική παρουσίαση του φαινομένου της επιδεικτικότητας, βλ. Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1976, σ. 225, του ιδίου, «Semiotics of Theatrical Performance», *The Drama Review*, 73 (1977), σσ. 110-111, Elam, *ό.π.*, σσ. 52-53.

¹⁴⁷Quinn, *ό.π.*, σ. 23.

¹⁴⁸ «Derealizing» είναι η λέξη που χρησιμοποιεί ο Eco για να αποδώσει αυτήν την απο-πραγμοποίηση: Eco, *ό.π.*, σ. 110.

¹⁴⁹ Και είναι ακριβώς αυτήν την απο-υλοποίηση που ο ίδιος δηλώνει στην εισαγωγή της μελέτης του ότι θα επιχειρήσει να υπερβεί, προς όφελος μιας φαινομενολογικής προσέγγισης του σκηνικού αντικειμένου, ενσωματώνοντας όμως ταυτόχρονα στοιχεία της σημειολογικής θεωρίας: Sofer, *ό.π.*, σ. 6. Προς την ίδια κατεύθυνση θα κινηθεί και η δική μας προσέγγιση.

μια αναφορά σε ένα ομολόγό του πράγμα. Με τον τρόπο αυτό καθίσταται περισσότερο αναφορά παρά σκηνική οντότητα.

Ακόμα περισσότερο συντελεί στην απομάκρυνση του αντικείμενου από την υλική του φύση η σχετική θεώρηση που ανέπτυξε ο Petr Bogatyrev. Κατά τον Τσέχο μελετητή το σκηνικό αντικείμενο συνιστά σημείο ενός σημείου και όχι σημείο ενός υλικού πράγματος. Ουσιαστικά ο Bogatyrev θέλησε να δώσει έμφαση στη συνδηλωτική πλευρά των σκηνικών αντικειμένων, η οποία απορρέει από τη λειτουργία τους ως ενδείξεων της προσωπικότητας, του κοινωνικού στάτους ή της οικονομικής κατάστασης των δραματικών προσώπων που συνδέονται μαζί τους. Ένα παράδειγμα θα μπορούσε να είναι ο επί σκηνης θρόνος, που δεν συνιστά μόνο σημείο του αναφερόμενου αντικείμενου (δηλαδή του θρόνου), αλλά και του καθεστώτος της βασιλείας με το οποίο συνδέεται το δραματικό πρόσωπο που τον χρησιμοποιεί. Η αναζήτηση ενός δεύτερου βαθμού σημειοποίησης στα σκηνικά αντικείμενα από τη μια πλευρά ενεργοποιεί νέες σημασίες, από την άλλη όμως καθλώνει το αντικείμενο στο καθεστώς της αναφοράς και δεν επιτρέπει στο βίωμα να εισχωρήσει προκειμένου να του αποδώσει νοήματα πέρα και πάνω από τον πολιτισμικό κώδικα που το επικαθορίζει ως σημείο. Πρόκειται για μια κριτική την οποία επιφέρει και ο Sofer στη σημειολογική προσέγγιση του σκηνικού αντικείμενου και η οποία αφορά τον κίνδυνο μιας απύθμενης «mise-en-abyme» της θεατρικής σημασιολόγησης, το να εντοπίζουμε δηλαδή συνεχώς σημεία των σημείων των σημείων κ.ο.κ.¹⁵⁰, παρακάμπτοντας έτσι την υλική διάσταση των αντικειμένων.

3. Το σκηνικό αντικείμενο ως λέξημα

Ένα άλλο στοιχείο που χαρακτηρίζει σε πολύ μεγάλο βαθμό το σκηνικό αντικείμενο, περισσότερο από κάθε άλλο συστατικό στοιχείο του σκηνικού κόσμου, είναι αυτό που ο Jindřich Honzl περιέγραψε ως εναλλαξιμότητα του θεατρικού σημείου¹⁵¹. Σύμφωνα με την έννοια αυτή, που αποδίδεται και ως κινητικότητα του θεατρικού σημείου¹⁵², ένα σημείο μπορεί να υποστασιοποιηθεί μέσα από διάφορα και διαφορετικά υλικά στη διάρκεια της παράστασης. Και αυτό διότι το θεατρικό σημείο δεν υπακούει σε έναν ορισμένο θεατρικό κώδικα. Αντίθετα, επί σκηνης μπορούμε να συναντήσουμε σημεία από διαφορετικούς αισθητικούς κώδικες (μουσικό, ζωγραφικό, δραματικό κ.λ.π.). Για παράδειγμα, το ποτήρι μπορεί να υποστασιοποιηθεί σκηνικά τόσο μέσα από τη φυσική παρουσία ενός ποτηριού επί σκηνης, όσο και μέσα από τη μιμητική του ηθοποιού ή την απόδοσή του μέσω του λόγου ή ακόμα και μέσα από τον ήχο ενός τσουγκρίσματος. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις διαφορετικά σημεία από διαφορετικούς κώδικες αποδίδουν το ίδιο σημαινόμενο.

¹⁵⁰Sofer, *ό.π.*, σ. 10.

¹⁵¹Jindřich Honzl, «The Dynamics of the Sign in the Theatre», στο Ladislav Matějka and Irwin R. Titunik (eds), *Semiotic of Art*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts 1976, σ. 86. Βλ. και Honzl, «Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου», μετ. Σ. Δράμογλου – Β. Αρδίτης, *Σκηνή*, 1 (2010), σσ. 7-21. Ο Elam αναφέρεται στη «μετατρεψιμότητα» του σημείου: Elam, *ό.π.*, σσ. 35-38. Βλ. επίσης: Πεφάνης, *ό.π.*, σσ. 379-380.

¹⁵²Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *ό.π.*, σ. 149. Βλ. επίσης: Πούγχερ, *Θεωρητικά θέατρον*, *ό.π.*, σσ. 135-137.

Η εναλλαξιμότητα ή κινητικότητα εκβάλλει, ως εκ τούτου, και στην υποκαταστασιμότητα του θεατρικού σημείου, δηλαδή τη δυνατότητα υποκατάστασης ενός σημείου από ένα άλλο, το οποίο μπορεί να διαθέτει διαφορετική φύση και διαφορετική εγγενή λειτουργία, αλλά στο συγκεκριμένο περικείμενο αποκτά το ίδιο σημασιακό στάτους με το πρώτο. Τα μοναδικά θεατρικά σημεία που δεν μπορούν να υπαχθούν στην έννοια της κινητικότητας και κατά συνέπεια της υποκαταστασιμότητας είναι το σημείο του θεατρικού χώρου και το σημείο του ανθρώπινου σώματος. Και αυτό διότι χωρίς το πρώτο θα είχαμε λογοτεχνία και χωρίς το δεύτερο θα είχαμε αρχιτεκτονική, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Γ. Πεφάνης¹⁵³.

Σε ό,τι αφορά το σκηνικό αντικείμενο, αυτό μπορεί εύκολα να αρθεί πάνω από την πρακτική του λειτουργικότητα, εξαιτίας ακριβώς αυτής της κινητικότητας των θεατρικών σημείων¹⁵⁴. Έτσι για παράδειγμα, ένα καπέλο μπορεί να μεταμορφωθεί σε κατσαρόλα, σε παγίδα, σε πιάτο, σε κράνος, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για προστασία, για άμυνα, για προσφορά ή για ζήτηση ή μπορεί να υποδηλώνει τις καιρικές συνθήκες ή μια ορισμένη κοινωνική κατάσταση. Και όλα αυτά ανάλογα τις χειρονομίες και τις κινησιακές σχέσεις που ο ηθοποιός θα αναπτύξει με το συγκεκριμένο αντικείμενο. Κατά συνέπεια, το σκηνικό αντικείμενο μπορεί να υποστεί μεταβολές στο καθεστώς, τη λειτουργία και τη σημασιοδότησή του, καθώς μεταβάλλεται η εκάστοτε προθεσιακή προβολή που συντελείται πάνω του και διαφοροποιούνται τα επίπεδα επικοινωνίας εντός των οποίων αυτό εναρθρώνεται.

Από την παραπάνω ιδιότητα των θεατρικών σημείων προκύπτει και η ιδιότητα της πολυλειτουργικότητάς τους¹⁵⁵, το γεγονός δηλαδή ότι τα θεατρικά σημεία δύνανται να συμμετέχουν ταυτόχρονα εντός του συνταγματικού άξονα σε διαφορετικά σημασιολογικά πεδία, οδηγώντας σε διαρκείς ανασηματοδοτήσεις. Η Ubersfeld βλέπει στην ιδιότητα αυτή την «πολυσημία» των θεατρικών σημείων¹⁵⁶. Αντίθετα, για τους Avigal και Rimmon-Kenan στην πολυλειτουργικότητα των θεατρικών σημείων φύτεται το «προβληματικό» τους καθεστώς, αφού μέσω της διαδικασίας αυτής το οντολογικό στάτους των αντικειμένων υποτάσσεται στο επιστημολογικό¹⁵⁷ και έτσι τα αντικείμενα εισέρχονται σε ένα καθεστώς «λειτουργικής αστάθειας»¹⁵⁸, που καθιστά δυσχερή την ανάλυση των πολλαπλών τους λειτουργιών στο επίπεδο του συστήματος. Για τον Β. Πούχγερ αυτό συνιστά και το μεθοδολογικό όριο της σημειολογίας, αφού το σύστημα εντός του οποίου κινείται η σημασιοδότηση στη σημειολογική προσέγγιση προϋποθέτει την υποδιαίρεση σε πιο μικρές σημειωτικές μονάδες¹⁵⁹. Με την πολυλειτουργικότητα, όμως, του θεατρικού σημείου η υποδιαίρεση αυτή είτε θεωρείται αδύνατη είτε, σε περίπτωση που επιχειρηθεί, περιστέλλει την ερμηνεία σε μονοσήμαντα νοήματα. Η κριτική στη

¹⁵³ Πεφάνης, *Το θεατρικό*, ό.π., σ. 84. Για την περίπτωση του ανθρώπινου σώματος και τη δυνατότητα υποκατάστασής του από κούκλες ή ομοιώματα επισημαίνει ότι ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις πίσω από την κούκλα υπάρχει η εμπύχωση της από έναν ηθοποιό, ο οποίος της δανείζει τη φωνή του και καθοδηγεί τις κινήσεις της.

¹⁵⁴ Πούχγερ, ό.π., σ. 137.

¹⁵⁵ Ο.π. και Πεφάνης, ό.π., σ. 85.

¹⁵⁶ Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, ό.π., σ. 149.

¹⁵⁷ Avigal and Rimmon-Kenan, ό.π., σ. 19.

¹⁵⁸ Πούχγερ, ό.π.

¹⁵⁹ *Το ίδιο*, σ. 142.

σημειολογική μέθοδο που απορρέει από αυτήν της την αδυναμία να στοχεύσει την πολλαπλότητα των σημασιών του θεατρικού σημείου θα μας απασχολήσει και στη συνέχεια και θα λειτουργήσει καθοριστικά ως προς την ερμηνευτική προσέγγιση που θα ακολουθήσουμε στην παρούσα εργασία.

Για να επιστρέψουμε, όμως, στην έννοια της κινητικότητας του θεατρικού σημείου, θα διαπιστώσουμε ότι σε αυτήν την έννοια είναι που ερείδεται η θεώρηση των σκηνικών αντικειμένων ως λεξημάτων. Μια τέτοια προσέγγιση προτείνουν οι Avigal και Rimmon-Kenan, θεωρώντας τα σκηνικά αντικείμενα ως λεξήματα που αποτελούν μέρος ευρύτερων προτάσεων, οι οποίες αρθρώνονται εντός του θεατρικού λόγου. Η θεώρηση των σκηνικών αντικειμένων ως λεξημάτων επιτρέπει την ανίχνευση ακριβώς αυτής της κινητικότητας που αναφέρθηκε παραπάνω, καθώς αντιμετωπίζει τα αντικείμενα ως αυτόνομες μονάδες, οι οποίες μπορούν να μεταβάλλουν το καθεστώς τους ανάλογα με το περιβάλλον στο οποίο θα τοποθετηθούν. Πρόκειται για μεταβολές που αφορούν: α. την ουσία και το σχήμα των αντικειμένων (μορφολογική κινητικότητα), β. τις διαφορετικές συντακτικές λειτουργίες εντός προτάσεων του ίδιου λόγου (συντακτική κινητικότητα), γ. την ταυτόχρονη συμμετοχή σε διαφορετικά σημασιολογικά πεδία, ενθαρρύνοντας την διαρκή (ανα)σημασιοδότηση (σημασιολογική κινητικότητα) και δ. την ταυτόχρονη ή διαδοχική πραγμάτωση των αντικειμένων εντός διαφορετικών μορφών (ρητορική κινητικότητα)¹⁶⁰.

Τα παραπάνω διαμορφώνουν μια μεθοδολογία στην ανάλυση των σκηνικών αντικειμένων η οποία διαρθρώνεται, κατά τους Avigal και Rimmon-Kenan, σε πέντε στάδια. Το πρώτο αφορά την απαρίθμηση των δυνάμει σκηνικών αντικειμένων στο επίπεδο του δραματικού κειμένου και των αντικειμένων ως ενσαρκωμένων σημείων στο παραστασιακό επίπεδο. Το δεύτερο επίπεδο εκτείνεται στην περιγραφή της μορφολογίας των αντικειμένων, μέσα από έναν συνδυασμό του οπτικού και του λεκτικού κώδικα (λεκτικές διαπιστώσεις που γίνονται για τα αντικείμενα και οι οποίες είτε επικυρώνουν τον οπτικό κώδικα είτε τον αμφισβητούν). Το τρίτο επίπεδο συνοψίζεται στη συντακτική ανάλυση, δηλαδή στην ανίχνευση της λειτουργίας του αντικειμένου ως υποκειμένου, αντικειμένου, επιθετικού ή επιρρηματικού προσδιορισμού είτε στο συνεχές του δραματικού κειμένου είτε σε αυτό της παράστασης. Σε ένα τέταρτο επίπεδο ανάλυσης διερευνάται η «σημαντική» του αντικειμένου, δηλαδή η ένταξή του στα πεδία που διαμορφώνονται στο εσωτερικό του δραματικού κειμένου και συνακόλουθα της παράστασης, όπου τα αντικείμενα εξετάζονται τόσο συγχρονικά (στο «κείμενο» της παράστασης) όσο και διαχρονικά (σε μια χρονική περίοδο ή σε ένα δραματικό είδος). Τέλος, το επιστέγασμα της διαδικασίας αυτής νοηματοδότησης του σκηνικού αντικειμένου συνίσταται στον εντοπισμό της ρητορικής του λειτουργίας ως μετωνυμίας, συνεκδοχής ή μεταφοράς¹⁶¹.

Η Ubersfeld, επίσης, στο βιβλίο της *Lire le théâtre II* αποδέχεται τη λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων καταρχάς ως λεξημάτων, δηλαδή ως

¹⁶⁰ Avigal and Rimmon-Kenan, *ό.π.*, σ. 13.

¹⁶¹ Το ίδιο, σσ. 19-20.

«λέξεων», οι οποίες επέχουν μια συγκεκριμένη θέση στο οργανωμένο «κείμενο» της παράστασης¹⁶². Προτείνει μια προσέγγιση του σκηνικού αντικείμενου στην οποία το αντικείμενο θα εκληφθεί πρώτα-πρώτα ως σημείο, στη συνέχεια θα εντοπιστούν τα διακριτά χαρακτηριστικά του (υλικό, χρώμα, τρόπος κατασκευής, προέλευση, στυλ, ηλικία, φθορά, αισθητικοί και κοινωνικοί κώδικες που επιτρέπουν την ανάγνωσή του) και έπειτα θα προσδιοριστεί η σχέση την οποία διαμορφώνει με τον σκηνικό χώρο. Πρόκειται για μια ανάλυση που εκτείνεται στον παραδειγματικό άξονα, καθώς εστιάζει στη μορφή του αντικειμένου και στην ένταξή του σε μια τάξη πραγμάτων. Ταυτόχρονα, όμως, διαπιστώνουμε εδώ για πρώτη φορά στο πεδίο της σημειολογικής ανάλυσης μια έμφαση στην υλικότητα των σκηνικών αντικειμένων, η οποία βεβαίως διανοίγει το ερμηνευτικό πεδίο στην αισθητηριακή τους πρόσληψη και μας φέρνει εγγύτερα στη φαινομενολογική σκέψη.

Ομοίως με τους Avigal και Rimmon-Kenan, η Ubersfeld αναφέρεται εν συνεχεία στο συντακτικό των αντικειμένων, αναλύοντας τις επιμέρους δυναμικές περιπτώσεις της συντακτικής τους λειτουργίας: α. το αντικείμενο ως κατηγορούμενο, που καθίσταται το μέσον για την εγκαθίδρυση μιας σχέσης του προσώπου το οποίο το χρησιμοποιεί με ένα άλλο δραματικό πρόσωπο, β. το αντικείμενο ως υποκείμενο που επενεργεί δυναμικά πάνω στα πρόσωπα, γ. το αντικείμενο ως επιθετικός προσδιορισμός του δραματικού προσώπου και δ. το αντικείμενο ως επιρρηματικός προσδιορισμός της δράσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η Ubersfeld περιγράφει τη λειτουργία του σκηνικού αντικειμένου στον συνταγματικό άξονα, δηλαδή στον συσχετισμό του με τα άλλα συστατικά στοιχεία της σκηνικής πράξης.

Στη συνέχεια της ανάλυσής της εξετάζει το ρητορικό επίπεδο στο οποίο δύναται να λειτουργήσει το σκηνικό αντικείμενο, προτείνοντας τόσο τη συγχρονική όσο και τη διαχρονική προσέγγιση, για να καταλήξει στην κυρίαρχη λειτουργία του αντικειμένου ως μετωνυμίας και ακόμα περισσότερο ως μεταφοράς, ενώ δεν εξαιρεί και άλλα ρητορικά σχήματα, όπως την αντίθεση ή το οξύμωρο. Τέλος, μια άλλη κατηγορία που αφορά τη διάρθρωση του σκηνικού αντικειμένου κατά την Ubersfeld είναι η εκφορά του εντός του δραματικού λόγου. Η ίδια δίνει ιδιαίτερη σημασία στο πώς τα σκηνικά αντικείμενα αλληλεπιδρούν με τον δραματικό λόγο, είτε για να τον επαναλάβουν και να τον επεκτείνουν, είτε για να τον υπονομεύσουν, είτε για να τον υποκαταστήσουν. Αυτή η κατηγορία λειτουργίας του σκηνικού αντικειμένου προβάλλει ιδιαίτερα σημαντική, καθώς συνέχει το επίπεδο του λόγου με το χωρικό επίπεδο της σκηνικής μεταφοράς του έργου, φανερώνοντας έτσι τον τρόπο με τον οποίο ο δραματικός λόγος εκφέρεται εντός και διά του χώρου και αντίστροφα ο χώρος πραγματώνεται εντός και διά του λόγου.

Μέσα από την πολυεπίπεδη ανάλυσή της η Ubersfeld εδραιώνει την παρουσία και τη σημασία του σκηνικού αντικειμένου στο θεατρικό φαινόμενο, αφήνοντας να αναφανεί ότι είναι και διά του αντικειμένου που αρθρώνεται το νόημα στο θέατρο. Προς επίρρωση αυτού, επαναφέρει τον ορισμό της λειτουργίας της ποιητικής κατά Jacobson, σύμφωνα με τον οποίο η ποιητική ενός έργου (εν προκειμένω του

¹⁶² Στο βιβλίο της *Lire le théâtre II* η Ubersfeld αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο ειδικά στα σκηνικά αντικείμενα: *ό.π.*, σσ. 107-136.

θεατρικού) πραγματώνεται μέσα από τη σύγκλιση του παραδειγματικού άξονα με τον συνταγματικό. Υποστηρίζει, λοιπόν, ότι το αντικείμενο καθίσταται ο προνομιακός τόπος της ποιητικής του θεάτρου, από τη στιγμή που αυτή η σύγκλιση μπορεί να επιτευχθεί κατεξοχήν στο πεδίο του σκηνικού αντικειμένου, καθώς το σκηνικό αντικείμενο αλληλεπιδρά με όλα τα επίπεδα της σκηνικής δράσης (χώρο, χρόνο, δραματικά πρόσωπα και δραματικό λόγο), άρα εντός του συμπυκνώνεται η θεατρική επικοινωνία¹⁶³.

4. Το σκηνικό αντικείμενο ως κείμενο

Η Ubersfeld, ταυτόχρονα με την αποδοχή της λειτουργίας του σκηνικού αντικειμένου ως λεξήματος, αναγνωρίζει ότι πολύ περισσότερο το αντικείμενο λειτουργεί ως κείμενο με το δικό του συντακτικό, τη δική του σημαντική και τη δική του ρητορική, εν ολίγοις ως ένα σταυροδρόμι σημειολογικών λειτουργιών. Επισημαίνει, ωστόσο, ότι η θεώρηση του αντικειμένου ως κειμένου, δηλαδή ως μιας πιο πολύπλοκης δομής απ' ό,τι ένα λέξιμα, θα μας δυσκόλευε στο να το αντιμετωπίσουμε ως διακριτή μονάδα, προκειμένου να μπορέσουμε να μελετήσουμε τις ποικίλες διασυνδέσεις του¹⁶⁴. Αναγνωρίζει, συνεπώς, η Ubersfeld ότι αυτό μας φέρνει μπροστά σε μια θεωρητική αντίφαση, την οποία η ίδια επιχειρεί να υπερβεί, ομολογώντας ότι η θεώρηση του σκηνικού αντικειμένου ως λεξήματος συνιστά ένα βολικό λειτουργικό αξίωμα, το οποίο θα μας επιτρέψει να διερευνήσουμε ενδελεχέστερα και διαυγέστερα τις επιμέρους λειτουργίες του¹⁶⁵.

Σύμφωνα με αυτήν την παραδοχή, η Ubersfeld προχωρά την ανάλυσή της λαμβάνοντας το αντικείμενο ως μονάδα λόγου, χωρίς να επανέλθει στο ζήτημα του κειμένου. Τι θα σήμαινε, όμως, μια θεώρηση του αντικειμένου συνολικά ως κειμένου; Εδώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι συνοψίζεται αυτό που πολλοί μελετητές αναγνωρίζουν ως το σημείο στο οποίο θα έπρεπε να απολήγει κάθε σημειολογική ανάλυση: στην ιδεολογία που λανθάνει σε κάθε παραγωγή λόγου. Καθώς στο θέατρο ο δραματικός λόγος υποστασιοποιείται διά του σκηνικού χώρου και των σημείων του, μπορούμε να εντοπίσουμε την παραγωγή ιδεολογίας και στο επίπεδο των σκηνικών αντικειμένων¹⁶⁶. Πρόκειται, ουσιαστικά, γι' αυτό που η ίδια η Ubersfeld αποκαλεί συμβολική λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων. Κατά την Ubersfeld η ρητορική λειτουργία της μεταφοράς μετουσιώνεται σε συμβολική, όταν η μεταφορά

¹⁶³Το ίδιο, σ. 161.

¹⁶⁴ Προσεγγίζει εδώ την παρατήρηση των Avigal και Rimmon-Kenan περί «προβληματικού καθεστώτος» του θεατρικού σημείου, όπως την είδαμε παραπάνω και όπως εκφράζεται με ενάργεια και από τον Β. Πούχνερ (βλ. επίσης παραπάνω).

¹⁶⁵Το ίδιο, σ. 133.

¹⁶⁶ Ο Pavis κάνει λόγο για «παραγωγικότητα του σκηνικού διακόσμου»: «Αυτή η παραγωγικότητα του σκηνικού μάς εμποδίζει να θεωρήσουμε αυτό το σύστημα [του σκηνικού] ως προστιθέμενο στο κείμενο, ως οπτικό πλεονασμό ενός κειμενικού συστήματος. Αυτή η 'αναπαράσταση του σύμπαντος του έργου' είναι κάτι περισσότερο από μια απλή εικονογράφηση ή σχολιασμός του κειμένου.[...] Το σκηνικό πρέπει να βρίσκεται στο ενδιάμεσο μεταξύ της εικονογράφησης του κειμένου και της Αυτονομίας του σε σχέση με το κείμενο. Δεν θα έπρεπε να είναι ένας πλεονασμός, αλλά μια παραγωγή». Patrice Pavis, «Théorie du Théâtre et Sémiologie: Sphère de l' Objet et Sphère de l' Homme», *Semiotica*, 16:1 (1976), σ. 62.

εδραιώνεται σε μια σχέση πολιτισμικά κωδικοποιημένη¹⁶⁷. Έτσι, το σκηνικό αντικείμενο μπορεί να θεωρηθεί πλέον ως ολοκληρωμένο κείμενο που παράγει συμβολισμούς –ή αλλιώς ιδεολογία– και όχι απλώς ως ένα μεμονωμένο στοιχείο που συμβάλλει στην παραγωγή συμβολικών νοημάτων. Η Ubersfeld, μάλιστα, τολμά να υποστηρίξει ότι «το μεγαλύτερο μέρος του συμβολισμού στο θέατρο έγκειται στο αντικείμενο»¹⁶⁸.

5. Η υλική παρουσία του σκηνικού αντικειμένου

Αυτό που διαρκώς διαφεύγει από κάθε σημειολογική ανάλυση των σκηνικών αντικειμένων είναι το γεγονός της υλικής τους υπόστασης. Καθώς κάθε αντικείμενο αντιμετωπίζεται ως σημείο από τη στιγμή της εισαγωγής του στον σκηνικό χώρο, παραγνωρίζεται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό η εγγενής υλικότητά του. Ωστόσο, αυτή η διφυΐα του σκηνικού αντικειμένου, δηλαδή η ταυτόχρονη παρουσία του ως υλικής οντότητας και ως σημείου επί σκηνής, δεν είναι ότι δεν έχει εντοπιστεί από τους υποστηρικτές της σημειολογικής ανάλυσης. Οι Avigal και Rimmon-Kenan επισημαίνουν την «προβληματική» φύση της λέξης «αντικείμενο», καθώς αυτή προσδιορίζει τόσο το ίδιο το πράγμα όσο και τη λειτουργία του πράγματος εντός ενός συστήματος αλληλοσυσχετισμών με άλλα συστατικά του συστήματος αυτού¹⁶⁹. Ομοίως, ο Eco αναφέρεται στην πρωταρχική αναγνώριση του σκηνικού αντικειμένου ως πραγματικού αντικειμένου και ύστερα στη θεώρησή του ως σημείου, το οποίο συνιστά αναφορά σε ένα άλλο πράγμα ή σε μια τάξη πραγμάτων¹⁷⁰.

Ο Quinn, μάλιστα, στη μελέτη του γύρω από τα γραπτά της Σχολής της Πράγας που αφορούν στο θέατρο, αναφέρει μια «ασυνήθιστη», κατά τον ίδιο, άποψη στη θεωρία των σημείων του Mukarovsky: την ιδέα του σημείου-πράγματος ως «artifact», που με τη σειρά της φέρνει στο προσκήνιο το ζήτημα της υλικότητας του σημείου¹⁷¹. Εξάλλου, η ίδια η έννοια της επιδεικτικότητας που αναλύσαμε παραπάνω ουσιαστικά επιτελείται ακριβώς χάρη στην υλική υπόσταση του σκηνικού αντικειμένου, όπως και των υπολοίπων υλικών σημείων της σκηνής. Η επιδεικτική λειτουργία του σκηνικού αντικειμένου καθίσταται ενεργή εξαιτίας της υλικότητάς του, η οποία επιτρέπει την παρουσίασή του επί σκηνής και όχι απλώς την αναφορά του. Ως αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας ο θεατής αντιλαμβάνεται εν τέλει τη διφυΐα του σκηνικού αντικειμένου: καταρχάς στο επίπεδο της πραγματικής σχέσης του ιδίου με τον ηθοποιό (μοιράζονται και οι δύο τα αντικείμενα του πραγματικού κόσμου) και κατά δεύτερον στο επίπεδο της μυθοπλαστικής ανάπτυξης του σκηνικού

¹⁶⁷ Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, ό.π., σ. 147.

¹⁶⁸ Ο.π. Και η Fischer-Lichte αναφέρεται στη συμβολική λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων, καθώς αυτά δύνανται να υποδείξουν μια γενική ιδέα, μια ιδεολογία ή μια κοσμοθεωρία, οι οποίες μπορεί να συνδέονται με μια συγκεκριμένη σκηνή του έργου ή με την παράσταση στο σύνολό της: Fischer-Lichte, ό.π., σσ. 110-111.

¹⁶⁹ Avigal and Rimmon-Kenan, ό.π., σ. 13.

¹⁷⁰ Eco, «Semiotics of Theatrical Performance», ό.π., σ. 110. Βλ. και Ubersfeld, ό.π., σσ. 145-146.

¹⁷¹ Quinn, ό.π., σ. 20.

κόσμου και των συστατικών του στοιχείων (τα αντικείμενα ως σημεία της σκηνικής δράσης)¹⁷².

Μια άλλη οπτική της υλικότητας του σκηνικού αντικειμένου το συνδέει με όψεις της καταναλωτικής κοινωνίας, με τις συνθήκες παραγωγής και κατανάλωσής του και με την απεύθυνσή του στο συλλογικό υποσυνείδητο¹⁷³. Εδώ γίνεται επίκληση στη θεωρία του Baudrillard περί των αντικειμένων στη μοντέρνα κοινωνία και της αναλωσιμότητάς τους ως σημείων. Υπό αυτό το πρίσμα η Ruth Amossy επισημαίνει ότι «ακόμα και η πιο ασήμαντη λεπτομέρεια του σκηνικού συμμετέχει σε ένα πολιτισμικό σύστημα, ένα ‘σύστημα αντικειμένων’ (Baudrillard, 1968), στο οποίο καμία ουδετερότητα (‘αναλογική’ αθωότητα) δεν είναι δυνατή»¹⁷⁴. Ο Jonathan G. Harris θέτει, ακόμα, το σκηνικό αντικείμενο υπό το πρίσμα της κοινωνικής του ζωής, των μεταμορφώσεών του μέσα στον χρόνο και της διαδρομής του μέσα από τα πολλαπλά στάδια της οικονομικής παραγωγής¹⁷⁵. Η διαχρονική προσέγγιση του αντικειμένου εδώ συνίσταται στη ζωή του εκτός θεάτρου και όχι στις διαφορετικές σκηνικές του υλοποιήσεις μέσα στον χρόνο.

Η McAuley συνοψίζει την παραπάνω πραγματικότητα, το γεγονός δηλαδή ότι το σκηνικό αντικείμενο δεν νοείται αποκλειστικά ως σημείο, αλλά διατηρεί επί σκηνής την υλική του παρουσία, στην έννοια της «άρνησης» (*denegation/dénégation*), που αφορά το σύνολο των σκηνικών σημείων. Η έννοια αυτή σημαίνει τη δυνητική αποποίηση/μεταβολή της πραγματικής λειτουργίας ή ακόμα και της ταυτότητας του σκηνικού αντικειμένου, ανάλογα με τη βούληση του ηθοποιού που θα το μεταχειριστεί. Σύμφωνα με τον Pavis, η έννοια της άρνησης ανάγεται στην ψυχανάλυση και «δηλώνει τη διαδικασία επαναφοράς στη συνείδηση απωθημένων στοιχείων και ταυτόχρονης απόθησής τους»¹⁷⁶. Στο θέατρο αυτό σημαίνει ότι ο θεατής προσλαμβάνει το θεατρικό γεγονός ως ψευδαισθητικό, ταυτόχρονα όμως ταυτίζεται με τα επί σκηνής τεκταινόμενα. Στο ίδιο πλαίσιο, αντιλαμβάνεται τα σκηνικά αντικείμενα ως σημεία που εξυπηρετούν τη σκηνική μυθοπλασία, ταυτόχρονα όμως αναγνωρίζει σε αυτά και την υλική τους υπόσταση, που παραπέμπει στον κόσμο του πραγματικού. Η Ubersfeld συνδέει την έννοια της άρνησης με αυτήν της κινητικότητας των σημείων, καθώς τα σκηνικά αντικείμενα μπορούν ανά πάσα στιγμή στη διάρκεια της θεατρικής πράξης να αλλάζουν λειτουργίες, ανάλογα με το εκάστοτε περικείμενο και τον τρόπο χειρισμού τους από τον ηθοποιό¹⁷⁷.

Ωστόσο, και αυτός ο ίδιος ο τρόπος χειρισμού του αντικειμένου από τον ηθοποιό, επισημαίνει η McAuley, υπάγεται στις χειρονομιακές απαιτήσεις του κάθε αντικειμένου: «[...] τα αντικείμενα επιβάλλουν συγκεκριμένες χειρονομιακές

¹⁷²Wilfried Passow, «The Analysis of Theatrical Performance: The State of the Art», *Poetics Today*, 2:3 (1981), σ. 244.

¹⁷³Saison, *ό.π.*, σ. 268.

¹⁷⁴Ruth Amossy, «Toward a Rhetoric of the Stage: The Scenic Realization of Verbal Clichés», *Poetics Today*, 2:3 (1981), σ. 55.

¹⁷⁵Jonathan Gil Harris, «Shakespeare’s Hair: Staging the Object of Material Culture», *Shakespeare Quarterly*, 52:4 (Winter 2001), σσ. 484-485, 491. Εδώ έχουμε την απήχηση της θεωρίας του Appadurai περί κοινωνικής ζωής των αντικειμένων (βλ. προηγούμενη ενότητα).

¹⁷⁶Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, μετ. Αγνή Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 58.

¹⁷⁷Ubersfeld, *ό.π.*, σσ. 40-41.

συμπεριφορές στους χρήστες τους και υφίστανται σε συνάρτηση με σωματικές και κοινωνικές πρακτικές»¹⁷⁸. Υπό αυτό το πρίσμα διαθέτουν μια δική τους χειρονομία («le geste des choses», κατά τον Marcel Jousse¹⁷⁹), η οποία υπερβαίνει τη δυναμική της δράσης τους (*action force*), όπως την περιέγραψε ο Veltrusky. Η «*action force*» του Veltrusky σημαίνει τις προσδοκίες που γεννά στον θεατή ένα επί σκηνής αντικείμενο σε σχέση με μια συγκεκριμένη δράση που ο θεατής περιμένει να συμβεί και αυτό επειδή το αντικείμενο προσελκύει μια συγκεκριμένη δράση προς το μέρος του¹⁸⁰. Η McAuley υποστηρίζει ότι το αντικείμενο δεν είναι απλώς φορέας μιας προσδοκίας δράσης, αλλά προκαλεί και ουσιαστικά εκκολάπτει μια ορισμένη συμπεριφορά και χειρονομιακή πρακτική εκ μέρους του ηθοποιού¹⁸¹. Η χειρονομία του αντικειμένου προηγείται και κατά μία έννοια αποτελεί προϋπόθεση της προσδοκίας για δράση που αυτό μας γεννά.

Από όλα τα παραπάνω αναδύεται μια εγγενής αντίφαση στην ερμηνευτική προσέγγιση του σκηνικού αντικειμένου από τη σημειολογική μέθοδο. Είδαμε ότι οι μελετητές από τη μια αναγνωρίζουν την υλική υπόσταση του σκηνικού αντικειμένου, από την άλλη όμως η ένταξή του στο σημειακό σύστημα της παράστασης και η πρόσκτηση της ιδιότητας του σημείου τούς ωθεί στο να παραγνωρίσουν τον τρόπο με τον οποίο η υλικότητα του αντικειμένου επηρεάζει και προσδιορίζει τη φύση της πρόσληψης του θεατρικού γεγονότος. Ομοίως, όμως, αντιφατική είναι και η κριτική την οποία υφίσταται η σημειολογική ανάλυση ως προς αυτό το σημείο. Από τη μια ο Sofer στη μελέτη του για τα σκηνικά αντικείμενα κάνει λόγο για απο-υλοποίηση του σκηνικού αντικειμένου στο πλαίσιο της σημειολογικής προσέγγισης, που χρήζει άμεσα της επανα-υλοποίησής του¹⁸². Και από την άλλη, η κριτική της McAuley εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο η σημειολογία αντικειμενοποιεί με τη θετικιστική έννοια την παράσταση, προκειμένου να την αποκωδικοποιήσει, αντιμετωπίζοντάς την ως αντικείμενο και όχι ως μια δυναμική διαδικασία¹⁸³.

Βεβαίως, η αντίφαση εδώ είναι επίπλαστη, φανερώνει όμως την ιδιάζουσα φύση του αντικειμένου εν γένει, όπως την διερευνήσαμε στο πρώτο μέρος της μελέτης. Το αντικείμενο είναι πράγματι μια υλική οντότητα, άρα πολύ εύκολα η ερμηνευτική του προσέγγιση μπορεί να διολισθήσει σε θετικιστικά πορίσματα για τη φύση του, φέρει όμως τη δική του ζωή, είναι πολιτισμικά προσδιορισμένο, διανοίγεται σε μια προοπτική αλληλεπίδρασης με το υποκείμενο, το οποίο προβάλλει επάνω του τη δράση και την ταυτότητά του, και τελικά καθίσταται το ίδιο μια δυναμική διαδικασία φανέρωσης και αποκρυστάλλωσης των δομών του κόσμου. Η McAuley, συνεπώς, όταν αναφέρεται σε αντικειμενοποίηση, στην οποία αποδίδει αρνητική χροιά, ουσιαστικά μιλά για τον θετικισμό που λανθάνει σε κάθε απόπειρα σημειολογικής ανάλυσης. Αντιπροτείνει δε την αντιμετώπιση της παράστασης ως μιας βιωμένης εμπειρίας, που υπερβαίνει την ανάλυση των συστατικών της στοιχείων

¹⁷⁸McAuley, *ό.π.*, σ. 179.

¹⁷⁹ Βλ. αναλυτικά: Marcel Jousse, *L' anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 1974.

¹⁸⁰Veltrusky, *ό.π.*, σ. 88.

¹⁸¹McAuley, *ό.π.*, σσ. 179, 181.

¹⁸²Sofer, *ό.π.*, σ. 2.

¹⁸³McAuley, *ό.π.*, σ. 16.

απλώς ως σημείων¹⁸⁴. Υπό αυτό το πρίσμα και το σκηνικό αντικείμενο προτείνεται να θεωρηθεί ως ένας τύπος εμπειρίας και όχι ως μια ακόμα συνιστώσα της θεατρικής σημειοποίησης.

6. Μέθοδος, αρχές και προσανατολισμοί στην προσέγγιση του σκηνικού αντικειμένου

Η σημειολογική μέθοδος καθόρισε σε πολύ μεγάλο βαθμό και επί μακρόν τη θεωρία του θεάτρου και του δράματος. Προσέφερε χρήσιμα αναλυτικά εργαλεία για την ανάλυση των μικροδομών και των μακροδομών κειμένου και παράστασης. Επέφερε την κατάτμηση του αντικειμένου της σε ενότητες, ώστε να μπορέσει να διεισδύσει εντός του, να το περιγράψει και να το ερμηνεύσει¹⁸⁵. Ωστόσο, δεν απέφυγε τη θετικιστική προσέγγιση: η ολοκληρωτική υπαγωγή του αντικειμένου της στο γλωσσολογικό μοντέλο είχε ως αποτέλεσμα τη θεώρηση των στοιχείων του κειμένου και της παράστασης απλώς ως λεξημάτων με πεπερασμένο ορίζοντα νοηματοδότησης. Η θεώρηση του θεατρικού φαινομένου υπό το πρίσμα του οικείου στη σημειολογία επικοινωνιακού μοντέλου οδήγησε σε μια αποστειρωμένη κατανόηση της αλληλεπίδρασης η οποία συντελείται στο πλαίσιο της θεατρικής επικοινωνίας. Τέλος, η μπεριαλιστική της διάθεση να επιβληθεί πάνω στο θεατρικό κείμενο και να εξαγάγει εξαντλητικά και καθολικά συμπεράσματα περιχαράκωσε το νόημα σε περίκλειστα κειμενικά πλαίσια, από τα οποία απουσιάζει ο παράγοντας της πρόσληψης διά της αισθητηριακής εμπλοκής του θεατή¹⁸⁶.

Ένας υποστηρικτής της σημειολογικής μεθόδου, ο André Helbo, κάνει μάλιστα λόγο για «κειμενική απολυτότητα», η οποία περιορίζει τα αποτελέσματα της μεθόδου στο επίπεδο του κειμένου, με αποτέλεσμα αυτή να αδυνατεί να ενσωματώσει μια ερμηνευτική της παράστασης¹⁸⁷. Ο ίδιος αναγνωρίζει την ανάγκη αξιοποίησης και άλλων αναλυτικών εργαλείων, προερχόμενων από διαφορετικά επιστημονικά πεδία, προκειμένου το θεατρικό φαινόμενο να στοχευθεί κατά το δυνατόν με μεγαλύτερη πληρότητα. Προς αυτήν την κατεύθυνση εισάγει στην προσέγγισή του τις έννοιες των «kinesics» και «proxemics», καθώς και των παραγλωσσικών στοιχείων, τα οποία κατά την άποψή του συνδιαμορφώνουν τη σκηνική γλώσσα της παράστασης. Η έννοια των «kinesics» αφορά τη στάση του σώματος, τις χειρονομίες, καθώς και τις

¹⁸⁴ Ο.π.

¹⁸⁵ Μολονότι η σημειολογική ανάλυση βασίστηκε για τα ευρήματά της σε αυτήν την κατάτμηση, σημαντικοί υποστηρικτές της, όπως η Ubersfeld και ο Elam, ομολογούν ότι η ελάχιστη ενότητα όταν πρόκειται για το θεατρικό γεγονός δεν είναι δυνατόν να υπάρξει, αφού τα διαφορετικά και πολλαπλώς εναρθρωμένα δίκτυα σημαινόντων στο θέατρο δεν επιτρέπουν την εγκαθίδρυση τομών μέσα στον χρόνο, στις οποίες αυτά τα δίκτυα θα μπορούσαν να κατατμηθούν και να αναλυθούν: Ubersfeld, *ό.π.*, σ. 235 και Elam, *ό.π.*, σ. 55. Στο ίδιο πνεύμα, ο Πούχγερ υποστηρίζει ότι ενώ η ελάχιστη μονάδα είναι ξεκάθαρη στη γλωσσολογία, στον θεατρικό κώδικα δεν έχει επιτευχθεί μια κοινώς αποδεκτή συμφωνία, γεγονός που απορρέει από τη συνθετότητα του θεατρικού κώδικα και ως εκ τούτου δυσχεραίνει τη σημειολογική του προσέγγιση. Πούχγερ, *Θεωρητικά θέατρον*, *ό.π.*, σσ. 78-79.

¹⁸⁶ Το όρο «μπεριαλιστική ερμηνεία» έχουν χρησιμοποιήσει για να ασκήσουν κριτική –έμμεση ή άμεση– στη σημειολογική προσέγγιση η Saison, *ό.π.*, σ. 268, ο Marco de Marinis, *The Semiotics of Performance*, μετ. Áine O' Healy, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1993, σ. 11 και ο States, *ό.π.*, σ. 7.

¹⁸⁷ Helbo, *Theory of Performing Arts*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1987, σ. 37.

εκφράσεις του προσώπου, ενώ αντίστοιχα η έννοια των «proxemics» αναφέρεται στις αποστάσεις μεταξύ των ηθοποιών επί σκηνής καθώς και στο καθεστώς που διαμορφώνεται σε σχέση με τα ημιπαγωμένα χαρακτηριστικά του σκηνικού χώρου, όπως είναι τα έπιπλα, οι πόρτες και το σύνολο των σκηνικών αντικειμένων. Τα παραγλωσσικά στοιχεία αφορούν τους μη γλωσσικούς κώδικες λεκτικής επικοινωνίας (τόνος φωνής, λυγμός, χασμουρητό κ.λ.π.)¹⁸⁸.

Από τα παραπάνω καθίσταται διαυγές ότι στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της ταυτότητας του θεατρικού γεγονότος καθοριστικό ρόλο, πέρα από το κείμενο και τις γλωσσικές δομές του, διαδραματίζουν οι συνθήκες εκφώνησής του, οι οποίες όμως εν τέλει συγκροτούνται διά του σκηνικού χώρου και διά των σωμάτων των ηθοποιών που τον πληρούν. Ο σκηνικός χώρος καθίσταται, έτσι, ένας χώρος όχι απλώς σημειοποιημένος, αλλά ένας χώρος βιωμένος, αφού τα νοήματά του ενεργοποιούνται μέσα από τις κινήσεις που λαμβάνουν χώρα εντός του. Από εδώ απορρέει η σημασία της σωματικότητας, η οποία συνιστά προϋπόθεση και πηγή του νοήματος, όπως είδαμε να την περιγράφει και ο Merleau-Ponty. Η σωματικότητα στο θέατρο ενέχει μια διπλή λειτουργία: από τη μια αγκυρώνει τη δράση στην υλικότητα της σκηνής μέσω των σωμάτων των ηθοποιών και από την άλλη εγείρει την προσληπτική διαδικασία διά της αισθητηριακής εμπειρίας στους κόλπους των θεατών.

Συνεπώς, η σημειολογία, που στοχεύει στη «mise en signe» («σημειοθεσία», θα μπορούσαμε να πούμε) του θεατρικού γεγονότος, κατά την έκφραση του Pavis¹⁸⁹, καταλήγει να απολέσει ένα σημαντικό μέρος της θεατρικής εμπειρίας, η οποία στην πραγματικότητα δεν εδράζεται στα σημεία του παραστασιακού κειμένου, αλλά στο βίωμά του. Ως εκ τούτου, απαιτείται μια ευρύτερη ερμηνευτική προσέγγιση του θεατρικού φαινομένου, η οποία θα συγκροτείται από διαφορετικά πεδία ανάλυσης. Χρήσιμη είναι η σημειολογική μέθοδος στον βαθμό που εντοπίζει τις σημασιοδοτήσεις οι οποίες προκύπτουν από τα σκηνικά σημεία, εκτεινόμενα στον συνταγματικό και τον παραδειγματικό άξονα. Παράλληλα, όμως, είναι αναγκαία μια αναγνώριση του θεατρικού γεγονότος ως ζωντανού βιώματος, δηλαδή ως ενός φαινομένου προσλαμβανόμενου από τον θεατή στο εδώ και το τώρα της παράστασης. Υπό αυτό το πρίσμα, το θεατρικό γεγονός προβάλλει ως μια γεγονότητα, εντοπισμένη στο παρόν της θεατρικής πράξης.

Ο ρόλος των σκηνικών αντικειμένων αποδεικνύεται καθοριστικός για τη συγκρότηση αυτής της γεγονότητας. Ο λόγος για τον οποίο συμβαίνει αυτό είναι από τη μια η δεδομένη υλικότητά τους και από την άλλη το γεγονός ότι επιφέρουν κινήσιες και γειτνιαστικές σχέσεις εντός του σκηνικού χώρου, ενεργοποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο πολλαπλά δίκτυα σημασιών. Η σημειολογία έχει αναλύσει επαρκώς το δεύτερο σκέλος. Το πρώτο σκέλος έχει έως τώρα περιοριστεί σε ένα

¹⁸⁸*To ίδιο*, σ. 39. Στους όρους «proxemics» και «kinesics» αναφέρονται αναλυτικά και οι Elaine Aston and George Savona, *Theatre as Sign-System: a Semiotics of Text and Performance*, Routledge, London/New York 1991, σσ. 112-116. Επίσης, η Fischer-Lichte προτείνει την ερμηνευτική προσέγγιση των στοιχείων του σκηνικού διακόσμου και των σκηνικών αντικειμένων κυρίως με γειτνιαστικούς όρους: Fischer-Lichte, *ό.π.*, σσ. 104-105.

¹⁸⁹Pavis, «Théorie du Théâtre et Sémiologie», *ό.π.*, σ. 47.

καθεστώς ονοματισμού και αναγνώρισης, χωρίς ποτέ να διερευνηθεί περαιτέρω αυτή η υλικότητα, η φύση και η λειτουργία της. Για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε πώς η υλικότητα των αντικειμένων συμβάλλει στην ανάδυση του νοήματος και επηρεάζει εν τέλει ως τέτοια τη σκηνική δράση, μπορούμε συμπληρωματικά να καταφύγουμε σε μια φαινομενολογική θεώρηση των αντικειμένων στο θέατρο – μια θεώρηση που θα εστιάζει περισσότερο στο είναι των πραγμάτων και στην πρόσληψή τους και όχι αποκλειστικά στην αναφορική τους λειτουργία, όπως συμβαίνει με τη σημειολογία.

Σύμφωνα με τον Πεφάνη, «Η ανεύρεση των δομών και των κωδίκων καθαγιάζεται ως απώτατος σκοπός κάθε επιστήμης, τη στιγμή που το ‘αντικείμενο’ βρίσκεται κατά τρόπο επιτακτικό απέναντί μας και μας καλεί να το βιώσουμε ως τέτοιο»¹⁹⁰. Η φαινομενολογική σκέψη μάς οδηγεί να εκκαλύψουμε την ουσία αυτού ακριβώς του αντικειμένου που παρίσταται εμπρός μας, διανοίγοντας ένα ενδιάμεσο πεδίο μεταξύ του αντικειμένου και του υποκειμένου που στέκεται απέναντί του. Στο ενδιάμεσο αυτό πεδίο λαμβάνει χώρα η εμπίωση του αντικειμένου και η συνειδησιακή του θεμελίωση από το υποκείμενο. Μήπως, όμως, το ίδιο το θεατρικό γεγονός δεν διακρίνεται από μια αντίστοιχη ποιότητα διαμεσότητας; Το γεγονός ότι στη διάρκεια μιας παράστασης βλέπουμε να εκδιπλώνεται επί σκηνής μια εκ των πιθανών σκηνικών υλοποιήσεων του δραματικού κειμένου και το γεγονός ότι οι θεατές καλούνται να προσλάβουν αυτήν τη σκηνική υλοποίηση ως ένα πρόσκαιρο βίωμα, το οποίο θα επενδυθεί από τις δικές τους προσδοκίες, μνήμες και κοινωνικοπολιτισμικές αναφορές, εκβάλλοντας σε μια ορισμένη αντίληψη του θεατρικού γεγονότος, καθιστά τον θεατρικό χώρο έναν ενδιάμεσο τόπο, όπου συγκροτείται η θεατρική εμπειρία:

Η φιλοσοφία της διαμεσότητας μπορεί να μας δείξει ότι η καρδιά ενός θεατρικού γεγονότος δεν βρίσκεται ούτε στη σκηνή ούτε στην πλατεία, αλλά στο ενδιάμεσο γίγνεσθαι μεταξύ των δύο, όπου γεννιούνται οι σημαδιακές στιγμές του θεατρικού γεγονότος.¹⁹¹

Σε αυτήν τη διαμεσότητα εγκαθίσταται το συμβολικό στο θέατρο. Όπως επισημαίνει ο Πούχνερ, τα καλλιτεχνικά σημεία συγγενεύουν περισσότερο με τα σύμβολα παρά με τα σημεία, ακριβώς διότι «στο καλλιτεχνικό σημείο, εντός του οποίου οι συνυποδηλώσεις επικαλύπτουν τις καταδηλώσεις και η σημασιοδότηση οδηγεί σε μια ρευστή σήμανση, ανοίγεται μια ενδιάμεση ζώνη μεταξύ σύνθετων συμβόλων και σημείων της καθημερινής χρήσης»¹⁹². Ως σύμβολο νοείται εδώ μια «εμπρόθετη έκφραση [που] συνέχει και μία αναφορά δεύτερου βαθμού»¹⁹³, τη στιγμή που το σημείο συγκροτεί μια αναφορά πρώτου βαθμού. Βεβαίως, το σύμβολο δεν

¹⁹⁰ Πεφάνης, *Το θεατρικό*, ό.π., σ. 93.

¹⁹¹ Πεφάνης, «Φιλοσοφίες της σκηνής/Σκηνές της φιλοσοφίας», ό.π., σ. 51. Ο Πεφάνης αναφέρεται στη «σκέψη της διαμεσότητας», όπως αποκαλεί τη φιλοσοφία του Waldenfels, ενός εκ των θεωρητικών του θέατρου που εισήγαγαν τη φαινομενολογική σκέψη στην ανάλυση του θεατρικού φαινομένου. Η έννοια της διαμεσότητας αναφέρεται στο δυναμικό πεδίο που αναπτύσσεται μεταξύ δύο διαλεγόμενων προσώπων ή μεταξύ του ηθοποιού και του θεατή και σε αυτό που δημιουργείται μέσω του διαλόγου, το οποίο κανένας από τους δύο πόλους δεν θα μπορούσε ξεχωριστά να δημιουργήσει (ό.π.).

¹⁹² Πούχνερ, ό.π., σ. 164.

¹⁹³ Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, ό.π., σ. 136.

είναι μια αυθαίρετη κατασκευή· εγκαθίσταται πάνω σε ένα σημείο, ενσωματώνει την πρωροβάθμια αναφορά του, αλλά στη συνέχεια την υπερβαίνει, καθώς «προβαίνει στον δυναμικό συσχετισμό νόηματος με νόημα»¹⁹⁴. Στο θεατρικό γεγονός, όπου το σημείο διαθέτει, όπως έχει αναφερθεί και αλλού, όχι μόνο μια αναφορική λειτουργία, αλλά και μια υλική υπόσταση η οποία το αγκυρώνει στον κόσμο των πραγμάτων και έτσι προκαλεί την εμπίωσή του από τον θεατή και στη συνέχεια τη συνειδησιακή του θεμελίωση, ουσιαστικά διαγράφεται η ίδια πορεία που χαρακτηρίζει και τη συγκρότηση του συμβόλου: από ένα υλικό σημείο συγκροτείται μια πρώτη αναφορά στον κόσμο, η οποία όμως δεν είναι αρκετή για να προσδώσει νόημα στο παροντικό βίωμα, άρα συντελείται και μια δευτεροβάθμια διεργασία παραγωγής νόηματος, που ερείδεται πάνω στη διυποκειμενικότητα της θεατρικής συνθήκης και εκβάλλει στη συγκρότηση της θεατρικής εμπειρίας ως συνειδησιακής θεμελίωσης των πιθανών κόσμων που αναπαρίστανται επί σκηνής¹⁹⁵.

Πρόκειται για μια διαδικασία στην οποία δεν υφίσταται παραπομπή σε ένα νόημα. Αντιθέτως, όπως και το θεατρικό γεγονός, έτσι και το σύμβολο «προκαλεί αυτό το απόν νόημα να γίνει παρόν, να γεννηθεί εντός του»¹⁹⁶. Κάτι τέτοιο αφενός προϋποθέτει μια συνείδηση, η οποία στην αλληλοδιήθησή της με τον κόσμο θα αρθρώσει αυτό το νόημα, αφετέρου υπονοεί μια συνεχή κίνηση φανέρωσης και συγκάλυψης του νόηματος του συμβόλου, πάνω στην οποία εγκαθίσταται τελικά η ερμηνευτική του πολλαπλότητα και η ανοιχτότητά του. Η συμβολική αυτή διάσταση του θεατρικού φαινομένου είναι, λοιπόν, που καθιστά αναγκαία μια ερμηνευτική προσέγγιση η οποία θα επιχειρεί κάθε φορά να στοχεύσει το ενδιάμεσο γεγονός που συνιστά η θεατρική πράξη και το οποίο συγκροτείται ως τέτοιο στη συνείδηση θεατών αλλά και ηθοποιών, αφήνοντας πάντα ένα «υπόλοιπο νόηματος και ένα διαφεύγον (από τους συντελεστές της παράστασης και τους θεατές) συναισθηματικό φορτίο»¹⁹⁷. Αυτό το νοηματικό υπόλοιπο και το διαφεύγον συναισθηματικό φορτίο δεν θα πρέπει να εκληφθεί ως αδυναμία του θεατρικού γεγονότος να αρτιωθεί ενώπιον των θεατών. Αντίθετα, είναι αυτό το ίδιο η φύση της συνειδησιακής διαδικασίας, μονίμως ατελούς και ελλειπτικής. Γι' αυτό και η φαινομενολογία, που εστιάζει στην αντίληψη του κόσμου των πραγμάτων μέσα από τη συνειδησιακή τους στόχευση, διατηρεί πάντα «ένα χάσμα, μια ρωγμή, μια ρήξη η οποία δεν μπορεί και δεν πρέπει να κλείσει, ώστε να δημιουργηθεί μια πραγματική εμπειρία»¹⁹⁸.

Συνεπώς, ενώ η φαινομενολογική προσέγγιση προσδένεται στο άρμα της αισθητηριακής και κατ' επέκταση βιωματικής αντίληψης του κόσμου σε ένα ενδιάμεσο συνειδησιακό πεδίο που τελεί σε διαρκή επαναδιαπραγμάτευση¹⁹⁹, η

¹⁹⁴ Το ίδιο, σ. 137.

¹⁹⁵ Για μια αναλυτική παρουσίαση του συμβολικού στο θέατρο, καθώς επίσης για έναν ορισμό του συμβόλου και για τον διαχωρισμό του από άλλες συμβολικές μορφές, βλ. Πεφάνης, *ό.π.*, σσ. 131-201. Για τη σχέση του συμβόλου με το θεατρικό φαινόμενο, βλ. επίσης: Πούχγερ, *ό.π.*, σσ. 151-184.

¹⁹⁶ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 163.

¹⁹⁷ Πεφάνης, «Φιλοσοφίες της σκηνής/Σκηνές της φιλοσοφίας», *ό.π.*, σ. 34.

¹⁹⁸ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 453.

¹⁹⁹ Όπως επισημαίνει η Ε. Σακελλαρίδου, «η πρότερη αντίληψη της φαινομενολογίας ως στατικού φιλοσοφικού συστήματος έχει μετεξελιχθεί σε μια νέα θεώρησή της ως ατέρμονης διαδικασίας ελέγχου και ανατροπής δεδομένων». Έλση Σακελλαρίδου, «Θέατρο και φαινομενολογία σε κατάσταση διάδρασης», στον τόμο *Η φιλοσοφία επί σκηνής*, *ό.π.*, σ. 48.

σημειολογική μέθοδος προσκολλάται σε μια στενή αντίληψη περί αποκωδικοποίησης των σκηνικών σημείων, που διεκδικεί ολοκληρωτικές αποφάνσεις. Αυτό οφείλεται στον νεοθετικισμό που διέπει τη σημειολογική μέθοδο, όπως αποδεικνύεται και από την ευρεία χρήση όρων όπως «κώδικας», «σύστημα» κ.λ.π.²⁰⁰ Πρόκειται για όρους που στοχεύουν στο να περιχαρακώσουν το νόημα σε περικλειστα πλαίσια, λαμβάνοντας ως προϋπόθεση ότι οι σημασίες υπάγονται σε έναν ολικό αισθητικό σχεδιασμό και άρα οφείλουν να εναρμονίζονται μεταξύ τους, παράγοντας ένα κεντρομόλο νόημα²⁰¹. Στην καθήλωση αυτή του νοήματος η φαινομενολογία απαντά με τον τρόπο που αναδύεται το νόημα στο θέατρο, φωτίζοντας το «τι επισυμβαίνει στο σώμα του θεατή κατά την επιτέλεση των σκηνικών σημείων και πράξεων»²⁰², δηλαδή τη διαδικασία αισθητηριακής πρόσληψης των σκηνικών δρωμένων, διά της οποίας συγκροτείται τελικά η αντίληψή τους και παράγεται το νόημα στο θέατρο.

Βεβαίως, όπως έχει διατυπωθεί και παραπάνω, μια σύνθεση των δύο μεθόδων, της σημειολογίας και της φαινομενολογίας, θα ήταν η πλέον πρόσφορη για την προσέγγιση του θεατρικού φαινομένου²⁰³, καθώς θα οδηγούσε από τη μια τη σημειολογία στην υπέρβαση της κλειστότητάς της και άρα στην επανασύνδεσή της με τον κόσμο και από την άλλη τη φαινομενολογία στη συρρίκνωση του εμπειρισμού που την διακρίνει και στην έρευσή της στις δομές του κειμένου, που αποτελούν χρήσιμους οδηγούς για την ερμηνεία των επιμέρους σχέσεων μεταξύ των διαφορετικών κειμενικών επιπέδων. Για το σκηνικό αντικείμενο ειδικότερα, μια τέτοια συνδυαστική προσέγγιση θα έδινε τη δυνατότητα της χαρτογράφησης των λειτουργιών των σκηνικών αντικειμένων τόσο στο επίπεδο των κειμενικών δομών, όσο και σε αυτό της υλικής τους υπόστασης. Με τον τρόπο αυτό θα λυνόταν το «οντολογικό πρόβλημα» των θεατρικών σημείων, όπως το αποκαλεί ο Πούχγερ²⁰⁴, δηλαδή το γεγονός ότι τα θεατρικά σημεία, πέρα από την όποια επικοινωνιακή λειτουργικότητά τους (στην οποία εστιάζει η σημειολογία), φέρουν και μια υλικότητα και μια αισθητική, που τα συνδέει με τον κόσμο του πραγματικού. Σε αυτήν τη διφυΐα των θεατρικών σημείων ευρύτερα και των σκηνικών αντικειμένων ειδικότερα αποκρίνεται η φαινομενολογική προσέγγιση²⁰⁵.

²⁰⁰ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 83. Ο Πούχγερ, μάλιστα, αναφέρεται και στην εξειδικευμένη γλώσσα που χρησιμοποιεί η σημειολογία και η οποία αξιώνει την εννοιολογική ακρίβεια, την ίδια στιγμή που η φαινομενολογία υιοθετεί ένα «ποιητικό» λεξιλόγιο με πλούσιες συνυποδηλώσεις και μια μυστηριώδη αοριστία. Βλ. σχετικά: Πούχγερ, «Στοιχεία φιλοσοφικής κριτικής στη σημειωτική και φαινομενολογία του θεάτρου», στον τόμο *Η φιλοσοφία επί σκηνής*, *ό.π.*, σ. 99.

²⁰¹ *Το ίδιο*, σσ. 82-83.

²⁰² Εύη Προύσαλη, «Θεατρική πρόσληψη: ένα φαινόμενο διποκειμενικότητας υπό το πρίσμα των γνωσιακών επιστημών και της μερλω-ποντιανής *Φαινομενολογίας της αντίληψης*», στον τόμο *Η φιλοσοφία επί σκηνής*, *ό.π.*, σ. 724.

²⁰³ Τη σύνθεση των δύο μεθόδων έχει υποστηρίξει ο Πούχγερ, «Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή», *ό.π.*, σ. 21, αλλά και ο Πεφάνης, ο οποίος διατυπώνει την άποψη ότι δεν θα πρέπει να απεμπολήσουμε τις αναλυτικές δυνατότητες της σημειολογίας, η οποία όταν αποφεύγει τις φορμαλιστικές της ενδοσκοπήσεις δύναται να επιτύχει τη σύνδεση με την πραγματικότητα. Πεφάνης, «Σκηνές και συμβάντα. Η συμβαντολογία του θεατρικού μοντερνισμού», στον τόμο *Περιπέτειες της αναπαράστασης*, *ό.π.*, σ. 259.

²⁰⁴ Πούχγερ, *Θεωρητικά θεάτρου*, *ό.π.*, σ. 193.

²⁰⁵ Ο φαινομενολογικός στοχασμός στο θέατρο έχει τα τελευταία χρόνια βρει πολλούς υποστηρικτές. Η Ε. Σακελλαρίδου επιχειρεί μια συστηματική παρουσίαση των νεότερων φαινομενολογικών πονημάτων στη θεωρία του θεάτρου, αναφερόμενη και στους πρώτους θεωρητικούς του θεάτρου που εισήγαγαν

Για να επανέλθουμε στον φαινομενολογικό στοχασμό γύρω από το πράγμα και το αντικείμενο, στο πρώτο μέρος της εργασίας έγινε λόγος για την πραγμότητα του πράγματος, που κατά τον Heidegger αναφέρεται σε μια στιγμή φανέρωσης. Ο Merleau-Ponty τοποθέτησε το πράγμα ως προς τη σωματικότητα, εξηγώντας πώς η αντίληψή μας για τον κόσμο των πραγμάτων που μας περιβάλλει συγκροτείται βάσει του σώματός μας, της θέσης του μέσα στον κόσμο, καθώς και των αισθητηριακών διεργασιών τις οποίες αυτό υποκινεί. Στο θέατρο έχουμε να κάνουμε με μια διττή σωματικότητα. Η μία της όψη σχετίζεται με τους ηθοποιούς επί σκηνής και η άλλη με τους θεατές που προσλαμβάνουν τη σκηνική δράση. Η διέλευση των αντικειμένων μέσα από τον σκηνικό χώρο επηρεάζει και καθορίζει τη σκηνική δράση, στον βαθμό που διαμορφώνει κινησιακές και γειτνιαστικές σχέσεις, ενώ ο τρόπος με τον οποίο οι θεατές προσλαμβάνουν το κάθε σκηνικό αντικείμενο επικαθορίζει τη δική τους ατομική πρόσληψη του θεατρικού γεγονότος²⁰⁶.

Στο σημείο αυτό υπεισέρχονται ερωτήματα που αφορούν την πρόσληψη του σκηνικού κόσμου από τους θεατές: πώς το ίδιο αντικείμενο μπορεί να οδηγήσει στην ανάκληση διαφορετικών εικόνων στους κόλπους των θεατών; Πώς κάθε αντικείμενο αποκτά διαφορετική δυναμική στην ερμηνεία του σκηνικού κόσμου από κάθε ξεχωριστό θεατή; Γιατί ορισμένα αντικείμενα αναλαμβάνουν κεντρικό ρόλο στην ανάδυση της ποιητικής του θεατρικού γεγονότος, ενώ άλλα περνούν απαρατήρητα; Όλα τα παραπάνω ερωτήματα συνδέονται εν πρώτοις με αυτό που έχουμε περιγράψει και αλλού ως κοινωνική ζωή των αντικειμένων. Κάθε σκηνικό αντικείμενο, εφόσον είναι πραγματικό και δεν αποτελεί απλώς μια ρεπλίκα, φέρει μια ταυτότητα, κοινωνικά και πολιτισμικά προσδιορισμένη²⁰⁷. Είναι φορέας των κοινωνικών συνθηκών παραγωγής του αλλά και της ατομικής του πορείας μέσα στον χρόνο. Έχει ορισμένες φυσικές ιδιότητες, αλλά έχει προσλάβει και νέα κοινωνικά χαρακτηριστικά κατά την προ-σκηνική του διαδρομή. Αυτά όλα συμβάλλουν στο να αποκτά ξεχωριστή δυναμική για τον κάθε θεατή εντός της σκηνικής πράξης ανάλογα και με τις δικές του ατομικές πολιτισμικές αξίες. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Sofer, «Το θέατρο αποκλείει την πραγματικότητα για τους δικούς του σκοπούς και στην περίπτωση του αντικειμένου το κάνει αυτό ιδιοποιούμενο την πρότερη συμβολική ζωή του αντικειμένου»²⁰⁸.

τον φαινομενολογικό στοχασμό στο θέατρο τις δεκαετίες του 1980 και του 1990: Stanton Garner, Bert O. States, Bruce Wilshire και Alice Rayner. Βλ. αναλυτικά: Σακελλαρίδου, *ό.π.*, σσ. 47-66.

²⁰⁶ Ο Πούχγερ κάνει λόγο για τη «διωποκειμενικότητα ως συνύπαρξη και αμοιβαία στόχευση και δείξη του άλλου», η οποία προσδιορίζει όχι μόνο τη σκηνική δράση, αλλά και το σύνολο των διανθρώπινων σχέσεων. Υπό αυτήν την έννοια, ο ηθοποιός στο θέατρο δεν ενσαρκώνει έναν ρόλο, αλλά αποπραγματοποιείται σε έναν ρόλο. Και αυτή η «αποπραγμάτωση (*de-realisation*) απελευθερώνει φαντασία και φαντασιώσεις, ώστε ο ηθοποιός με τις χειρονομίες του να μπορεί να εμφανίσει αντικείμενα τα οποία δεν υπάρχουν (παντομίμα)». Εδώ ο Πούχγερ εισάγει μια άλλη οντολογική διάσταση του σκηνικού αντικειμένου, την παρουσίασή του διά της απουσίας του. Βλ. Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 518.

²⁰⁷ Ο Ric Knowles προτείνει μια ερμηνευτική προσέγγιση των σκηνικών αντικειμένων στην οποία θα συνυφάνεται το σημειολογικό μοντέλο ανάλυσης με στοιχεία του πολιτισμικού υλισμού. Αναφέρεται σε ένα σχήμα ανάλυσης που θα λαμβάνει υπόψη του τόσο τις συνθήκες παραγωγής της θεατρικής παράστασης, όσο και τις συνθήκες πρόσληψης: Ric Knowles, *Reading the Material Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σσ. 12-19.

²⁰⁸ Sofer, *ό.π.*, σ. ix.

Με αφορμή την παραπάνω πρόταση εγείρεται ένα δευτεροβάθμιο ερώτημα, που αφορά τον τρόπο με τον οποίο ένα αντικείμενο καθίσταται συμβολικό στη συνείδηση του θεατή. Εδώ είναι που ερείδεται η βαθύτερη και πιο ουσιαστική διαδικασία νοηματοδότησης του αντικειμένου στο θέατρο. Και εδώ είναι που εισάγεται το ζήτημα της μνήμης. Ο Bergson σημειώνει σχετικά:

Πράγματι, δεν υπάρχει αντίληψη που να μην είναι διαποτισμένη από αναμνήσεις. Με τα άμεσα και παρόντα δεδομένα των αισθήσεών μας αναμιγνύουμε χιλιάδες λεπτομέρειες της παρελθούσας εμπειρίας μας. Ως επί το πλείστον, αυτές οι αναμνήσεις μετατοπίζουν τις πραγματικές αντιλήψεις μας, από τις οποίες συγκρατούμε τότε μόνο ορισμένες νύξεις, απλά «σημεία» προοριζόμενα να μας υπενθυμίζουν προγενέστερες εικόνες²⁰⁹.

Ο Bergson στο έργο του αναφέρεται στην ύλη γενικά, όμως, αν επιχειρήσουμε την ανάλογη αναγωγή στο θέατρο, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η θεώρησή του βρίσκει εφαρμογή στο σκηνικό αντικείμενο και στο ενδιάμεσο καθεστώς του μεταξύ σημείου και πράγματος.

Το σκηνικό αντικείμενο, όπως έχει ήδη αναλυθεί, λειτουργεί αρχικά ως σημείο, το οποίο με όχημα την αναφορικότητά του μας δημιουργεί μια αντίληψη. Αυτή με τη σειρά της αρχίζει να διαβρώνεται από παρελθούσες αναμνήσεις και έτσι μετασχηματίζεται σε μια αντίληψη διαφορετική, η οποία πλέον λαμβάνει συμβολικές διαστάσεις. Η Judith Hamera παραλληλίζει το σκηνικό αντικείμενο με το σουβενίρ: και τα δύο μοιράζονται το ίδιο αμφίσημο καθεστώς, όντας αυθεντικά αντικείμενα, τα οποία όμως αφηγούνται μια εμπειρία του παρελθόντος εμποτισμένη με αναμνήσεις²¹⁰. Ένα βήμα παραπέρα κάνει η Alice Rayner, η οποία συνδέει τα σκηνικά αντικείμενα με τα μουσειακά εκθέματα. Κατά την Rayner, τα σκηνικά αντικείμενα, όπως και τα εκθέματα στο μουσείο, προβάλλουν ως απομεινάρια ενός πολιτισμικού πλαισίου το οποίο δεν υπάρχει πια, με αποτέλεσμα να φαίνονται ότι αναπαριστούν επί σκηνής το πραγματικό, αλλά στην ουσία το υπονομεύουν. Παραπαίουν, έτσι, ανάμεσα στην υλικότητα και την πραγματικότητα της αναπαράστασής τους, η οποία προβάλλει επάνω τους τις δικές της προσδοκίες²¹¹.

Η παραπάνω διαδικασία θα μπορούσε να συνοψισθεί στα λόγια του Carlson: «[Το θέατρο] είναι η αποθήκη της πολιτισμικής μνήμης, αλλά, όπως η κάθε ατομική μνήμη, υπόκειται επίσης σε διαρκή προσαρμογή και τροποποίηση, καθώς η μνήμη ανακαλείται σε νέες συνθήκες και περιβάλλοντα»²¹². Για τον Carlson η θεατρική τέχνη είναι μια τέχνη στοιχειωμένη από τις μνήμες που φέρει το υλικό της και η διαρκής επαναφορά αυτού του υλικού επί σκηνής αναγεννά και μετουσιώνει τις μνήμες του. Από εδώ απορρέει και ο χαρακτηρισμός της παράστασης από τον Richard Schechner ως «twice behaved», με την αναφορά του στην «επαναφερόμενη συμπεριφορά» (*restored behavior*) του ηθοποιού στο θέατρο, συμβολική και

²⁰⁹Bergson, *ό.π.*, σσ. 53-54.

²¹⁰Judith Hamera, «Disruption, Continuity, and the Social Lives of Things: Navajo Folk Art and/as Performance», *The Drama Review*, 50:4 (Winter 2006), σ. 154.

²¹¹ Alice Rayner, «Presenting Objects, Presenting Things», στον τόμο David Krasner & David Z. Saltz (eds), *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2009, σ. 191.

²¹² Carlson, *The Haunted Stage*, *ό.π.*, σ. 2.

αναστοχαστική, η οποία παλινωδεί ανάμεσα στον κοινωνικά προσδιορισμένο εαυτό και την αναπαράστασή του μέσα από έναν ρόλο που διαρκώς επανέρχεται και επανασημασιοδοτείται. Η παράσταση για τον Schechner «σημαίνει: ποτέ για πρώτη φορά. Σημαίνει για δεύτερη έως νιοστή φορά»²¹³.

Το θέατρο γίνεται, έτσι, ο προνομιακός τρόπος για την ανάδυση του αμφίσημου καθεστώτος των πραγμάτων. Η τελεστική του δυναμική μπορεί να αποδομήσει την αναπαραστατική τους λειτουργία και να επικεντρώσει το βλέμμα μας στην παρουσία των πραγμάτων. Όπως, όμως, επισημαίνει η Rayner,

η θεωρητικοποίηση της σημασίας της επιλογής των σκηνικών αντικειμένων είναι δύσκολη, διότι είναι τόσο καθοριστικά και ιδιαίτερα, ώστε η θέση τους στη μεταμορφωτική διαδικασία προς την «πραγμοποίηση» του θεάτρου χάνεται. Τα αντικείμενα μοιάζουν στατικά, ενοποιημένα και ολοκληρωμένα αφ' εαυτού τους, παρά σε ένα καθεστώς πνευματικής προβολής επάνω τους²¹⁴.

Η Rayner, ουσιαστικά, περιγράφει μια κατάσταση απόλυτα αναγνωρίσιμη για κάθε θεατή του θεάτρου: τα σκηνικά αντικείμενα σπανίως ελκύουν την προσοχή μας πάνω στη σκηνή –τις περισσότερες φορές μας δίνουν απλώς την εντύπωση ότι ακολουθούν τη ροή της σκηνικής δράσης, επιβεβαιώνοντας κάθε στιγμή τη συμπαγή τους φύση.

Αυτό ακριβώς είναι το ιδιάζον καθεστώς του αντικειμένου στο θέατρο. Τα σκηνικά αντικείμενα επί της ουσίας συνενώνουν εντός τους δύο χρονικότητες: το παρόν, που αντικατοπτρίζεται στην υλική τους υπόσταση, και το παρελθόν, που λανθάνει στο μνημονικό τους υπόβαθρο. Επί σκηνής, όμως, αυτή η διττή τους φύση παρουσιάζεται κεκαλυμμένη κάτω από τον μανδύα της αναπαραστατικής λειτουργίας. Αντιλαμβανόμαστε τα αντικείμενα σχεδόν αποκλειστικά ως αναπαραστάσεις. Μπορούμε να διακρίνουμε τη βαθύτερη φύση τους μόνο εάν τα αντικρίσουμε σε ένα καθεστώς φανέρωσης,

η οποία δεν βρίσκεται σε λανθάνουσα κατάσταση στα αντικείμενα, ούτε συνιστά κάποια οντολογική κατηγορία της ουσίας, αλλά συνίσταται σε ένα προσληπτικό συμβάν, κατά το οποίο κάτι που είναι υλικά παρόν ξαφνικά γίνεται αντιληπτό και ως καινούριο και ως πάντα υπάρχον εκεί²¹⁵.

Κατά την Rayner, το δώρο της αναγνώρισης του πράγματος είναι σύντομο, καθώς λαμβάνει χώρα αποκλειστικά τη στιγμή του δοσίματος –ανακαλώντας το, λοιπόν, ως αντικείμενο πια, η ανάκληση αυτή εμπεριέχει μια μνήμη της πρώτης απώλειας και ένα πένθος ἔ είναι ένα συμβάν που θα μπορούσαμε να το θεωρήσουμε ως ένα είδος επανασύναψης του χαμένου πράγματος²¹⁶.

Η παραπάνω προσέγγιση του σκηνικού αντικειμένου μας φέρνει εγγύτερα στη θεώρηση του πράγματος από τον Heidegger. Όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της μελέτης, το πράγμα κατά Heidegger συνίσταται σε μια κατάσταση φανέρωσης, στην

²¹³ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, σ. 36.

²¹⁴ Rayner, *ό.π.*, σ. 189.

²¹⁵ Το ίδιο, σσ. 189-190.

²¹⁶ Το ίδιο, σ. 190.

οποία ενυπάρχει μια συγκέντρωση χρόνου: εντός της συνυφαίνεται το παρελθόν του πράγματος, το οποίο καλούμαστε να αναγνωρίσουμε, το παρόν διά της παράστασής του και το μέλλον, το οποίο σχετίζεται με την προβολή που κάνουμε επάνω του. Το πράγμα, και εν προκειμένω το σκηνικό αντικείμενο, προβάλλει ως ένα γεγονός, στο οποίο «λανθάνει μια εξέλιξη, άρα μια δυναμική, μια σύγκρουση αντίρροπων δυνάμεων, ένας συσχετισμός παραγόντων»²¹⁷. Οι συμβολικές του διαστάσεις, οι οποίες διαμορφώνονται στο φαντασιακό του κάθε θεατή, επί της ουσίας δεν εκπορεύονται από το αντικείμενο καθ' εαυτό, αλλά απορρέουν από τη σχέση την οποία συνάπτουμε μαζί του, και από τις συνειδησιακές διεργασίες που αυτή διεγείρει. Με αυτήν την έννοια, το σύμβολο στο θέατρο δεν προβάλλει εγγεγραμμένο στα αντικείμενα, αλλά νοείται ως ένα πεδίο αλληλοσυσχετισμού του ανθρώπου/θεατή με τον σκηνικό κόσμο, ένα πεδίο στο οποίο λαμβάνει χώρα η συνείδηση της ύπαρξης μέσα στον κόσμο και της πραγμάτωσής της δι' αυτού²¹⁸.

Η φαινομενολογική προσέγγιση του πράγματος μας προσφέρει ακριβώς μια θέαση του σκηνικού αντικειμένου απαλλαγμένη από τους ψευδο-συμβολισμούς στους οποίους μπορεί να ανατρέχει και να απολήγει μια στείρα σημειολογική προσέγγιση. Ο States το περιγράφει πολύ εύστοχα:

Όπως θα έλεγε ένας φαινομενολόγος, το αντικείμενο γίνεται «αυτόδοτο», « [...] μόνο εάν δεν δίνεται πια μέσω κανενός είδους συμβόλου ` με άλλα λόγια, όταν δεν `νοείται` ως η απλή `εκπλήρωση` ενός σημείου που έχει προηγουμένως προσδιοριστεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Με αυτήν την έννοια, η φαινομενολογία είναι μια διαρκής αποσυμβολοποίηση του κόσμου»²¹⁹.

Βεβαίως, αυτή η στιγμή της φανέρωσης, κατά την οποία το αντικείμενο αναγνωρίζεται ως μια αυτόνομη οντότητα, λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια του θεατρικού γεγονότος, ενώπιον και διά των ζωντανών σωμάτων των ηθοποιών και των θεατών. Αυτό επιτρέπει την ανάδυση μιας πραγματικής ποιητικής του σκηνικού χώρου, στην οποία η σημειολογική ανάλυση δεν κατάφερε να αρθεί, μένοντας προσκολλημένη στο επίπεδο των αναφορών²²⁰. Αντίθετα, μια θεώρηση της ποιητικής του σκηνικού αντικειμένου από φαινομενολογική σκοπιά τείνει να στοχεύσει τον τρόπο με τον οποίο τα αντικείμενα καθίστανται παρόντα στη συνείδηση μέσα από συναισθήματα, αναμνήσεις, επιθυμίες, προσωπικές μεταφορικές και μετωνυμικές διασυνδέσεις²²¹.

Μια τέτοια προσέγγιση του «ποιητικού αντικειμένου», κατά τον χαρακτηρισμό της Suzanne M. Jaeger²²², θα επιχειρήσουμε στην παρούσα μελέτη. Η ανάλυσή μας θα εκταθεί στο επίπεδο της δραματουργίας, ωστόσο θα φέρει πάντα την υπόμνηση της διαρκούς εκκρεμότητας του δραματικού λόγου ως προς τη σκηνική του

²¹⁷ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 242.

²¹⁸ Για μια ανάλυση του συμβόλου και των συμβολικών διεργασιών στο θέατρο, βλ. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, *ό.π.*, κυρίως σσ. 131-201.

²¹⁹ States, *ό.π.*, σ. 23.

²²⁰ Quinn, *ό.π.*, σ. 107.

²²¹ Suzanne M. Jaeger, «Embodiment and Presence: The Ontology of Presence Reconsidered», στον τόμο David Krasner & David Z. Saltz (eds), *Staging Philosophy*, *ό.π.*, σ. 135.

²²² *Ο.π.*

εκπλήρωση. Υπό αυτό το πρίσμα θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε τις επιμέρους αναφορικές λειτουργίες των σκηνικών αντικειμένων, ακολουθώντας τις μεθοδολογικές αρχές της σημειολογίας, παράλληλα όμως το θεωρητικό μας βλέμμα θα τείνει να ενεργοποιεί κάθε φορά και πιθανές συμβολικές παραστάσεις των σκηνικών αντικειμένων με τον τρόπο που υποβάλλει η φαινομενολογική προσέγγιση. Με άλλα λόγια, θα υιοθετήσουμε τη «διοπτρική ματιά» (*binocular vision*) που προτείνει ο States, θεωρώντας το σκηνικό αντικείμενο ταυτόχρονα και ως σημείο που αναπαριστά κάτι άλλο, αλλά και ως πράγμα καθ' εαυτό²²³. Εξάλλου, όπως επισημαίνει η Saison, «[το αντικείμενο στο θέατρο] είναι ταυτόχρονα αναπαραγωγή της πραγματικότητας, μετασχηματισμός της πραγματικότητας, σημείο και υλικότητα, και μας αφορά σε όλα τα επίπεδα, ακόμα και αν δεν το ομολογούμε ή δεν το συνειδητοποιούμε»²²⁴.

²²³States, *ό.π.*, σ. 8.

²²⁴Saison, *ό.π.*, σ. 268.

Γ' ΜΕΡΟΣ: Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΕΩΣ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1990. ΚΥΡΙΑΡΧΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ

Στο Α' και Β' Μέρος της εργασίας επιχειρήθηκε μια περιδιάβαση των φιλοσοφικών θεωριών του πράγματος και του αντικειμένου, ενώ παρουσιάστηκαν και οι διαφορετικές προσεγγίσεις γύρω από το σκηνικό αντικείμενο στη θεωρία του θεάτρου. Η συνολική αυτή επόπτευση απέληξε στη συγκρότηση της μεθοδολογίας που θα ακολουθήσουμε στην παρούσα εργασία για τη διερεύνηση των λειτουργιών και των σημασιών των σκηνικών αντικειμένων στη δραματουργία της περιόδου αναφοράς, δηλαδή τη δεκαετία του 1990. Προτού εισέλθουμε στην καθεαυτό ανάλυση των λειτουργιών των σκηνικών αντικειμένων στα έργα της υπό μελέτη περιόδου, θα ήταν χρήσιμη μια σύντομη περιδιάβαση στη νεοελληνική δραματουργία από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και εντεύθεν, ώστε να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη του δραματικού λόγου στην πορεία των τελευταίων δεκαετιών και να εντοπίσουμε τις αισθητικές και υφολογικές του διαφοροποιήσεις που οδήγησαν στη συγκρότηση της φυσιογνωμίας της δραματικής παραγωγής τη δεκαετία του 1990. Όπως, άλλωστε, είδαμε και στην προηγούμενη ενότητα, η ιστορία του θεάτρου συνιστά τον έναν από τους τρεις πόλους του «θεατρολογικού τριγώνου», που λειτουργεί συμπληρωματικά προς τη θεωρία και προσφέρει το έδαφος για τη θεωρητική ανάλυση των θεατρικών μορφών και ειδών. Έτσι, μια αποκρυστάλλωση των υφολογικών και αισθητικών τάσεων της μεταπολεμικής νεοελληνικής δραματουργίας θα μας βοηθήσει να αποκτήσουμε μια διαυγέστερη εικόνα της δραματικής παραγωγής της δεκαετίας του 1990, ώστε στη συνέχεια ο θεωρητικός λόγος που θα αναπτυχθεί επ' αυτής της δραματικής παραγωγής να στοχεύσει με ερμηνευτική ευρύτητα τις λειτουργίες και τις σημασίες των σκηνικών αντικειμένων.

Η παρούσα έρευνα εστιάζει στη νεοελληνική δραματουργία της δεκαετίας του 1990, στα έργα εκείνα που γράφτηκαν μεταξύ 1990-1999, εκδόθηκαν και παραστάθηκαν, συγκροτώντας έτσι το corpus της δραματουργίας της συγκεκριμένης περιόδου. Η επιλογή της δεκαετίας του 1990 για την ερμηνευτική προσέγγιση δεν υπήρξε τυχαία, αλλά οφείλεται στον μεταβατικό της χαρακτήρα, καθώς την περίοδο αυτή η δραματική παραγωγή αρχίζει να αφομοιώνει τις αλλαγές στο κοινωνικοπολιτικό πεδίο και να εμφανίζει αισθητικές, υφολογικές, αλλά και θεματολογικές διαφοροποιήσεις από τη δραματουργία της προηγούμενης περιόδου. Οι διαφοροποιήσεις αυτές απομακρύνουν τη δραματική παραγωγή της δεκαετίας του 1990 από τον μέχρι τότε κυρίαρχο ρεαλιστικό κανόνα και διανοίγουν μεταμοντέρνες προοπτικές, οι οποίες θα εμβαθυνθούν περαιτέρω και θα εδραιωθούν κατά την πρώτη δεκαετία της νέας χιλιετίας. Στην παρούσα ενότητα θα παρακολουθήσουμε συνοπτικά την πορεία της νεοελληνικής δραματουργίας από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι τη δεκαετία του 1990, ούτως ώστε να διαυγασθεί το ευρύτερο πλαίσιο εντός του οποίου τοποθετείται η υπό μελέτη δραματική παραγωγή, καθώς και να χαρτογραφηθούν οι τομές και οι ρήξεις με τη δραματουργία της προηγούμενης περιόδου.

Η περιοδολόγηση και η ειδολογική, αισθητική και υφολογική ταξινόμηση της δραματικής παραγωγής μιας περιόδου καθίσταται μια σύνθετη ερμηνευτική διαδικασία, τα εννοιολογικά εργαλεία της οποίας αναπροσαρμόζονται και αναθεωρούνται με βάση και την εξέλιξη του ιστορικού υποκειμένου²²⁵. Καθώς, λοιπόν, διανύουμε μια περίοδο συνεχώς μεταβαλλόμενων συνθηκών και διαρκών πολιτισμικών μετατοπίσεων, έχοντας πλέον παραμερίσει τις μεγάλες αφηγήσεις και έχοντας αφομοιώσει στα πολιτισμικά μας παράγωγα τις αρχές του μεταμοντέρνου, η στροφή στο παρελθόν και η απόπειρα της ερμηνευτικής του προσέγγισης αυτόχρομα ενσωματώνει όλες αυτές τις ιστορικές και πολιτισμικές μεταβολές και εγκαθιστά στο πεδίο της ερμηνείας μια πιο διευρυμένη οπτική. Με την αποστασιοποίηση του χρόνου αλλά και τη μεταλλαγή των αντιληπτικών σχημάτων ο τύπος μιας οριζόντιας περιγραφικής προσέγγισης της δραματουργίας προβάλλει ατελής και επιστημολογικά ανεπαρκής. Παράλληλα, αναδύεται η αναγκαιότητα μιας πιο σφαιρικής προσέγγισης, που θα λαμβάνει υπόψη της όχι μόνο τα επιμέρους υφολογικά και θεματικά χαρακτηριστικά έκαστου έργου, αλλά και τις πολλαπλές σκηνικές διαδρομές τους, τις διασταυρώσεις τους, τα σημεία σύγκλισης και διαφοροποίησής τους στο συνεχές του θεατρικού αλλά και του ιστορικού χρόνου.

Στην παρούσα ανάλυση θα διατρέξουμε οριζοντίως τους κύριους σταθμούς της νεοελληνικής δραματικής παραγωγής, καθώς στόχος μας δεν είναι η συστηματική παρουσίαση του πανοράματος της νεοελληνικής δραματουργίας, αλλά η τελική αγκυροβόληση στη δεκαετία του 1990, στα χρονικά πλαίσια της οποίας τοποθετείται η υπό εξέταση δραματική παραγωγή. Αναπόφευκτα, συνεπώς, η περιδιάβαση αυτή θα διολισθήσει ενίοτε σε γενικευτικές αποφάνσεις, σε μια απόπειρα να σχηματοποιηθεί αδρομερώς ο προεξάρχων χαρακτήρας της μεταπολεμικής νεοελληνικής δραματουργίας και να διαυγασθούν τα πεδία σύγκλισης και απόκλισης της πρότερης δραματικής παραγωγής με εκείνη της δεκαετίας του 1990.

Για την περιοδολόγηση του μεταπολεμικού θεάτρου έχουν εκφραστεί ποικίλες απόψεις, που τεκμαίρονται από τις αντίστοιχες ερμηνευτικές προσεγγίσεις των μελετητών γύρω από τις τάσεις της δραματουργίας, αλλά και τη σκηνική πρακτική²²⁶.

²²⁵ Τα μεθοδολογικά ζητήματα που ανακύπτουν κατά την ερμηνευτική προσέγγιση του σύγχρονου νεοελληνικού θεάτρου συζητά ο Θ. Γραμματάς σε εκτενές κείμενό του στο αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω* για το νεοελληνικό θέατρο: Θόδωρος Γραμματάς, «Μεθοδολογικά προβλήματα στην έρευνα του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου (1949-1983)», *Διαβάζω*, 89 (1984), σσ. 55-59, καθώς και σε αρκετά μεταγενέστερη ανακοίνωσή του: Γραμματάς, «Για μια διαφορετική θεώρηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου: Μεθοδολογικά σχήματα και ερμηνευτικές προτάσεις», στον τόμο *Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή: Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρής & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών/Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 2010, σσ. 543-547.

²²⁶ Την άρρηκτη σχέση δραματουργίας και σκηνικής πρακτικής, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο η δραματική παραγωγή μετασχηματίζεται ανάλογα με τα απαιτούμενα και τις αναζητήσεις της θεατρικής πράξης έχουν υποστηρίξει ο Πλάτων Μαυρομούστακος, «Σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Σημειώσεις για μια ιστορική προσέγγιση», στον τόμο Γιώργος Διαλεγμένος, *Μην Ακούς τη βροχή*, Θέατρο Εξαρχείων, Αθήνα, Χειμώνας 1989-1990, σσ. 116-126, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Εισαγωγικά και παρενθέσεις σε δέκα παραγράφους», *Διαβάζω*, 89 (1984), σ. 12, ο Μάριος Ποντίκας, «Ο θόρυβος...», *Εκκύκλημα*, 24 (1990), σ. 30 και ο Πούχνερ, «Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μια προσέγγιση», *Εκκύκλημα*, 24 (1990), σσ. 40-41.

Μία κυρίαρχη άποψη είναι ότι την αφετηρία του μεταπολεμικού δράματος σηματοδοτεί η παράσταση της *Αυλής των θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη²²⁷ το 1957 από το Θέατρο Τέχνης, υπό την έννοια ότι μέχρι την κομβική αυτή χρονολογία η δραματουργία κινούνταν εν πολλοίς στα χνάρια της προπολεμικής παραγωγής: κωμωδίες με ηθογραφικά και φαρσικά στοιχεία που προορίζονται για τη διασκέδαση του κοινού, οδηγώντας έμμεσα στην αποπολιτικοποίησή του²²⁸, επιθεωρήσεις που επενδύουν στο φαντασμαγορικό στοιχείο χωρίς να τολμούν μια πιο ριζική σάτιρα της εξουσίας, αλλά και έργα που αξιοποιούν τη θεματογραφία της πρόσφατης κατοχής και της Αντίστασης, παραμένοντας όμως υφολογικά προσδεμένα στην ηθογραφία.

Η έτερη άποψη είναι ότι με τη λήξη του πολέμου και δη του εμφυλίου και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960 διαγράφεται μια μεταβατική περίοδος για το νεοελληνικό θέατρο²²⁹, στην οποία συνοψίζονται οι αισθητικές αναζητήσεις της προηγούμενης περιόδου, αλλά αρχίζουν να αναφύονται και νέες δραματουργικές τάσεις, οι οποίες θα αφήσουν το στίγμα τους στη μετέπειτα δραματική παραγωγή. Ο Μαυρομούστακος επισημαίνει σχετικά:

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας 1950-1960 έχουν αρχίσει να εμφανίζονται τα στοιχεία που θα οδηγήσουν στη διαμόρφωση μιας πολύμορφης θεατρικής δραστηριότητας, η οποία διευρύνεται από χρόνο σε χρόνο χαρακτηρίζει όλο και πιο έντονα το αθηναϊκό θεατρικό τοπίο κατά την τελευταία εικοσιπενταετία του αιώνα.²³⁰

Ο ίδιος μελετητής χαρακτηρίζει τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι το 1957 ως «χρόνια της αναμονής και της προετοιμασίας»²³¹, με την παράσταση της *Αυλής των θαυμάτων* να θεωρείται και εδώ το ορόσημο για τη μεταπολεμική δραματουργία. Ο λόγος είναι ότι η παράσταση αυτή ενεργοποίησε τη «δημιουργική ανάγκη για ιθαγένεια»²³², με τον όρο «ιθαγένεια» να υπερβαίνει την παραδοσιακή ηθογραφία και να διανοίγεται σε ένα είδος νεότευκτου λαϊκού θεάτρου. Ο Καμπανέλλης με το έργο του εδραίωσε ουσιαστικά μια νέα δραματική γραφή, με στοιχεία ψυχολογικού ρεαλισμού, ενώ εισήγαγε και μια εναλλακτική οπτική του κοινωνικού υποκειμένου. Η νέα αυτή οπτική αντανακλάται στο επίπεδο της γλώσσας σε μια γλώσσα της οποίας

²²⁷ Ο ίδιος ο Καμπανέλλης υπερθεματίζει: «Η ηλικία του μεταπολεμικού θεάτρου είναι η ηλικία των συγγραφέων της δικής μου γενιάς», ταυτίζοντας την εμφάνιση της νέας γενιάς συγγραφέων τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 (Κεχαΐδης, Αναγνωστάκη, Ζιώγας, Καρράς, Μάτεσις, Ποντίκας, Σκούρτης, Μουρσελάς) με την έναρξη του μεταπολεμικού θεάτρου. Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Η ηλικία των έργων», *Εκκρόκλημα*, 24 (1990), σ. 22.

²²⁸ Μάριος Πλωρίτης, «Το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο (1945-1967): ένα μικρό διάγραμμα», στο Γιώργος Διαλεγμένος, *Μην Ακούς τη βροχή*, ό.π., σ. 153.

²²⁹ Την άποψη αυτή εκφράζει και στοιχειοθετεί με λεπτομερείς αναφορές ο Πούχνερ στο άρθρο του «Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μια προσέγγιση», ό.π., σσ. 40-46, το οποίο αποτελεί επεξεργασμένη και εμπλουτισμένη εκδοχή του προγενέστερου κειμένου του «Το δράμα στη μεταπολεμική Ελλάδα», στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία: Δώδεκα Μελετήματα*, τ. Β', Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης / Κρητική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1988, σσ. 419-433.

²³⁰ Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000: Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 101.

²³¹ Μαυρομούστακος, «Το θέατρο του Παναγιώτη Μέντη: σημειώσεις με αφορμή τη συνολική έκδοση των έργων του», στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Γ', Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 11.

²³² Τάσος Λιγνάδης, «Συνοπτική ανθολόγηση της σύγχρονης νεοελληνικής δραματουργίας», *Εκκρόκλημα*, 24 (1990), σσ. 36-37.

οι διαφοροποιήσεις δεν απορρέουν πλέον από τη γεωγραφική καταγωγή των δραματικών προσώπων, αλλά από την κοινωνική τους προέλευση²³³. Αντίστοιχα, στο επίκεντρο των δραματικών καταστάσεων τίθενται τώρα τα καθημερινά προβλήματα του βίου των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, καθιερώνοντας έτσι μια νέα θεματική στη δραματουργία, που αφορά τα «άμεσα αντιληπτά φαινόμενα της καθημερινής ζωής»²³⁴.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, συνεπώς, παρατηρείται μια στροφή στην υφολογία της ελληνικής δραματουργίας, η οποία συμπλέει και με αντίστοιχες εξελίξεις στη σκηνική πρακτική. Την περίοδο αυτή το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν²³⁵ διευρύνει την προσπάθεια ανανέωσης της θεατρικής πρακτικής του, ανοιγόμενο στο νεοελληνικό ρεπερτόριο και εξελισσόμενο έτσι σε «φυτώριο των νέων συγγραφικών δυνάμεων»²³⁶. Επίσης, η Δωδέκατη Αυλαία κάνει την εμφάνισή της το 1959 και, παρά τη μόλις τρίχρονη παρουσία της στα θεατρικά πράγματα του τόπου, προωθεί σημαντικά το νεοελληνικό έργο²³⁷. Έτσι, πλάι στους πρωταγωνιστικούς θιάσους της εποχής, που επιλέγουν εμπορικές επιτυχίες και έργα του παγκόσμιου ρεπερτορίου (είτε σοβαρή πρόζα είτε ανάλαφρη κωμωδία) και πλάι στο Εθνικό Θέατρο, που παρουσιάζει έναν πιο συντηρητικό προσανατολισμό στην επιλογή του δραματολογίου του²³⁸, οι νέοι αυτοί θίασοι προσφέρουν το βήμα σε νέους συγγραφείς, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα σε έργα με εναλλακτικά υφολογικά και θεματικά χαρακτηριστικά να δοκιμαστούν πάνω στη σκηνή.

Η δεκαετία του 1960 αναδύεται ακόμα πιο πλούσια σε νέα συγγραφική παραγωγή αλλά και σε καινοτόμες σκηνικές πρακτικές. Τη δεκαετία αυτή κάνουν την εμφάνισή τους θίασοι με πειραματικό προσανατολισμό, όπως το Κυκλικό Θέατρο του Λ. Τριβιζά, το Θέατρο Νέας Ιωνίας του Γ. Μιχαηλίδη, το Πειραματικό Θέατρο της Μ. Ριάλδη και του Γ. Εμιρζά, καθώς και η Νεοελληνική Σκηνή του Σπ. Ευαγγελάτου. Στους θιάσους αυτούς δοκιμάζονται έργα σύγχρονων νέων Ελλήνων συγγραφέων (εκτός από το θέατρο του Ευαγγελάτου, ο οποίος επιχειρεί μια σημαντική σκηνική σπουδή πάνω στο κρητικό και επτανησιακό δράμα). Οι νέοι αυτοί συγγραφείς,

²³³ Πούχγερ, «Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μια προσέγγιση», *ό.π.*, σ. 42.

²³⁴ Την ορολογία αυτή έχει εισαγάγει ο Πλ. Μαυρομούστακος, ο οποίος διακρίνει δύο φάσεις εξέλιξης της μεταπολεμικής νεοελληνικής δραματουργίας με βάση την εστίασή τους αφενός σε ζητήματα καθημερινού βίου και επιβίωσης των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων (μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980), αφετέρου σε ζητήματα λεπτότερης ψυχογραφίας των προσώπων στο πλαίσιο της σύγχρονης μεταβαλλόμενης κοινωνικής πραγματικότητας (από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και μέχρι το τέλος της χιλιετίας). Βλ. αναλυτικά: Μαυρομούστακος, «Απόπειρα κωδικοποίησης ενός θεάτρου της καθημερινής ζωής», *Εκκύκλιμα*, 24 (1990), σσ. 53-55.

²³⁵ Το Θέατρο Τέχνης παρέμεινε κλειστό από το 1950 και άνοιξε εκ νέου το 1954 με τη μεταστέγασή του σε νέο χώρο, στο υπόγειο του «Ορφέα», στη Στοά Πεσμαζόγλου στο κέντρο της Αθήνας.

²³⁶ Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, *ό.π.*, σ. 111. Ο Μαυρομούστακος, μάλιστα, σημειώνει ότι συχνά, μετά την παρουσίαση του πρώτου έργου ενός πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα, ακολουθούσε από το ίδιο θέατρο η παρουσίαση και των επόμενων έργων του, που γράφονταν συνήθως με μοναδικό αποδέκτη το Θέατρο Τέχνης (σσ. 111-112). Με τον τρόπο αυτό σημαντικοί δραματουργοί συνέδεσαν το όνομά τους με το Θέατρο Τέχνης, ιδιαίτερα τη δεκαετία του 1960: Αναγνωστάκη, Ζιώγας κ.λ.π.

²³⁷ Βλ. αναλυτικά: Μαυρομούστακος, *ό.π.*, σ. 100.

²³⁸ Φωτεινή εξαίρεση αποτελεί η ίδρυση το 1955 της «Δεύτερης Σκηνής» με πρωτοβουλία του Αιμίλιου Χουρμούζιου, που έδωσε το βήμα σε νέους Έλληνες συγγραφείς να παρουσιάσουν τα έργα τους.

Ζιώγας, Μάτεσις, Μουρσελάς, Αναγνωστάκη, Ποντίκας, θα διαμορφώσουν με τη νεωτερική γραφή τους ένα διακριτό τοπίο στη νεοελληνική δραματουργία, που θα τροφοδοτήσει τις επόμενες γενιές συγγραφέων και θα επισφραγίσει τη φυσιογνωμία της νεοελληνικής δραματουργίας του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα.

Με την έλευση της Δικτατορίας επιβάλλεται κατά τα πρώτα χρόνια μια «περίοδος σιωπής»²³⁹ στο ελληνικό θέατρο, κάτω από τη βάρβαρη αντιδημοκρατική συνθήκη των διώξεων και της λογοκρισίας. Την περίοδο αυτή, όμως, σύντομα θα διαδεχθεί μια περίοδος κινητικότητας των θιάσων της εποχής, οι οποίοι, παρά τις απαγορεύσεις και τη διάχυτη ατμόσφαιρα τρομοκρατίας, θα επιχειρήσουν να ορθώσουν τη δική τους αντίσταση μέσα από τις παραστάσεις που ανεβάζουν και οι οποίες αποκτούν τον χαρακτήρα πολιτικής πράξης. Το θέατρο του παραλόγου που αυτήν την εποχή κάνει την εμφάνισή του στην ελληνική σκηνή θα αποτελέσει πεδίο έμπνευσης για τους νέους εγχώριους συγγραφείς, οι οποίοι δοκιμάζονται στη φόρμα του παραλόγου, αν και με ορισμένες δομικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με τους διεθνείς ομοτέχνους τους²⁴⁰. Τα έργα που τελούν κάτω από την επίδραση του θεάτρου του παραλόγου δεν αποτυπώνουν πλέον οικείες και αναγνωρίσιμες καταστάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας. Παρόλα αυτά, στην υπαινικτική τους γραφή λανθάνει μια σταθερή αναφορά στην ελληνική πραγματικότητα της εποχής, η οποία λαμβάνει τη διάσταση μιας βαθύτερης υπαρξιακής αγωνίας.

Παράλληλα, τη δεκαετία του 1970 αρχίζει και μορφοποιείται μια διακριτή τάση στη νεοελληνική δραματουργία, η οποία θα ισχυροποιηθεί ιδιαίτερα μετά τη Μεταπολίτευση και θα επισφραγίσει τη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1980. Πρόκειται για την επαναφορά του ρεαλισμού, ενός ρεαλισμού που πλέον δεν ηθογραφεί, αλλά επιχειρεί να χαρτογραφήσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ελληνικής κοινωνίας, όπως αυτά αναδύονται μετά από μια μακρά περίοδο πολιτικής αστάθειας και κοινωνικής αμηχανίας²⁴¹. Στην κατεύθυνση αυτή πληθαίνουν τα έργα με σαφή πολιτική θέση και αναφορά, τα οποία συμπλέουν με το διάχυτο έντονα πολιτικοποιημένο κλίμα της Μεταπολίτευσης. Συγκροτείται, έτσι, ένα πεδίο νεοελληνικής δραματουργίας στο οποίο παγιώνεται η τάση που είχε συστηματικά καλλιεργηθεί τα προηγούμενα χρόνια για ένα θέατρο της

²³⁹ Μαυρομούστακος, *ό.π.*, σ. 132.

²⁴⁰ Ο Θ. Γραμματάς επισημαίνει αναλυτικά τα σημεία σύγκλισης και απόκλισης μεταξύ του εγχώριου και του διεθνούς θεάτρου του παραλόγου, κατατάσσοντας το ελληνικό θέατρο του παραλόγου στο είδος του «περιθωριακού θεάτρου». Ο τύπος του περιθωριακού που εμφανίζεται σε αυτήν τη δραματουργία συγκροτεί, κατά την άποψή του, τον έναν από τους δύο δραματικούς τύπους οι οποίοι κυριάρχησαν στο μεταπολεμικό θέατρο (ο άλλος είναι ο τύπος του μικροαστού) και πάνω στους οποίους δύναται να οικοδομηθεί μια επιστημολογικά έγκυρη περιοδολόγηση του σύγχρονου νεοελληνικού θεάτρου. Βλ. αναλυτικά: Γραμματάς, «Αισθητικές και ιδεολογικές παράμετροι στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο», *Εκκύκλιμα*, 24 (1990), σσ. 46-48.

²⁴¹ Η Α. Ρόζη εντοπίζει στην τάση αυτή την προσπάθεια αναζήτησης μιας νέας «ελληνικότητας», η οποία τοποθετείται απέναντι στον εθνοκεντρισμό του δικτατορικού καθεστώτος που είχε εδραιωθεί ως η κυρίαρχη πολιτιστική ταυτότητα της επταετίας. Η νεοαναδυόμενη ελληνικότητα φέρεται, σύμφωνα με τη Ρόζη, να ενσωματώνει τόσο τη σύνδεση με τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα όσο και θέματα οικουμενικότερου χαρακτήρα. Βλ. αναλυτικά: Λίνα Ρόζη, «Η διαμόρφωση των αισθητικών και ιδεολογικών κατευθύνσεων της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου: Θέατρο και κινηματογράφος: θεωρία και κριτική*, Αθήνα 16-17.04.2010, επιμ. Ουρανία Καϊάφα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2012, σσ. 71-77.

καθημερινής ζωής, ακόμα και αν η θεματολογία ενσωματώνει πλέον σε μεγάλο βαθμό έναν σαφή πολιτικό προσανατολισμό.

Στην άνθιση αυτή του νεοελληνικού έργου τη δεκαετία του 1970 συνέβαλε και η εντατικοποίηση της θεατρικής δραστηριότητας τα χρόνια αυτά, αλλά και η εμφάνιση νέων θιάσων (π.χ. Θέατρο Στοά, Θέατρο του Πειραιά, το οποίο μετεξελίχθηκε σε Θέατρο Εξαρχείων, Θέατρο Έρευνας του Δ. Ποταμίτη, Ανοιχτό Θέατρο του Γ. Μιχαηλίδη), που λειτουργούν με άλλους όρους: θέατρο συνόλου, απόρριψη του βεντετισμού, απομάκρυνση από τη λογική των εισπρακτικών επιτυχιών, ανάγκη για έκφραση των επιδίκων της σύγχρονης κοινωνίας –στοιχεία που τους φέρνουν εγγύτερα στην αναζήτηση σύγχρονων νεοελληνικών έργων. Η ίδρυση της Νέας Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου το 1970 και η απόπειρα διεύρυνσης του ρεπερτορίου με τη συμπερίληψη έργων σύγχρονου προβληματισμού από εγχώριους συγγραφείς έδωσε επίσης μια ώθηση στη νέα δραματική παραγωγή. Το αποτέλεσμα ήταν, σύμφωνα με στοιχεία που παραθέτει ο Πλ. Μαυρομούστακος, την περίοδο 1970-1974 να σημειώνονται ίσες αναλογίες ανάμεσα σε κείμενα που αντλούν τη θεματολογία τους από τον καθημερινό κοινωνικό βίο, έργα που εμπνέονται από το θέατρο του παραλόγου, έργα με άμεση πολιτική στόχευση και τέλος, κωμωδίες και φάρσες, οι οποίες εξακολουθούν να συνθέτουν το ρεπερτόριο πολλών πρωταγωνιστικών θιάσων²⁴².

Η δεκαετία του 1970 κλείνει, συνεπώς, με έναν θετικό ποσοτικό απολογισμό υπέρ του νεοελληνικού έργου. Δεν συμβαίνει, όμως, το ίδιο και με την κρίση του περιεχομένου του. Αρκετοί μελετητές βλέπουν στο νεοελληνικό έργο της περιόδου μια εμμονική προσήλωση σε έναν σχηματοποιημένο ρεαλισμό, μια «άνευ όρων παράδοση στην πραγματικότητα»²⁴³, που «σμικρύνει το έργο του δημιουργού σε αυτό του συναρμολογητού»²⁴⁴. Η Χ. Μπακονικόλα κάνει λόγο για δυσκολία απαγκίστρωσης του ελληνικού θεάτρου από τις δυνατότητες που του παρέχει η «ρεαλιστική, ηθογραφίζουσα και ψυχολογίζουσα απεικόνιση της ελληνικής πραγματικότητας»²⁴⁵, ενώ αποδίδει την προσκόλληση στον ρεαλισμό στην «ευκολία της σύνθεσης, την κοινωνική δεοντολογία, την πρακτική αποτελεσματικότητα και τον ανυπόμονο πόθο της καταξίωσης από το ευρύ κοινό»²⁴⁶. Βέβαια, εντοπίζονται την περίοδο αυτή και έργα τα οποία αίρονται πάνω από τον κυρίαρχο κανόνα και στα οποία επενδύεται η ελπίδα της «επανεπικράτησης των ονείρων»²⁴⁷, ήτοι μιας

²⁴² Μαυρομούστακος, *ό.π.*, σ. 138.

²⁴³ Βάιος Παγκουρέλης, «Ο ρεαλισμός και η αποτελμάτωση: Δοκιμή μιας 'προσέγγισης' των καταστάσεων και των τάσεων του σημερινού ελληνικού θεατρικού έργου», *Διαβάζω*, 89 (1984), σ. 17. Ο Παγκουρέλης εμφανίζεται σταθερά απογοητευμένος από τη σύγχρονη νεοελληνική δραματική παραγωγή, κάνοντας λόγο στα κείμενά του για «ένδεια», «αδιέξοδο του ελληνικού έργου», «δραματουργική ερημιά» κ.λ.π. Βλ. αναλυτικά: Παγκουρέλης, «Το αδιέξοδο του νεοελληνικού έργου», στον τόμο *Υποβολείο: κείμενα για το θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1983, σσ. 13-20, Παγκουρέλης, «Η ελληνική ένδεια...», *Ελεύθερος Τύπος*, 4.6.1996 και Παγκουρέλης, «Νεοελληνικό έργο: ερημιά!», *Επίλογος* '92 (1992), σσ. 102-109.

²⁴⁴ Παγκουρέλης, «Ο ρεαλισμός και η αποτελμάτωση [...]», *ό.π.*, σ. 18.

²⁴⁵ Χαρά Μπακονικόλα, «Θέματα και μορφές του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου», στον τόμο *Κανόνες και Εξαιρέσεις: Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 69.

²⁴⁶ Το ίδιο, σ. 70.

²⁴⁷ Την ελπίδα αυτή εκφράζει εμφατικά ο Παγκουρέλης στο κείμενό του «Η εκδίκηση των ονείρων», στον τόμο Γιώργος Διαλεγμένος, *Μην Ακούς τη βροχή*, *ό.π.*, σ. 149. Τα έργα στα οποία αναφέρεται

δυναμικής μεταστροφής της νεοελληνικής δραματοουργίας προς περισσότερο ανοιχτές και ονειρικές δραματικές φόρμες και προς μια βαθύτερη υπαρξιακή θεματολογία²⁴⁸.

Η δεκαετία του 1980 προβάλλει κομβική για την ευαγγελιζόμενη αυτή μεταστροφή. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας η δραματοουργία ακολουθεί την πεπατημένη οδό, παρουσιάζοντας ως επί το πλείστον έργα που στο σύνολό τους μαρτυρούν τη «συνύπαρξη των δραματοουργικών χαρακτηριστικών όλης σχεδόν της μεταπολεμικής περιόδου»²⁴⁹, αλλά ταυτόχρονα συνοψίζουν και τον κορεσμό της δραματοουργίας του ρεαλισμού. Στο σημείο αυτό αναφέρεται μια ορισμένη αμηχανία εκ μέρους των συγγραφέων, καθώς «οι προσπάθειες ανάλυσης παραδοσιακών προβλημάτων μέσα από την παραδοσιακή χρήση των προσώπων άρχισαν να μην έχουν απήχηση και ουσιαστικά να μην προσθέτουν άλλο από παραλλαγές της ίδιας υπάρχουσας εικόνας»²⁵⁰. Η ανάγκη για διερεύνηση νέων εκφραστικών μέσων και αφηγηματικών τρόπων οδηγεί τους συγγραφείς σε πιο προσωπικούς δρόμους, ενεργοποιώντας εξατομικευμένες στάσεις έναντι των γενικών τάσεων που έως τότε κυριαρχούσαν στη θεατρική σκηνή²⁵¹. Έτσι, περί τα μέσα της δεκαετίας το τοπίο της νεοελληνικής δραματοουργίας αρχίζει να μεταστρέφεται και να ενσωματώνει περισσότερο υποκειμενικές θεάσεις των συγγραφέων επάνω στα φαινόμενα του κοινωνικού βίου.

Η εστίαση δεν αφορά πλέον την καθημερινή ζωή και τις πολλαπλές εκφάνσεις του καθημερινού αγώνα για επιβίωση, αλλά περισσότερο την καθημερινότητα²⁵², δηλαδή εκείνο το κοινωνικό πεδίο στο οποίο εγγράφονται το αίσθημα προσωπικής τελμάτωσης, η –συχνά μάταιη– αναζήτηση διεξόδων, οι εσωτερικές συγκρούσεις, η υποκειμενική αντίληψη της πραγματικότητας, οι διαπροσωπικές συγκρούσεις ως αποτέλεσμα των διαφορετικών υποκειμενικοτήτων, οι φαντασιακές προβολές και γενικότερα η τάση για απομόνωση και ενδοσκοπήση του ατόμου. Μέσα από τη νέα αυτή θεματική και υφολογική προσέγγιση του δραματικού υλικού γεννιέται η «νέα γενιά» δραματικών συγγραφέων, στην οποία συμβατικά εντάσσονται εκείνοι οι συγγραφείς οι οποίοι κάνουν την εμφάνισή τους μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και καθορίζουν την ταυτότητα της νεοελληνικής δραματοουργίας στην επόμενη δεκαετία²⁵³.

χαρακτηριστικά είναι το *Μαγικό δωμάτιο* του Γιάννη Χρυσούλη, οι *Τέσσερις βολές* του Γιώργη Χριστοφιλάκη, αλλά και ο *Αόρατος θίασος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη –όλα έργα συγγραφέων οι οποίοι είχαν προηγουμένως θητεύσει με επιτυχία στο αμιγώς ρεαλιστικό θέατρο.

²⁴⁸ Βλ. χαρακτηριστικά τα έργα: *Νίκη και Αντόνιο ή το μήνυμα* της Αναγνωστάκη, *Πολιορκία και Ταξίδι εργασίας* του Σεβαστάκη, *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα*, *Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού* και *Ο Μπαμπάς ο πόλεμος* του Καμπανέλλη, οι *Προστάτες* του Ευθυμιάδη, οι *Θεατές* του Ποντίκα κ.λ.π.

²⁴⁹ Πεφάνης, «Η ελληνική δραματολογία 1985-2005: εν ριπή οφθαλμού», *Διαβάζω*, 461 (Μάρ. 2006): *Αφιέρωμα: Νεοελληνικό θεατρικό έργο (1985-2005)*, σσ. 105-107.

²⁵⁰ Μαυρομούστακος, «Σύγχρονες τάσεις στο νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο», *Πόρφυρας*, 76 (Ιαν.-Μάρ. 1996), σ. 128.

²⁵¹ Η επισήμανση ανήκει στον Πλ. Μαυρομούστακο: Μαυρομούστακος, «Η ελληνική δραματολογία μετά το 1974: Τάσεις και στάσεις», στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Αθήνα 4-6.4.1998, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 31.

²⁵² Ο Μαυρομούστακος χαρακτηρίζει την περίοδο 1985-2000 ως «Το πέρασμα στην καθημερινότητα»: Μαυρομούστακος, «Το θέατρο του Παναγιώτη Μέντη», *ό.π.*, σσ. 14-16.

²⁵³ Ρόζη, «Οι δοκιμασίες του αισθήματος και οι δοκιμές του θεάτρου: το θεατρικό έργο του Άκη Δήμου», στον τόμο: Άκης Δήμου, *Απαντα τα θεατρικά*, τ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σ. 15. Βεβαίως,

Η ριζική αυτή μετατόπιση της δραματουργίας προς περισσότερο ενδοσκοπικές τάσεις συμπλέει με τον μετασχηματισμό της νεοελληνικής κοινωνίας κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και τις αρχές του 1990. Η είσοδος της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση, η μεταβολή της οικονομίας από μεταποιητική σε μεταπρατική, η συνακόλουθη συρρίκνωση της αμιγούς εργατικής τάξης, η διεύρυνση του δημόσιου τομέα και η αύξηση των μισθωτών, η εισδοχή της κουλτούρας της τηλεπικοινωνίας και η εδραίωση των ραδιοηλεκτρονικών μέσων υπήρξαν σημαντικές τομές που επέφεραν καίριες αλλαγές στη δομή της νεοελληνικής κοινωνίας. Και ενώ όλες αυτές οι μεταβολές σηματοδοτούν την εξωστρέφεια του δημόσιου βίου, εντούτοις η δραματουργία φαίνεται να ακολουθεί πιο εσωτερικές διαδρομές και να συστρέφεται στο εσωτερικό του κοινωνικού υποκειμένου.

Το παράδοξο αυτό επεσήμανε ο Β. Πούχγερ, χαρακτηρίζοντάς το όμως μόνο φαινομενικά παράδοξο. Όπως ο ίδιος επεξηγεί, από τη στιγμή που η δημοκρατία εδραιώθηκε στον πολιτικό βίο και οι δημοκρατικοί θεσμοί διασφάλισαν την κοινωνική συνοχή και δικαιοσύνη, εξέλιπε πλέον η αναγκαιότητα της ενασχόλησης με την κοινωνική πραγματικότητα και τα κακώς κείμενα αυτής²⁵⁴. Η εστίαση μπορούσε τώρα να μετατοπιστεί στο υποκείμενο και στον αντίκτυπο των κοινωνικών φαινομένων επάνω του. Με αυτόν τον τρόπο άρχισε να συγκροτείται η νέα δραματική παραγωγή της δεκαετίας του 1990, που σε ένα μεγάλο μέρος της παραμένει ρεαλιστική στην υφολογία, αλλά εμφανίζει διαφοροποιημένους στόχους και προσανατολισμούς, καθώς δεν συνιστά πλέον ένα «tranche de vie», αλλά διανοίγεται στο πεδίο της εσωτερικότητας²⁵⁵. Την περίοδο αυτή εμφανίζονται έργα με ρεαλιστική γραφή μεν, αλλά πιο εσωστρεφή, έργα με ελλειπτική γραφή, με αφαιρετική απόδοση των δραματικών καταστάσεων, αποτυπώνοντας ενίοτε υπερβατικούς κόσμους, έργα στα οποία η υποκειμενική θέαση της πραγματικότητας καθίσταται κύριο δραματικό διακύβευμα αλλά και αισθητικό αξίωμα, ακόμα και έργα που θεματοποιούν το ίδιο το θέατρο.

Η μεταλλαγή της ταυτότητας της νεοελληνικής κοινωνίας, που έχει ως αποτέλεσμα όλη αυτήν τη μεταβολή της οπτικής γωνίας για τους δραματικούς συγγραφείς, δεν αρδεύεται αποκλειστικά από τους εσωτερικούς μετασχηματισμούς στον τομέα της οικονομίας και της δημόσιας διοίκησης, αλλά και από τον μετασχηματισμό της έννοιας της εθνικής ταυτότητας. Όπως επισημαίνει ο S. Constantinidis, με την είσοδο της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση και την εδραίωση του πολυπολιτισμικού καπιταλισμού και της παγκοσμιοποίησης, οι μοντερνιστικές έννοιες «υπηκοότητα», «γλώσσα», «χώρα», «φυλή», «εθνικότητα», «πατριωτισμός» έχουν καταστεί κενές²⁵⁶. Το ενιαίο εθνικό αφήγημα δεν διαθέτει πλέον ερείσματα

και οι συγγραφείς που έχουν εμφανιστεί ήδη από τη δεκαετία του 1960 δοκιμάζονται τώρα σε νέες δραματουργικές φόρμες, επαναπροσδιορίζοντας τα θέματα και την αισθητική τους.

²⁵⁴ Πούχγερ, «Η στροφή προς τα έσω. Η ελληνική δραματουργία στην εποχή της Μεταπολίτευσης (1974-1985)», στον τόμο *Τόποι και τρόποι του δράματος*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011, σσ. 186-187.

²⁵⁵ Πεφάνης, «Η ελληνική δραματουργία στις δεκαετίες '80 και '90 (1980-1998). Τάσεις, σταθμοί και προοπτικές», στον τόμο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 334.

²⁵⁶ Stratos E. Constantinidis, «Greek Drama and Multiculturalism. Is it Drama? Is it Modern? Is it Greek? A prolonged prologue», *Journal of Modern Greek Studies*, 14 (1996), σσ. 10-11. Βλ. επίσης

στην κοινωνία και η αναζήτηση νέων πολιτισμικών αξιών αναδύεται ως κοινωνική αναγκαιότητα. Στο ίδιο πνεύμα, ο Σ. Πατσαλίδης διατυπώνει την άποψη ότι τα εργαλεία στα οποία κατέφευγαν έως τώρα οι νεοέλληνες θεατρικοί συγγραφείς «αδυνατούν να ακτινογραφήσουν πλέον μια πραγματικότητα πολυδαίδαλη, πολυπολιτισμική, συχνά εικονική και διαρκώς διαφεύγουσα»²⁵⁷. Και υποστηρίζει την αναγκαιότητα ενός νέου ερμηνευτικού και αισθητικού οπλοστασίου, διά του οποίου θα είναι δυνατή μια δημιουργική συνδιαλλαγή με τη νέα κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα²⁵⁸.

Υπό αυτό το πρίσμα η δεκαετία του 1990 προβάλλει ως μια μεταβατική περίοδος για την ελληνική κοινωνία στον βαθμό που απαιτεί τον επαναπροσδιορισμό της εθνικής ταυτότητας παράλληλα με τις αλλαγές που επισυμβαίνουν στο κοινωνικό πεδίο. Έτσι, οι συγγραφείς που πρωτοεμφανίζονται την περίοδο αυτή, όσο και οι συγγραφείς της προηγούμενης γενιάς, καλούνται να ενσωματώσουν στη δραματική τους γραφή τα νέα αυτά διακυβεύματα και να αποκρυσταλλώσουν τους όρους συνομιλίας τους με τη σύγχρονή τους πραγματικότητα. Το ζητούμενο του «ελληνοκεντρισμού» πλέον εγκαταλείπεται²⁵⁹ και διατυπώνεται ολοένα και πιο εμφατικά το αίτημα για έναν απογαλακτισμό του νεοελληνικού θεάτρου από τη ρεαλιστική αποτύπωση της πραγματικότητας²⁶⁰. Το νέο ελληνικό έργο αρχίζει πλέον να κινείται σε μια τροχιά απαγκίστρωσης από τις θεματικές και αισθητικές αγκυλώσεις του παρελθόντος και να διερευνά νέους τρόπους κοινωνικής απεύθυνσης.

Στη διαδικασία αυτή καθοριστικό ρόλο διαδραματίζουν και οι εξελίξεις στη σκηνική πρακτική. Η καθιέρωση του θεσμού των κρατικών επιχορηγήσεων ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, η ίδρυση των ΔΗΠΕΘΕ το 1983, οι κρατικοί διαγωνισμοί θεατρικού έργου, η αύξηση του αριθμού των θεατρικών σκηνών, η θεατρική αποκέντρωση με την εμφάνιση ολοένα και νέων θιάσων που εγκαθίστανται σε διάφορες συνοικίες της πρωτεύουσας, αλλά και η φιλοξενία θιάσων σε θέατρα που επιλέγουν το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο συγκροτούν μια θεατρική πραγματικότητα που αποδεικνύεται ιδιαίτερα πρόσφορη για την υποδοχή νέων ελληνικών έργων. Παράλληλα, η μετάβαση από τους πρωταγωνιστικούς θιάσους σε θιάσους συνόλου και η σε πολλές περιπτώσεις αμφισβήτηση του κειμενοκεντρισμού θέτουν νέους όρους στη θεατρική πρακτική, που ακολούθως εξωθούν τους συγγραφείς στην αναζήτηση μιας νέας σκηνικής γλώσσας, η οποία θα ανταποκρίνεται στις αξιώσεις

του ίδιου, *Το νεοελληνικό θέατρο σε αναζήτηση του ελληνοκεντρισμού*, μετ. Λάρα Καλλίρη, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αρμός, Αθήνα 2011, ιδίως σσ. 37-80.

²⁵⁷ Πατσαλίδης, «(Δια)σχίζοντας το μοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21^{ου} αιώνα», στον τόμο *Θεατρικές παρεμβάσεις*, ό.π., σ. 202.

²⁵⁸ *Το ίδιο*, σ. 204.

²⁵⁹ Πατσαλίδης, «Μεταμοντέρνες τάσεις στο σύγχρονο νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο», στον τόμο *Μεταθεατρικά: 1985-1995*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 167.

²⁶⁰ Σάββας Κυριακίδης, «Το ελληνικό θεατρικό έργο στη δεκαετία του '90 και το ζήτημα του απογαλακτισμού του από το νεοελληνικό κοινωνικό περιβάλλον. Το παράδειγμα του Μιχάλη Βιρβιδάκη 'Στην Εθνική με τα μεγάλα'», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 160-161.

μιας μεταδραματικής γραφής²⁶¹. Εξάλλου, με τη διάνοιξη και των πολιτιστικών συνόρων διευκολύνεται και ενισχύεται η πρόσληψη της σύγχρονης παγκόσμιας δραματουργίας, με αποτέλεσμα η ελληνική σκηνή να αφομοιώνει στο εξής ταχύτερα και αποτελεσματικότερα τις νέες τάσεις της δραματικής παραγωγής αλλά και της σκηνικής πρακτικής²⁶².

Μέσα στο κλίμα αυτό η νέα δραματική παραγωγή της δεκαετίας του 1990 παρουσιάζει μια ιδιαίτερη ποικιλομορφία, τόσο σε υφολογικό και αισθητικό επίπεδο, όσο και σε επίπεδο θεματολογίας. Σε έναν σημαντικό βαθμό συνεχίζει στα χνάρια του παραδεδομένου ρεαλισμού, δίνοντας άλλοτε έργα αμιγώς ρεαλιστικά και άλλοτε έργα με ρεαλιστικό περίβλημα που όμως εμφανίζουν μια τάση εσωστρέφειας. Στην πρώτη περίπτωση συγκαταλέγονται έργα όπως *Το χρήμα* του Ασημάκη Γιαλαμά, *Η μοναξιά των σκουληκιών* του Νίκου Περέλη, *Η αγάπη της μαϊμούς* του Άγγελου Βογάσαρη, ο *Ρήγας Βελεστινλής-Φεραίος* του Τάκη Χρυσούλη, το έργο της Μιμής Ντενίση *Θεοδώρα*, *Η Αγία των φτωχών*, το *Ριάλιτι και σόου* και το *Save* του πρωτοεμφανιζόμενου τη δεκαετία αυτή Παναγιώτη Μέντη, το *Ποιος ήταν ο κύριος...*; του Ιάκωβου Καμπανέλλη, η *Λίστα γάμου* του Διονύση Χαριτόπουλου, το *Λόγω φάτσας* του Γιώργου Διαλεγμένου, *Το πρόβλημα του Κώστα* του Βασίλη Ραΐση, η *Ωραία φάση* του Λένου Χρηστίδη, οι *Μπαμπάδες με ρούμι* των Μιχάλη Ρέππα-Θανάση Παπαθανασίου, το *Desperados* του Γιώργου Ηλιόπουλου, το *Δυο κοπέλες μόνες* της Μέλπως Ζαρόκωστα, η *Ιωάννα* της Βίλης Σωτηροπούλου, το έργο του Περικλή Κοροβέση *Επιχείρησις Ιουδίθ*, το *Με δύναμη από την Κηφισιά* των Δημήτρη Κεχαΐδη-Ελένης Χαβιαρά, το *Γλυκό του κουταλιού ή το Άλλοθι* του Δημήτρη Ποταμίτη και τα έργα του Θόδωρου Γράμψα *Τριάντα χρόνια ακριβώς* και *Οι Αλησμόνημένοι*.

Στη δεύτερη κατηγορία εγγράφονται έργα με εμφανές το στοιχείο της βυθοσκοπησης, όπως τα *Διαμάντια και μπλουζ* και *Το ταξίδι μακριά* της Λούλας Αναγνωστάκη, *Ο δρόμος περνά από μέσα* και *Ο Διάλογος* του Ι. Καμπανέλλη, *Το γεύμα* της Λείας Βιτάλη, *Ο κήπος με τα χελιδόνια* του Μπάμπη Τσικληρόπουλου, *Το θρίλερ του έρωτα* του Γιώργου Σκούρτη, *Η επιστροφή των Τσε* του Γιάννη Χρυσούλη, τα *Αυγά μαύρα* του Δ. Χαριτόπουλου, *Η νύχτα της κουκουβάγιας* του Γ. Διαλεγμένου, τα *Άννα, είπα!*, *Η κρυφή πληγή*, *La Cumparsita* και *Οι γυναίκες στη θάλασσα* του Π. Μέντη, *Τα λουλούδια στην κυρία* και το *Σβήσε μου το γέλιο* του Άκη Δήμου, το *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική*; της Χρύσας Σπηλιώτη, το έργο του Μιχάλη Βιρβιδάκη *Στην εθνική με τα μεγάλα*, το *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους* του Τάκη Θεοδωρόπουλου, *Οι*

²⁶¹Βλ. αναλυτικά: Rosi, «The Diverse Landscape of Contemporary Greek Playwriting», *GRAMMA*, 22, vol. 2 (2014), σ. 24. Για τα χαρακτηριστικά του μεταδραματικού θεάτρου βλ. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002.

²⁶² Ο Δ. Τσατσούλης επισημαίνει ότι η Ελλάδα αφομοιώνει με καθυστέρηση δεκαετιών τις αναζητήσεις τις ευρωπαϊκής θεατρικής σκηνής, μεταξύ των οποίων η αμφισβήτηση του λογοκεντρισμού, η στροφή στην εικόνα ως εργαλείο ανακατασκευής της πραγματικότητας, η άρνηση της ενότητας και η εκκέντρωση του νοήματος, η αναζήτηση μιας νέας οντολογικής αλήθειας μέσα από την επιστροφή στην τελετουργία, καθώς και η πρωτοδότηση της σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού έναντι της ενσάρκωσης του ρόλου. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά θα αρχίσουν να εμφανίζονται στο ελληνικό θέατρο κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και θα εμπεδωθούν την πρώτη δεκαετία της νέας χιλιετίας. Βλ. αναλυτικά: Δημήτρης Τσατσούλης, «Η νεοελληνική σκηνή στο δρόμο της μεταμοντέρνας 'απωλείας'», *Διαβάζω*, 461 (Μάρ. 2006), σ. 111.

ρήτορες και *Η χρυσόμυγα* του Χριστόφορου Χριστοφή, καθώς και το έργο του Θ. Γράμψα *Μια πέτρα λάθος*. Ανάλογες τάσεις εσωστρέφειας και βυθοσκόπησης ενσωματώνει και ο μονόλογος, μια δραματική φόρμα στην οποία δοκιμάζονται αρκετοί συγγραφείς την περίοδο αυτή: *Ο Ουρανός κατακόκκινος* της Λ. Αναγνωστάκη, *Μονόπρακτο για ένα τηλέφωνο* και *Το λεωφορείο των νεκρών εραστών* της Μάρως Βαμβουνάκη, *Ο τηλεφωνητής*, *Εξοδος* και *Το νήμα από το Ιερό τρίπτυχο* του Γιώργου Μανιώτη, *Ο επικήδειος* του Ι. Καμπανέλλη.

Κάνουν την εμφάνισή τους, επίσης, έργα τα οποία υιοθετούν εξπρεσιονιστικά στοιχεία στη γραφή και τη δομή τους, καθώς διαρθρώνονται σε σύντομες σκηνές, παρουσιάζουν ελλειπτικότητα στη διαγραφή των χαρακτήρων και των δραματικών καταστάσεων και αξιοποιούν το στοιχείο του υπαινιγμού κατά την αναφορά τους στην εξωτερική πραγματικότητα. Τέτοιου υφολογικού προσανατολισμού είναι τα έργα του Ι. Καμπανέλλη *Μια συνάντηση κάπου αλλού* και *Μια Κωμωδία*, το έργο του Βασίλη Κατσικονούρη *Λεπτή γραμμή*, *Η Μεγάλη κυρά της Τραπεζούντας*. *Κωμωδία της μυθομανίας* του Χρ. Χριστοφή, τα έργα του Α. Δήμου *Η ψίχα του νερού* και *Η Σαμάνθα και ο Μαξ στο βυθό της ασφάλτου*, τα θεατρικά στιγμιότυπα υπό τον γενικό τίτλο *Εντός σχεδίου* (;), καθώς και το *Κοίτα τους* του Μάριου Ποντίκα. Στοιχεία οντολογικού προβληματισμού συνθέτουν τη δραματουργία του Βασίλη Ζιώγα στο σύνολό της (*Η επίσκεψη*, *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*, *Το Μποζό*) καθώς και τη δραματουργία του Γιώργου Βέλτσου (*Χώματα*, *Camera degli Sposi*), αν και με τελείως διαφορετικές φιλοσοφικές αφετηρίες. Μελλοντολογικά χαρακτηριστικά αλλά με εμφανείς κοινωνικές αιχμές παρουσιάζουν το έργο του Λ. Χρηστίδη *Δυο Θεοί* και *Ο Έλληνας βάτραχος* του Δ. Ποταμίτη, ενώ η *Ιουλιέτα των Μάκιντος* του Στέλιου Λύτρα ενδύεται μια μάλλον δυστοπική οπτική. Στο πεδίο του υπερβατικού διανοίγονται τα έργα του Παύλου Μάτεσι (*Προς Ελευσίνα*, *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος*), ενώ την ιδιάζουσα κοσμοαντίληψη του συγγραφέα αντανακλούν οι πάσχοντες δραματικοί κόσμοι του Δημήτρη Δημητριάδη (*Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*, *Η αρχή της ζωής*).

Από τη δραματουργία της περιόδου δεν λείπει και η μονοπρόσωπη ποιητική γραφή (*Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ* της Μαρίας Λαϊνά, ...*Και Ιουλιέττα και Ανδρομάχη ή τοπίο γυναίκας μέσα στη νύχτα* του Α. Δήμου), ενώ διακριτή είναι η παρουσία έργων με μεταθεατρικό προσανατολισμό, στοιχείο που αυτόχρονα επηρεάζει και την υφολογική τους διάρθρωση: *Η Τελευταία πράξη* και *Στη χώρα Ίψεν* του Ι. Καμπανέλλη, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα στον καθρέφτη* της Πέπης Οικονομοπούλου, *Εντελώς αναξιοπρεπές!...* του Β. Κατσικονούρη. Αντίστοιχα, έργα που αντλούν τη θεματική τους από τους αρχαίους ελληνικούς μύθους εμφανίζουν έντονο το τελετουργικό στοιχείο, το οποίο έτσι διαμορφώνει μια ιδιάζουσα υφολογική τάση: *Ροσμπίφ* της Λ. Βιτάλη, η τριλογία του *Δείπνου* (*Γράμμα στον Ορέστη*, *Πάροδος Θηβών*, *Ο Δείπνος*) του Ι. Καμπανέλλη, η *Νυχτωδία* της Σοφίας Διονυσοπούλου, *Η άλλη Μήδεια* του Βασίλη Μπουντούρη.

Διακριτή θέση στη δραματουργία της περιόδου κατέχει ο Μποστ με τα σατιρικά του κείμενα (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, *Μήδεια*), όπως επίσης ο Ανδρέας Στάικος, ο οποίος διαμορφώνει το δικό του δραματικό ιδίωμα μια σκηνική γλώσσα που συνδυάζει στοιχεία της εκζήτησης και του μαριβωντάζ με το ριζικό παιχνίδι των

ρόλων και των μεταλλαγών ταυτοτήτων που διαρρέει τους δραματικούς του κόσμους και ανάγεται σε πρωταρχική δραματική συνθήκη²⁶³. Ο Λάκης Λαζόπουλος με την *Κυριακή των παπουτσιών* προσφέρει μια εναλλακτική οπτική της επιθεώρησης: χαλαρή σύνδεση με την επικαιρότητα, έντονο κοινωνικό στοιχείο και μια τάση εσωστρέφειας που εκ πρώτης όψεως δεν συνάδει με το επιθεωρησιακό είδος, αλλά φανερώνει τη γενικότερη ψυχογραφική τάση της δραματουργίας της περιόδου.

Τέλος, τη δεκαετία αυτή αποκρυσταλλώνονται και οι πρώτες μεταμοντέρνες φωνές της νεοελληνικής δραματουργίας, με προεξάρχουσα εκείνη της Έλενας Πέγκα²⁶⁴. Υιοθετώντας στα έργα της ανοιχτές φόρμες που τελούν υπό διαρκή διαπραγμάτευση, εστιάζοντας στην εικόνα, η οποία πλέον καθίσταται δομικό δραματουργικό στοιχείο, παίζοντας με την εκφορά του λόγου και επιλέγοντας πολλαπλές γωνίες αφήγησης, η Ε. Πέγκα εισάγει στο ελληνικό θέατρο μια νέα σκηνική γλώσσα, η οποία θα βρει περισσότερους εκφραστές τα αμέσως επόμενα χρόνια. Δεσπόζοντα στοιχεία του μεταμοντέρνου είναι η απουσία νοηματικού κέντρου, η διάσπαση της ενιαίας αφήγησης, η εδραίωση της υποκειμενικότητας και ένα διαρκές παιχνίδι με την έννοια της ταυτότητας²⁶⁵. Υπό αυτό το πρίσμα, συγγραφείς που αναφέρθηκαν παραπάνω και οι οποίοι έχουν χαράξει τις δικές τους ολότελα προσωπικές διαδρομές στο νεοελληνικό δραματικό τοπίο, όπως ο Δ. Δημητριάδης, ο Α. Στάικος, ο Γ. Βέλτσος²⁶⁶, δύνανται να εγγραφούν στο πεδίο του μεταμοντέρνου, καθώς στα έργα τους κυρίαρχο δραματικό διακύβευμα συνιστά το ζήτημα της ταυτότητας –κοινωνικής, εθνικής, πολιτισμικής.

Στο επίπεδο της θεματολογίας επίσης παρατηρείται μια στροφή τη δεκαετία αυτή²⁶⁷. Καταρχάς εγκαταλείπονται τα θέματα που σχετίζονται με την αγροτική και την επαρχιώτικη ζωή (ένα από τα τελευταία δείγματα της δραματουργίας αυτής είναι *Η μοναξιά των σκουληκιών* του Ν. Περέλη), όπως επίσης τα ιστορικά θέματα και η εστίαση σε σημαίνουσες μορφές του παρελθόντος (όπως το έργο της Μ. Ντενίση *Θεοδώρα, Η Αγία των φτωχών* ή ο *Ρήγας Βελεστινλής-Φεραίος* του Τ. Χρυσούλη, έργο το οποίο συνιστά την τελευταία έκφανση της τάσης του ιστορικού δράματος που έχει βαθιά τις ρίζες του στη νεοελληνική δραματουργία). Επιπλέον, περιορίζεται

²⁶³ Τα έργα του Α. Στάικου που emπίπτουν χρονικά στην παρούσα μελέτη είναι τα εξής: *1843, Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος, Η αυλαία πέφτει, Το Μήλον της Μήλου* και *Φτερά Στρουθοκαμήλου*.

²⁶⁴ Από το πολυάριθμο έργο της Ε. Πέγκα τέσσερα είναι τα έργα της που έχουν γραφεί τη δεκαετία του 1990 και έχουν εκδοθεί: *Η Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης, Βαλς εξίτασιόν, Τα καινούρια ρούχα του Αυτοκράτορα* και *3-0-1 Μεταφορές*.

²⁶⁵ Γράφει χαρακτηριστικά ο Πατσαλίδης: «Ο μεταμοντερνισμός, απαγκιστρώνοντας τον εαυτό του από τα δεσμά της κουλτούρας, πιστεύει πως ανοίγει την τέχνη, τη χειραφετεί από τις δαγκάνες του εθνοκεντρισμού και από όλες τις μορφές ταυτότητας. Η όποια μορφή ταυτότητας, για τον μεταμοντερνισμό, δεν μπορεί να είναι δεδομένη, αφού αυτή παράγεται διαρκώς μέσω της συνεχούς διαπραγμάτευσής της με χώρους, πολιτισμούς και νοοτροπίες. Πατσαλίδης, *ό.π.*, σ. 182.

²⁶⁶ Ο Πατσαλίδης αποδίδει το ενδιαφέρον τους για το ζήτημα αυτό στη μακρόχρονη παραμονή τους στο Παρίσι και στη γαλλοκεντρική αγάπη που και οι τρεις έχουν αναπτύξει για τον λόγο, το παίγνιο, την ακροβασία με το νόημα, όπως ο ίδιος σημειώνει χαρακτηριστικά. Πατσαλίδης, «(Δια)σχίζοντας το μοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20ού και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα», *ό.π.*, σ. 208.

²⁶⁷ Για μια σφαιρική παρουσίαση των θεματικών μετατοπίσεων στη δραματουργία της δεκαετίας του 1990, βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, «Προβλήματα ταξινόμησης του ελληνικού μεταπολεμικού δράματος. Θεματικοί κύκλοι και άξονες», *ό.π.*, σσ. 21-44 και του ιδίου, «Η ελληνική δραματουργία στις δεκαετίες '80 και '90 (1980-1998). Τάσεις, σταθμοί και προοπτικές», *ό.π.*, σσ. 332-357.

αισθητά το ενδιαφέρον για την κοινωνική διαδρομή των δραματικών προσώπων, η οποία ωστόσο παρεισφρεί συχνά ως ίχνος για να επιτονίσει τα προσωπικά τους αδιέξοδα και τις ματαιώσεις του βίου τους. Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο είναι ο ιδιωτικός βίος των προσώπων στη σύγχρονη αστικοποιημένη κοινωνία, η κρίση στις διαπροσωπικές σχέσεις, το μικροαστικό ήθος, η προσπάθεια για κοινωνική καταξίωση, ο έρωτας ως πεδίο ανομολόγητων συγκρούσεων και γενικότερα ζητήματα που άπτονται του νέου τρόπου ζωής που εισήγαγε ο εκσυγχρονισμός της νεοελληνικής κοινωνίας κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Παράλληλα με τα παραπάνω έργα που ενεργοποιούν μια σχέση διαλόγου με την κοινωνική πραγματικότητα, κάνουν την εμφάνισή τους τη δεκαετία αυτή και έργα που στρέφονται στο μυθικό παρελθόν, με στόχο να αρθρώσουν έναν εναλλακτικό λόγο γύρω από την πρωταρχικότητα των μύθων, συχνά και με φεμινιστικές προεκτάσεις²⁶⁸. Την τάση αυτή της ενασχόλησης των συγγραφέων με την ελληνική μυθολογία και λογοτεχνία ο Γ. Πεφάνης την χαρακτηρίζει ως τη σημαντικότερη της εξεταζόμενης περιόδου και αποδίδει την εσωτερική ανάγκη των συγγραφέων να επαναπραγματευθούν τους αρχαιοελληνικούς μύθους στον μεταβατικό χαρακτήρα της εποχής:

Σε μια μεταβατική εποχή, κατά την οποία δεσπόζει η αβεβαιότητα και η σύγχυση στις τεχνολογίες και στις αισθητικές αναζητήσεις γενικότερα, ο ελληνικός μύθος δίνει το κατάλληλο έδαφος για να αναπτυχθεί μια νέα σκέψη γύρω από το θέατρο και μια θεματολογία της θεατρικής γραφής που είναι ταυτόχρονα νέα και ριζωμένη βαθιά στο παρελθόν του ελληνικού θεάτρου, που μπορεί να προδιαγράψει νέους προσανατολισμούς, να διανοίξει σημαντικές προοπτικές, ανεξαρτήτων κωδικών, σχολών, ροπών, να δημιουργήσει νέες συμβολικές μορφές και, συνάμα, να ενεργοποιήσει μυθικά περιεχόμενα και σύμβολα από τις πρωταρχικές ζώνες της ανθρώπινης συνείδησης.²⁶⁹

Τέλος, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, πολλοί συγγραφείς δοκιμάζονται στο πεδίο του μεταθέατρου, σε έργα που θεματοποιούν όχι μόνο το θέατρο, τη θεατρική σύμβαση και τις επιμέρους εκφάνσεις του θεατρικού βίου, αλλά και την ίδια τη ζωή ως θέατρο: οι κοινωνικοί ρόλοι που το άτομο καλείται να επιτελέσει στη διάρκεια του βίου του, καθώς επίσης οι συνεχείς μετασχηματισμοί της ατομικής του ταυτότητας εγγράφονται σε ένα εννοιολογικό πεδίο που υπερβαίνει την αυτοαναφορικότητα της θεατρικής τέχνης και διευρύνει τη θεατρική μεταφορά για να συμπεριλάβει το σύνολο του κοινωνικού βίου του ανθρώπου. Πολλά έργα της υπό εξέταση περιόδου συγκροτούνται στο σύνολό τους ως θεατρικές μεταφορές, ενώ άλλα αξιοποιούν επιμέρους στοιχεία ενός μεταθεατρικού προβληματισμού, ενεργοποιώντας έτσι πολλαπλές εστίες νοήματος στο δραματικό τους σύμπαν.

Από την παραπάνω ανάλυση έχει καταστεί φανερό ότι η μεταστροφή στη θεματολογία έχει συμπαρασύρει και υφολογικές διαφοροποιήσεις και, αντίστροφα, η ανάγκη για εναλλακτικά αφηγηματικά μέσα έχει αποκλείσει ορισμένα θέματα από τη

²⁶⁸ Τέτοια έργα είναι: η τριλογία του *Δείπνου* του Ι. Καμπανέλλη, το *Ροσμπίφ* της Λ. Βιτάλη, η *Νυχτωδία* της Σ. Διονυσοπούλου, *Η άλλη Μήδεια* του Β. Μπουντούρη, *Ανδρομάχη ή Τοπίο γυναίκας στο ύψος της νύχτας* του Α. Δήμου και, σε τελείως διαφορετικό πλαίσιο, η *Μήδεια* του Μποστ.

²⁶⁹ Το ίδιο, σ. 355.

δραματουργία της περιόδου. Η αξιοποίηση των μύθων και η αναφορά στην τέχνη του θεάτρου, που είναι δύο θεματικές οι οποίες για πρώτη φορά δοκιμάζονται με τέτοια ευρύτητα αισθητικών προσεγγίσεων, συνιστούν στην ουσία θεματικούς άξονες οι οποίοι περιστρέφονται γύρω από εννοιολογικά περιβάλλοντα²⁷⁰ και ως τέτοιοι ενσωματώνουν αναγκαίες διαφοροποιήσεις στο ύφος της γραφής. Αντίστοιχα, η μονοπρόσωπη ποιητική και η μονολογική γραφή ενεργοποιούν αφηγηματικά σχήματα που ανασκάπτουν βαθύτερες εσωτερικές διαδρομές των προσώπων, άρα αυτόματα παραλλάσσει και το θεματικό πεδίο αναφοράς αυτών των δραματικών δοκιμών²⁷¹.

Επιπλέον, η υφολογική ταξινόμηση των έργων δεν μπορεί παρά να είναι στην ουσία της σχηματική, καθώς παρατηρούμε πολύ συχνά αλληλοπεριχωρήσεις μεταξύ διαφορετικών υφολογικών κατηγοριών. Έργα που ταυτοποιούνται ως ρεαλιστικής υφής αλλά με ενδοσκοπικές τάσεις μπορεί να φέρουν και επιμέρους εξπρεσιονιστικά στοιχεία, έργα με μεταθεατρικό προσανατολισμό μπορεί να εκκινούν από ολότελα ρεαλιστικά πλαίσια, έργα αρχαϊόμυθα μπορεί να εγγράφονται σε καθεστώς πρόβας, ενσωματώνοντας έτσι σε ένα δεύτερο επίπεδο το μεταθεατρικό στοιχείο κ.ο.κ. Το ίδιο συμβαίνει και με τον ειδολογικό προσδιορισμό των θεατρικών κειμένων. Δύσκολα ένα έργο θα μπορέσει να χαρακτηριστεί αμιγώς κωμικό. Αντιθέτως, σε πολλά έργα δύναται να ανιχνευθεί το κωμικό στοιχείο, το οποίο μάλιστα συχνά προβάλλει κεκαλυμμένο ως λεπτή ειρωνεία, δηκτική σάτιρα ή εύσχημη παρωδία.

Καθίσταται, συνεπώς, πρόδηλο ότι τα όρια τόσο ανάμεσα στα δραματικά είδη όσο και ανάμεσα στα αισθητικά κριτήρια αποδεικνύονται ρευστά και υποκείμενα στην εστίαση που θα υιοθετήσει η εκάστοτε ερμηνευτική προσέγγιση ενός έργου. Η συγκεκριμένη οπτική γωνία που θα επιλέξει ο μελετητής, καθώς και τα εννοιολογικά εργαλεία που θα επιστρατεύσει για την ανάλυσή του είναι αυτά που θα προσδώσουν στο έργο του την απαιτούμενη επιστημολογική εγκυρότητα και όχι η ένταξη του μελετώμενου υλικού σε κλειστά ερμηνευτικά σχήματα τα οποία θα υπαγορεύονται από τη μεθοδολογική προσκόλληση σε κάθε λογής –ισμούς. Ο Β. Πούχγερ σημειώνει σχετικά:

Η συνύπαρξη, η επικάλυψη και ο συμφυρμός πολλών –ισμών, τέλος, που είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της καλλιτεχνικής πορείας του αιώνα μας, καθιστούν ακόμα πιο προβληματική την αβασάνιστη εφαρμογή υφολογικών χαρακτηρισμών για ολόκληρες φάσεις καλλιτεχνικής εξέλιξης.²⁷²

²⁷⁰ Ο Πεφάνης προβαίνει σε μια εύστοχη διάκριση μεταξύ θεματικών αξόνων και θεματικών κύκλων στο επίπεδο της θεματικής προσέγγισης μιας δραματουργίας. Συγκεκριμένα, εξηγεί ότι οι θεματικοί κύκλοι εστιάζονται κυρίως σε ιστορικές φάσεις, συνεπώς συνιστούν ευρύτερες ενότητες, ενώ οι άξονες προβάλλουν συνδεδεμένοι με εννοιολογικές κατηγορίες. Όπως επισημαίνει, ένα έργο μπορεί να εστιάζει σε έναν συγκεκριμένο θεματικό κύκλο, αλλά να εκδιπλώνεται σε περισσότερους από έναν θεματικούς άξονες. Βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, «Προβλήματα ταξινόμησης του ελληνικού μεταπολεμικού δράματος. Θεματικοί κύκλοι και άξονες», *ό.π.*, σσ. 21-44, ιδίως σ. 35.

²⁷¹ Σύμφωνα με τον Πεφάνη η αισθητή αύξηση των μονολόγων την περίοδο αυτή οφείλεται σε «μια ευρύτερη, χρονικά και ειδολογικά, κίνηση του αισθητικού μοντερνισμού, σύμφωνα με την οποία ο αφηγηματικός προσανατολισμός γίνεται όλο και πιο υποκειμενικός και η δομή των 'κειμένων' μετατοπίζεται από την τριτοπρόσωπη στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση». Πεφάνης, «Ζητήματα αισθητικής του ελληνικού θεάτρου στην αρχή της τρίτης χιλιετίας», στον τόμο *Κείμενα και Νοήματα: Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Σοκόλη, Αθήνα 2005, σσ. 226-227.

²⁷² Πούχγερ, «Υφολογικά προβλήματα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία: Δώδεκα Μελετήματα*, *ό.π.*, σ. 384.

Και σε άλλο σημείο χαρακτηρίζει τα υφολογικά κριτήρια ως «πρώτα εργαλεία δουλειάς, χρήσιμα και απαραίτητα για την πρώτη προσέγγιση του πλήθους των ιστορικών φαινομένων»²⁷³.

Κατά συνέπεια, η περιδιάβαση της δραματοουργίας μιας περιόδου με οδηγό την υφολογική κατάταξη των έργων αποβαίνει χρήσιμη στον βαθμό που αποτελεί το σημείο εκκίνησης της ερμηνευτικής προσέγγισης, με σκοπό στη συνέχεια αυτή να διανοιχθεί στα επιμέρους χαρακτηριστικά των έργων και να διερευνήσει τις πολλαπλές σημασιολογικές τους διαστρωματώσεις. Προς την ίδια κατεύθυνση, ο Γ. Πεφάνης συμπληρώνει:

Ότι κερδίζουμε από τους αυστηρούς ορισμούς το χάνουμε συχνά από την ακρίβεια της παρατήρησής μας. Στη φιλοσοφία της τέχνης και του πολιτισμού, κάθε ορισμός ολισθαίνει συνεχώς προς τον περιορισμό, προς την παράβλεψη ή και την ολική απώλεια νοημάτων και σημασιών.²⁷⁴

Εν κατακλείδι, αυτό που απαιτείται κατά την ερμηνευτική προσέγγιση της δραματικής –εν προκειμένω– παραγωγής μιας ορισμένης χρονικής περιόδου είναι από τη μια πλευρά μια οριζόντια επόπτευση των κυρίαρχων αισθητικών και υφολογικών τάσεων και από την άλλη η αγκύρωση σε συγκεκριμένα εννοιολογικά πεδία, που θα επιτρέψουν τη διαύγαση των λεπτότερων χαρακτηριστικών των έργων και τη συγκρότησή τους σε επιμέρους νοηματικούς πυρήνες. Το διαλεκτικό αυτό σχήμα είναι απαραίτητο, ώστε η ερμηνεία να υπερβεί τόσο τις παγίδες μιας γενικευτικής ταξινόμησης των ειδών και των αφηγηματικών τρόπων όσο και τις ρηχές περιγραφικές αναλύσεις, στις οποίες θα απέληγε μια ερήμην του ευρύτερου αισθητικού πλαισίου προσέγγιση των έργων²⁷⁵.

Στην παρούσα εργασία η μελέτη του δραματικού υλικού ακολουθεί το διαλεκτικό αυτό σχήμα, στοχεύοντας στο να αναδείξει σημεία τομής των έργων με τις δεσπόζουσες δραματοουργικές τάσεις, αλλά και σημεία ρήξης με την παραδεδομένη αισθητική, εντοπίζοντας κάθε φορά τους εννοιολογικούς τόπους στους οποίους εγκαθίστανται αυτές οι τομές και οι ρήξεις. Καθότι η εστίαση που έχει επιλεγεί για την ερμηνευτική προσέγγιση της δραματοουργίας του 1990 είναι το πεδίο των σκηνικών αντικειμένων, κύριος οδηγός για τη χαρτογράφηση του δραματικού υλικού υπήρξε ο δραματικός χώρος, δηλαδή ο φυσικός χώρος φανέρωσης και εκδίπλωσης της λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων. Οι μεταλλαγές της ταυτότητας του δραματικού χώρου κατά τη διαμόρφωση νέων αισθητικών τάσεων στη σύγχρονη νεοελληνική δραματολογία συνιστούν εννοιολογικούς κόμβους για την παρούσα αναλυτική προσέγγιση, καθώς δι' αυτών αυτόχρονα επηρεάζονται και παραλλάσσονται οι λειτουργίες και οι σημασίες των σκηνικών αντικειμένων.

²⁷³ Ο.π.

²⁷⁴ Πεφάνης, «Η ελληνική δραματολογία την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα», Ανάπτυξον εκ του ΜΑ' Τόμου (1999) του περιοδικού *Παρνασσός*, Αθήνα 1999, σ. 264.

²⁷⁵ Για τους μεθοδολογικούς αυτούς προβληματισμούς βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, «Η ελληνική δραματολογία στις δεκαετίες '80 και '90 (1980-1998)», *ό.π.*, σσ. 332-333.

Μια εξέταση της εξέλιξης του δραματικού χώρου διαχρονικά μπορεί να προσδώσει μια διαφορετική οπτική στην προσέγγιση της δραματοουργίας και να ενεργοποιήσει εναλλακτικά εννοιολογικά εργαλεία. Ο Πλ. Μαυρομούστακος στις μελέτες του επιφυλάσσει ξεχωριστή θέση στην εξέλιξη του δραματικού χώρου²⁷⁶ και την συνδέει με την εκάστοτε δραματοουργική στόχευση των συγγραφέων:

Η επιλογή των χώρων δράσης βασίζεται στην πρόθεση των συγγραφέων να αναπαράγουν την μορφολογική πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνίας και να αναλύσουν τη διαδικασία ανάπτυξής της, να προσεγγίσουν τις εκφάνσεις της νοοτροπίας και της συμπεριφοράς του σύγχρονου Έλληνα, να ερμηνεύσουν και να κατανοήσουν τις ιδιομορφίες του.²⁷⁷

Σύμφωνα με αυτήν την οπτική, μια πρώτη μετατόπιση στην επιλογή των δραματικών χώρων εντοπίζεται τη χρονική εκείνη περίοδο κατά την οποία η νεοελληνική δραματοουργία στρέφεται σε μια θεματολογία της καθημερινής ζωής, προσεγγίζοντας ζητήματα καθημερινής επιβίωσης. Τότε είναι που εγκαθίστανται επί σκηνής οι κλειστοί δραματικοί χώροι, το δημόσιο συρρικνώνεται χάριν της επικράτησης του ιδιωτικού και τα δράματα εκτυλίσσονται πλέον στον περικλειστο χώρο του σπιτιού. Πρόκειται για το κομβικό σημείο στο οποίο «η ατομική μοίρα αρχίζει να ξεχωρίζει από τη συλλογική»²⁷⁸.

Μια δεύτερη μετατόπιση στην προσέγγιση του δραματικού χώρου επισυμβαίνει όταν η δραματοουργία αρχίζει, κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1980, να αποκτά περισσότερο ενδοσκοπικές και ψυχογραφικές τάσεις. Εδώ μπορεί ο χώρος εκδίπλωσης της δράσης να παραμένει ο κλειστός ιδιωτικός χώρος, ωστόσο χάρη στις ονειρικές και εξπρεσιονιστικές τάσεις των έργων και ως αποτέλεσμα μιας γραφής ελλειπτικής και ενίοτε συνειρμικής αναδύονται και άλλοι χώροι, φαντασιακοί, που αποκρίνονται σε μια τυπολογία χώρων της «κρυφής ζωής» των προσώπων²⁷⁹. Ο δραματικός χώρος προβάλλει, έτσι, λιγότερο δεσμευμένος από τον σκηνικό χώρο²⁸⁰, υπό την έννοια ότι μπορεί η δράση του έργου να εμφανίζεται αγκυρωμένη στις ορισμένες διαστάσεις ενός καλά οριοθετημένου σκηνικού χώρου, εντούτοις η ανάδυση διηγητικών χώρων μέσα από μνημονικές διεργασίες και φαντασιακές προβολές έχει ως αποτέλεσμα την ενεργοποίηση δραματικών χώρων, η δραματική δυναμική των οποίων υπερβαίνει τις αντικειμενικές διαστάσεις του σκηνικού χώρου.

Τέλος, οι μεταμοντέρνες τάσεις που εδραιώνονται τη δεκαετία του 1990 επισύρουν μια ριζική μεταλλαγή της ταυτότητας του δραματικού χώρου. Η εκκέντρωση των δραματικών καταστάσεων σε έργα μεταμοντέρνας υφής έχει ως

²⁷⁶ Σε όλες τις αναλύσεις του γύρω από τη νεοελληνική δραματοουργία παρεισφρέει και ο παράγοντας του δραματικού χώρου, που άλλωστε είχε αποτελέσει αντικείμενο της διδακτορικής του διατριβής: Μavromoustakos, *Éspace dramatique – espace scenique dans le théâtre néohellenique contemporain*, Thèse de Doctorat de Troisième Cycle préparée sous la direction M. le Professeur Bernard Dort, Université Paris III – Institut d' Études Théâtrales, Paris 1987.

²⁷⁷ Μαυρομούστακος, «Απόπειρα κωδικοποίησης ενός θεάτρου της καθημερινής ζωής», *ό.π.*, σ. 53.

²⁷⁸ *Το ίδιο*, σ. 54.

²⁷⁹ Μαυρομούστακος, «Απρόσκλητο», στον τόμο *Αντί κριτικής: σημειώσεις ενός συστηματικού θεατή*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2006, σ. 122.

²⁸⁰ Μαυρομούστακος, «Προβλήματα υφολογικής κατάταξης της σύγχρονης ελληνικής δραματοουργίας», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, *ό.π.*, σ. 36.

αποτέλεσμα και την αποδιοργάνωση του δραματικού χώρου, ο οποίος τώρα προβάλλει ρευστός και συγκεχυμένος²⁸¹, σε συνάρτηση και με τον δραματικό χρόνο, ο οποίος κατακερματίζεται σε επιμέρους χρονικότητες και ενίοτε αντικειμενοποιείται. Στα έργα μεταμοντέρνας υφής ο σκηνικός χώρος προσφέρει μόνο το έναυσμα της δράσης, τα υλικά του σημεία συνιστούν ίχνη των δραματικών καταστάσεων και των μεταβολών τους και η διαρκής κινητικότητα των δραματικών περιβαλλόντων μαρτυρά την ίδια τη μεταλλαγή της ταυτότητας του δραματικού χώρου. Τώρα πλέον ακόμα και ο ίδιος ο δραματικός χώρος τίθεται υπό αίρεση, αφού αδυνατεί να στεγάσει και να θάλψει το ατομικό δράμα των προσώπων, αντιθέτως τα εκθέτει σε διαρκώς μεταβαλλόμενες και ρευστές καταστάσεις.

Μέσα από τους μετασχηματισμούς του δραματικού χώρου, όπως αυτοί παρουσιάστηκαν συνοπτικά παραπάνω²⁸², προκύπτει καταρχάς μια εικόνα της νεοελληνικής δραματουργίας η οποία καταφάσκει τις τάσεις και τις προοπτικές που έχουν διαγραφεί από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι και το τέλος της χιλιετίας. Ταυτόχρονα, εδραιώνεται ο δραματικός χώρος ως ένας εννοιολογικός τόπος, η ερμηνευτική προσέγγιση του οποίου δύναται να φωτίσει από μια νέα οπτική τη δραματουργία της ευρύτερης περιόδου και να ενεργοποιήσει πτυχές και όψεις οι οποίες λανθάνουν και συχνά παραγνωρίζονται σε μια οριζόντια ή περιγραφική προσέγγιση. Υπό αυτό το πρίσμα, η ανάλυση των σκηνικών αντικειμένων που έχει επιλεγεί ως ερμηνευτικό φίλτρο για την προσέγγιση της δραματουργίας του 1990 στην παρούσα εργασία ουσιαστικά συνοψίζει τους μετασχηματισμούς αυτούς και επικυρώνει τον μεταβατικό χαρακτήρα της υπό μελέτη περιόδου. Ως αναπόσπαστα μέρη του δραματικού χώρου τα αντικείμενα αρθρώνουν τον δικό τους λόγο και καθίστανται ισχυρές δραματικές παρουσίες, εντός και διά των οποίων συγκροτείται η εκάστοτε δραματική αφήγηση.

²⁸¹Πούχγερ, «Η στροφή προς τα έσω. Η ελληνική δραματουργία στην εποχή της Μεταπολίτευσης (1974-1985)», *ό.π.*, σ. 186.

²⁸² Για μια αναλυτική παρουσίαση του τρόπου με τον οποίο ο δραματικός χώρος ενσωματώνει και αντικατοπτρίζει τις αλλαγές στη δραματουργία, βλ. την πρώτη ενότητα της δραματουργικής ανάλυσης.

Δ' ΜΕΡΟΣ: ΤΟ ΣΚΗΝΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Η παρούσα ενότητα συνιστά τον κύριο κορμό της εργασίας, καθώς εδώ είναι που θα ταξινομηθούν σε επιμέρους εννοιολογικές κατηγορίες και εν συνεχεία θα αναλυθούν τα σκηνικά αντικείμενα τα οποία προβάλλουν εγγεγραμμένα στα δραματικά κείμενα της δεκαετίας του 1990. Όπως έχει επισημανθεί και στο πρώτο μέρος της εργασίας, το δραματικό κείμενο διέπεται από μια διαρκή εκκρεμότητα ως προς τη δυναμική σκηνική του εκπλήρωση. Αυτό σημαίνει ότι σε κάθε κείμενο δύναται να εντοπιστούν οι μήτρες της παραστασιμότητάς του, δηλαδή οι εστίες στις οποίες αναφέρεται το ελάχιστο νόημα του κειμένου, πάνω στο οποίο η μελλοντική σκηνοθεσία θα οικοδομήσει τη σκηνική του αναπαράσταση. Συνεπώς, κάθε ανάγνωση του δραματικού κειμένου συνιστά και μια κίνηση εκκάλυψης αυτών των εστιών του ελάχιστου νοήματος. Κατ' ανάλογο τρόπο, «κάθε θεωρητική μελέτη ενός έργου είναι, πριν από κάθε τι άλλο, μια επίκληση του φαντασιακού, μία φαντασιακή θέσμιση ενός 'αναλόγου' θεατρικού έργου, μίας σκηνοθεσίας [...]»²⁸³.

Υπό αυτό το πρίσμα, όταν καλούμαστε να χαρτογραφήσουμε τις λειτουργίες και τις σημασίες των σκηνικών αντικειμένων εντός του δραματικού κειμένου, στην ουσία επιτελούμε μια δυναμική προβολή σε μια φαντασιακή σκηνή, στην οποία το δραματικό κείμενο λαμβάνει υλική υπόσταση. Προκειμένου, όμως, να προβούμε σε αυτήν τη δυναμική αναπαράσταση, απαιτείται να λάβουμε υπόψη μας και να κατανοήσουμε τα «θεμελιώδη μεγέθη» του δραματικού κειμένου: τον δραματικό χώρο και τις επιμέρους συνιστώσες του, τον δραματικό χρόνο και τα διαφορετικά επίπεδα χρονικότητας που αναφύονται, τον δραματικό λόγο και τον τρόπο με τον οποίο αυτός εναρθρώνεται και τέλος τα δραματικά πρόσωπα και τον τρόπο με τον οποίο αυτά συνέχουν όλα τα υπόλοιπα επίπεδα του δραματικού κειμένου²⁸⁴. Όπως καίρια επισημαίνει ο Πεφάνης, «Η προσεκτική ανάλυση των παραμέτρων αυτών επιτρέπει τον εντοπισμό των σημασιακών κόμβων, απ' όπου διέρχεται με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο και αρθρώνεται σταδιακά το νόημα του κειμένου, ώστε το κείμενο να αποκαλυφθεί ως ολοκληρωμένο έργο»²⁸⁵.

Έτσι και στην παρούσα ερμηνευτική προσέγγιση θα επιχειρήσουμε να προσπελάσουμε τις λειτουργίες και τις σημασίες των σκηνικών αντικειμένων στην υπό μελέτη δραματολογία μέσα από την αναγωγή μας στα επιμέρους επίπεδα του δραματικού κειμένου: τον χώρο, τον χρόνο, τα πρόσωπα και τον λόγο. Η εστίαση σε αυτά τα επίπεδα θα μας βοηθήσει ώστε να εντοπίσουμε κάθε φορά τη βαθύτερη σύνδεση ενός σκηνικού αντικειμένου με ένα από τα επίπεδα και να διαυγάσουμε τη μεταξύ τους δυναμική σχέση. Μέσα από τη διαδικασία αυτή θα αναδυθούν όχι μόνο οι προεξάρχουσες λειτουργίες και σημασίες των αντικειμένων, αλλά και αυτές οι ίδιες οι εστίες νοήματος που υποφώσκουν εντός του δραματικού κειμένου. Ουσιαστικά, δεν πρόκειται απλώς για μια ερμηνευτική απόπειρα των λειτουργιών των σκηνικών αντικειμένων, αλλά πολύ περισσότερο για μια συνολική επόπτευση των

²⁸³ Πεφάνης, *Το θεατρικό*, ό.π., σ. 34.

²⁸⁴ Πεφάνης, *Σκηνές της θεωρίας*, ό.π., σ. 425.

²⁸⁵ Ο.π.

εδραίων δομών του δραματικού κειμένου, στις οποίες φύεται το ελάχιστο νόημά του. Επειδή, λοιπόν,

κάθε ανάγνωση των κειμένων και κάθε σκηνική τους παράσταση κινείται μέσα στο πεδίο των σημασιών, προσφέροντας διαφορετικά πρίσματα θεώρησης του φαντασιακού κόσμου των έργων, παράγοντας, από και για τον κόσμο αυτόν, καινούργια νοήματα, τα οποία όμως δεν καλύπτουν το πεδίο των σημασιών απ' όπου αναφύονται²⁸⁶,

η παρούσα εργασία συνιστά μια διττή πράξη στόχευσης των βαθύτερων δομών των υπό μελέτη δραματικών κειμένων και ταυτόχρονα υπέρβασής τους, προκειμένου η ερμηνευτική προσέγγιση να διανοιχθεί σε νέα σημασιολογικά πεδία, που θα νοηματοδοτήσουν πολλαπλώς και αυτήν την ίδια τη λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων στο εσωτερικό των δραματικών κειμένων.

²⁸⁶ Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, ό.π., σ. 65.

1. ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ

Η ερμηνευτική προσέγγιση της λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων στην παρούσα μελέτη δεν θα μπορούσε παρά να εκκινεί από το επίπεδο του δραματικού χώρου, ο οποίος άλλωστε αποτελεί το φυσικό πεδίο φανέρωσης των σκηνικών αντικειμένων. Ο σκηνικός χώρος, ο οποίος συνιστά την υλοποίηση των δραματικών χώρων των έργων, πληρούται από αντικείμενα, τα οποία του προσδίδουν την ταυτότητά του, μαρτυρούν τις αισθητικές τάσεις του συγγραφέα, προδιαθέτουν για συγκεκριμένες κινησιακές και γειτνιαστικές σχέσεις και συγκροτούν εστίες και σημεία αναφοράς της εκάστοτε σκηνικής δράσης. Το δραματικό σύμπαν των έργων διαυγάζεται και μέσα από τη χρήση των σκηνικών αντικειμένων, αφού δι' αυτών ενεργοποιούνται επί σκηνης σχέσεις και δυναμικές, ενώ κατά περίπτωση φωτίζονται και συγκεκριμένες πτυχές της ποιητικής του δραματικού κειμένου. Κατά συνέπεια, τα σκηνικά αντικείμενα μετέχουν της σκηνικής υλοποίησης της δράσης, αναδεικνύουν οπτικές και πρίσματα θεώρησης της δράσης και με τον τρόπο αυτό παράγουν σημασίες, οι οποίες ενίοτε συνδέονται με τα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα των έργων.

Η ανάδειξη του λειτουργικού καθεστώτος των αντικειμένων και του ρόλου τους στη συγκρότηση του σκηνικού συνεχούς εγγράφεται στη σημειολογική ερμηνευτική προσέγγιση, η οποία κινείται περισσότερο στο πεδίο της ανίχνευσης ενός πρώτου επιπέδου λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων. Εδώ, ο χώρος και τα αντικείμενα που τον πληρούν εξετάζονται ως ένα δίκτυο σχέσεων διά του οποίου αρθρώνεται η συντακτική του δραματικού κειμένου. Η προσέγγιση αυτή εξαντλείται εν πολλοίς στην κατάδειξη της χρηστικότητας των αντικειμένων και της συμμετοχής τους στην οργάνωση του σκηνικού συνόλου του έργου. Σε ορισμένες περιπτώσεις αίρεται στο επίπεδο της σκιαγράφησης μιας μετωνυμικής ή ακόμα και μεταφορικής λειτουργίας των αντικειμένων, αλλά χωρίς να αγγίζει περιοχές μιας περισσότερο οντολογικής επόπτευσης των σκηνικών αντικειμένων.

Η περιχαράκωση της σημειολογίας του θεάτρου σε μια τέτοια προσέγγιση, η οποία δεν υπερβαίνει τις γλωσσολογικές της καταβολές και τη θεώρηση του δραματικού κειμένου ως ενός συμπαγούς κειμενικού συνόλου, ήταν σε έναν βαθμό απόρροια και του είδους της δραματουργίας στην οποία κλήθηκε να εφαρμόσει τα ερμηνευτικά της εργαλεία. Σε μια δραματουργία κατά βάση ρεαλιστική, στην οποία τα επιμέρους στοιχεία συντείνουν στην ανάδειξη του αναπαραστατικού χαρακτήρα της σκηνικής δράσης δημιουργώντας ένα συνεκτικό σύνολο, η προσέγγιση της λειτουργίας των στοιχείων αυτών δεν μπορεί παρά να είναι πεπερασμένη και να υπόκειται καταρχήν στον κανόνα του «ολικώς ορατού» της ρεαλιστικής δραματουργίας²⁸⁷. Στη σκηνή του μοντέρνου/ρεαλιστικού δράματος η δράση παριστάνεται επί τόπου και ό,τι δεν μπορεί να παρασταθεί, καθώς ανήκει στον διηγητικό χώρο και χρόνο του έργου, εισέρχεται στη σκηνή διά των διηγητικών

²⁸⁷Τη συνθήκη της ολικής ορατότητας για τη ρεαλιστική δραματουργία έχει εισηγηθεί η Chaudhuri: Una Chaudhuri, *Staging place: the Geography of Modern Drama*, The University of Michigan Press, Michigan 1997, σ. xii.

αναφορών, που δημιουργούν μια διαυγή εικόνα του δραματικού σύμπαντος του έργου. Στο πλαίσιο αυτό τα αντικείμενα, όπως και όλα τα υπόλοιπα σκηνικά στοιχεία, υπηρετούν τη διαύγεια του κειμενικού νοήματος και λειτουργούν κεντρομόλα προς την ανάδειξή του.

Καθώς, όμως, από το μοντέρνο δράμα περνάμε σταδιακά σε άλλες δραματουργικές απόπειρες, διά των οποίων αρχίζει να αμφισβητείται ο ρεαλιστικός κανόνας, αναφέρεται και η αναγκαιότητα διαφορετικών ερμηνευτικών εργαλείων προκειμένου να σκιαγραφηθεί και να αναλυθεί η ιδιαίτερη φύση των δραματικών κειμένων. Στη σύγχρονη δραματουργία ο δραματικός και κατ' επέκταση ο σκηνικός χώρος δεν προβάλλουν πλέον ως ένα συμπαγές, αδιατάρακτο και ομοιογενές σκηνικό σύνολο. Η δράση που λαμβάνει χώρα εντός τους εμφανίζει ρήγματα και ασυνέχειες, ενώ τα λοιπά σκηνικά στοιχεία δεν συντείνουν αναγκαστικά προς ένα κέντρο, αντίθετα δύνανται να εκκεντρώσουν το δραματικό νόημα, επιτρέποντας να αναδυθούν πολλαπλές εστίες νοήματος. Η δραματουργική αυτή τάση απολήγει στον χώρο του μεταμοντέρνου, όπου κάθε έννοια της ενότητας φέρεται να έχει καταλυθεί και κάθε σκηνικό στοιχείο διεκδικεί μια quasi αυτόνομη ύπαρξη. Η «προβληματικοποίηση» του δραματικού χώρου, την οποία είχε επισημάνει η U. Chaudhuri²⁸⁸ ήδη από τη δραματουργία του Ίψεν και του Τσέχοφ, βρίσκει εδώ την πλέον διασταλτική της έκφραση και καθίσταται εδραίο χαρακτηριστικό της σύγχρονης δραματουργίας.

Για την προσέγγιση των νέων αυτών δραματικών μορφών απαιτείται, συνεπώς, μια νέα ερμηνευτική γλώσσα, η οποία θα αποδώσει στα επιμέρους στοιχεία του δραματικού/σκηνικού κόσμου την αξία που τους αναλογεί. Στο πλαίσιο αυτό τα σκηνικά αντικείμενα μπορούν να θεωρηθούν όχι πλέον ως αναπόσπαστο μέρος του σκηνικού χώρου με δεδομένη και εν πολλοίς αυτονόητη λειτουργικότητα, αλλά ως σκηνικές παρουσίες οι οποίες κυοφορούν σημασίες και νοήματα αφ' εαυτού τους και μπορούν να μας οδηγήσουν στα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα των έργων. Στην υπό εξέταση δραματουργία τα σκηνικά αντικείμενα προσεγγίζονται τόσο από την πλευρά της λειτουργικότητας (κυρίως στα έργα εκείνα που εμφανίζονται προσδεμένα στον ρεαλιστικό κανόνα), όσο και από την πλευρά της οντολογικής τους υπόστασης, η οποία απορρέει από τη θέση τους εντός του δραματικού σύμπαντος των έργων και την ενεργοποίηση βαθύτερων συμβολισμών.

Στην υπό μελέτη δραματουργία εξετάζονται, συνεπώς, αντικείμενα τα οποία καταρχήν καταφάσκουν τις αρχές της ρεαλιστικής δραματουργίας, όπως για παράδειγμα τα έπιπλα που συγκροτούν τον χώρο του αστικού σαλονιού. Τα αντικείμενα αυτά προσεγγίζονται υπό το πρίσμα του βιωμένου χώρου που απηχούν, ενεργοποιώντας ζητήματα μνήμης, εαυτότητας και συγκρότησης της ύπαρξης και ανατρέποντας πολλές φορές την οικεία δραματική συνθήκη. Στο ίδιο εννοιολογικό πλαίσιο εγγράφονται και άλλα αντικείμενα που συνθέτουν την επικράτεια του σπιτιού, όπως τα έπιπλα και τα σύνεργα της συνεστίασης, καθώς επίσης το αντικείμενο του κρεβατιού. Έπειτα, εντοπίζονται στα έργα αντικείμενα που ως επί το πλείστον τελούν σε ένα καθεστώς σιωπηρής παρουσίας, υπό την έννοια ότι υπόκεινται σε έναν μάλλον χαμηλό βαθμό χειρισμού τους εκ μέρους των δραματικών προσώπων και υφίστανται

²⁸⁸Ο.π.

μεμονωμένες αναφορές εντός του δραματικού διαλόγου. Στο σύνολό τους, όμως, συγκροτούν μια ενιαία τάξη αντικειμένων, που αν και ετερογενή συνθέτουν μια συμπαγή σκηνική εικόνα και ενεργοποιούν σημασίες οι οποίες συνδέονται με τη βαθύτερη ποιητική των έργων.

Εντοπίζονται, επίσης, στα έργα αντικείμενα που συνιστούν προνομιακούς τόπους θέασης των επί σκηνής διαδραματιζομένων (περίοπτες καθιστικές θέσεις ή εκτοπισμένα καθίσματα που διαμορφώνουν σκηνικούς υποχώρους). Τα εν λόγω αντικείμενα ενεργοποιούν μια αντιστικτική θεώρηση της κύριας δράσης και εγκαθιστούν επί σκηνής μια εναλλακτική οπτική επί των διαδραματιζομένων. Στην κατεύθυνση μιας εναλλακτικής εμπίωσης του χώρου κινούνται και αντικείμενα διά των οποίων τα δραματικά πρόσωπα αποπειρώνται να επανεφεύρουν τον χώρο που τα περιβάλλει. Με τον τρόπο αυτό ο χώρος τους νοηματοδοτείται εκ νέου και καθίσταται ένας τόπος στον οποίο έχει επιτελεστεί μια συνειδησιακή μετατόπιση των προσώπων. Τέλος, εξετάζονται αντικείμενα των νέων τεχνολογιών, όπως οθόνες και μηχανές, τα οποία, με την ιδιότητά τους να αναδιπλασιάζουν και/ή να υποκαθιστούν την ανθρώπινη παρουσία, φέρνουν στο επίκεντρο το ζήτημα της σωματικότητας και του τρόπου με τον οποίο συγκροτείται η συνείδηση μέσω αυτής.

1.1 Βιωμένος χώρος: μεταξύ οίκου και οικίας, οικίας και εστίας

Ο χώρος του σπιτιού είναι ένας χώρος με ειδικό βάρος και πλούσιο σημασιολογικό και εννοιολογικό φορτίο. Έχει αποτελέσει το σκηνικό περιβάλλον μεγάλου μέρους της παγκόσμιας και νεοελληνικής δραματοουργίας. Ιδιαίτερα στο πλαίσιο της ρεαλιστικής γραφής του αστικού θεάτρου το σπίτι και δη το σαλόνι αποτέλεσε κυρίαρχο ιδεολογικό κώδικα, ταυτίστηκε με τα πάθη της αστικής τάξης και πολύ συχνά αντικατόπτρισε την επιθυμία φυγής και αποδέσμευσης από τις επιβαλλόμενες κοινωνικές νόρμες του αστικού κόσμου. Εδραίο διακύβευμα της εν λόγω δραματοουργίας υπήρξε ο απεγκλωβισμός από τη δεδομένη σκηνική πραγματικότητα, ο οποίος διερχόταν είτε μέσα από τη φυγή είτε μέσα από ψευδεπίγραφες μεθόδους διαφυγής, όπως οι παντός είδους εθισμοί ή τα ψεύδη²⁸⁹.

Εάν επιχειρήσουμε να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη του ιδιωτικού χώρου του σπιτιού στη νεοελληνική δραματοουργία, θα διαπιστώσουμε μια συμβατική του χρήση σε όλη την περίοδο από τις αρχές του 20ού αιώνα έως τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Την περίοδο αυτή, κατά την οποία το ελληνικό θέατρο δοκιμάζει συμπτικνωμένα τα ευρωπαϊκά ρεύματα του προηγούμενου αιώνα, από το μπουλβάρ έως το ρεαλιστικό δράμα και την ηθογραφία, ο χώρος του σπιτιού συνιστά ένα συμβατικό πλαίσιο για την εκδίπλωση του σκηνικού παρόντος, χωρίς τις περισσότερες φορές να διακυβεύεται η κυρίαρχη λειτουργία του. Ο ιδιωτικός-παριστώμενος χώρος διαχωρίζεται ξεκάθαρα από τον δημόσιο-διηγητικό χώρο²⁹⁰, ο

²⁸⁹ Βλ. αναλυτικά: Chaudhuri, *ό.π.*, σσ. 57-58.

²⁹⁰ Για τα επίπεδα του χώρου στο θέατρο, βλ. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *ό.π.*, σσ. 113-149 και *Lire le théâtre II*, σσ. 49-105. Η Gay McAuley στη μελέτη της για τον θεατρικό χώρο συνοψίζει όλες τις κατηγοριοποιήσεις του χώρου στη θεατρική θεωρία, παρουσιάζοντας και τη δική της θεώρηση, την οποία μάλιστα αποδίδει με ένα γράφημα: McAuley, *Space in Performance*, *ό.π.*, σσ. 17-35. Επίσης, ο

οποίος ανακαλείται στο παρόν της σκηνικής πράξης διά του λόγου των δραματικών προσώπων.

Ωστόσο, από τη δεκαετία του 1960 και εξής αρχίζουν να εμφανίζονται συγγραφείς οι οποίοι θέτουν τον κλειστό χώρο υπό αμφισβήτηση, όπως για παράδειγμα η Λούλα Αναγνωστάκη, αρχής γενομένης με την τριλογία της *Πόλης*. Στη δραματουργία αυτής της περιόδου εξακολουθεί να υπάρχει η διάκριση μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου, αλλά στον ιδιωτικό χώρο αρχίζουν τώρα να παρεισφρέουν στοιχεία που θέτουν υπό αίρεση την αίσθηση ασφάλειας και σταθερότητας με την οποία είναι εγγενώς επενδεδυμένος ο χώρος αυτός²⁹¹. Ο ιδιωτικός χώρος και δη ο χώρος του σπιτιού παύει να αποτελεί απλώς το πλαίσιο της σκηνικής δράσης και πλέον μετέχει του δράματος που εκτυλίσσεται επί σκηνής. Υπό αυτό το πρίσμα, ο χώρος του σπιτιού αρχίζει βαθμιαία να εισάγεται και αυτός στο παιχνίδι των νοηματοδοτήσεων και καθίσταται εν τέλει τόπος ανάδυσης και ενεργοποίησης του εκάστοτε δραματικού διακυβεύματος.

Σύμφωνα με τον φαινομενολόγο θεωρητικό της αρχιτεκτονικής Juhani Pallasmaa,

η φαινομενολογία της αρχιτεκτονικής θεμελιώνεται στα ρήματα μάλλον παρά στα ουσιαστικά. Η πράξη του να πλησιάζεις το σπίτι, όχι μόνο η όψη του ή η πράξη του να μπαίνεις σ' αυτό, όχι η πόρτα ή η πράξη του να κοιτάξεις έξω από το παράθυρο, όχι το ίδιο το παράθυρο, ή η πράξη της συγκέντρωσης γύρω από την εστία ή το τραπέζι, περισσότερο από αυτά τα ίδια τα αντικείμενα – όλες αυτές οι ρηματικές εκφράσεις πυροδοτούν κατά κάποιον τρόπο τα αισθήματά μας.²⁹²

Στην παρούσα μελέτη των σκηνικών αντικειμένων των έργων θα επιχειρήσουμε ακριβώς μια τέτοια προσέγγιση, η οποία θα εστιάζει στην ενέργεια που πυροδοτούν κάθε φορά τα αντικείμενα και στην επενέργειά τους στο ψυχικό τοπίο των έργων. Σε ό,τι αφορά τον χώρο του σπιτιού η προσέγγιση θα εστιάσει ακριβώς στον τρόπο με τον οποίο το σπίτι οργανώνει το πώς οι ένοικοί του βιώνουν τη διάρκεια και τον χρόνο μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος, αλλά και το πώς δι' αυτού αποκρυσταλλώνεται η κατανόηση του κόσμου²⁹³. Ο χρόνος στην προσέγγιση αυτή προβάλλει εγκιβωτισμένος στα αντικείμενα που πληρούν τον χώρο του σπιτιού, διαυγάζοντας τη δύναμη του βιώματος και το ρίζωμά του σε κάθε πτυχή της οικιακής επικράτειας.

Το πρώτο έργο που σηματοδότησε μια στροφή στον τρόπο μεταχείρισης του χώρου του σπιτιού και διάνοιξε νέες προοπτικές για τη δραματουργία του «σπιτιού»

Γ. Πεφάνης αφιερώνει στη μελέτη του για το σύμβολο στο θέατρο ένα κεφάλαιο για τον χώρο και τον χρόνο, όπου αναλύονται εκτενώς τα επίπεδα του θεατρικού χώρου: Πεφάνης, *ό.π.*, σσ. 509-592.

²⁹¹ Μπορούμε στο σημείο αυτό να θυμηθούμε τα λόγια του G. Bachelard: «Το σπίτι είναι η γωνιά μας μέσα στον κόσμο, το πρώτο μας σύμπαν». Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, *ό.π.*, σ.24.

²⁹² Juhani Pallasmaa, «Ταυτότητα, οικειότητα και σπίτι: Σημειώσεις πάνω στη φαινομενολογία του σπιτιού», στον τόμο *Δώδεκα δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική (1980-2018)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2021, σ. 135.

²⁹³ Pallasmaa, «Χώρος, τόπος, μνήμη και φαντασία: Η χρονική διάσταση του υπαρξιακού χώρου», *ό.π.*, σ. 156.

είναι το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο δρόμος περνά από μέσα*²⁹⁴, ένα έργο μετάβασης από τη ρεαλιστική σκηνή στη σκηνή των ψυχικών τροπικοτήτων, εκεί όπου η μνήμη συναντά την επιθυμία και η επιθυμία τη ματαιώση. Το έργο, μολονότι γράφτηκε το 1989, συνεπώς τελεί τυπικά εκτός της μελετώμενης περιόδου, εντούτοις επιλέχθηκε όχι μόνο για να συμπεριληφθεί στην παρούσα μελέτη, αλλά και για να αποτελέσει το σημείο εκκίνησης της, τόσο λόγω του ιδιαίτερου συμβολικού φορτίου που φέρουν τα σκηνικά αντικείμενα στο δραματικό του σύμπαν, όσο και λόγω της οπτικής που εγκαινιάζει επάνω στο ζήτημα του βιωμένου χώρου²⁹⁵. Σύμφωνα με τον Πλ. Μαυρομούστακο, με το έργο αυτό μετατοπιζόμαστε από τα άμεσα αντιληπτά φαινόμενα της καθημερινής ελληνικής ζωής στα άμεσα αντιληπτά φαινόμενα της καθημερινής ψυχής²⁹⁶. Ωστόσο, ο Καμπανέλλης, έχοντας δοκιμάσει διαφορετικές γραφές στην έως τότε δραματογραφία του και έχοντας αφομοιώσει εντέχνως τις τάσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου, υπερβαίνει το στενά εννοούμενο ψυχολογικό δράμα και επιχειρεί να μιλήσει για την ψυχή μέσω μιας μεταφοράς, παρά το φαινομενικά τυπικό αστικό πλαίσιο εντός του οποίου ξετυλίγεται η δράση του έργου του²⁹⁷.

Ο σκηνικός χώρος του έργου είναι ένα νεοκλασικό σπίτι στο κέντρο της Αθήνας, στο οποίο κατοικεί ο ηλικιωμένος Φάνης Ποριώτης. Τον τελευταίο προσεγγίζει ένας επίδοξος αντικέρ, ο Αντωνάκος, ο οποίος επιχειρεί να πείσει τον Ποριώτη να μετατρέψουν από κοινού το σπίτι σε παλαιοπωλείο. Κατόπιν της συναίνεσης του Ποριώτη, το αρχοντικό μεταποιείται σε ένα ιδιότυπο παλαιοπωλείο. Σε αυτό συνυπάρχουν οι παλιές αντίκες με καινούρια έπιπλα-αντίγραφα αντικών, τα οποία το επιχειρηματικό δαιμόνιο του Αντωνάκου φέρνει μέσα στο σπίτι, ευελπιστώντας με αυτήν την απάτη να επαυξήσει τα έσοδά του. Στη δράση συμμετέχουν και άλλα τρία πρόσωπα: η Γλυκερία, ψυχοκόρη και πρώην οικονόμος του σπιτιού, η Λίτσα, σύζυγος του Αντωνάκου, και ο ανιψιός του Ποριώτη Ανδρέας, καθένas από τους οποίους ενσαρκώνει και μια διαφορετική στάση ως προς το παρόν και το μέλλον του σπιτιού.

²⁹⁴ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το «Πειραματικό Θέατρο της Πόλης – Μαριέττα Ριάλδη», σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα τη θεατρική περίοδο 1990-1991.

²⁹⁵ Γράφει ο Γ. Πεφάνης για το έργο: «Ο Καμπανέλλης προσφέρει μιαν από τις υποβλητικότερες προσωποποιήσεις αντικειμένων μέσα σε όλο το μεταπολεμικό θέατρο». Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 417.

²⁹⁶ Μαυρομούστακος, «Το παραμύθι χωρίς όνομα' του Ιάκωβου Καμπανέλλη: σημειώσεις για μια άτακτη ανάγνωση», στον τόμο *Σχεδιάσματα Ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 215. Για μια ανάλυση του θεάτρου της καθημερινής ζωής, βλ. του ίδιου, «Απόπειρα κωδικοποίησης ενός θεάτρου της καθημερινής ζωής», *ό.π.*, σσ. 53-55.

²⁹⁷ Η πλειονότητα των κριτικών εξήραν την ποιητικότητα του έργου, αλλά και την ωριμότητα της γραφής του Καμπανέλλη (βλ. χαρακτηριστικά: Σπύρος Νικολετάτος, «'Ο δρόμος περνά από μέσα' – Δημοτικό Θέατρο Καβάλας», *Αυριανή*, 24.4.1994, σ. 25). Ωστόσο, μερίδα της κριτικής διέκρινε τη διάψευση των προθέσεων του συγγραφέα, κάνοντας λόγο για «ευδιάκριτη μυρωδιά της αλληγορίας ή της παραβολής» και για «συμβατικά στερεότυπα» στην απόδοση του κόσμου της αριστοκρατίας (Θεόδωρος Κρητικός, «Η αμεροληψία της τέχνης: 'Ο δρόμος περνά από μέσα' του Ιάκωβου», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 25.11.1990), για μια λύση του δράματος που δεν δικαιώνει τη μέχρι τούδε πορεία της δράσης (Ροζίτα Σώκου, «Αντί για μπαμ... ακούστηκε πλαφ», *Απογευματινή*, 29.1.1991, σ. 23) ή αντίστοιχα, για μια απροσδόκητη μετάθεση της λύσης από το κοινωνικό πεδίο στο ερωτικό (Κρητικός, «Νοσταλγικός Πανηγυρισμός», *Ταχυδρόμος*, 28.11.1990) και τέλος, για «κάποιες ακραίες και εκτάκτως αποθητικές φλυαρίες» (Νέστορας Μάτσας, *χ.τ.*, στον τόμο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο Ε'*, Κέδρος, Αθήνα 1991, σσ. 215-216).

Το σπίτι στο έργο αυτό δεν αποτελεί απλώς το σκηνικό περιβάλλον για την εκδίπλωση της δράσης. Αντιθέτως, τοποθετείται στον δραματικό πυρήνα του έργου, καθίσταται το ίδιο σημείο αναφοράς, πεδίο διεκδίκησης²⁹⁸ και τόπος ανάδυσης των προθέσεων και των προσδοκιών των δραματικών προσώπων²⁹⁹. Το σπίτι ανάγεται έτσι στην έννοια της οικίας, του προστατευμένου αυτού χώρου που στεγάζει βιώματα και ψυχικές διαθέσεις και συμπυκνώνει εντός του όλη τη δυναμική των σχέσεων που αναπτύσσονται στον οικογενειακό ιστό. Όπως εύστοχα επισημαίνει και ο G. Bachelard, «το σπίτι, περισσότερο κι από το τοπίο ακόμα, είναι μια 'κατάσταση της ψυχής'»³⁰⁰, καθώς «[...] παίρνει τις φυσικές και ηθικές ενέργειες ενός ανθρώπινου σώματος»³⁰¹. Αυτήν ακριβώς τη μεταφορά του σπιτιού ως ενός ζώντος οργανισμού οικειοποιείται ο Καμπανέλλης για να εισχωρήσει στα βαθύτερα στρώματα του σύγχρονου αστικού ψυχισμού, εκεί όπου τέμνονται τα ήθη και ανατέμνονται τα ρήγματα μεταξύ δύο διαφορετικών γενεών, καθεμιά από τις οποίες αντιπροσωπεύει και μια διαφορετική οπτική απέναντι στη ζωή.

Ο ίδιος ο Καμπανέλλης, άλλωστε, υπερθεματίζει τη σημαντικότητα του σπιτιού:

[...] το πατρικό μας σπίτι αποτελεί το σκηνικό που ο άνθρωπος παίρνει μαζί του έως το τέλος. Είναι το ψυχικό σκηνικό. Είναι ο χώρος εκείνος μέσα στον οποίο ζει, σκέφτεται, ονειρεύεται, θυμάται. Ό,τι πιο ουσιαστικό. Το πατρικό σπίτι είναι ένα τοπίο, ένα σκηνικό από το οποίο ο άνθρωπος δεν αποκόβεται ποτέ³⁰².

Το αρχοντικό των Ποριώτηδων επενδύεται με όλες αυτές τις ιδιότητες, όπως διαπιστώνουμε από τον εναρκτήριο κιόλας μονόλογο του Ποριώτη³⁰³. Ο ιδιοκτήτης του σπιτιού αναφέρεται με στοργή στα έπιπλα και τα αντικείμενα του σπιτιού ως

[...] σοφά όντα... τα βλέπουν όλα, τα ανέχονται όλα, ακόμη κι όταν τα αναμιγνύουμε σε θλιβερά γεγονότα δεν χάνουν την ψυχραιμία τους, δεν μεροληπτούν, και όταν αποφασίσουν να πουν κάτι είναι πάντα τόσο σωστό...! [...] έχουν πολύ δυνατή μνήμη γι' αυτό και αποφεύγουν να μιλούν...³⁰⁴

²⁹⁸ Η Ιωάννα Μανωλεδάκη, ακόμα πιο ριζοσπαστικά, αποκαλεί το σπίτι «τρόπαιο», που διεκδικείται από το σύνολο των δραματικών προσώπων. Ιωάννα Μανωλεδάκη, «Η οπτική παράμετρος της θεατρικής πράξης», στον τόμο *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη*, Οι φίλοι του Ιδρύματος Μελίνα Μερκούρη, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 67.

²⁹⁹ Για μια ανάλυση με χωρικούς όρους του έργου στο σύνολό του, βλ. Νίκος Χουρμουζιάδης, «Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου», *Θεατρικά Τετράδια*, 25 (1993): *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σσ. 7-17.

³⁰⁰ Bachelard, *ό.π.*, σ. 99.

³⁰¹ *Το ίδιο*, σ. 74.

³⁰² Καμπανέλλης, «Όσο πιο εθνικό είναι ένα έργο τόσο περισσότερο οικουμενικό: Συνέντευξη στην Ελένη Καλλία», *Θεατρικά Γεγονότα και Ζητήματα*, 6-7 (Ιαν.-Ιούν. 1991), σ. 20. Δεν είναι τυχαίο που η Γλυκερία μέσα στο έργο, αν και δεν κατοικεί πλέον στο σπίτι, ομολογεί ότι αυτό είναι το σπίτι της ψυχής της: «[...] εμένα έτσι κι αλλιώς το σπίτι της ψυχής μου ετούτο είναι... ακόμα κι άμα δεν είμαι δω, πάλι εδώ είμαι...». Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», στον τόμο *Θέατρο*, τ. Ε', Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 118.

³⁰³ Σύμφωνα με τον Γ. Πεφάνη, «ο εισαγωγικός αυτός μονόλογος αποτελεί μια ακριβή εσωτερική διδασκαλία για τον χώρο και τα σκηνικά αντικείμενα», τα οποία περιγράφονται με ιδιαίτερη γλαφυρότητα. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Αθήνα, Κέδρος 2000, σσ. 149-150.

³⁰⁴ Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σ. 105.

Από το παραπάνω απόσπασμα προκύπτει ότι ως ένοικοι του σπιτιού μας συστήνονται ευθύς εξαρχής, εκτός από τον Ποριώτη, και τα ίδια τα έπιπλα, τα μικροαντικείμενα της καθημερινότητας, τα οικογενειακά κειμήλια και τα έργα τέχνης που κοσμούν τους τοίχους του³⁰⁵. Κατά τον Baudrillard, όλα τα έπιπλα ενός σπιτιού, το καθένα ενδεδυμένο με μια λειτουργικότητα, τείνουν προς μια ενότητα λιγότερο χωρική και περισσότερο ηθικής τάξης. Ουσιαστικά, αντανακλούν την ίδια την παρουσία της οικογένειας συμβολοποιημένη³⁰⁶. Με αυτήν την έννοια τα αντικείμενα προβάλλουν θεμελιωδώς ανθρωπομορφικά³⁰⁷, σε σημείο ώστε να ακούμε αυτήν την ίδια την «θλιβερή φωνή ('lacrima rerum')» των επίπλων³⁰⁸.

Στο έργο του Καμπανέλλη η προσωποποίηση αυτή των αντικειμένων ενέχει σε έναν βαθμό τον χαρακτήρα του ανιμισμού: τα αντικείμενα αναδύονται ως αυθύπαρκτες οντότητες που αυτονομούνται από την ανθρώπινη ενέργεια (το κουδούνι της πόρτας «κάπου κάπου χτυπά μόνο του»³⁰⁹), φέρουν τη δική τους μνήμη και ομιλία, έχουν τις ιδιοτροπίες τους (τα «μη μου άπτου» σερβίτσια³¹⁰) και πάσχουν από ασθένειες που τα κατατρώγουν (οι κατσαρίδες παρουσιάζονται ως «μανιακές βιβλιόφιλες»³¹¹ και ο μπουφές ως έρμαιο των σκουληκιών³¹²). Αλλά και το ίδιο το σπίτι προβάλλει στο έργο αυτό ως ένα «μεγάλο αντικείμενο» φέρον ζωή, σύμφωνα με την εύστοχη παρατήρηση του Γ. Πεφάνη³¹³. Ο Αντωνάκος «ακούει τη φωνή του»³¹⁴ και στη συνέχεια υποστηρίζει ότι «τους θέλει αυτό το σπίτι», τον ίδιο και τη γυναίκα του³¹⁵. Ο Ανδρέας αναφέρεται επιτιμητικά σε αυτό, με την προτροπή «να πάει από πνευμονικό οίδημα»³¹⁶, ενώ σε μια αποστροφή του λόγου του αναρωτιέται: «το σπίτι είναι ιδιοκτησία μας ή εμείς του σπιτιού;»³¹⁷.

Η πρόσκτηση ανθρώπινων χαρακτηριστικών εκ μέρους του σπιτιού και των αντικειμένων μάς επαναφέρει στον φαινομενολογικό στοχασμό του Bachelard γύρω από το σπίτι και την οικία:

Ένα τέτοιο γεωμετρικό αντικείμενο [το σπίτι] θα 'πρεπε ν' αντιστέκεται σε μεταφορές που καλοδέχονται το ανθρώπινο σώμα, την ανθρώπινη ψυχή. Αλλά η μετάθεση στο ανθρώπινο γίνεται διαμιάς, από τη στιγμή που δεχόμαστε το σπίτι σαν ένα χώρο παρηγοριάς και

³⁰⁵ Για τον τρόπο με τον οποίο τα αντικείμενα που πληρούν έναν χώρο (και όχι ο χώρος καθαυτός με τις αδρές γραμμές του) σημασιοδοτούν το δραματικό τοπίο έχει μιλήσει και πάλι ο Καμπανέλλης: «Θα ήθελα να κάνω μια παρένθεση και να πω ότι από τα πράγματα που αγαπώ πιο πολύ, ως σκηνικά αντικείμενα, είναι τα έπιπλα και τα σκεύη, που, αν θέλεις, είναι οι ενδείξεις του χώρου και όχι ο χώρος με τους τοίχους του και τις πόρτες του και τα παράθυρά του». Βλ. Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σσ. 159-160.

³⁰⁶ Baudrillard, *Le système des objets*, ό.π., σ. 21.

³⁰⁷ *Το ίδιο*, σ. 39.

³⁰⁸ Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Πειραματικό Θέατρο της Πόλης» – Ιακώβου Καμπανέλλη: 'Ο δρόμος περνά από μέσα', *Νέα Εστία*, 1525 (15.1.1991), σ. 129.

³⁰⁹ Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», ό.π., σ. 106.

³¹⁰ *Το ίδιο*, σ. 145.

³¹¹ *Το ίδιο*, σ. 107.

³¹² *Το ίδιο*, σ. 110.

³¹³ Πεφάνης, ό.π., σ. 58.

³¹⁴ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 115.

³¹⁵ *Το ίδιο*, σ. 155.

³¹⁶ *Το ίδιο*, σ. 139.

³¹⁷ *Το ίδιο*, σ. 142.

οικειότητας, σαν ένα χώρο που οφείλει να υπερασπιστεί και να συγκεντρώσει την ιδιωτική μας ζωή. Τότε ανοίγεται, πέρα από κάθε ορθολογισμό, στο πεδίο του ονειρισμού³¹⁸.

Το σπίτι προβάλλει ως ένας «μικρόκοσμος βιωμάτων»³¹⁹, ως ένας τόπος συγκέντρωσης των σπαραγμάτων της συνείδησης, ως μια μήτρα ζωής. Στους τέσσερις τοίχους του εμφιλοχωρούν οι μνήμες, τα βιώματα, οι ονειροπολήσεις, οι ματαιώσεις –όλα διάστικτα από τον χρόνο που τα έχει διαπεράσει και έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί. Ουσιαστικά ο χώρος του σπιτιού αποτελεί μια συμτύκνωση του χρόνου: καθώς η χρονική διάρκεια δεν δύναται να βιωθεί εκ νέου, ο χώρος αναλαμβάνει την ανασύσταση της μνήμης και των βιωμάτων διαμέσου των αντικειμένων που τον πληρούν. Το σπίτι αναδύεται, έτσι, πολύ περισσότερο ως μια «κατάσταση, που ενσωματώνει μνήμες και εικόνες, επιθυμίες και φόβους, το παρελθόν και το παρόν»³²⁰.

Ειδικά για την περίπτωση του αρχοντικού των Ποριώτηδων τα κλασικά αντικείμενα που συνιστούν την οικιακή σκευή, έχοντας αναπτύξει μια οργανική σχέση με τον χρόνο, λειτουργούν ως καταγωγικοί μύθοι: δεσπόζουν στον χώρο για να υπομνήσκουν τον χρόνο που τα έχει διαπεράσει και έτσι παραπέμπουν στην αρχή των πραγμάτων, στην εμβρυακή κατάσταση, στη νοσταλγία της μητρότητας³²¹. Οι άοριστες αναφορές του Ποριώτη, της Γλυκερίας και του Ανδρέα στα «γεγονότα» που σημάδεψαν την πορεία της οικογένειας και ταυτίστηκαν με τη ζωή της στο αρχοντικό υφαίνουν ένα παρελθόν της οικογένειας τόσο ένοχο όσο και οδυνηρό. Ο ίδιος ο Ανδρέας δηλώνει «υποθηκευμένος σε ιστορίες που άρχισαν πριν γεννηθώ...»³²² και είναι πρόθυμος να αποσχιστεί πλήρως από αυτό το παρελθόν συνηγορώντας υπέρ της απαλλοτρίωσης του αρχοντικού. Το παρελθόν φέρεται να βαραίνει τα δραματικά πρόσωπα, όσο αυτά διαβιούν υπό τη σκέπη ενός σπιτιού που έχει στεγάσει ανομολόγητες πράξεις και συγκρούσεις. Πρόκειται, ουσιαστικά, για την ιστορία του οίκου, η οποία όμως περιβάλλεται διαρκώς από ένα πέπλο απροσδιοριστίας ως προς τα συγκεκριμένα γεγονότα που έλαβαν χώρα. Η Ζ. Σαμαρά επιχειρεί μια σύνδεση του χρόνου της ιστορίας του οίκου με τον ίδιο τον χώρο του οίκου, κάνοντας λόγο για εγκιβωτισμό της απροσδιοριστίας του χρόνου μέσα στην αμεσότητα του χώρου³²³.

³¹⁸ Bachelard, *ό.π.*, σ. 76.

³¹⁹ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας: περιπτώσεις της ελληνικής δραματουργίας, 1980-1998 (Καμπανέλλη, Μάτεσις, Ποντίκας, Διαλεγμένος, Μανιώτης, Χρυσούλης)», στον τόμο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, *ό.π.*, σ. 239.

³²⁰ Pallasmaa, «Ταυτότητα, οικειότητα και σπίτι: Σημειώσεις πάνω στη φαινομενολογία του σπιτιού», *ό.π.*, σ. 130.

³²¹ Για μια ανάλυση του κλασικού αντικειμένου υπό το πρίσμα του καταγωγικού μύθου, βλ. Baudrillard, *ό.π.*, σσ. 105-113.

³²² Καμπανέλλη, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σ. 159.

³²³ Ζωή Σαμαρά, «Υπο-κριτική. Τέχνη και ανατροπή στο θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα 22-24.10.2004, επιμ. Νίκος Χρυσόχογος & Μαρία Ρενιέρη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σσ. 30-31. Τη διάσταση του χρόνου έναντι του χώρου πριμοδοτεί ο Βάιος Παγκουρέλης στο άρθρο του για την έννοια της πληρωμής ως αποτίμησης του βίου στην δραματουργία του Καμπανέλλη: Βάιος Παγκουρέλης, «Μια διαδρομή από την καθημερινότητα στη μεταφυσική», *Δρώμενα*, 14 (1995), σσ. 51-53.

Πράγματι, τα ίδια τα έπιπλα και τα αντικείμενα του σπιτιού μοιάζουν να επωμίζονται το βάρος των γεγονότων, έχοντας στην ουσία αφομοιώσει το παρελθόν, έχοντας εμποτιστεί από την ύλη των ανθρώπων και την ενέργεια των πράξεών τους. Έτσι, μπορούμε να κάνουμε λόγο για «πράγματα που στοιχειώνουν τον άνθρωπο και στοιχειώνονται απ' αυτόν»³²⁴, άλλως για τον «πόνο του ανθρώπου και των πραγμάτων»³²⁵. Όπως, όμως, επισημαίνει ο Γ. Πεφάνης, ο χρόνος που έχει επενδυθεί στα έπιπλα δεν είναι παρά ένας χρόνος ειρωνικός³²⁶: κυλά εν αγνοία και σε βάρος των δραματικών προσώπων, έτσι που τα αντικείμενα από τη μια και τα δραματικά πρόσωπα από την άλλη να χαράσσουν τις δικές τους ξεχωριστές προβολές στο δραματικό και σκηνικό παρόν του έργου.

Σε μια αποστροφή του λόγου του Ποριώτη μπορούμε να εντοπίσουμε ψήγματα της ύπαρξης του ειρωνικού αυτού χρόνου. Απευθυνόμενος στον ανιψιό του και επιδιώκοντας να αναστρέψει την επιθυμία του περί κατεδάφισης του σπιτιού ο Ποριώτης αναφέρεται στα γεγονότα του παρελθόντος και στο πώς αυτά έχουν εμποτίσει τους τοίχους του σπιτιού, καθιστώντας τους απόντες οιονεί παρόντες. Λέει τότε χαρακτηριστικά: «[...] εσείς δε ζείτε εδώ μέσα, δεν τους αισθάνεσθε, νομίζετε ότι το σπίτι είναι πια άδειο... λάθος...! ούτε καν οι τοίχοι δεν ξαναγίνονται σκέτη πέτρα και τα έπιπλα σκέτο ξύλο...!»³²⁷. Αυτή η μη αναστρεψιμότητα των πραγμάτων και η αδυναμία αναγωγής τους πλέον στην πρώτη ύλη υποδηλώνει την εδραία και αδιαμφισβήτητη παρουσία τους στον χώρο, ακόμα και αν το ανθρώπινο βλέμμα τα αντιπαρέρχεται.

Ειδικά το ξύλο (που ως υλικό φέρει ζωή και μυρωδιά, γίνεται καταφύγιο για τα παράσιτα και γερνάει) αναδύεται σε πρωταρχικό στοιχείο του χώρου, διαφεύγον κάθε απόπειρας μεταχείρισής του³²⁸. Ο Ποριώτης στην πρώτη εικόνα του έργου καλεί τον Αντωνάκο να αφουγκραστεί τα ζώφια που κατατρώγουν τον ξύλινο μπουφέ αναφωνώντας «... πειναλέων τέρας ο χρόνος...»³²⁹ και αργότερα, παρουσία του Ανδρέα, παραδέχεται ότι αρέσκεται να ακούει τους ήχους «από τις χαράδρες της αιωνιότητας» που βγάζουν τα σκουλήκια ενόσω ροκανίζουν τα έπιπλα³³⁰. Αντιστοίχως, κατά τη Γλυκερία, οι στόφες από τα έπιπλα «τραβούν τηντσιγαρίλα και μυρίζουν μετά...»³³¹, όπως επίσης οι πορσελάνες επιζητούν λεπτούς και επιδέξιους χειρισμούς, τους οποίους η Γλυκερία αναφέρει ότι έμαθε από τη μητέρα του Ποριώτη κι εκείνη από τη δική της μητέρα³³². Σε όλες αυτές τις αναφορές λανθάνει η αίσθηση του χρόνου που κυλά ανεπιστρεπτί ερήμην των ανθρώπων και καθιστά τα αντικείμενα ολοκληρωμένες παρουσίες.

³²⁴ Γιάννης Βαρβέρης, «Αειθαλής Καμπανέλλης: Ο δρόμος περνά από μέσα στο Πειραματικό Θέατρο της Πόλης», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου, Γ': Κείμενα θεατρικής κριτικής (1989-1994)*, Σοκόλη, Αθήνα 1995, σσ. 100-101.

³²⁵ *Ο.π.*

³²⁶ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, *ό.π.*, σ. 58.

³²⁷ Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σ. 142.

³²⁸ Για μια ανάλυση του ξύλου ως υλικού που συνδέεται με το αυθεντικό αντικείμενο, βλ. Baudrillard, *ό.π.*, σσ. 52-54.

³²⁹ Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σ. 109.

³³⁰ *Το ίδιο*, σ. 139.

³³¹ *Το ίδιο*, σ. 118.

³³² *Το ίδιο*, σ. 145.

Πρόσωπα και πράγματα κινούνται σχεδόν αυτόνομα σε ένα παράλληλο σύμπαν μέσα στο έργο. Με την είσοδο του Αντωνάκου στην πρώτη εικόνα του έργου εισβάλλει ουσιαστικά στον δραματικό χώρο η αξία της μεταπράτησης και της μεταποίησης, ίδιον της μικροαστικής αντίληψης της ζωής. Αμέσως μετά τις πρώτες συστάσεις με τον Ποριώτη ο Αντωνάκος εντοπίζει ένα προς ένα τα αντικείμενα που θα μπορούσαν να πλαισιώσουν το επιχειρηματικό του σχέδιο: τα φλιτζάνια με καταγωγή από το Μάισσεν³³³, τον μπουφέ που μετράει δυο γενιές πίσω³³⁴ και τον πολυέλαιο εκ Βενετίας που έφτασε στα χέρια της Κερκυραίας γιαγιάς του γερο-Ποριώτη³³⁵, όλα «εκλεκτά κομμάτια»³³⁶ που χρήζουν περαιτέρω αξιοποίησης: «[...] αλλά τέτοιο σπίτι είναι κρίμα να μένει ανεκμετάλλευτο... είναι... είναι ένα νεκρό κεφάλαιο...!»³³⁷. Το αρχοντικό αντιμετωπίζεται από τον Αντωνάκο ως ένα κεφάλαιο που πρέπει να αξιοποιηθεί, για να αποκτήσει εκ νέου λόγο ύπαρξης. Πρέπει, λοιπόν, πάση θυσία να διατηρηθεί και να αναμορφωθεί. Στο σημείο αυτό η επιθυμία του Αντωνάκου συναντά τη βαθύτερη ανάγκη του Ποριώτη να διασώσει το σπίτι και μαζί με αυτό όλη την ιστορία της οικογένειας: «[...] τι θα γίνουν όλοι αυτοί κι όλα αυτά εάν αφήσω να κατεδαφιστεί το σπίτι τους...; Έχω δικαίωμα να τους πετάξω στο δρόμο άστεγους, πρόσφυγες...»³³⁸. Εκκινώντας από διαφορετικές αξιακές αφετηρίες, Ποριώτης και Αντωνάκος συνομολογούν την ανάγκη διατήρησης του σπιτιού και μετατροπής του σε ιδιότυπο παλαιοπωλείο, που προβάλλει και ως η μόνη βιώσιμη λύση για τον ιδιοκτήτη του σπιτιού.

Η δεύτερη εικόνα του έργου μας δίνει ήδη μια διαφορετική όψη του παλαιού αρχοντικού. Μεγάλα χαρτοκιβώτια, άλλα ανοιγμένα και άλλα όχι, γεμάτα αντίκες κείτονται διάσπαρτα στο πάτωμα του σπιτιού. Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες «το σπίτι έχει ήδη αρχίσει να δείχνει και λίγο μαγαζί»³³⁹. Μαζί με τον Αντωνάκο, που έχει παρεισφρήσει στα άδυτα της οικογενειακής εστίας του Ποριώτη, φαίνεται ότι αρχίζει και η διάβρωση της οικιακής σκευής. Τα νέα έπιπλα και διακοσμητικά αντικείμενα τα οποία ο αντικέρ έχει εναποθέσει ατάκτως στο αρχοντικό δεν είναι αυθεντικές αντίκες αλλά πατιναρισμένες ρεπλίκες. Το σχέδιο του Αντωνάκου ήταν εξάλλου ακριβώς αυτό: να επενδύσει τον χώρο του αρχοντικού με αντικείμενα που προσομοιάζουν σε αντίκες και, αναμειγμένα καθώς θα ήταν με τα γνήσια έπιπλα του σπιτιού, τα αντικείμενα αυτά να παραπλανήσουν τους επίδοξους πελάτες, ώστε να πληρώσουν αδρά για να τα αποκτήσουν. Στο σημείο αυτό έχει ήδη ξεκινήσει η ανοικείωση του χώρου³⁴⁰: πάνω σε αυτήν τη δυσαρμονία μεταξύ του πρωταρχικού χώρου του σπιτιού και των νεοεισαχθέντων αντικειμένων θα χτιστεί στη συνέχεια όλη η δραματική σύγκρουση του έργου.

³³³ *Το ίδιο*, σ. 108.

³³⁴ *Το ίδιο*, σ. 109.

³³⁵ *Το ίδιο*, σ. 110.

³³⁶ *Ο.π.*

³³⁷ *Το ίδιο*, σ. 112.

³³⁸ *Το ίδιο*, σ. 113.

³³⁹ *Το ίδιο*, σ. 116.

³⁴⁰ Βασιλική Παρασκευοπούλου, «Ο σκηνικός χώρος του ‘Μυστικού της Κονταέσσας Βαλέραινας’ και του ‘Ο δρόμος περνά από μέσα’», στον τόμο *Αφιέρωμα: Ιάκωβος Καμπανέλλης*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζωγράφου, Αθήνα 1994, σ. 67.

Η ευφυής επιχειρηματική κίνηση του Αντωνάκου εδράζεται στην ψυχολογία που αναπτύσσεται γύρω από το αντικείμενο της σειράς, το οποίο προβάλλει στο θυμικό του αγοραστή ως αντικείμενο-μοντέλο³⁴¹. Πιο συγκεκριμένα, τα έπιπλα και τα αυθεντικά αντικείμενα του σπιτιού των Ποριώτηδων λειτουργούν εδώ ως αντικείμενα-μοντέλα, τα οποία κάθε επίδοξος πελάτης θα ήθελε να αποκτήσει. Κι αυτό διότι κάθε αυθεντικό αντικείμενο φέρει την προσωπική σφραγίδα του τεχνίτη που το δημιούργησε, άρα ενεργοποιεί την αίσθηση της μοναδικότητας και της γνησιότητας. Όπως ο ίδιος ο Καμπανέλλης το περιγράφει γλαφυρά: «[...] το χειροτέχνημα είναι έργο ενός προσώπου που καθένα απ' τα λιγοστά του δημιουργήματα έχει τη δική του μορφή και ψυχή»³⁴². Τοποθετώντας, συνεπώς, ο Αντωνάκος πλάι στα αυθεντικά αντικείμενα του Ποριώτη τις πατιναρισμένες ρεπλίκες (αντικείμενα της σειράς) προσφέρει στους πελάτες του την ψευδαίσθηση της ιδιοποίησης ενός αντικειμένου-μοντέλου. Πρόκειται, ουσιαστικά, για τον ιδεολογικό μηχανισμό που προωθεί την ιδιοποίηση όχι των αντικειμένων αυτών καθ'αυτών αλλά της ιδέας της κτήσης ενός αντικειμένου-μοντέλου³⁴³. Τα αντικείμενα της σειράς προβάλλουν έτσι ως ενσαρκωμένα σημεία και η χρήση τους πλέον δεν είναι λειτουργική αλλά καθαρά ρητορική³⁴⁴.

Ο Αντωνάκος θεωρεί ότι κατέχει πολύ καλά τη λειτουργία αυτού του μηχανισμού³⁴⁵. Ανεπαισθήτως, όμως, ο μηχανισμός αυτός έχει παρεισφρήσει και στον ιδιωτικό του βίο, τον οποίο υποσκάπτει ήδη λαθραίως. Όταν ο Αντωνάκος με καμάρι παρουσιάζει τη Λίτσα στον Ποριώτη ως «έργο» και «δημιούργημά» του³⁴⁶, υπάγει εν αγνοία του τη συζυγική του σχέση στις αξίες της παραγωγής και της κατανάλωσης, αναπαράγοντας τον φетиχισμό των αντικειμένων στο επίπεδο των διαπροσωπικών σχέσεων³⁴⁷. Με την κρίση που επέρχεται στο τέλος του έργου και ενώ ο Αντωνάκος ακόμα διερωτάται τι έχει κάνει λάθος, η Λίτσα αναλαμβάνει το

³⁴¹ Για μια ενδελεχή ανάλυση του αντικειμένου της σειράς σε αντιδιαστολή με το αντικείμενο-μοντέλο, βλ. Baudrillard, *ό.π.*, σσ. 191-217.

³⁴² Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, *ό.π.*, σ. 72.

³⁴³ Ο Πούχγερ, εκκινώντας από την ανθρωπολογική θεωρία, αναφέρεται στον «αστικό φολκλορισμό» ως διαδικασία οικειοποίησης του μύθου των αυθεντικών αντικειμένων («παραμυθογόνος» ο χώρος της πώλησής τους κατά τον ίδιο). Βλ. Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας: το θεατρικό σύμπαν του Γάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 632.

³⁴⁴ Baudrillard, *ό.π.*, σσ. 191-217 και 275-283. Επιπλέον, για μια ανάλυση των αντικειμένων ως εμπορευμάτων, βλ. Appadurai, «Introduction: commodities and the politics of value», *ό.π.*, σσ. 3-63. Ο ίδιος ο Καμπανέλλης αποδίδει με τον δικό του νοσταλγικό τρόπο αυτήν την αντίθεση μεταξύ αντικειμένου-μοντέλου και αντικειμένου σειράς. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το ότι όλα τα έφτιαχναν μόνοι τους και για τον εαυτό τους [στα χωριά και γενικά στις μικρές κοινωνίες], καθιστούσε το σπιτικό περιβάλλον μια άμεση έκφρασή τους, αυτό που μ' αρέσει να τ' ονομάζω 'ψυχικό τοπίο'. Εμείς σήμερα για να το συνθέσουμε αυτό, για να βρούμε τα είδη που μας βολεύουν, πρέπει να ψάξουμε να τα βρούμε, να τ' αγοράσουμε. Είμαστε συλλέκτες, πρέπει να τα συλλέξουμε, να είναι κοντά στο γούστο μας και να προσαρμόσουμε την αισθητική μας σ' αυτά. Ενώ τα παλιά υφαντά ενός σπιτικού, τα κεντήματα, ο διάκοσμος, είναι κατ' ευθείαν γεννήματα ενός προσωπικού γούστου, μια προέκταση ενός εσωτερικού κόσμου». Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 111.

³⁴⁵ Ήδη, από την πρώτη εικόνα του έργου έχει φροντίσει να πληροφορήσει τον Ποριώτη για τη μέθοδο του: «[...] οι πιο πολλές [λάμπες] είναι μπάσταρδες, κομμάτια από παλιές συναρμολογημένα με καινούργια, πατιναρισμένα βέβαια, αλλά οι πελάτες δεν παίρνουν χαμπάρι...». Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σσ. 110-111.

³⁴⁶ Το ίδιο, σ. 124.

³⁴⁷ Για τον μηχανισμό κοινωνικοποίησης του εμπορεύματος κατά Μαρξ, βλ. Α' Μέρος, σσ. 35-37.

βάρος της αυτογνωσίας: «... με αγόρασες...! [...] ...τις ανάγκες μου, την απελπισία μου, την ευγνωμοσύνη μου, ναι τις αγόρασες...! [...] μ' αγόρασες ολόκληρη...! η ζωή μου τέλειωσε πριν ακόμη αρχίσει...!»³⁴⁸. Το δημιούργημα του Αντωνάκου έχει πλέον αυτονομηθεί: η κρίση αυτογνωσίας επιτρέπει στη Λίτσα να εξέλθει από το καθεστώς του εμπορεύματος³⁴⁹ στο οποίο την είχε υπαγάγει ο Αντωνάκος, διαρρηγνύοντας οριστικά τον δεσμό της μαζί του.

Κατά την έναρξη της τρίτης εικόνας του έργου επιπλέον έπιπλα και αντικείμενα έχουν προστεθεί στο αστικό σαλόνι του Ποριώτη, έτσι που τώρα αυτό να έχει περισσότερο την όψη καταστήματος παρά οικιακού χώρου³⁵⁰. Ωστόσο, δεν διατίθενται όλα τα αντικείμενα του χώρου προς πώληση. Όπως η Λίτσα πληροφορεί τον Ανδρέα, ανιψιό του Ποριώτη, που κάνει στην εικόνα αυτή την πρώτη του εμφάνιση, «[...] ό,τι είναι πολύ του σπιτιού δεν τα δίνει»³⁵¹, αναφερόμενη στον ηλικιωμένο ιδιοκτήτη. Στην αποστροφή αυτή της Λίτσας λανθάνει η πεποίθηση της ύπαρξης οικιακών αντικειμένων τα οποία ενοικούν στον πυρήνα της οικειότητας, σε αντίθεση με αντικείμενα που παράγουν μια μικρότερη ή μεγαλύτερη ανοικείωση. Κατά τον Βαϊbourine, αντικείμενα που ανακαλούν την έννοια της εστίας ή που εντοπίζονται σε κάποιο τιμώμενο μέρος του σπιτιού προβάλλουν ως οικεία. Από την άλλη, την αίσθηση του ανοίκειου μπορεί να αποπνέουν αντικείμενα καινούρια που δεν έχουν ενταχθεί ακόμα πλήρως στην οικιακή σφαίρα (εδώ οι πατιναρισμένες ρεπλίκες του Αντωνάκου), ή ακόμα και αντικείμενα παλιά, αλλά με μειωμένη λειτουργικότητα (χαλασμένα, φθαρμένα)³⁵².

Σύμφωνα με τη μαρτυρία της Λίτσας, συνεπώς, υπάρχουν ορισμένα αντικείμενα που παραμένουν συνυφασμένα με το σπίτι, αφομοιωμένα από αυτό και δεν αποκτούν την ιδιότητα του εμπορεύματος. Όλα τα υπόλοιπα, όμως, έχουν εισέλθει σε ένα καθεστώς εμπορευματοποίησης, όπως μαρτυρούν και οι τηλεφωνικές συνομιλίες της Λίτσας με πελάτες σχετικά με την ολοκλήρωση των αγορών τους. Μάλιστα, αυτή η υπερ-συγκέντρωση αντικειμένων που αναφέρει ο συγγραφέας στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες της εικόνας επιβεβαιώνει ότι πρόκειται για αντικείμενα της σειράς, καθώς η παρατακτική διάταξη στην οποία αναγκαστικά μπαίνουν τα περιορίζει σε έναν πολύ μικρό, σχεδόν ασφυκτικό, χώρο έκθεσης. Αντίθετα, το αυθεντικό αντικείμενο καταλαμβάνει τον δικό του αποκλειστικό χώρο, δεν υπόκειται σε έκθεση, αλλά συνιστά μια παρουσία, ξεδιπλώνοντας την υπόστασή του στο βάθος του ιστορικού χρόνου. Το αντικείμενο της σειράς, όμως, ανήκει σε έναν χρόνο που ενδημεί σε ένα προάστιο του χώρου –ενός χώρου τον οποίο άλλοτε πληρούσε το

³⁴⁸Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 168.

³⁴⁹ Σύμφωνα με τον Appadurai, εμπόρευμα δεν είναι ένα πράγμα έναντι κάποιου άλλου, αλλά μια χρονική φάση ενός πράγματος. Βλ. αναλυτικά: *Α΄ Μέρος*, σ. 36.

³⁵⁰ Βλ. την εναρκτήρια σκηνική οδηγία: Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 129. Με ειρωνικό τρόπο βλέπουμε έτσι να οπτικοποιείται ο χαρακτηρισμός του σαλονιού ως «σημαινόντος τόπου της μεταπρατικής μικροαστικής μας τάξης» που ο Κ. Γεωργουσόπουλος χρησιμοποίησε κατά την περιδιάβασή του στην δραματολογία του Καμπανέλλη: Γεωργουσόπουλος, «Το στημόνι και το υφάδι στο έργο του Καμπανέλλη», στον τόμο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Από σκηνής και από πλατείας*, *ό.π.*, σ. 201.

³⁵¹Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σ. 131.

³⁵²Albert Baïbourine, «Les aspects sémiotiques du fonctionnement des objets», *ό.π.*, σσ. 650-651.

αντικείμενο-μοντέλο και τον οποίο έρχεται τώρα να κατοικήσει το αντικείμενο της σειράς, υπολειπόμενο βέβαια του πρώτου³⁵³.

Εδραιώνεται, συνεπώς, εδώ η κυρίαρχη αντίθεση μεταξύ αυθεντικού αντικειμένου και εμπορεύματος, η οποία αντανάκλαται και στα υπόλοιπα δραματουργικά επίπεδα του έργου. Ως «τυπικές υλικές αναπαραστάσεις του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής»³⁵⁴ τα εμπορεύματα υποδηλώνουν τη δυναμική της επέλασης μιας νέας αντίληψης του κόσμου, που υπάγει το αυθεντικό στις αξίες της συναλλαγής και της μεταπράτησης. Ο Ποριώτης αντιπροσωπεύει την παλαιά τάξη, αυτήν του αυθεντικού βιώματος, τελώντας «σε κατάσταση ανακωχής με τις παραγμένες σκιές του παρελθόντος»³⁵⁵, ενώ ο Αντωνάκος εμφανίζεται ως ο αρριβίστας που δεν διστάζει να χαλκεύσει το αυθεντικό αυτό βίωμα προκειμένου να κερδοσκοπήσει³⁵⁶. Όπως, όμως, εύστοχα επισημαίνει ο Χουρμουζιάδης, το βαθύτερο κειμενικό νόημα υπερβαίνει τον προφανή άξονα της «ταξικής σύγκρουσης» και ερείδεται στη μάλλον υπαρξιακή διάσταση των δραματικών καταστάσεων, η οποία απορρέει από το θεμελιώδες ζήτημα του χρόνου: ενώ ο Ποριώτης με τη Γλυκερία φέρονται να έχουν συμφιλιωθεί με τον χρόνο που παρέρχεται ανεπιστρεπτί, εξού και δεν επιθυμούν την αλλοίωση του κόσμου στον οποίο διαβιούν, οι τρεις νεότεροι διεκδικητές του σπιτιού δεν έχουν ολοκληρώσει τη διαδικασία αυτοπροσδιορισμού τους, γι' αυτό και η διάθεσή τους απέναντι στο σπίτι προβάλλει σαρωτική³⁵⁷.

Στην πέμπτη εικόνα του έργου η νέα ηθική τάξη την οποία αντιπροσωπεύουν ο Αντωνάκος με τη γυναίκα του έχει πλέον επιβληθεί μέσα στο σπίτι: η Γλυκερία στην αρχή της εικόνας έντρομη ανακαλύπτει ότι η Λίτσα έχει καταλάβει την καλή κρεβατοκάμαρα και κοιμάται, ενώ αμέσως μετά αφηγείται στον Ποριώτη ένα άλλο περιστατικό από την «άλωση» του σπιτιού από τους νέους εισβολείς, αυτήν τη φορά στον χώρο της κουζίνας. Πρόκειται για το καλό σερβίτσιο του τσαγιού που η ίδια βρήκε «πεταμένο», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, στον μαρμάρινο πάγκο της κουζίνας. Εκείνη τόσα χρόνια έστρωνε μια πετσετούλα πάνω στο μάρμαρο, για να υποδεχθεί τα «μη μου άπτου πλάσματα», όπως η ίδια αποκαλεί τα σερβίτσια, ενώ, όταν χρησιμοποιούσε το συγκεκριμένο σερβίτσιο, τηρούσε πάντα την απαιτούμενη τελετουργία: άσπρα γάντια, ειδικό δίσκο και κατάλληλο τραπεζομάντηλο³⁵⁸. Στο μέσον της εικόνας η Γλυκερία θα αποσυρθεί πικραμένη από τη νέα κατάσταση στα ενδότερα του σπιτιού, τη στιγμή που ο Ποριώτης με τον Αντωνάκο συζητούν τις λεπτομέρειες του συμβολαίου και ο Ανδρέας προσεγγίζει με διακριτικότητα τη Λίτσα.

³⁵³ Baudrillard, *ό.π.*, σσ. 212-213.

³⁵⁴ Appadurai, *ό.π.*, σ. 7.

³⁵⁵ Χουρμουζιάδης, «Μια τραγική μικρογραφία», στον τόμο *Αφιέρωμα: Ιάκωβος Καμπανέλλης*, *ό.π.*, σ. 87.

³⁵⁶ Όπως παρατηρεί και ο Θ. Γραμματάς για τον τύπο του μικροαστού στο νεοελληνικό θέατρο, «Μη διαθέτοντας ούτε αυστηρά ταξική συνείδηση ούτε συγκροτημένη ιδεολογία ο μικροαστός κινείται μέσα σε ελαστικά και σχηματικά πλαίσια που επιτρέπουν τη φαντασιακή προς τα πάνω μετάθεσή του στη διαρκή επιδίωξη για κοινωνική άνοδο». Γραμματάς, «Ιστορικός συμβιβασμός: μικροαστικά οράματα και ιδεολογία του βολέματος», στον τόμο *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τ. Β', Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 253.

³⁵⁷ Χουρμουζιάδης, *ό.π.*, σσ. 86-87.

³⁵⁸ Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σ. 145.

Στην επόμενη εικόνα του έργου έχουν παγιωθεί πλέον όλα τα χαρακτηριστικά τα οποία υποδηλώνουν τη βαθμιαία υποχώρηση του κόσμου του αυθεντικού βιώματος μπροστά σε αυτόν του ξεπουλήματος, έτσι που η εικόνα αυτή να αποδίδει στο έργο αναδρομικά τον χαρακτήρα ενός «ρέκβιεμ του βιωμένου χώρου λίγο πριν από την εμπορευματοποίηση του βιώματος»³⁵⁹. Η τελευταία εικόνα του έργου, όμως, ανατρέπει την ήδη δρομολογημένη συμφωνία: επιστρέφοντας νωρίτερα από επαγγελματικό ταξίδι ο Αντωνάκος θα δει, καθώς πλησιάζει στο σπίτι, τη Λίτσα να ερωτοτροπεί με τον Ανδρέα στο φινάλε της νυχτερινής τους εξόδου. Η Λίτσα κάτω από την ασφυκτική πίεση του συζύγου της θα ομολογήσει το παραστράτημά της, κάνοντας τον Αντωνάκο να αναφωνήσει: «[...]... μπήκαμε σ' ένα τάφο και μας γαμήσανε οι βρικόλακες...»³⁶⁰.

Με τη φράση αυτή επισφραγίζεται και η οριστική αποκαθίλωση της νέας τάξης που είχε εγκαθιδρυθεί στην οικία των Ποριώτηδων. Η έκρηξη και το παραλήρημα του Αντωνάκου δεν είναι τελικά παρά μια ομολογία ήττας απέναντι στον κόσμο που ενσαρκώνει η άλλη πλευρά. Ο χώρος του σπιτιού μετουσιώνεται για τον Αντωνάκο σε τάφο, τα αντικείμενα με τα οποία επιχείρησε την ιδιοποίηση του χώρου γίνονται τα κτερίσματά του και οι ένοικοι, παρόντες και απόντες, λαμβάνουν τώρα την ιδιότητα του βρικόλακα, που κατασπαράσσει τις ψυχές και διαλύει τις ζωές των εισβολέων. Αποδεικνύεται, έτσι, ότι το παλαιό αρχοντικό υφίσταται τις ψυχικές δονήσεις των ενοικούντων σε αυτό και κάθε απόπειρα προσπέλασής του δεν μπορεί παρά να συνοδεύεται από την οικειοποίηση αυτών των δονήσεων. Κανείς και τίποτα δεν δύναται να διέλθει μέσα από το σπίτι χωρίς να επωμιστεί το βάρος των αναμνήσεων και των επιθυμιών όσων εναπόθεσαν το παρόν και το μέλλον τους στο εσωτερικό του³⁶¹.

Ο αμφίσημος και ταυτόχρονα πολύσημος τίτλος του έργου υποβάλλει αυτήν ακριβώς τη σάρωση του παλαιού αρχοντικού από τις δυνάμεις του μικροαστισμού, αλλά και την εσωτερίκευση του παρελθόντος και του παρόντος από το ίδιο το σπίτι και τα αντικείμενα που το πληρούν³⁶². Εάν θεωρήσουμε τον δρόμο ως μετωνυμία της

³⁵⁹Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 44.

³⁶⁰Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 169.

³⁶¹ Στο σημειώμά της για το έργο η Ιωάννα Μανωλεδάκη, σκηνογράφος της παράστασης της Πειραματικής Σκηνης της Τέχνης κατά τη θεατρική περίοδο 1992-1993, επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Ο χώρος, χαμαιλεοντικά, θα πρέπει να δικαιώνει συνεχώς και να αντανακλά τις διαφορετικές προθέσεις των ανθρώπων που, στη συγκεκριμένη συγκυρία, διαπραγματεύονται τη μοίρα του: να είναι ταυτόχρονα, κιβωτός μνήμης, ιερό κατεστημένο αξιών, απροσπέλαστο ιδανικό και στόχος προς κατάκτηση, καταφύγιο νεκρών, ή βρικόλακων, λάκος με φίδια, οικόπεδο για εκμετάλλευση και 'αντίκα' με αξία εμπορεύσιμη». Μανωλεδάκη, Άτιτλο σημείωμα, *Θεατρικά Τετράδια*, 25 (1993): *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 36.

³⁶² Η Μ. Θωμαδάκη κάνει λόγο για «περικειμενικές περιοχές» (όπως ο σκηνικός χώρος, τα σκηνικά αντικείμενα, ο τίτλος του έργου, συμπληρώνουμε εμείς) που διαθλούν το σημαίνον και το σημαϊνόμενο στο πλαίσιο ενός πολυσημικού λόγου. Με άλλα λόγια, στο συγκεκριμένο έργο ο δραματικός λόγος φέρεται να αποκτά μια ιδιαίτερη δυναμική στην αλληλεπίδρασή του με τα υπόλοιπα δραματικά επίπεδα του έργου, διαγωγάζοντας με θαυμαστό τρόπο τις βαθύτερες σημασίες του κειμένου. Μαρίκα Θωμαδάκη, «Πειραματικό Θέατρο της Πόλης» – Ιάκωβου Καμπανέλλη: 'Ο δρόμος περνά από μέσα', *Νέα Εστία*, 1529 (15.3.1991), σ. 416.

οδού της προόδου³⁶³, τότε εύκολα αντιλαμβανόμαστε ότι η πρόοδος, ήτοι η καπιταλιστική εμπορευματοποίηση, διέρχεται μέσα από το σπίτι, επιχειρεί να το εκμαυλίσει, αλλά τελικά λειτουργεί ως ανεστραμμένος καθρέφτης: οι ίδιοι οι φορείς της «προόδου» υφίστανται τον εκμαυλισμό (κυριολεκτικά και μεταφορικά) και υποχωρούν συντετριμμένοι. Διατρανώνεται, έτσι, η ουσία του σπιτιού ως «σκηνής της προσωπικής μνήμης»³⁶⁴, που εξουδετερώνει κάθε απόπειρα μετατροπής του σε εμπορεύσιμο προϊόν.

Η οικία και τα αντικείμενα που την εποικούν ως άλλοι διεκδικητές της ιδιότητάς της να περικλείει, να προστατεύει και να φυλάσσει, καθίστανται εν τέλει πεδία ανάδυσης της ετερότητας. Μιας ετερότητας που δεν στοχεύεται με ακρίβεια και δεν ονοματίζεται ρητά (άλλωστε, «κάθε εικόνα της που μας δίνει το θέατρο [...] γίνεται μια ειρωνική νύξη της μη-παραστατικότητάς της»³⁶⁵), φωλιάζει όμως σε αυτήν την ανεπαίσθητη διά-σταση του χρόνου, όπου το μελλούμενο αναστέλλεται στιγμιαία για να παραχωρήσει έδαφος στο παλλόμενο από τις αντίρροπες φαντασιακές προβολές παρόν. Στο τέλος του έργου Ποριώτης και Ανδρέας προβάλλουν ο καθένας το δικό του όραμα για το μέλλον του σπιτιού, η εκκρεμότητα όμως που εμφιλοχωρεί στην έκβαση των γεγονότων και στη νέα ταυτότητα που θα προσλάβει το σπίτι ενέχει το σπέρμα της ετερότητας: στην επικράτειά της δεν εγγράφεται απλώς η, άγνωστη ακόμα, τύχη του σπιτιού, αλλά πολύ περισσότερο η συσσωρευμένη στα έπιπλα που τρίζουν ανθρώπινη εμπειρία, ο συμπυκνωμένος στα σερβίτσια που θυμούνται χρόνος, η αδιαμφισβήτητη οικειότητα της ύλης που παραμένει αλώβητη σε πείσμα κάθε απόπειρας αλλοίωσής της.

Σε αυτήν την παραδοξότητα, την ανάδυση της ετερότητας εντός και διά της οικειότητας³⁶⁶, υφαίνει ο Καμπανέλλης το δράμα της οικίας, του πρώτου σύμπαντος του ανθρώπου, του τόπου που συνέχει φαντασία και μνήμη και που καθορίζει τη θέση μας στον κόσμο³⁶⁷. Το έργο απολήγει τελικά στο σημείο από το οποίο ξεκίνησε. Το σπίτι ανακτά την υπόσταση της οικίας, οι κίβδηλες αντίκες απομακρύνονται και τα σκουλήκια ξαναβρίσκουν τον ζωτικό τους χώρο, για να απομυζήσουν λίγο ακόμη από τον βιωμένο χρόνο του οίκου, παραμένοντας η μόνη σταθερά η οποία θα υπενθυμίζει στον Ποριώτη την πρόσδεση του είναι του στην πατρογονική εστία.

Την αίσθηση του εμποτισμένου από τις αναμνήσεις και το παρελθόν χώρου εγείρει σε μεγάλο βαθμό και το έργο του Παναγιώτη Μέντη *Η κρυφή πληγή*³⁶⁸, γραμμένο το 1995. Όπως και στο έργο του Καμπανέλλη, έτσι και εδώ το σπίτι, μια

³⁶³ Για μια διεξοδική ανάλυση του τίτλου του έργου, βλ. Πούχνερ, *ό.π.*, σσ. 646-647. Τον δρόμο ως «μετωνυμία των κοινωνικοοικονομικών εξελίξεων του τόπου» παρουσιάζει και η Αφροδίτη Σιβετίδου στο «Χώρος και διαλογικότητα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, *ό.π.*, σ. 92.

³⁶⁴ Pallasmaa, *ό.π.*, σ. 133.

³⁶⁵ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», *ό.π.*, σ. 232.

³⁶⁶ Η επισήμανση ανήκει στον Πεφάνη: «Η ιδιαιτερότητα του έργου [...] είναι ότι ελκύει την ετερότητα μέσα από την καρδιά του οικείου και του γνωστού». *Το ίδιο*, σ. 927.

³⁶⁷ Bachelard, *ό.π.*, σσ. 31, 43, 55.

³⁶⁸ Το έργο παρουσιάστηκε σε θεατρικό αναλόγιο στο Θέατρο Άλεκτον τον Ιανουάριο του 2007, σε σκηνοθετική επιμέλεια Γιάννη Αναστασάκη.

προπολεμική μονοκατοικία, τελεί σε μεταβατικό καθεστώς. Με αφορμή τον θάνατο/αυτοκτονία του γιου της, η Αθηνά, γηραιά κυρία του σπιτιού, αποφασίζει να το εγκαταλείψει και μαζεύει το νοικοκυριό της. Δηλώνει στον περίγυρο ότι έχει ήδη βάλει το σπίτι υποθήκη για τα συσσωρευμένα χρέη της οικογένειας. Ωστόσο, το σπίτι δεν θα περάσει σε ξένα χέρια, αλλά θα το αγοράσει ο ξάδελφος του άνδρα της, Ανδρέας, ο οποίος μάλιστα στην πορεία του έργου θα παντρευτεί τη χήρα του γιου της Αθηνάς, Μαρίνα. Το σπίτι, λοιπόν, με όλο το βαρύ παρελθόν του θα συνεχίσει να αποτελεί τον ζωτικό χώρο της οικογένειας και θα εξακολουθήσει να στοιχειώνει την καθημερινότητά τους με τις μνήμες που φέρει, φιλοξενώντας ταυτόχρονα νέα πάθη. Το ζήτημα της πώλησής του επανέρχεται πολύ συχνά μέσα στο έργο, με μόνο τον Ανδρέα να εναντιώνεται σε αυτό. Στην τελευταία σκηνή του έργου η Μαρίνα και ο Ανδρέας φέρονται να έχουν εγκαταλείψει το σπίτι. Η Μαρίνα επιμένει να το πουλήσουν, χαρακτηρίζοντάς το «ακατοίκητο», ενώ την ίδια στιγμή ο Ανδρέας προσπαθεί να την μεταπειθεί: «Εδώ υπάρχει η άκρη του νήματος... Η ιστορία της οικογένειας»³⁶⁹.

Η εξέλιξη του χώρου –και μαζί με αυτόν των αντικειμένων που τον πληρούν– ακολουθεί στο έργο μια πορεία ανάλογη με το έργο του Καμπανέλλη. Οι εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες μας δίνουν την εικόνα της οικοσκευής υπό μετακόμιση. Σύμφωνα με τις υποδείξεις του συγγραφέα τα παλιά έπιπλα του σπιτιού, τοποθετημένα ανάκατα στον σκηνικό χώρο, αποπνέουν την αίσθηση της Ανατολής, με βαριά διακοσμητικά στοιχεία, ίσως ακόμα-ακόμα και μυρωδιές από την Αίγυπτο. Παρά το γεγονός ότι η οικοσκευή συνδέεται άρρηκτα με το παρελθόν της οικογένειας της Αθηνάς στην Αίγυπτο, εντούτοις περισσότερο δεμένη με τα έπιπλα και τα μικροαντικείμενα του σπιτιού φέρεται να είναι η Μπέμπα, πρώην οικονόμος του σπιτιού. Όπως ακριβώς και η Γλυκερία στο έργο του Καμπανέλλη, έτσι και εδώ η Μπέμπα εκδηλώνει μια ιδιάζουσα τρυφερότητα προς τα έπιπλα του παλαιού σπιτιού. Τα αποκαλεί «μπιμπελά» και έχει φροντίσει να προμηθευτεί χαρτί οντουλέ προκειμένου να τα αμπαλάρει ένα προς ένα και έτσι να τα προστατέψει από τυχόν φθορές κατά τη μεταφορά τους. Όταν η Αθηνά την προτρέπει να διαλέξει όποιο από τα αντικείμενα επιθυμεί για να το πάρει μαζί της, η Μπέμπα δυσκολεύεται να συναινέσει στην απόσπαση των αντικειμένων από τον φυσικό τους χώρο. Τελικά, υπό την πίεση της Αθηνάς και με το επιχείρημα ότι ούτως ή άλλως το σπίτι έχει υποθηκωθεί και μαζί με αυτό όλα του τα υπάρχοντα, η Μπέμπα καταλήγει να διαλέξει τα δύο πουφ με τις αιγυπτιακές παραστάσεις και τα επίσης αιγυπτιακά πασούμια της Αθηνάς, τα οποία άλλοτε ζήλευε όλη η γειτονιά.

Δεν είναι τυχαίο ότι η Μπέμπα στοχεύει δύο αντικείμενα με ιδιαίτερη αισθητική και συναισθηματική αξία, επενδεδυμένα με τη «νοσταλγία της παρωχημένης νεότητας, αλλά και την απουσία της πάλαι ποτέ κοινωνικής και οικονομικής κυριαρχίας»³⁷⁰. Οι ρίζες της οικογένειας ανάγονται στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, όπου ο πατέρας της Αθηνάς είχε στήσει μια βιομηχανία δερμάτων

³⁶⁹ Παναγιώτης Μέντης, «Η κρυφή πληγή», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2007, σ. 276.

³⁷⁰ Πεφάνης, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», στον τόμο *Φαντάσματα του θεάτρου: Σκηνές της θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013, σ. 245.

παπουτσιών. Όταν η Αθηνά γνώρισε και παντρεύτηκε τον Κώστα, εκείνος ανέλαβε τη γενική διεύθυνση του παραρτήματος με το στοκ προϊόν, μέχρι τον διωγμό τους από τον Νάσερ, οπότε και αναγκάστηκαν να επιστρέψουν στην Ελλάδα και να αγοράσουν αυτό το σπίτι. Σε άλλο σημείο του έργου ο Ανδρέας διηγείται πώς, μετά τον επαναπατρισμό της οικογένειας, οι Αιγύπτιοι φύλαξαν το εμπόρευσμά τους και έτσι η οικογένεια μπόρεσε σταδιακά να το διοχετεύσει στην ελληνική αγορά, καθιστώντας τα πασούμια και τα πουφ περιζήτητες αγορές για τις μεγαλοαστές Αθηναίες. Σε αντίθεση με την Αθηνά που δείχνει να θέλει να κόψει τον ομφάλιο λώρο με το παρελθόν, η Μπέμπα προβάλλει ως το μοναδικό πρόσωπο μέσα στο έργο το οποίο επιμένει στη διατήρηση της μνήμης του οίκου μέσα από τα αντικείμενα που άλλοτε τον πληρούσαν και τα οποία συνιστούν ευθεία σύνδεση με το απώτερο παρελθόν της οικογένειας.

Στην έναρξη της δεύτερης σκηνής του πρώτου μέρους ο χώρος έχει σχεδόν αδειάσει από έπιπλα. Υπάρχουν μόνο ένα-δυο στρογγυλά τραπέζια αντίκες και μια καρέκλα, όλα αντικείμενα αξίας, καθώς και τα δύο πουφ στα οποία είχε κάνει νωρίτερα αναφορά η Μπέμπα. Με την είσοδο του Ανδρέα και της Μαρίνας στη σκηνή πληροφορούμαστε ότι οι δυο τους ως νεόνυμφο ζεύγος έχουν μόλις εγκατασταθεί στο σπίτι. Έτσι, στην έναρξη του δεύτερου μέρους του έργου το σπίτι εμφανίζεται με άλλη όψη: ο χώρος έχει εμπλουτιστεί με καινούρια μικροέπιπλα, τα οποία τον «ημερεύουν», σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Βέβαια, παρεισφρεί και εδώ ένας προβληματισμός ανάλογος με το έργο του Καμπανέλλη σχετικά με τα αντικείμενα της σειράς, τα οποία εμπίπτουν στη λογική του φετιχισμού των αντικειμένων και της εμπορευματοποίησης. Στο έργο του Μέντη, όμως, ο προβληματισμός αυτός εισάγεται μόνο υπαινικτικά, ενώ δεν έχει τον οργανικό ρόλο που φέρει στο έργο του Καμπανέλλη. Πιο συγκεκριμένα, όταν η Όλγα μπαίνει στο σπίτι και αντικρίζει τα καινούρια έπιπλα του ζεύγους, αναφέρεται σε αυτά ως «κομμάτια». Τα εξετάζει το καθένα ξεχωριστά, αποφαινεται ότι πρόκειται για γουστόζικα κομμάτια και επαινεί τη λιτή και επιβλητική τους όψη.

Ωστόσο, κανένα από τα πρόσωπα του έργου δεν το απασχολεί η απόρριψη των παλαιών επίπλων του σπιτιού, η αντικατάστασή τους από νέα και η δι' αυτών απώλεια της αλλοτινής ατμόσφαιρας του σπιτιού. Ο λόγος των προσώπων περιστρέφεται γύρω από το σπίτι μάλλον ως οίκο και λιγότερο ως οικία. Ο βιωμένος χρόνος εδώ δεν διέρχεται μέσα από τα έπιπλα και τα αντικείμενα του σπιτιού, αλλά προβάλλει με τη μορφή ενός ριζικού που έχει εγγραφεί στο σπίτι από την ανωδομή μέχρι τα θεμέλιά του, εγκλωβίζοντας κάθε επόμενο ιδιοκτήτη του. Η παλιά αμαρτία των προηγούμενων ιδιοκτητών φέρεται να έχει κληροδοτηθεί στους νεότερους ως μια μοίρα προδιαγεγραμμένη και αναπόδραστη. Έτσι, όταν τα δραματικά πρόσωπα αναφέρονται στο σπίτι ως καταραμένο, ουσιαστικά υπονοούν τα διαιωνιζόμενα πάθη του οίκου τους. Αυτό μαρτυρούν και τα τελευταία λόγια του Σωκράτη, ο οποίος κάνει λόγο για οικογενειακό κύκλο, ήτοι για ένα περικλειστο σύστημα εντός του οποίου ανακυκλώνονται διαρκώς τα ίδια πάθη: «Ο οικογενειακός μας κύκλος έμεινε

κλειστός. Ασφυκτικά κλειστός. Απαραβίαστος. Κι όποιος δοκίμασε να μπει, το πλήρωσε με τη ζωή του»³⁷¹.

Η παραπάνω αναφορά σχετίζεται με το ίδιο το αμαρτωλό παρελθόν της οικογένειας. Ο συγγραφέας μας επιτρέπει να χαρτογραφήσουμε αυτό το παρελθόν μόνο μέσα από νύξεις και αμφισημίες. Εξάλλου, σύμφωνα με τα λεγόμενά του το έργο έχει τον ρεαλισμό μόνο για πρόσχημα³⁷². Στην ουσία αυτό που διαγράφεται μέσα από τη μεταλλαγή της ταυτότητας του παλαιού σπιτιού είναι η τραγική πτώση ενός οίκου. Ο σκηνικός χώρος του σπιτιού λειτουργεί ως μεταφορά των παθών της οικογένειας. Το ίδιο το σπίτι υφίσταται αναδιατάξεις, περνά σε άλλα χέρια, αλλάζει όψη, αλλά ουδέποτε καθίσταται δυνατό να αποβάλει τις μνήμες που έχουν εγγραφεί εντός του. Έτσι και η οικογένεια επιχειρεί να κάνει μια νέα αρχή: η Αθηνά εγκαταλείπει το σπίτι, το ίδιο και η Μπέμπα, ενώ ο Ανδρέας προχωρά ένα βήμα παραπέρα και παντρεύεται τη Μαρίνα. Ωστόσο, το παρελθόν κατατρύχει κάθε στιγμή της καθημερινότητάς τους και τους περιβάλλει ως αναπόδραστος κλοιός. Το τέλος του οίκου σηματοδοτείται με τη δολοφονία αυτού που υπήρξε ο καταλύτης όλων όσων έχουν συμβεί στην οικογένεια και του μόνου που ήθελε το σπίτι να παραμείνει στα χέρια της οικογένειας. Μετά την πράξη του στραγγαλισμού του Ανδρέα ο οίκος πιθανόν να υποστεί κάθαρση, αλλά το σπίτι είναι αμφίβολο κατά πόσο θα μπορέσει να στεγάσει εκ νέου τα μέλη της οικογένειας.

Εκεί που στον Καμπανέλλη το αρχοντικό του Ποριώτη συνδεόταν καταλυτικά με την έννοια της οικίας ως βιωμένου χώρου, με τα παλαιά έπιπλα να αντανακλούν αυτήν ακριβώς την αίσθηση των αλλοτινών στάσεων και ηθών που εγγράφονται πάνω στα αντικείμενα, στο έργο του Μέντη η διάθεση αυτή υποχωρεί χάριν της ανάδειξης της έννοιας του οίκου ως μιας κλειστής δομής που επιβάλλεται πάνω στα πρόσωπα. Η διαφορετική αυτή προσέγγιση του χώρου του σπιτιού από τους δύο συγγραφείς φανερώνεται, άλλωστε, και στις αντίστοιχες δραματουργικές επιλογές σχετικά με τη συγκρότηση του σκηνικού χώρου των δύο έργων. Στην περίπτωση του Καμπανέλλη οι αναφορές στα αντικείμενα που πληρούν τον χώρο του σπιτιού εντοπίζονται τόσο στο επίπεδο των διδασκαλιών, όσο και σε αυτό του δραματικού διαλόγου, εισχωρώντας με τον τρόπο αυτό στα βαθύτερα εννοιολογικά υποστρώματα του έργου. Αντίθετα, στην περίπτωση του Μέντη το όλο δραματικό διακύβευμα στήνεται γύρω από τη μελλοντική τύχη του σπιτιού ως οικήματος που φέρει εντός του μια βαριά και αναπόδραστη μοίρα. Υπό αυτό το πρίσμα, τα επιμέρους στοιχεία του χώρου, αντικείμενα και μικροέπιπλα, δεν τυγχάνουν ιδιαίτερης μνείας ούτε στις σκηνικές οδηγίες αλλά ούτε και στον λόγο των προσώπων. Μόνο οι αρχικές αναφορές της Μπέμπας στα πασούμια και τα πουφ εξ Αιγύπτου ενεργοποιούν στιγμιαία μνήμες από τα περασμένα μεγαλεία της οικογένειας στην Αλεξάνδρεια, τις οποίες όμως η Αθηνά σπεύδει να καταχωνιάσει στις κούτες που θα κλείσουν διαπαντός μέσα τους το παρελθόν του οίκου υποθηκεύοντας το ίδιο του το μέλλον, όπως άλλωστε μαρτυρά και η κατάληξη του έργου.

³⁷¹Μέντης, *ό.π.*, σ. 287.

³⁷²*Το ίδιο*, σ. 204.

Η έννοια της οικίας ως ζωτικού χώρου αναφέρεται και στο δραματικό σύμπαν του έργου του Άκη Δήμου *Η ψίχα του νερού*³⁷³, με τη διαφορά ότι εδώ υπόκειται σε μια ελαφρά υπονόμηση εκ μέρους του συγγραφέα. Με δράση ελλειπτική, κοφτούς διαλόγους, μονολογικές εκφορές και την αινιγματική παρουσία τριών αγοριών, τα οποία κατά κύριο λόγο σχολιάζουν τη δράση από απόσταση, συγκροτείται το δραματικό σύμπαν του έργου, που ναι μεν έχει ρεαλιστική βάση, ωστόσο κυριαρχεί εντός του μια ποιητική σύλληψη της πραγματικότητας. Η αίσθηση αυτή υποβάλλεται ήδη από τον σκηνικό χώρο του έργου, έτσι όπως αυτός περιγράφεται από τον συγγραφέα στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες: «Μια καντίνα στην άκρη ενός χωραφιού, στις παρυφές μιας πόλης. Τόπος συνάντησης των φορτηγών που σταθμεύουν εκεί κοντά. Ένα ξεραμένο ρέμα λίγο παρακάτω. Μακριά, η θάλασσα»³⁷⁴. Πρόκειται για ένα τοπίο στα όρια του αστικού ιστού, στο περιθώριο της οργανωμένης ζωής, το οποίο όμως δεν φέρει ξεκάθαρα και τον αγνό χαρακτήρα της υπαίθρου. Το ξεραμένο ρέμα ως υπόμνηση μιας φύσης υπό εκφυλισμό, η απομακρυσμένη θεά της θάλασσας και η συρροή των φορτηγών που βρίσκουν εκεί ένα πρόσκαιρο καταφύγιο υποβάλλουν την αίσθηση ενός άγονου τοπίου που δεν εκκολάπτει καμία θετική προοπτική για τους αυτόχθονες.

Κυρίαρχο στοιχείο του δυστοπικού αυτού χώρου είναι η καντίνα, η οποία εκλαμβάνεται στο έργο αυτό ως σκηνικό αντικείμενο, αφενός λόγω της φορητότητάς της (φύσει αλλά και θέσει, αφού στο τέλος του έργου απουσιάζει από τον σκηνικό χώρο) και αφετέρου λόγω της διαρκώς επαναφερόμενης λεκτικής αναφοράς των προσώπων σε αυτήν. Η καντίνα συσπειρώνει τους διερχόμενους οδηγούς βαρέων οχημάτων, ενώ ταυτόχρονα συνιστά τον ζωτικό χώρο της Ήβης και του πατέρα της. Οι δυο τους ζουν από τα έσοδα της καντίνας και έχουν διαμορφώσει την καθημερινότητά τους με βάση τα ερεθίσματα που τους προσφέρει αυτός ο περιθωριακός, ημιπαράνομος, στο όριο του πολιτισμού τόπος. Αν θεωρήσουμε ότι «η υπαίθρος υποβάλλει την κυριαρχία του ενστίκτου»³⁷⁵, τότε στον τόπο αυτό ο οποίος συνιστά μια στρεβλή εκδοχή της υπαίθρου αναδύεται μια μάλλον διεσταλμένη ηθική που υπερβαίνει το υγιές ένστικτο και αποκτά αγοραία διάσταση. Πρόκειται για την «ηθική της παράβασης»³⁷⁶ την οποία αντιπροσωπεύει η Ήβη.

Εγκλωβισμένη σε μια κατάσταση την οποία ουδέποτε επέλεξε, η Ήβη με τις πράξεις της στο σκηνικό παρόν αίρεται πάνω από τις τρέχουσες ηθικές αξίες με τις οποίες η ίδια αναμετράται κατά το δοκούν, αναδυόμενη έτσι σε ένα «πρωτεϊκό θηλυκό»³⁷⁷. Επιλέγοντας την επί χρήμασι επαφή της με άνδρες, προκειμένου να συγκεντρώσει το απαιτούμενο ποσό που θα βγάλει τον σύντροφό της Δαμιανό από τη φυλακή, ουσιαστικά θυσιάζει τον ίδιο της τον εαυτό στον βωμό του έρωτά της. Και μολονότι το σχέδιό της εν πρώτοις πετυχαίνει και οι δυο τους αρχίζουν να κάνουν

³⁷³ Το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τον Ιανουάριο του 2001, σε σκηνοθεσία Ευδόκιμου Τσολακίδη.

³⁷⁴ Άκης Δήμου, «Η ψίχα του νερού», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 148.

³⁷⁵ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, Άτιτλο σημείωμα, στον τόμο Άκης Δήμου, ό.π., σ. 263.

³⁷⁶ Δήμου, «Σημείωμα του συγγραφέα», Άκης Δήμου *Η ψίχα του νερού*, Εθνικό Θέατρο-Πειραματική Σκηνή, Χειμώνας 2000-2001, σ. 16.

³⁷⁷ Τσατσούλης, «Άκης Δήμου, Η ψίχα του νερού, Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία*, 1735 (Ιούν. 2001), σ. 1051.

όνειρα για την κοινή τους ζωή, ο Δαμιανός εν συνεχεία πληροφορείται την πράξη της αγαπημένης του από τα τρία αγόρια, με αποτέλεσμα η κατάσταση να μεταστρέφεται άρδην. Ο Δαμιανός χαρακτηρίζει το πρόσωπο της Ήβης με μαχαίρι, εκείνη αποφασίζει να απομακρυνθεί από αυτόν, προχωρά στην πώληση της καντίνας, μετακομίζει και βρίσκει δουλειά στην πόλη. Η χωρική μετατόπιση από το χωράφι πλάι στον σκουπιδότοπο στο πολιτισμένο αστικό περιβάλλον αντανακλάται και σε μια μετατόπιση στη ζωή της Ήβης: από ένα περιβάλλον που την κρατούσε πίσω και δεν την άφηνε να εξελιχθεί, έχει κάνει τώρα το βήμα προς την απελευθέρωση.

Η καντίνα ως σκηνικό τοπόσημο είναι διαρκώς παρούσα στον σκηνικό χώρο έως τη δωδέκατη σκηνή, οπότε φέρεται να έχει ξηλωθεί από το χωράφι. Τα Αγόρια στη σκηνή αυτή σχολιάζουν την πώληση της καντίνας και τη μετατροπή του χωραφιού σε καλλιέργεια ρυζιού, ενώ λίγο παρακάτω η Ήβη εξομολογείται στον Άντρα:

Να το βγάλω από πάνω μου ήθελα. Μια βδομάδα μετά την κηδεία του το πούλησα. Ούτε μια μέρα δεν έμεινε στα χέρια μου. [...] Κάποια στιγμή σκέφτηκα να το 'παιρνε κάποιος να βάλει λουλούδια. Ωραία λουλούδια, πολύχρωμα, να μοσχοβολάνε... ή όχι, καλύτερα όχι, να μη μυρίζουνε καθόλου... με χρώματα ναι, να θες να πέσεις να πνιγείς στα χρώματά τους, αλλά να μη μυρίζουνε, η μυρωδιά μαρτυράει, μπορεί να σε προδώσει, όπως η κολόνα: βγαίνει στον αέρα κι από κει στα ρουθούνια...³⁷⁸

Ο πατέρας της στον οποίο αναφέρεται στην αρχή του μονολόγου της ήθελε άλλωστε προ καιρού να ξεφορτωθεί την καντίνα. Νωρίτερα στο έργο ο ίδιος είχε αποφανθεί: «[...] πρέπει μόνος μου, να σπρώξω την καντίνα με τα χέρια μου, το βιος του μονάχος πρέπει να το κηδεύει ο καθένας, μακάρι και τη ζωή του να γινότανε να την πηγαίνει μοναχός του ως το λάκκο, να παραχώνεται μοναχός του, όχι με ξένα χέρια...»³⁷⁹. Στα λεγόμενα των δύο προσώπων η καντίνα προβάλλει φορτισμένη περισσότερο με ένα ηθικό άγχος παρά με μια συναισθηματική αξία.

Στο έργο αυτό η καντίνα εμφανίζεται ως ένα βαρίδι από το οποίο πασχίζουν να απαλλαγούν τα άμεσα εμπλεκόμενα πρόσωπα. Ειδικά για την Ήβη, που έχει όλη τη ζωή μπροστά της, η απεμπλοκή της από την καντίνα και η εγκατάλειψη του ευρύτερου περιβάλλοντος του περιθωρίου σημαίνει την οριστική διάρρηξη με την πρότερη εκδοχή του εαυτού της, την εδραίωση μιας νέας ατομικής ηθικής και τη δι' αυτής πανηγυρική επιβεβαίωση της γυναικείας επικυριαρχίας στη δραματουργία του Άκη Δήμου³⁸⁰. Το ίδιο το όνομα της Ήβης, άλλωστε, υποβάλλει αυτήν την αναγωγή στο γυναικείο αρχέτυπο, στην ορμή του θήλεος που αφηγά την κοινωνική νόρμα για να προτείνει μια εναλλακτική οπτική του κόσμου, προσφέροντας ένα κομμάτι από την «ψίχα της ψυχής»³⁸¹ της.

³⁷⁸ Δήμου, «Η ψίχα του νερού», *ό.π.*, σσ. 184-185.

³⁷⁹ *Το ίδιο*, σ. 157.

³⁸⁰ Ο Σ. Κυριακίδης, ανιχνεύοντας τα δομικά στοιχεία της δραματουργίας του Άκη Δήμου, επισημαίνει τη συστηματική καταβύθιση του συγγραφέα στη γυναικεία ψυχοσύνθεση και την αναγωγή της γυναίκας σε κινητήριο μοχλό της δράσης των έργων του. Βλ. αναλυτικά: Κυριακίδης, «Ανιχνεύοντας τη δραματουργία του Άκη Δήμου», στον τόμο Άκης Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', *ό.π.*, σ. 68.

³⁸¹ Κυριακίδης, «Τόσο μακριά τόσο κοντά», Άκης Δήμου *Η ψίχα του νερού*, Εθνικό Θέατρο-Πειραματική Σκηνή, Χειμώνας 2000-2001, σ. 17.

Περισσότερο από μια απόπειρα ρεαλιστικής απεικόνισης μιας δεδομένης ιστορίας, ο Άκης Δήμου επιχειρεί στο έργο αυτό την υπέρβαση του ρεαλιστικού πλαισίου και τη διολίσθησή του σε πιο ποιητικούς δρόμους. Όπως επισημαίνει και η Λ. Ρόζη, παρά το γεγονός ότι στις καταβολές του έργου βρίσκεται το *Πανηγύρι* του Κεχαΐδη³⁸², «σήμερα η ‘ηθογραφική’ προσέγγιση έχει χάσει τα ερείσματά της. Η Ήβη έχει από καιρό απωλέσει την αθωότητα και την αφέλεια του Χνουδιού»³⁸³. Η εστίαση του συγγραφέα στο τοπίο και όχι στον τόπο, στις αμφίσημες προθέσεις και όχι στις συγκεκριμένες πράξεις, στα κενά του χρόνου και όχι στο συμπαγές παρόν καθιστά το έργο μια δοκιμή πάνω στην «ηθική της παράβασης», στις ρωγμές εκείνες της ηθικής που επιτρέπουν την παρείσφρηση της μη κανονικότητας. Το καθένα από τα δραματικά πρόσωπα του έργου φέρει και τη δική του παρέκκλιση, για να συναντηθούν τελικά σε μια λυτρωτική για όλους λύση.

Όταν η καντίνα ακολουθώντας και αυτή τη ρευστότητα του τοπίου μετακινηθεί στο τέλος του έργου, αφήνει ουσιαστικά το πεδίο ανοιχτό για τη χάραξη μιας νέας πορείας ζωής για τα πρόσωπα του έργου: ο Δαμιανός αναλαμβάνει στο εξής τη διαχείρισή της, τα τρία αγόρια προσδοκούν να τα πάρει στη δούλεψή του, η Ήβη πρόκειται να μετακομίσει στην πόλη έχοντας ήδη εξασφαλίσει εργασία και ο Άντρας θα επιστρέψει στον πρότερο βίο του, αυτήν τη φορά όμως χωρίς την παρουσία της Ήβης πλάι του. Τα δραματικά πρόσωπα προβάλλουν τώρα έποικοι «σ’ ένα τοπίο που μοιάζει να μη συνορεύει πια με την καρδιά τους και που τελειώνει για ν’ αφήσει ελεύθερη την καινούργια τους ιστορία να γεννηθεί»³⁸⁴. Η εγκατάλειψη της καντίνας για την Ήβη, αν και άλλοτε ζωτικός της χώρος, είναι μια κίνηση βίαιης αποκοπής από ένα παρελθόν που την βάρυνε και αναζήτησης ενός νέου τρόπου του υπάρχειν.

Σε μια ανάλογη ηθική της παρέκκλισης εγγράφεται η έννοια του σπιτιού στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*³⁸⁵. Και στο έργο αυτό, όπως και στα προηγούμενα, επισυμβαίνει μια μεταβολή του σκηνικού χώρου του σπιτιού, η οποία συνδέεται με τα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα του έργου. Η διαφορά με τα προηγούμενα έργα είναι αφενός ότι το έργο του Δημητριάδη δεν τοποθετείται υφολογικά στο πεδίο του ρεαλισμού, αφετέρου ότι το σπίτι εδώ δεν προσλαμβάνει τον χαρακτήρα ενός καταφυγίου για τα πρόσωπα, δεν λειτουργεί συγκροτητικά της ταυτότητάς τους και δεν αφήνει το ψυχικό του αποτύπωμα πάνω στα μέλη της οικογένειας Λάκμου παρά την ανατροπή της φύσης του η οποία λαμβάνει χώρα στο μέσον του έργου.

Το έργο παρακολουθεί την πορεία της οικογένειας Λάκμου από τη δημιουργία της μέχρι το απόγειο και τέλος τη συντριβή της. Καθοριστικό ρόλο σε όλη αυτήν την εξελικτική πορεία διαδραματίζει η προφητεία του στενού φίλου της οικογένειας, Φίλωνα, η οποία εκφέρεται στην αρχή του έργου. Σύμφωνα με την προφητεία αυτή

³⁸² Ο ίδιος ο συγγραφέας ομολογεί πως ένα από τα ερεθίσματα για να συνθέσει το θεατρικό αυτό τοπίο αποτέλεσε το έργο του Δ. Κεχαΐδη, *Το Πανηγύρι*. Βλ. Δήμου, «Σημείωμα του συγγραφέα», *ό.π.*, σ. 16.

³⁸³ Ρόζη, «Οι δοκιμασίες του αισθήματος και οι δοκιμές του θεάτρου: το θεατρικό έργο του Άκη Δήμου», *ό.π.*, σ. 53.

³⁸⁴ Δήμου, *ό.π.*, σ. 16.

³⁸⁵ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο του Νότου στο θέατρο «Αμόρε» σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά τη θεατρική περίοδο 2000-2001.

τα μέλη του οίκου Λάκμου θα διέλθουν από μια περίοδο απόλυτης ευδαιμονίας, στη διάρκεια της οποίας θα καταστούν μάρτυρες της επαύξησης της κινητής και ακίνητης περιουσίας τους και η ίδια τους η ζωή θα κυλά σαν παραμύθι, μέχρι όμως το χρονικό σημείο στο οποίο θα γνωρίσουν την απόλυτη συντριβή. Δεν θα απολέσουν μόνο τα υλικά κεκτημένα τους, αλλά πολύ περισσότερο την ηθική τους συγκρότηση, καθώς θα περιπέσουν σε ανομολόγητες αμαρτίες και εγκληματικές ενέργειες.

Στο μέσον, λοιπόν, του έργου τα μέλη της οικογένειας Λάκμου βλέπουν να εκπληρώνεται το πρώτο σκέλος της προφητείας του Φίλωνα, ήτοι η εντυπωσιακή τους άνοδος. Μάλιστα, η μεταβολή αυτή της οικογενειακής κατάστασης λαμβάνει χώρα ακαριαία, όταν μία μέρα η Μηλίτσα, επιστρέφοντας από τα ψώνια της, μπαίνει στο σπίτι της και στιγμιαία θεωρεί πως μπήκε σε λάθος οικία. Βγαίνει για λίγο έξω, κλείνει την πόρτα πίσω της και ύστερα από λίγο ξαναμπαίνει. Δεν αναγνωρίζει τη νέα πολυτελή επίπλωση, ωστόσο έχει βεβαιωθεί τώρα πια ότι πρόκειται για το δικό της σπίτι. Περιδιαβαίνει ανάμεσα στα έπιπλα, τα κοιτάζει εξεταστικά, δειλά-δειλά τα αγγίζει και σπεύδει να καλέσει στο τηλέφωνο τον σύζυγό της Νίλο για να του μεταφέρει τα νέα. Ο Νίλος με τη σειρά του σπεύδει να επιστρέψει στο σπίτι, για να καταστεί και ο ίδιος αυτόπτης μάρτυρας της αλλαγής. Αισθάνεται, μάλιστα, την ανάγκη να τηλεφωνήσει στον Φίλωνα, προκειμένου να τον ενημερώσει για την ολοκληρωτική μεταμόρφωση του σπιτιού τους, το οποίο πλέον είναι «ένα άλλο σπίτι», όπως χαρακτηριστικά λέει, και συνεχίζει απαριθμώντας τις τρανταχτές αλλαγές: μάρμαρα, βελούδα, χαλιά, πολυέλαιοι, πίνακες, πορσελάνες.

Σε μια από τις επόμενες σκηνές του έργου λαμβάνει χώρα το οικογενειακό δείπνο στο οποίο είναι προσκεκλημένος και ο οικογενειακός φίλος Φίλων, με σκοπό να γιορτάσουν όλοι μαζί τη νέα αυτή περίοδο ευδαιμονίας, πλούτου και απόλυτης χλιδής στην οποία έχει εισέλθει η οικογένεια Λάκμου. Στην έναρξη της σκηνής τα πρόσωπα αναρωτιούνται για το αν θα τα αναγνωρίσει ο Φίλων και αναφέρονται στον «πανύψηλο, ολόχρυσο, [με] γνήσιο κρύσταλλο» καθρέφτη, μπροστά στον οποίο ακόμα και γυμνοί να στέκονταν θα μπορούσαν να φαίνονται μεταμορφωμένοι. Η Μηλίτσα κάνει λόγο για το νέο περιεχόμενο των ντουλαπών της, στις οποίες τα φορέματα, τα παπούτσια και τα κοσμήματα τελούν σε πλησμονή, ενώ η Στάρλετ αναφέρεται στο πλήθος των αρωμάτων και των λοιπών αξεσουάρ που βρίσκονται φυλαγμένα σε πολυτελή κουτιά από βελούδο με κορδέλες από μετάξι. Σκόρπιες αναφορές στα πολυτελή δωμάτια του σπιτιού, τα μεγάλα και άνετα κρεβάτια και τα ευρύχωρα μπάνια θα συμπληρώσουν την εικόνα του αναγεννημένου οίκου Λάκμου, την οποία θα κληθεί να αναγνωρίσει και ο Φίλων. Ωστόσο, Νίλος και Φίλων έχουν πλήρη επίγνωση ότι, εφόσον έχει εκπληρωθεί το πρώτο σκέλος του πάλαι ποτέ χρησμού του Φίλωνα, πολύ σύντομα θα ακολουθήσει η πτώση και η συντριβή της οικογένειας. Έτσι, στην έναρξη του δεύτερου μέρους του έργου οι δυο τους συναντώνται, ο Νίλος ενημερώνει τον Φίλωνα ότι εδώ και λίγο καιρό τα πράγματα έχουν αρχίσει να μεταστρέφονται για την οικογένειά του και ο Φίλων του υπόσχεται ότι θα προσπαθήσει να ανακαλέσει στη μνήμη του με ακρίβεια όλες τις προφητείες τις οποίες είχε άλλοτε εκστομίσει, ώστε επεμβαίνοντας καιρία στα γεγονότα να εμποδίσουν από κοινού την τελική τους εκπλήρωση.

Βέβαια, κάτι τέτοιο δεν μπορεί να συμβεί, καθώς στη δραματολογία του Δημητριάδη κυριαρχεί ο ντετερμινισμός και οι δραματικές εξελίξεις προβάλλουν εξ αρχής προδιαγεγραμμένες. Σε αυτό ακριβώς το στοιχείο συνίσταται και η τραγικότητα στα έργα του η οποία αναφέρεται ως μια «αιώνια επανάληψη του τερατώδους»³⁸⁶, που εγκλωβίζει τα πρόσωπα στη νομοτέλειά της και τα οδηγεί στην αμετάκλητη συντριβή. Στη *Ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή* η συντριβή των δραματικών προσώπων εγγράφεται στον προφητικό λόγο του Φίλωνα ήδη από την έναρξη του έργου. Γι' αυτό και το σύνολο των δραματικών καταστάσεων τείνει σταθερά προς την εκπλήρωση του προφητικού λόγου, παρά τις πρόσκαιρες και απεγνωσμένες απόπειρες των προσώπων να επιβληθούν επάνω του και να τον εξουδετερώσουν. Καθώς, όμως, ο προφητικός λόγος του Φίλωνα στο έργο δεν είναι απλώς μια ομιλιακή πράξη³⁸⁷ αλλά ανήκει ο ίδιος στην τάξη του Λόγου, αναδεικνύεται σε αναγκαία συνθήκη για την πραγμάτωση του νέου είδους ανθρωπισμού που οραματίζεται ο Δημητριάδης. Για τον Δημητριάδη η ανθρώπινη κατάσταση πρέπει να διέλθει μέσα από το καθεστώς του πόνου, το σώμα πρέπει να φτάσει στο έσχατο όριό του και να καταστεί πάσχον σώμα προκειμένου η ύπαρξη να επανεκκινηθεί και μέσα από τη «συνείδηση του πόνου»³⁸⁸ να εγκαινιάσει τη νέα ηθική του ανθρωπισμού.

Το εμβόλιμο επεισόδιο με το σπίτι και τις πολλαπλές αλλαγές στο εσωτερικό του, αλλαγές για τις οποίες τα πρόσωπα δεν φαίνεται να έχουν την επίγνωση αλλά ούτε και τον έλεγχο τους, υπογραμμίζει με ειρωνικό τρόπο την τραγική πορεία των προσώπων προς την εκπλήρωση της προφητείας. Προϊόντος του χρόνου η ευδαιμονική ατμόσφαιρα του σπιτιού θα αρχίσει να υποχωρεί κάτω από το βάρος των ανόσιων πράξεων της αιμομιξίας, της παιδεραστίας, της παιδοκτονίας και της συζυγοκτονίας που θα λάβουν χώρα στο εσωτερικό του σπιτιού και θα σφραγίσουν την οικογενειακή εστία με την αίσθηση του βέβηλου³⁸⁹ και του ειδεχθούς. Μέσα από όλη αυτήν τη «λαγνεία της βίας»³⁹⁰ το οικιακό σύμπαν «εκλαμβάνεται στην ερημία

³⁸⁶ Καλλιόπη Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, Σοκόλη, Αθήνα 2016, σ. 36.

³⁸⁷ Στο πλαίσιο της επικοινωνίας ομιλιακή πράξη ονομάζεται κάθε φράση που δεν παρέχει απλώς μια πληροφορία, αλλά υποκρύπτει και μια ορισμένη πρόθεση, προσδοκία, κίνητρο του ατόμου που την εκφέρει, έτσι ώστε να θεωρείται ότι επιτελεί αυτές τις εσώτερες διαθέσεις παρά ότι απλώς τις εκφράζει. Τη θεωρία των ομιλιακών πράξεων εισήγαγε ο J. L. Austin με μια σειρά διαλέξεών του: J. L. Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford 1962 [βλ. τώρα και σε μετάφραση: Τζ. Λ. Ωστιν, *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, μετ. Αλέξανδρος Μπίστης, επιμ. Χάρης Χρόνης, Εστία, Αθήνα 2003]. Στην περίπτωση του Φίλωνα ο προφητικός του λόγος υπερβαίνει το επίπεδο της ομιλιακής πράξης, διότι αποσπάται από την επικοινωνιακή διάσταση της γλώσσας και καθίσταται ο ίδιος συγκροτητική αρχή του Λόγου του σκηνικού δράματος.

³⁸⁸ *Ο.π.*, σ. 43. Ο ίδιος ο συγγραφέας κάνει λόγο για «θεατρικότητα που μετατρέπει τον αμείλικτο πόνο σε αμείλικτο θέατρο, μετασχηματίζει το ανελέητο βάρος της ζωής σε ελεήμον θέαμα μιας άλλης ζωής η οποία, μ' αυτόν τον τρόπο, δίνει παράταση ζωής στη ζωή». Δημήτρης Δημητριάδης, «Το δράμα του σύμπαντος: μια γραπτή ομιλία για το θέατρο», στον τόμο *Η εμπράγματη φαντασία: Μια πολύπλευρη συνέντευξη*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, σ. 91.

³⁸⁹ Ο συγγραφέας επισημαίνει σε συνέντευξή του: «Η ίδια η σχέση μου με το βέβηλο είναι μια μορφή θρησκευτικότητας». Και συμπληρώνει ότι πρόκειται για μια «αποφατική θεολογία, μια θεολογία που ξεκινάει με αρνητικούς όρους». Βλ. αναλυτικά: Δημητριάδης, «Συνέντευξη στην Βανέσσα Θεοδωροπούλου. 'Δεν είμαι ενταγμένος σε καμιά ομάδα'», *Η Καθημερινή*, 17.1.2010.

³⁹⁰ Πεφάνης, «Η λαγνεία της αρένας», στον τόμο *Επί Σκηνης: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, ERGO, Αθήνα 2004, σ. 296.

της αποσύνθεσής του και γίνεται η σκηνή του ανθρωπισμού με βασικό υλικό τον πόνο», όπως εύστοχα το περιγράφει η Κ. Εξάρχου³⁹¹.

Στις ελάχιστες κινησιακές σχέσεις τις οποίες τα πρόσωπα είχαν αναπτύξει με το οικιακό αυτό σύμπαν στο τραπέζι του εορταστικού δείπνου ή στην ελαφρά θωπεία των επίπλων από τη Μηλίτσα κατά τη μεταμόρφωση της οικίας έχει εγγραφεί η άγονη σχέση των προσώπων με τον ζωτικό χώρο του σπιτιού τους. Η σχέση των μελών της οικογένειας Λάκμου με τον χώρο της οικίας ουδέποτε υπήρξε βαθιά ριζωμένη: το σπίτι προέβαλε από την αρχή του έργου απλώς ως ένα χωροταξικό πλαίσιο του βίου τους, το οποίο μπορούσε να αλλάζει όψη ερήμην των προσώπων, αλλά και να εγκιβωτίζει απαθώς τις ανόσιες πράξεις τους. Το σπίτι εδώ δεν έχει τον χαρακτήρα της εστίας και του ασφαλούς καταφυγίου, όπως έχει σκιαγραφηθεί με τη φαινομενολογική ματιά του Bachelard. Δεν αναδύεται ως ένας βιωμένος χώρος, ένας χώρος της αναπόλησης, αλλά μάλλον ως ένας χώρος που εκθέτει τελικά τα πρόσωπα στη βορά ανώτερων δυνάμεων, οι οποίες τα οδηγούν νομοτελειακά προς τη συντριβή τους.

Σε αντίθεση, συνεπώς, με τα προηγούμενα έργα ο δραματικός χώρος του σπιτιού εδώ δεν προβάλλει επενδεδυμένος με μια αίσθηση οικειότητας, όπως άλλωστε μαρτυρά και ο χαμηλός βαθμός αλληλεπίδρασης των προσώπων με στοιχεία του χώρου αυτού. Μάλιστα, ιδωμένο από την πλευρά του ανιμισμού, ένα σπίτι το οποίο μεγαθύνεται, επεκτείνεται και πλουτίζει χωρίς την ανθρώπινη επέμβαση, ενεργοποιεί μια νέα ηθική διάσταση, στο πλαίσιο της οποίας η αντίληψη του κόσμου των πραγμάτων δεν απορρέει από την ανθρώπινη συνείδηση, αλλά από την απουσία αυτής. Ο άνθρωπος εδώ νοείται ως ενεργούμενο εξωτερικών δυνάμεων, οι οποίες τον κατευθύνουν στην τραγική εμπύωση της κατάστασής του με στόχο την αναγέννησή του και την επανεκκίνηση της ανθρώπινης συνθήκης. Οικιακό σύμπαν και άνθρωπος δίστανται, από τη στιγμή που δεν συγκροτείται εμπειρία του χώρου και συνείδηση του εαυτού διά της εμπειρίας αυτής. Όπως όλα τα στοιχεία στη δραματολογία του Δημητριάδη υπάγονται στην τάξη του αποφαιτικού («δεν υπάρχει, δεν είναι, δεν γίνεται», σύμφωνα με τον ίδιο τον συγγραφέα³⁹²) έτσι και το σπίτι δεν αναγνωρίζεται ως το πρωταρχικό εκείνο σύμπαν του ανθρώπου, το οποίο μπορεί να προσδεχθεί το δράμα του και να το περιθάλλει.

Η πεπερασμένη αναφορά στα πολυτελή έπιπλα, τα ακριβά υφάσματα, το πολύτιμο περιεχόμενο ντουλαπών και συρταριών και την πλησμονή αγαθών στην καμπί εκείνη της δράσης κατά την οποία επικυρώνεται το πρώτο σκέλος της προφητείας του Φίλωνα ουσιαστικά αντικατοπτρίζει τον πεπερασμένο ορίζοντα δράσης των προσώπων. Όπως τα πρόσωπα δεν δύνανται να δράσουν προκειμένου να ανατρέψουν την προδιαγεγραμμένη πορεία του βίου τους, καθώς εμφανίζονται καθηλωμένα στη νομοτέλεια που διέπει το δραματικό σύμπαν του έργου, έτσι και τα εν λόγω αντικείμενα σύντομα καταπίπτουν για να φανερώσουν την ηθική γύμνια του οίκου Λάκμου. Η παρουσία τους αναδύεται άκρως ειρωνική και συγκεντρώνει επάνω της όλη τη δυναμική των αντικειμένων που απλώς υπάρχουν «μακριά από την

³⁹¹ Εξάρχου, *ό.π.*, σ. 41.

³⁹² Πρόκειται για ένα είδος «αποφαιτικής θεολογίας», κατά τα λεγόμενά του. Δημητριάδης, *ό.π.*

Ιστορία, τη μνήμη και τη λειτουργία»³⁹³. Η πολυτέλεια των υλικών τους, η απαστράπτουσα όψη τους και η αίσθηση του πλούτου που αποπνέουν λειτουργούν ως ειρωνικοί υπερτονισμοί της αδυναμίας των προσώπων να μετέχουν αυτής της νέας πραγματικότητας και της πρόσδεσής τους στη μοίρα του οίκου τους, που τους επαναφέρει πίσω στο σημείο μηδέν, στην αρχή της ύλης, εκεί όπου η Ιστορία αναμένεται να επανεκκινήσει.

Με τη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι μετατοπιζόμαστε από το αποφατικό δραματικό σύμπαν του Δημητριάδη σε μια υπερβατική διάσταση της σκηνικής πραγματικότητας. Στο έργο του *Προς Ελευσίνα*³⁹⁴, ένα έργο το οποίο αντιστέκεται σε κάθε απόπειρα ειδολογικής και υφολογικής κατηγοριοποίησής του, η έννοια της οικίας, της εστίας και του οίκου προσεγγίζεται με έναν υπερβατικό τρόπο. Το έργο μας εισάγει σε ένα διαφορετικό είδος τοπιογραφίας από ό,τι έχουμε μελετήσει έως τώρα, μια «τοπιογραφία υπαρξιακής περιπέτειας»³⁹⁵. Μολονότι ο ίδιος ο συγγραφέας ομολογεί την έμπνευσή του από το μυθιστόρημα του W. Faulkner *As I lay dying*, το έργο ενσωματώνει πολλά στοιχεία της αρχαϊκής αισθητικής αλλά και της εικονοποιίας του δημοτικού τραγουδιού³⁹⁶.

Η δράση του έργου συνίσταται στην πορεία της Μητέρας προς την τελευταία της κατοικία, διαδρομή στην οποία την συνοδεύουν όλα τα μέλη της οικογένειάς της: ο Πατέρας, η Κόρη, ο Μικρός και ο Μεγάλος γιος. Τελευταία επιθυμία της Μητέρας είναι να ταφεί στα πατρογονικά της εδάφη, πλάι στη θάλασσα, και έτσι οι οικείοι της ετοιμάζονται στην αρχή του έργου για το μεγάλο ταξίδι που θα διαρκέσει οκτώ ημέρες. Πάνω στο κάρο φορτώνεται το φέρετρο με τη νεκρή, τα μέλη της οικογένειας παίρνουν τη θέση υποζυγίου και το ταξίδι ξεκινά. Η Μητέρα, η οποία στο μεταξύ έχει αναληφθεί, εποπτεύει από ένα πατάρι όλη αυτήν την ευθύγραμμη πορεία της οικογένειας προς τη γενέθλια γη, μέχρι που το κάρο φτάνει έξω από την πόρτα του κοιμητηρίου. Εκεί, κάθε πρόσωπο θα επιτελέσει τον προδιαγεγραμμένο του ρόλο: ο Πατέρας θα κινήσει για μια νέα ζωή στην παρακείμενη πολιτεία, η Κόρη θα επιστρέψει στο σπίτι τους και θα γεννήσει το παιδί της, το οποίο είναι καρπός αιμομικτικής πράξης με τον πατέρα της, ο Μεγάλος γιος θα καταλήξει στο

³⁹³ Sofer, *ό.π.*, σ. 185.

³⁹⁴ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από την Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τη θεατρική περίοδο 1994-1995 σε σκηνοθεσία Κοραή Δαμάτη. Η παράσταση εισέπραξε αρνητικές κριτικές στο σύνολό τους, ενώ ο ίδιος ο συγγραφέας την αποκήρυξε με επιστολή που έστειλε στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*. Βλ. αναλυτικά: Παύλος Μάτεσις, «Μάτεσις: 'Αποκηρύσσω την παράσταση'», *Ελευθεροτυπία*, 22.2.1995, σ. 46.

³⁹⁵ Πεφάνης, «Σκηνικά και υπαρξιακά τοπία της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας (Καμπανέλλης, Κεχαΐδης, Ρίτσος, Ζιώγας, Μάτεσις)», στον τόμο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, *ό.π.*, σ. 328. Την αισθητική του δημοτικού τραγουδιού, μάλιστα, ο σκηνοθέτης της δεύτερης παράστασης του έργου, Γ. Μιχαηλίδης, επέλεξε να μεταβιβάσει και στις μουσικές επιλογές της παράστασης, παρακάμπτοντας μεν τις σχετικές υποδείξεις του συγγραφέα περί μουσικής επένδυσης του έργου, αλλά σε απόλυτη σύμπνοια, κατά κοινή ομολογία, με τη συνολική αισθητική της παράστασης και την απεικόνιση του δραματικού σύμπαντος του έργου, όπως προκύπτει από τις αντίστοιχες κριτικές στον Τύπο.

³⁹⁶ Πεφάνης, «Ανοιχτό Θέατρο: Παύλου Μάτεσι: 'Προς Ελευσίνα'», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική θεάτρου 1994-2004*, *ό.π.*, σ. 217.

ψυχιατρείο και ο Μικρός θα συλληφθεί για τον φόνο των τριών ανδρών οι οποίοι ωρίτερα είχαν εισβάλει στον σκηνικό χώρο με τη μορφή χάρτινων φιγούρων.

Ουσιαστικά από τον ίδιο τον τίτλο του έργου υποβάλλονται οι δύο άξονες ανάπτυξής του: τελικός προορισμός του ταξιδιού είναι η Ελευσίνα, που μας ανάγει στα Ελευσίνια Μυστήρια, έναν αχαρτογράφητο τόπο της ανθρώπινης εμπειρίας, ενώ η όλη συγκρότηση της σκηνικής δράσης ερείδεται πάνω σε ένα «προς», που υποδηλώνει ακριβώς την περιπλάνηση, την κατεύθυνση, την κινησιακή ροή και το οποίο εκβάλλει τελικά στην «επικράτεια του μυστηρίου, απ' όπου το ανθρώπινο ον επιχειρεί να υπερβεί τα όριά του»³⁹⁷. Το ταξίδι της οικογένειας καθίσταται έτσι ένα «rite de passage»³⁹⁸, δηλαδή μια μνητική τελετουργία μετάβασης από τη ζωή στον θάνατο και πάλι πίσω στη ζωή. Ωστόσο, όπως εξηγεί ο Γ. Πεφάνης, σημασία έχει η ερμηνευτική προσέγγιση του έργου να μην καθηλωθεί στην επισήμανση των δρωμένων καθόδου και ανόδου, αλλά να εντοπίσει την αφομοίωσή τους από τον θεατρικό κώδικα, ούτως ώστε να αναδειχθεί η αισθητική διάσταση της τελετουργίας αυτής, διά της οποίας διαυγάζεται τελικά η τραγική στάση του ανθρώπου απέναντι στον θάνατο³⁹⁹.

Ο κίνδυνος στατικής ερμηνείας της σκηνικής δράσης ως μιας ταφικής τελετής υπερβαίνεται εάν εστιάσουμε στην εικονοποίηση αυτού του ταξιδιού, στα σκηνικά μέσα τα οποία επιστρατεύονται για την αποτύπωσή του, καθώς και στην υλική υπόσταση που λαμβάνουν τα δρώμενα επί σκηνής. Η διαβατήρια τελετή οπτικοποιείται επί σκηνής με τέτοιον υπερβατικό τρόπο ώστε προκαλεί την ανοικείωση του θεατή. Κατά τη σκηνική ανάπτυξη της δράσης δεν είναι οι άνθρωποι που κινούνται, αλλά τα αντικείμενα, τα τοπία και τα τοπόσημα του ταξιδιού⁴⁰⁰, που μάλιστα αντικειμενοποιούνται ευρέως, εγκαθιστώντας έτσι ένα ιδιότυπο «θέατρο των αντικειμένων»⁴⁰¹. Σε αυτό το εικονολογικό θέατρο υποβάλλεται «η αίσθηση ότι τα πράγματα, οι εικόνες, οι τόποι και οι παραστάσεις περιστοιχίζουν απλώς τις ανθρώπινες πράξεις, δεν τις καθορίζουν»⁴⁰² και αυτό διότι οι πράξεις των προσώπων προβάλλουν προδιαγεγραμμένες όχι από τη μοίρα αλλά από την τελετουργία από την οποία προέρχονται και προς την οποία τείνουν.

Οι εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, οι οποίες καταλαμβάνουν σχεδόν δύο σελίδες του δημοσιευμένου έργου, προετοιμάζουν ήδη από την αρχή του έργου τον αναγνώστη και επίδοξο θεατή για το υπερβατικό θέμα που πρόκειται να εκδιπλωθεί επί σκηνής. Η σκηνή χωρίζεται σε δύο επίπεδα: το κάτω επίπεδο είναι αυτό της κύριας δράσης και το πάνω συνίσταται σε ένα πατάρι, από το οποίο η Μητέρα θα

³⁹⁷Ο.π.

³⁹⁸ Πούχγερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 145.

³⁹⁹ Πεφάνης, «Πτυχές του τραγικού στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», στον τόμο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, ό.π., σ. 214.

⁴⁰⁰ Την επισήμανση κάνει ο ίδιος ο συγγραφέας σε συνέντευξή του: Μάτεσις, «Καμαρώνω που μεγάλωσα: Συνέντευξη στην Έλενα Δ. Χατζηιωάννου», *Τα Νέα*, 24.10.1994, σ. 43.

⁴⁰¹ Πούχγερ, ό.π., σ. 143.

⁴⁰² Πεφάνης, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», στον τόμο *Κείμενα και Νοήματα: Μελέτες και Άρθρα για το Θέατρο*, ό.π., σσ. 150-151.

εποπτεύσει το τελευταίο της ταξίδι ως «'αναθεωρούσα' νεκρή μητέρα»⁴⁰³. Προτού, όμως, η Μητέρα αναληφθεί, κείται σε ένα κρεβάτι, σκεπασμένο με μια λευκή λερωμένη κουνουπιέρα. Το κρεβάτι θα μετατραπεί στη συνέχεια σε κάρο, πάνω στο οποίο θα τοποθετηθεί το φέρετρο με τη σορό της. Από το σημείο αυτό και εξής το κάρο θα γίνει ο προσωρινός τόπος διαβίωσης των προσώπων, αφού πάνω και γύρω από αυτό εκπληρώνονται όλες οι βιοτικές τους ανάγκες, μέχρι να φτάσουν στον τελικό προορισμό τους και το καθένα να ακολουθήσει τη δική του πορεία ζωής.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η έννοια του οίκου, της οικίας και της εστίας στο έργο μετέχει διαφορετικών οντολογικών επιπέδων και λαμβάνει ποικίλες υλοποιήσεις επί σκηνής. Καταρχάς η ίδια η ετοιμοθάνατη Μητέρα ομολογεί στην πρώτη εικόνα του έργου: «Οι δικοί μου είναι οι πεθαμένοι μου. Εδώ έκαμα ό,τι όφειλα να κάμω, τώρα που τελείωσα τη θητεία μου θα με ξαναπάτε σπίτι μου»⁴⁰⁴ και λίγο παρακάτω, ενώ έχει αποβιώσει και αναληφθεί, αποφάινεται εκ νέου: «Καιρός να επιστρέψω σπίτι. Βαρέθηκα πια στην πατρίδα»⁴⁰⁵. Στην τελευταία αυτή αποστροφή της εγγράφεται μια διάκριση μεταξύ της πατρίδας και του σπιτιού: «η πραγματική πατρίδα των ανθρώπων είναι το σπίτι` η άλλη είναι μια αφηρημένη έννοια, που υφίσταται ποικίλους σαρκασμούς από τον συγγραφέα»⁴⁰⁶. Η «πατρίδα», επομένως, είναι για τη Μητέρα ο ευφημισμός της εξορίας και έτσι το ταξίδι που αρχικά είναι ουσιαστικά ένα ταξίδι επιστροφής και όχι ένα ταξίδι αναχώρησης, μια «μετακίνηση σε μια προγαμιαία κατάσταση»⁴⁰⁷.

Ωστόσο, το σπίτι ως εστία, ως η πρωταρχική αίσθηση του ανήκειν, του καταφυγίου, ως η «πρώτη γωνιά μας μέσα στον κόσμο, το πρώτο μας σύμπαν»⁴⁰⁸, αντανακλάται σε αυτό το ίδιο το πρόσωπο της Μητέρας. Όταν εκείνη πεθάνει, ο Πατέρας αποφάινεται: «Πάει. Πάει το σπίτι μας»⁴⁰⁹. Τότε, ο ίδιος μαζί με τον Μικρό γιο αρχίζουν να αποσυναρμολογούν το κρεβάτι της νεκρής. Αφαιρούν τη στέγη-ουρανό και τις πίσω σανίδες και ύστερα το μετατρέπουν σε κάρο περνώντας του σχοινιά και γυρνώντας το προφίλ στο κοινό. Τότε ο Πατέρας, στρεφόμενος στο «κατεδαφισμένο» πλέον «σπίτι», αναφωνεί και πάλι: «Πω, πω, πάει το σπίτι μας, το θεμέλιό μας...»⁴¹⁰. Το «σπίτι» στα λόγια του Πατέρα ενέχει την έννοια της εστίας, του πυρήνα γύρω από τον οποίο συσπειρώνεται η οικογένεια. Η Μητέρα είναι η ενσάρκωση της εστίας και ο θάνατός της σηματοδοτεί για την οικογένεια την απώλεια της αίσθησης του «ανήκειν». Επιπλέον, στη σκηνική δράση της αποδόμησης και μεταποίησης του κρεβατιού αναφύεται και η ιδιάζουσα χιουμοριστική διάθεση του συγγραφέα, αφού μέσα από ένα λεκτικό και σκηνικό παιχνίδι «το 'μητρικό' σπίτι

⁴⁰³ Παγκουρέλης, «Η κάθοδος στη Μάνα-Γη – 'Προς Ελευσίνα' του Παύλου Μάτεσι από το 'Ανοιχτό Θέατρο'», στον τόμο *Λόγος θεάματος: Κριτικές θεάτρον, τ. Β' – Νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006, σ. 252.

⁴⁰⁴ Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, Εστία, Αθήνα 1995, σ. 20.

⁴⁰⁵ *Το ίδιο*, σ. 38.

⁴⁰⁶ Πούχνερ, *ό.π.*, σσ. 160-161.

⁴⁰⁷ *Το ίδιο*, σ. 164.

⁴⁰⁸ Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, *ό.π.*, σ. 31.

⁴⁰⁹ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 33.

⁴¹⁰ *Το ίδιο*, σ. 34.

σχηματίζεται από το κρεβάτι της Μητέρας»⁴¹¹. Με τον τρόπο αυτό, η απόφαση του Bachelard ότι «το σπίτι παίρνει τις φυσικές και ηθικές ενέργειες ενός ανθρώπινου σώματος»⁴¹² λαμβάνει εδώ κυριολεκτική διάσταση.

Με τη χειροπιαστή πράξη της αποδόμησης του κρεβατιού-σπιτιού και της μετατροπής του σε κάρο εικονοποιείται αυτή ακριβώς η απώλεια και το πέρασμα στο μεταβατικό στάδιο που θα ακολουθήσει –στο στάδιο της μεταφοράς της σορού της Μητέρας-εστίας στον τελικό τόπο ταφής και ανάπαυσής της. Το σπίτι, όμως, ως οικία απασχολεί ακόμα τον Πατέρα. Λίγο πριν ξεκινήσουν το ταξίδι τους ο ίδιος εκφράζει τον φόβο: «Ποιος θα φυλάει το σπίτι...», για να εισπράξει από τον Μεγάλο γιο την προφητική απάντηση: «Τι σε νοιάζει... εσύ δεν θα γυρίσεις»⁴¹³. Ο Μεγάλος φαίνεται ότι έχει κρυφακούσει την πρόθεση του Πατέρα να αυτομολήσει μόλις φτάσουν στον προορισμό τους και ο Πατέρας σπεύδει να του διασκεδάσει τις υπονίες λέγοντας ότι όχι μόνο θα γυρίσει, αλλά έχει και σχέδια επισκευής της στέγης. Στην επόμενη εικόνα και ενώ το ταξίδι τους έχει ξεκινήσει, ο Πατέρας λέει στην Κόρη ότι τα χρήματα που της δίνει της τα φύλαγε μαζί με το σπίτι για προίκα. Την προτρέπει, μάλιστα, να βρει έναν ηλικιωμένο για να παντρευτεί και την καθησυχάζει ότι, εφόσον εξομολογηθεί την αμαρτία της με την αιμομιξία, η αμαρτία δεν έχει πλέον υπόσταση. Εξάλλου, από τη στιγμή που έχει στην κατοχή της το σπίτι, δεν χρειάζεται να ανησυχεί για τίποτα. Η ίδια φαίνεται να αισθάνεται αποστροφή στην ιδέα ενός ενδεχόμενου γάμου και δημιουργίας σπιτικού, ωστόσο στο τέλος του έργου είναι η μόνη που θα επιστρέψει στο σπίτι αποφασισμένη να κρατήσει το παιδί της, λαμβάνοντας έτσι «το χρίσμα της αναγέννησης του οίκου»⁴¹⁴: «Το σπίτι χρειάζεται μια Μητέρα»⁴¹⁵. Η απόφασή της αυτή συνοδεύεται από την έγκριση του πατέρα, που της υπενθυμίζει μάλιστα να επισκευάσει τη στέγη προκειμένου να προλάβει τα πρωτοβρόχια. «Οικογένεια και σπίτι είναι βασικά γυναίκες, από γενεά σε γενεά»⁴¹⁶ και η συναίρεση της Κόρης με το πρόσωπο της Μητέρας στο τέλος του έργου, όταν η Κόρη με τη βέρα της Μητέρας τελεί τους γάμους με τον εαυτό της, το αποδεικνύει με τον πλέον συμβολικό τρόπο.

Στην Κόρη, συνεπώς, εναπόκειται η συνέχιση του οίκου, ωστόσο προς ώρας το κάρο καθίσταται ο περιπλανώμενος «οίκος» της οικογένειας. Πάνω σε αυτό θα τοποθετηθεί το φέρετρο της Μητέρας, το οποίο έχει κατασκευάσει ο Μικρός γιος, που νωρίτερα πηγαινοερχόταν με σανίδες και εργαλεία. Όταν, όμως, το φέρνει στον σκηνικό χώρο και το αποθέτει στο κάρο, ο Πατέρας παρατηρεί ότι είναι λίγο μικρό, για να εισπράξει την απάντηση του Μικρού ότι τόσο το ήθελε η Μητέρα –άλλωστε μέρα με τη μέρα θα λιγοστεύει. Προφανώς αναφέρεται στη Μητέρα και στην ιδιότητα του νεκρού σώματος να «μαζεύει», ωστόσο εδώ υπονοεί όχι μια άπαξ αλλά μια

⁴¹¹ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 158. Για τα στοιχεία προφορικότητας στη δραματολογία του Μάτεσι, στα οποία εντάσσεται και το παιχνίδι με τις λέξεις, βλ. αναλυτικά: Χριστόφορος Χαραλαμπίκης, «Η γλώσσα του Παύλου Μάτεσι: ματιές στο θεατρικό του έργο», *Θέματα λογοτεχνίας*, 25 (Ιαν.-Απρ. 2004), σσ. 71-78.

⁴¹² Bachelard, *ό.π.*, σ. 74.

⁴¹³ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 38.

⁴¹⁴ Ρόζη, «Παύλου Μάτεσι *Προς Ελευσίνα*: το πέρασμα από τον 'ρεαλισμό' στη 'μετα-τραγική' οπτική», *Γράμματα και Τέχνες*, 85 (1999), σ. 26.

⁴¹⁵ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 110.

⁴¹⁶ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 162.

προϊούσα συρρίκνωση, η οποία εν τέλει θα μεταβιβαστεί στο φέρετρο το οποίο φέρει το σώμα της νεκρής. Πράγματι, στην πορεία του έργου το φέρετρο όλο και θα συρρικνώνεται, μέχρι που στην τελευταία εικόνα θα εκφυλιστεί σε ένα σκέτο σανίδι, σαν εικόνισμα. Το κάρο θα κουβαλήσει τη Μητέρα στην τελευταία της κατοικία, αλλά θα στεγάσει και τις βασικές ανάγκες των προσώπων στο μακρύ αυτό ταξίδι. Ύπνος, ανάπαυλα, πλέξιμο της Κόρης, αλλά και κολατσιό, όλα θα λάβουν χώρα πολλάκις πάνω και γύρω από το κάρο. Έτσι, το κάρο και η περιφέρειά του θα γίνουν ο ζωτικός χώρος των τεσσάρων προσώπων, όσο θα διαρκέσει το ταξίδι του ύστατου κατευόδιου.

Προκειμένου να σηματοδοτήσει την έναρξη αυτού του ταξιδιού η Μητέρα στην πρώτη εικόνα του έργου και ενώ έχει ήδη αναληφθεί, φέρνει στο προσκήνιο ένα «σπίτι», «ύψους κάπου ενός μέτρου», «με σαμαρωτή στέγη, πόρτα και δύο παράθυρα μπροστά, ισόγειο, σαν αυτά που ζωγραφίζουν τα μικρά παιδιά»⁴¹⁷ και ένα φως στο εσωτερικό του. Κρατώντας στα χέρια της το σπίτι η Μητέρα ορίζει την κατάστασή της («Ταξιδεύω»⁴¹⁸) και σε μια εξάισια μεταφορά συμπυκνώνει όλο το νόημα της αρχετυπικής της υπόστασης: «Από σήμερα, φοράω ρούχο πέτρινο»⁴¹⁹. Η Μητέρα «ενδύεται» το σπίτι και με την υπόσταση πια της Μητέρας-εστίας θα πορευθεί στην συνέχεια του δράματος, εποπτεύοντας ψηλά από το πατάρι το τελευταίο της ταξίδι, τον τελευταίο της ρόλο στο δράμα της ζωής της. Μάλιστα, η έναρξη του ταξιδιού, λίγο πριν η Μητέρα εμφανίσει το ομοίωμα του σπιτιού, επισφραγίζεται από μια βουή «κάτι σαν σούρσιμο πολλών ποδιών ζώων»⁴²⁰, χωρίς καθόλου φωνές, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Η Κόρη αποκρίνεται στο άκουσμά της εκστασιασμένη: «Τ' ήτανε; Βουή. Κάτω απ' το σπίτι. Βουή και ... σαν φοβέρα. Τ' ήτανε;», με τον Μεγάλο να αποφαίνεται: «Η βουή. Θυμωμένη». Ο τρομώδης αυτός ήχος που επιστρατεύεται σε ευρεία κλίμακα στο επόμενο έργο του Μάτεσι *Η βουή*, «ανήκει στο θεματικό κύκλο της αόρατης απειλής»⁴²¹ και καλλιεργεί στο έργο το έδαφος για τα συμβάντα που θα ακολουθήσουν, συμβάντα ολότελα αποσπασμένα από την κοινή εμπειρία, τα οποία μας εισάγουν σταδιακά στο πεδίο της ετερότητας.

Μια τέτοια λειτουργία επιτελεί και το ομοίωμα σπιτιού το οποίο κρατά στο τέλος της πρώτης σκηνής στα χέρια της η Μητέρα και το οποίο από τη δεύτερη σκηνή και εξής θα βρίσκεται τοποθετημένο σε μια κόγχη στα αριστερά της σκηνής. Τώρα το φωτάκι του είναι σβηστό και, όταν ο Πατέρας θα αναρωτηθεί πόσο έχουν ξεμακρύνει από το σπίτι, η Κόρη θα στραφεί προς το σπιτάκι και με ένα «Ου»⁴²² θα υπονοήσει το μέγεθος της απόστασης. Στο τέλος της ίδιας σκηνής ο Μικρός γιος αυτήν τη φορά θα εκφράσει την απορία πόσο να έχουν απομακρυνθεί από το σπίτι. Γυρίζει, τότε, στο σημείο της κόγχης, αλλά τώρα αντί για σπίτι βλέπει στη θέση του ένα κορνιζαρισμένο κάδρο της Μητέρας, διαγραμμαμένο με ένα «X». Πρόκειται για μια μεγάλων διαστάσεων φωτογραφία της Μητέρας, περίπου ενός τετραγωνικού μέτρου,

⁴¹⁷ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 40.

⁴¹⁸ *Το ίδιο*, σ. 41.

⁴¹⁹ *Ο.π.*

⁴²⁰ *Το ίδιο*, σ. 40.

⁴²¹ Πούχνερ, *ό.π.*, σ.161.

⁴²² Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 42.

την οποία είχε φέρει στη σκηνή η Κόρη στην πρώτη σκηνή του έργου, μετά την αποβίωση της Μητέρας. Ο Πατέρας, τότε, με ένα πινέλο και μαύρη μπογιά είχε «διαγράψει» με ένα «X» το πρόσωπό της, ύστερα είχαν τοποθετήσει το κάδρο πίσω από το κρεβάτι και, όταν το ταξίδι με το κάρο ξεκίνησε, ο Μεγάλος γιος την έκρυψε πίσω από τον τοίχο. Η κορνίζα, λοιπόν, επανεμφανίζεται τώρα φωτισμένη στη θέση του οικίσκου, με τον Μεγάλο γιο να αναφωνεί στη θέα της: «Το σπίτι! Το σπίτι ανέτειλε!»⁴²³.

Στην επόμενη σκηνή του έργου ο Μικρός θα διερωτηθεί και πάλι αν έχουν ξεμακρύνει αρκετά από το σπίτι. Θα στραφεί και πάλι στο σημείο όπου αρχικά ήταν το σπιτάκι και αργότερα η φωτογραφία της Μητέρας, αλλά τώρα δεν έχει απομείνει παρά ένα φωτάκι ως απομεινάρι της εστίας, το οποίο μάλιστα τρεμοπαίζει βίαια και μετά σβήνει. Έκτοτε δεν γίνεται καμία αναφορά στο σπίτι της οικογένειας. Το ομοίωμα σπιτιού θα επαναφερθεί στο τέλος του έργου, οπότε η Κόρη μετά από έναν τελετουργικό χορό και ενώ έχει ήδη δηλώσει την απόφασή της να επιστρέψει στο σπίτι, παίρνει στα χέρια της το ομοίωμα σπιτιού, το υψώνει ενδύομενη ένα επίσημο ένδυμα και ύστερα έρχεται αργά προς το προσκήνιο, αυστηρή και με κύρος. Η μουσική δυναμώνει και το έργο κλείνει με την εικόνα της Κόρης να διακηρύσσει την αναγέννηση του οίκου.

Στην εξελικτική πορεία του μικρού αυτού ομοιώματος του σπιτιού εντοπίζουμε δύο οντολογικά επίπεδα: το πρώτο συνδέεται με το μέγεθός του και το δεύτερο με τη μεταβολή της φύσης του κατά την ανάπτυξη της δράσης. Η αντιστροφή των μεγεθών αποτελεί εδραίο χαρακτηριστικό της δραματουργίας του Μάτεσι και εγγράφεται στην ευρύτερη πρόθεση του συγγραφέα για την καταστρατήγηση του αναμενόμενου και για τη συνακόλουθη διάψευση των προσδοκιών του θεατή⁴²⁴. Η αντιστροφή των μεγεθών, εξάλλου, εμπίπτει σε μια προϊστορική αντίληψη του κόσμου, σύμφωνα με την οποία τα μεγέθη είναι ακόμα ρευστά⁴²⁵, ενώ ελλείπει η ταξινομική αρχή κατά τη συγκρότηση της συνείδησης του κόσμου. Η αντίληψη αυτή διέπει το σύνολο του δραματικού σύμπαντος του Μάτεσι και το απομακρύνει όχι μόνο από την αναπαραγωγή της αντικειμενικής πραγματικότητας αλλά και από την εγνωσμένη τάξη της ηθικής. Τα πρόσωπα του έργου του αναδύονται ως πρωταρχικά όντα που «υπάρχουν προτού ο Νόμος προλάβει να θεσπιστεί, προτού ο Λόγος θεμελιώσει τα δικαιώματά του, άρα πριν από το 'δίκαιο' και την 'ηθική', πριν από το καλό και το κακό»⁴²⁶. Στον κόσμο αυτό της προηθικής «το σκηνικό τοπίο χάνει τη νοηματική του αυτονομία, για να εξαρτηθεί άμεσα από το δραματικό πρόσωπο»⁴²⁷. Τα πρόσωπα είναι αυτά που φέρουν στους ώμους τους το τραγικό τους φορτίο και τα σημεία του σκηνικού χώρου με τα ανοίκια μεγέθη τους επιτείνουν αυτήν την τραγικότητα.

⁴²³ Το ίδιο, σ. 57.

⁴²⁴ Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 111.

⁴²⁵ Το ίδιο, σ. 17.

⁴²⁶ Πεφάνης, «Πτυχές του τραγικού στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 213.

⁴²⁷ Πεφάνης, «Σκηνικά και υπαρξιακά τοπία της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας», *ό.π.*, σ. 325.

Επιπλέον, τοποθετώντας ο συγγραφέας τα πρόσωπά του απέναντι σε αντικείμενα των οποίων η φύση μεταβάλλεται αυθαίρετα σύμφωνα με τους κανόνες της Λογικής, τα εντάσσει σε έναν αποδιοργανωμένο κόσμο, αξιώνοντας από τα ίδια ένα «ανάστημα και βάρος που ξεπερνά το κοινό μέτρο»⁴²⁸, ώστε να μπορέσουν να βρουν τη θέση τους μέσα σε αυτόν τον κόσμο. Το φωτισμένο ομοίωμα σπιτιού, που σηματοδοτεί την εστία ως σημείο αναφοράς της οικογένειας, δίνει τη θέση του στο κορνιζαρισμένο κάδρο της Μητέρας, η οποία έτσι ταυτίζεται με την εστία, για να εκπέσει σε ένα σκέτο φωτάκι στο τέλος της διαδρομής της οικογένειας. Το ομοίωμα θα επανέλθει μόνο όταν η Κόρη εκδηλώσει την πρόθεσή της να επιστρέψει στο σπίτι και να συνεχίσει την αναπαραγωγή του οίκου, καταφάσκοντας την όλη «πορεία από την οικία στο Σύμπαν και ύστερα πίσω στην οικία»⁴²⁹ την οποία σηματοδότησε η διαρκώς μεταβαλλόμενη έννοια της οικίας, του οίκου και της εστίας που είδαμε να αναπτύσσεται στην εξέλιξη της δράσης. Με τις συνεχείς αυτές μετουσιώσεις ο εμπειρικός κόσμος ανατρέπεται άρδην και ένα νέο πεδίο αρχίζει να αναδύεται κάτω από το αρχαϊκό υπόστρωμα του έργου, αυτό της ετερότητας. Η αντιστροφή των μεγεθών και οι μεταβολές της φύσης των αντικειμένων αποκρίνονται ακριβώς σε αυτόν τον ετεροποιητικό κόσμο, τον «κόσμο του ανοίκειου, της εξαίρεσης και του απρόβλεπτου»⁴³⁰.

Σύμφωνα με τον Β. Πούχνερ, κατά την ερμηνευτική προσέγγιση της δραματουργίας του Π. Μάτεσι, «ο μόνος βατός δρόμος [...] είναι η παρακολούθηση της πορείας των μοτίβων μέσα στο έργο του»⁴³¹. Πράγματι, κοινά στοιχεία εμφανίζονται σε πολλά έργα του συγγραφέα, όπως άγγελοι, ομοιώματα, φυσικά φαινόμενα και υπερφυσικές μορφές, συγκροτώντας έτσι το ιδιαίτερο δραματικό του σύμπαν, ένα σύμπαν που θεμελιώνεται στο υπερβατικό και έλκει ένα αποσπασμένο από τον ορθό λόγο και την κοινή ηθική βλέμμα στον κόσμο. Μεταξύ των δραματουργικών μοτίβων τα οποία ο συγγραφέας αξιοποιεί στο έργο του συγκαταλέγεται και το σπίτι τόσο ως υλική αναπαράσταση επί σκηνής όσο και ως έννοια, που μας ανάγει στο πρώτο σύμπαν του ανθρώπου και δι' αυτού στην πρωταρχικότητα της ύπαρξης. Εκτός από το *Προς Ελευσίνα*, όπως είδαμε προηγουμένως, το σπίτι εμφανίζεται και στο μεταγενέστερο έργο του Μάτεσι *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος*⁴³². Στο έργο αυτό αναπαρίσταται η οριστική και χωρίς επιστροφή αναχώρηση από την εστία των δύο πρωταγωνιστών, ενός ζεύγους συζύγων, οι οποίοι έχουν θέσει ως στόχο της μεταθανάτιας ζωής τους την αγιοποίησή τους. Σε αντίθεση με το *Προς Ελευσίνα*, όπου παρακολουθήσαμε την πορεία των προσώπων από τη ζωή προς τον θάνατο και πάλι πίσω στη ζωή με την αναγέννηση

⁴²⁸ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», *ό.π.*, σ. 247.

⁴²⁹ Πεφάνης, «Σκηνικά και υπαρξιακά τοπία της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας», *ό.π.*, σ. 331.

⁴³⁰ Πεφάνης, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 151.

⁴³¹ Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 129.

⁴³² Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο θέατρο «Σημείο» τη θεατρική περίοδο 2002-2003, σε σκηνοθεσία Νίκου Διαμαντή.

του οίκου, εδώ τα δύο κεντρικά πρόσωπα εισέρχονται αμετάκλητα στο οντολογικό καθεστώς του θανάτου και η απομάκρυνσή τους από το σπίτι εμφανίζεται ήδη από την αρχή του έργου ως τετελεσμένη.

Σύμφωνα με τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, στο κέντρο της σκηνής δεσπόζει ένα σπίτι στο ύψος του ανθρώπου. Είναι παλαικό, διώροφο, με μια πόρτα κάτω και δύο παράθυρα στον πάνω όροφο. Με την έναρξη της δράσης στον σκηνικό χώρο εισβάλλει η Μητέρα κρατώντας μεγάλη τσάντα σαν σάκο. Η πρώτη της κίνηση είναι μέσα από τον σάκο να βγάλει ένα τεράστιο ξυράφι ξυρίσματος (από τα παλαιά, που διπλώνουν, σύμφωνα με την επισήμανση του συγγραφέα), καθώς και ένα λουρί, με το οποίο τροχίζει το ξυράφι. Ύστερα, πλησιάζει το σπίτι και αρχίζει να το κόβει σαν χαρτοκοπτική. Μόλις ολοκληρώσει το κόψιμο, η Μητέρα παραμερίζει λίγο και κοντοστέκεται. Μετά από λίγο το σπίτι πέφτει πάνω στη σκηνή με δυσανάλογο προς τον όγκο του πάταγο. Η Μητέρα, τότε, διπλώνει το ξυράφι, το παραχώνει μαζί με το λουρί στην τσάντα της και βγαίνει. Ο Οδοκαθαριστής, που βρίσκεται στη σκηνή όλη αυτήν την ώρα, πλησιάζει το καθαιρεμένο σπίτι και με μια σκούπα ρίχνει τα ερείπιά του στον κάδο του. Στη συνέχεια, ο Νέος, ο οποίος βρισκόταν πίσω από το σπίτι όση ώρα διήρκε η καθαίρεσή του, σκύβει τώρα στο σημείο από το οποίο αποκόπηκε το σπίτι, βγάζει ένα μαντήλι, το ακουμπά στο σημείο αποκοπής και το μαντήλι βάφεται κόκκινο. Νέος και Οδοκαθαριστής βγαίνουν από τη σκηνή, ενώ ακολούθως κάνουν την είσοδό τους ο Κύριος με την Κυρία.

Η πρώτη κουβέντα της Κυρίας κοιτώντας προς το σημείο αποκοπής του σπιτιού είναι ένα επιφώνημα έκπληξης, το οποίο διαδέχεται η φράση: «Ε δώ δεν ερχόμαστε; Το σπίτι μας!»⁴³³ και συνεχίζει διαπιστώνοντας ότι το σπίτι τους «έφυγε». Στην ερώτηση του Κυρίου «Πού πάει;»⁴³⁴ οι δυο τους πλησιάζουν το επίμαχο σημείο και ο Κύριος τοποθετεί το δάχτυλό του στην κοψιά, το γλείφει και αποφαινεται ότι όντως το σπίτι έχει φύγει, ενώ στη συνέχεια αναρωτιέται αν θα πρέπει το συμβάν αυτό να τους τρομοκρατήσει. Η Κυρία συνιστά ψυχραιμία και επαναφέρει το αρχικό της ερώτημα, θέλοντας να επιβεβαιώσει την ορθότητα του σημείου στο οποίο βρισκόταν το σπίτι τους. Τη στιγμή εκείνη μπαίνει ο Οδοκαθαριστής σε ρόλο αστυφύλακα, ο οποίος, για να τους βοηθήσει στην αναγνώριση του σημείου, τούς ζητά να του πουν τη διεύθυνση του σπιτιού. Ο Κύριος διατείνεται ότι διαθέτει την «ταυτότητα» του σπιτιού και επιδεικνύει στον Οδοκαθαριστή μια φωτογραφία του. Η Κυρία, τότε, σπεύδει να δικαιολογηθεί: «Μα τι διεύθυνση μου λέτε, εμείς το σπίτι μας απαιτούμε, το σπίτι μας έχει δραπετεύσει... Γι' αυτό δεν βγαίνουμε ποτέ, μη μας το σκάσει! Είχαμε βγει απόψε...»⁴³⁵. Στη συνέχεια, σε δύο ανοίγματα της παρακείμενης κουρτίνας εμφανίζονται δύο γείτονες του ζεύγους, οι οποίοι όμως δεν τους αναγνωρίζουν. Κάνουν λόγο για τουρίστες ή ίσως και για λαθρομετανάστες, ενώ φαίνεται ότι δεν καταλαβαίνουν ούτε τη γλώσσα τους. Τότε ο Οδοκαθαριστής σε ρόλο αστυνόμου ζητά από το ζεύγος τις ταυτότητές του. Ο Κύριος εξανίσταται:

⁴³³ Μάτεσις, *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος*, Εστία, Αθήνα 2002, σ. 11.

⁴³⁴ *Ο.π.*

⁴³⁵ *Το ίδιο*, σ. 13.

«Κύριε Αστυφύλαξ! Απαιτούμε να επιστρέψει εδώ το σπίτι μας! Και το παιδί μας! Σας καθιστώ υπεύθυνον!»⁴³⁶.

Μετά την άκαρπη συνάντηση με τους γείτονες, εκείνοι αποχωρούν από τη σκηνή και ο Κύριος μένει να αμφιβάλλει ακόμα για το εάν αυτό ήταν το σημείο στο οποίο διέμεναν, διερευνώντας παράλληλα τον χώρο. Τη στιγμή εκείνη μπαίνει η Μητέρα, ο Κύριος την ψηλαφεί σαν άγαλμα και διερωτάται εκ νέου: «Τελικά... ε δ ώ μέναμε; Εδώ έμενε το σπίτι μας; Διότι αυτό εδώ το άγαλμα, εγώ, πρώτη φορά το...»⁴³⁷. Η συνέχεια της συζήτησης με τη σύζυγό του επικεντρώνεται στο παιδί που έχασαν, καθώς, όπως οι ίδιοι υποστηρίζουν, αυτό ήταν μέσα στο σπίτι την ώρα της κατάρρευσής του. Ωστόσο και για την ύπαρξη του παιδιού αυτή καθεαυτή καλλιεργείται από τον δραματικό διάλογο μια αμφισημία. Τελικά η Κυρία αποφαίνεται: «Γιατί ν' αντέξουμε; Δεν έχουμε ουδεμία υποχρέωση ν' αντέξουμε. Μας το κάναν απαγωγή, πάει»⁴³⁸ και αμέσως μετά διευκρινίζει ότι αναφέρεται στο σπίτι. Για το παιδί τους δεν ανησυχεί, καθώς δεν χωράει αμφιβολία ότι θα συναντηθούν ξανά μαζί του στη Δευτέρα Παρουσία. Έπειτα οι δυο τους συνειδητοποιούν ότι με τις δύο απώλειες που έχουν ήδη πιστωθεί θα μπορούσαν να αιτηθούν για οσιομάρτυρες. Και ενώ συζητούν τις λεπτομέρειες αυτής της προοπτικής, ο Κύριος πλησιάζει το σημείο του σπιτιού και διαπιστώνει ότι στα θεμέλιά του υπάρχει μια θάλασσα, καθώς επίσης ψάρια, κοχύλια, αχιβάδες. Η Κυρία θριαμβολογεί: «Ποτέ δεν είχα φανταστεί ότι κάτω απ' το προικώον μου φώλιαζε ωκεανός»⁴³⁹, προσθέτοντας ότι ο ωκεανός στα θεμέλια του σπιτιού συνιστά ένα ακόμα πλεονέκτημα στην αίτηση αγιοποίησής τους.

Από το σημείο αυτό και εξής θα αρχίσει να ξετυλίγεται η «ατελειώτη σειρά απωλειών και εκπτώσεων στην ανέστια και άπορη ζωή»⁴⁴⁰ του ζεύγους. Σταδιακά θα απολέσουν τα μέλη του σώματός τους, οι αρθρώσεις τους θα γίνουν άκαμπτες, θα σταματήσουν να αναπνέουν και να ιδρώνουν, ενώ οι ψυχές τους θα κλειστούν σε νάιλον σακούλες, ώσπου τελικά οι δυο τους θα κατορθώσουν να οικειοποιηθούν τα πολυπόθητα φωτοστέφανα. Στη διάρκεια όλης αυτής της εκφυλιστικής διαδικασίας ο Κύριος θα ανακαλύψει κάποια στιγμή ότι πάνω στο σώμα του έχουν κολλήσει αχιβάδες, όστρακα και λειχήνες. Η Κυρία, τότε, σπεύδει να του υπενθυμίσει την υδρόβια ζωή τους και διατείνεται ότι πρόκειται για το σπίτι τους που τους στέλνει χαιρετίσματα. Λίγο αργότερα θα ακουστεί μια απροσδιόριστη βοή, ενώ στις σκηνικές οδηγίες επισημαίνεται ότι η Κυρία έχει αρχίσει να «αναχωρεί». Ο Κύριος, τότε, μαρμαρώνει το βλέμμα του και παρατηρεί ότι από μπροστά τους μόλις πέρασε ένα σπίτι και χάθηκε. Η Κυρία αμέσως προτείνει να φωνάξουν τη Μητέρα, ωστόσο φαίνεται ότι πλέον αγνοούν όχι απλώς την ταυτότητα της Μητέρας, αλλά και την ίδια της την υπόσταση. Έτσι, βαθμιαία τα δύο πρόσωπα τείνουν προς την απερίμωσή τους και την οριστική απόσπασή τους από την επικράτεια της κοινής εμπειρίας. Ως επιστέγασμα αυτής της διαδικασίας αναχώρησης η Κυρία αποφαίνεται: «Η

⁴³⁶ *Το ίδιο*, σ. 14.

⁴³⁷ *Το ίδιο*, σ. 16.

⁴³⁸ *Το ίδιο*, σ. 18.

⁴³⁹ *Το ίδιο*, σ. 23.

⁴⁴⁰ Κολτσιδοπούλου, «Πρωταθλητές των παθών», *Γυναίκα*, 1214 (Μάιος 2003), σ. 48.

ιδιοκτησία που ονειρεύτηκα εγώ δεν ήταν ούτε σπίτι ούτε παιδί ούτε φωτοστέφανο. Εγώ, η μόνη ιδιοκτησία που θέλησα εγώ ήταν ένα δέντρο»⁴⁴¹.

Στο έργο αυτό εντοπίζεται το ίδιο «παιχνίδι αντικειμενοποίησης των εννοιών»⁴⁴² που είχαμε δει να αναπτύσσεται σε ευρύτερη κλίμακα και με διαφορετικό χαρακτήρα στο *Προς Ελευσίνα*. Ενώ, όμως, εκεί τα σκηνικά δρώμενα έτειναν περισσότερο προς μια διάσταση του τρομώδους, στο παρόν έργο κυριαρχεί μια διάθεση χλεύης και σαρκασμού εκ μέρους του συγγραφέα απέναντι στις παγιωμένες κοινωνικές και ηθικές αξίες. Υπό αυτό το πρίσμα κάθε στοιχείο του σκηνικού κόσμου το οποίο στοχεύει στην ανάδειξη των βαθύτερων εννοιολογικών στρωμάτων του έργου ενδύεται τελικά έναν πιο σατιρικό χαρακτήρα κάτω από τον οποίο όμως υφέρπει η ίδια αγωνία για την ανθρώπινη ύπαρξη. Έτσι και το σπίτι που καθαιρείται στην αρχή του έργου και αιμάσσει υποδηλώνει καταρχάς την αποκοπή των δύο συζύγων από την εστία τους. Η ελαφρότητα, όμως, με την οποία τα δύο πρόσωπα αντιμετωπίζουν αυτήν την απώλεια είναι αξιοσημείωτη: «Τα πρόσωπα δεν εκπλήσσονται μπροστά στα ακραία φαινόμενα της ζωής, τα αντιμετωπίζουν σχεδόν ως καθημερινά περιστατικά»⁴⁴³. Μάλιστα, πολύ σύντομα συνειδητοποιούν ότι αυτή τους η απώλεια σε συνδυασμό με τον χαμό του παιδιού τους θα μπορούσε να τους χαρίσει την περίφημη αγιοποίηση, γεγονός που περιβάλλει το σκηνικό συμβάν με έναν χαρακτήρα γκροτέσκου. Η διάσταση αυτή είχε, άλλωστε, αναδυθεί και κατά την καθάιρεση της οικίας από τη Μητέρα στην αρχή του έργου, οπότε η Μητέρα είχε χρησιμοποιήσει ένα υπερμέγεθες ξυράφι, ενώ το σπίτι πέφτοντας στο δάπεδο έκανε έναν παράταιρα εκκωφαντικό θόρυβο.

Ο παράλογα δυνατός ήχος του καταρρέοντος σπιτιού, το δυσανάλογο μέγεθός του σε σχέση με το ύψος του ανθρώπου, καθώς επίσης το ευτελές και ευάλωτο υλικό του διαμορφώνουν εξ αρχής την αίσθηση του επισφαλούς, του ευμετάβολου και του αναλώσιμου σε σχέση με τις έννοιες της οικίας, του οίκου και της εστίας αναφορικά με τα δύο πρόσωπα. Η μετέπειτα ανακάλυψη της θάλασσας στα θεμέλια του σπιτιού από τον Κύριο έρχεται να ενισχύσει τη ρευστότητα στην οποία έχει ήδη περιέλθει ο βίος των δύο συζύγων με την απώλεια του σπιτιού τους, ενώ συνιστά μια υπόμνηση της διττής φύσης του υγρού στοιχείου, που νοείται τόσο ως ζωοποιός δύναμη όσο και ως φέρον δύναμη το χάος, άρα ως άγον στην ανυπαρξία και τον θάνατο⁴⁴⁴. Τα λόγια της Κυρίας προς το τέλος του έργου, όταν πλέον τα δύο πρόσωπα έχουν διαβεί την αντίπερα όχθη, το επιβεβαιώνουν πανηγυρικά: «Δεν είχε υποψιαστεί [ο σύζυγός της] πως έχ ο υ μ ε γεννηθεί εδώ μέσα. Μέσα στο γαλάζιο. Στον Αχερούσιο Πόντο»⁴⁴⁵. Το σπίτι, λοιπόν, παρά το ευσύνοπτο μέγεθός του και το αναλώσιμο υλικό του, στοιχεία που εκ πρώτης όψεως το υποβιβάζουν σε αντικείμενο ευκόλως διαχειρίσιμο αλλά και απαλλαγμένο από δυνητικά συμβολικά φορτία ακριβώς λόγω της εμμενούς υλικότητάς του, αναδύεται τελικά ως μια νησίδα νοήματος στο κατά τα άλλα

⁴⁴¹ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 121.

⁴⁴² Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 143.

⁴⁴³ Πεφάνης, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 152.

⁴⁴⁴ Για μια αναλυτική ερμηνευτική προσέγγιση του στοιχείου της θάλασσας στο έργο του Π. Μάτεσι, βλ. Πεφάνης, «Πτυχές του τραγικού στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σσ. 220-222.

⁴⁴⁵ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 116.

αποδιοργανωμένο σκηνικό σύμπαν. Ακριβώς όπως και στο προηγούμενο έργο, έτσι και εδώ το σπίτι ως η πρώτη γωνιά του ανθρώπου στον κόσμο συνδέεται άρρηκτα με τη θάλασσα, που συνιστά την «προαιώνια αρχή της ζωής»⁴⁴⁶, αλλά και με αυτήν την ίδια τη μορφή της Μητέρας, η οποία και σε αυτό το έργο ταυτίζεται με την έννοια της εστίας.

Η Μητέρα είναι καταρχάς εκείνη που θα καθαιρέσει το σπίτι στην έναρξη της δράσης, διαρρηγνύοντας έτσι διά παντός τον δεσμό των προσώπων με τον πλέον οικείο τους χώρο και εγκαταλείποντάς τους στην απεραντοσύνη του σύμπαντος. Η ίδια, άλλωστε, περιδιαβαίνει τον σκηνικό χώρο χωρίς να αλληλεπιδρά ιδιαίτερα με τα δύο κεντρικά δραματικά πρόσωπα (όπως αντίθετα συνέβαινε με τη Μητέρα του *Προς Ελευσίνα*). Νοείται περισσότερο ως απουσία, αφού και στο φαντασιακό των δύο προσώπων η ταυτότητα της μητέρας προβάλλει θολή και απροσδιόριστη. Αλλά και η ίδια η Μητέρα αποδεικνύεται πως δεν είναι σίγουρη για την ταυτότητα των παιδιών της. Σε μια από τις λιγοστές αφηγηματικές της ρήσεις θα κάνει έναν σύντομο απολογισμό της ζωής της αναφερόμενη στο στρατόπεδο συγκέντρωσης στο οποίο παρέμεινε εγκλειστική για χρόνια και στον τρόπο επιστροφής τελικά στο σπίτι της και στα παιδιά της, κλείνοντας με την αποστροφή: «Κακόμοιρα παιδιά, λέω... άμα λείπει η ψυχή του σπιτιού...»⁴⁴⁷. Τα λόγια της αυτά τα εκφέρει την ίδια στιγμή που βουρτσίζει τα πόδια των δύο συζύγων διαμορφώνοντας την εντύπωση ότι αναφέρεται σε αυτούς. Ωστόσο, στο τέλος του έργου, αφού το ζεύγος έχει πλέον απολέσει και τις ψυχές του, η Μητέρα αποφαινεται με σιγουριά:

Έρεις κάτι αστείο; Αυτοί οι δύο πίστευαν πως είναι παιδιά μου – μεγαλοπιάνεται ο κόσμος. Και είπα, άσ' τους, αφού το πιστεύουν κι αφού τους ανακουφίζει, άσ' τα δύστυχα στην πλάνη τους. «Παιδιά δικά μου» ...ετούτοι! Κούνια που τους κούναγε.

Να πηγαίνω. Πρέπει. Να ψάξω για τα παιδιά μου. Γύρευε πού έχουν νυχτωθεί τα δικά μου.⁴⁴⁸

Και έτσι η Μητέρα αποσχίζεται οριστικά από τα οιονεί παιδιά της, τα οποία τώρα τελούν εν ανυπαρξία: έχοντας αποκοπεί από την πατρογονική εστία, έχοντας απολέσει τον αρχέγονο δεσμό με τη Μητέρα-μήτρα της ζωής, έχοντας εμβαπτιστεί «στη ρευστότητα μιας υδαρούς πραγματικότητας»⁴⁴⁹ τα δύο κεντρικά πρόσωπα μένουν να λικνίζονται μέσα στις νάλιλον σακούλες, με τις οποίες έχουν τυλίξει τα άψυχα κορμιά τους, την ίδια στιγμή που οι ψυχές τους ρίχνονται κυνικά στον κάδο του Οδοκαθαριστή. Αν το *Προς Ελευσίνα* ήταν μια πορεία γεφύρωσης «της ανέστιας ύπαρξης με τη Μεγάλη Εστία»⁴⁵⁰ στο παρόν έργο ο Μάτεσις μετατοπίζεται ένα βήμα παραπέρα, καθώς φέρνει τον άνθρωπο ριζικά αντιμέτωπο με την αμηχανία μπροστά στο επέκεινα, την αγωνία της αξιοσύνης ενός μεταθανάτιου βίου, αλλά και το δέος μπροστά στην πρωταρχικότητα της ύπαρξης, αφαιρώντας του όλα τα ηθικά

⁴⁴⁶ Πεφάνης, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 147.

⁴⁴⁷ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 85.

⁴⁴⁸ *Το ίδιο*, σ. 125.

⁴⁴⁹ Γραμματάς, «Ο θεατρικός κόσμος του Παύλου Μάτεσι», *Θέματα λογοτεχνίας*, 25 (Ιαν.-Απρ. 2004), σ. 68.

⁴⁵⁰ Γεωργουσόπουλος, «Νηφάλια μέθη», στο Παύλος Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή, Χειμώνας 1994-1995, σ. 16.

ερείσματα. Με αυτόν τον τρόπο, «η κατάσταση ανυπαρξίας φαίνεται σ' αυτό το θέατρο να χάνει τα όριά της με ποικίλους τρόπους»⁴⁵¹, όπως εύστοχα επισημαίνει η Χ. Μπακονικόλα, και ο άνθρωπος μένει εκτεθειμένος στις αρχέγονες δυνάμεις του σύμπαντος, ενός σύμπαντος που προβάλλει απογυμνωμένο από την αξία της οικειότητας, από τη βιωμένη εμπειρία της εστίας, από την ανάγκη διαφύλαξης της μνήμης, τέτοια που συνέχει τον άνθρωπο σε όλη την πορεία ζωής του και τροφοδοτεί τη βαθύτερη αίσθηση του είναι του.

Από την παραπάνω ανάλυση αναδύθηκαν οι ποικίλες αναπαραστάσεις των εννοιών της οικίας, του οίκου και της εστίας στην υπό εξέταση δραματουργία. Στις αναπαραστάσεις αυτές εγγράφονται οι διαφορετικοί αισθητικοί και ιδεολογικοί κώδικες καθενός από τους ενεχόμενους συγγραφείς και ως εκ τούτου τα διαφορετικά εννοιολογικά στρώματα που ενεργοποιούνται σε κάθε έργο. Από τους ρεαλιστικούς κόσμους του Καμπανέλλη και του Μέντη, στους οποίους ο χώρος του σπιτιού προβάλλει διαποτισμένος από τις μνήμες του παρελθόντος, μέχρι τα αμφίσημα σκηνικά περιβάλλοντα του Δήμου, τα οποία ξεσκεπάζουν την αγωνία της ανεστιότητας και μέχρι το υπερβατικό σύμπαν του Μάτεσι, που εικονοποιεί τις ποικίλες μεταπτώσεις της έννοιας της εστίας, αλλά και τον αποφαιτικό λόγο του Δημητριάδη, μέσα από τον οποίο σκιαγραφείται η αμφίρροπη σχέση των προσώπων με την πρώτη τους αρχή, αποτυπώνεται σχεδόν όλη η εξελικτική πορεία της σύγχρονης νεοελληνικής δραματουργίας και ο τρόπος με τον οποίο οι συγγραφείς προσεγγίζουν την ανθρώπινη ύπαρξη.

Ο χώρος του σπιτιού, με την ιδιότητά του να εγκιβωτίζει την ανθρώπινη ύπαρξη και να της επιδαψιλεύει τον βιωμένο χρόνο που φωλιάζει εντός του, ανάγεται σε θεμελιώδη αρχή της ύπαρξης, σε στοιχείο συγκροτητικό της ατομικής ταυτότητας. Έτσι, όταν ο χώρος αυτός αμφισβητείται, προβληματικοποιείται ή ακόμη και υπονομεύεται, τότε το δράμα της ανθρώπινης ύπαρξης έρχεται σε πρώτο πλάνο και καθίσταται η αιχμή του δραματικού σύμπαντος των έργων. Στα παραπάνω έργα το υπαρξιακό δράμα διήλθε μέσα από ποικίλες ατραπούς. Ακόμα και στις περιπτώσεις στις οποίες το δράμα της ύπαρξης επιστέφθηκε με μια αίσθηση πεσιμισμού ή ντετερμινισμού, κυρώθηκε εντός και διά του ζωτικού χώρου του σπιτιού. Και αυτό διότι το σπίτι, σύμφωνα με τον Bachelard, συνιστά το πρώτο σύμπαν του ανθρώπου⁴⁵² και ως τέτοιο δύναται να προσδέχεται στους κόλπους του την ανθρώπινη ύπαρξη σε κάθε μετέωρη στιγμή του βίου της.

1.2 Κρεβάτι: ο εσώτατος πυρήνας του σπιτιού

Εάν ο χώρος του σπιτιού αναδύεται καταρχήν ως ένας βιωμένος χώρος ο οποίος θάλπει τις αναμνήσεις του παρελθόντος και επιτρέπει την ευόδωση μελλοντικών προοπτικών, τότε επιμέρους χώροι του σπιτιού ενεργοποιούν λιγότερο ή

⁴⁵¹ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Οι παρόντες νεκροί στο θέατρο του Παύλου Μάτεσι», στον τόμο *Κανόνες και εξαιρέσεις: Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 139.

⁴⁵² Bachelard, ό.π., σ. 31.

περισσότερο τη συνθήκη αυτή. Οι πλέον ιδιωτικοί χώροι, τα ιδιαίτερα δωμάτια, λειτουργούν ως πυρήνες της οικειότητας που διαφυλάττουν την οικεία τάξη επιτρέποντας την απόσυρση, την απομόνωση και την περισυλλογή. Η σύνδεση με τον εσώτερο εαυτό την οποία προσφέρουν τα ιδιαίτερα δωμάτια απορρέει από την αίσθηση του ασφαλούς καταφυγίου που αυτά ενεργοποιούν, χάρη κυρίως στο δεσπόζον στοιχείο τους, το κρεβάτι. Κυρίαρχο αντικείμενο των χώρων αυτών, το κρεβάτι συνιστά, σύμφωνα με τον φαινομενολόγο αρχιτέκτονα Pallasmaa, μια μικρογραφία του σπιτιού, διαθέτει το δικό του μικροκλίμα και αναδεικνύεται ως ο εσώτατος πυρήνας του σπιτιού⁴⁵³. Εκεί είναι που εννοείται η ονειροπόληση, η καταφυγή στη μνήμη και η αναζήτηση παρηγοριάς. Το κρεβάτι καθίσταται, έτσι, τόπος συνάντησης με το οικείο και τόπος φανέρωσης των βαθύτερων αναγκών.

Πέρα, όμως, από ασφαλές καταφύγιο, το κρεβάτι συνιστά κατεξοχήν το πεδίο εγκιβωτισμού της πρώτης αρχής της ύπαρξης, αφού λειτουργεί ως πεδίο εκκόλαψης και συνακόλουθα πρώτης φροντίδας της καινούριας ζωής. Υπό το πρίσμα αυτό τα ιδιαίτερα δωμάτια καλλιεργούν μια έτερη διάσταση της εστιότητας, συμπληρωματική προς αυτήν του χώρου της οικίας στο σύνολό της – μια διάσταση η οποία αναδεικνύει την ποιότητα του βιωμένου χώρου και του τρόπου με τον οποίο ο βιωμένος αυτός χώρος «σταθεροποιεί την κοσμική τάξη»⁴⁵⁴ του ενοίκου του. Στα έργα που ακολουθούν θα εξετάσουμε το κρεβάτι τόσο με τη μορφή του καταφυγίου όσο και ως μήτρα ζωής, για να διαπιστώσουμε τον βαθμό στον οποίο το αντικείμενο του κρεβατιού συμπυκνώνει τη βιωμένη εμπειρία, εγκιβωτίζει το δράμα της ύπαρξης και εν τέλει κυοφορεί τη μελλοντική προοπτική.

Στο μονόπρακτο του Άκη Δήμου *Σβήσε μου το γέλιο*⁴⁵⁵ πρωταγωνιστούν δύο αδέρφια, τα οποία στις διδασκαλίες αναφέρονται ως «Αγόρι» και «Κορίτσι». Η απροσδιοριστία η οποία καλύπτει την ταυτότητα των δύο αδελφών συνάδει με τη γενικότερη αφηρημένη απόδοση του δραματικού χώρου του έργου. Σύμφωνα με υπόδειξη του συγγραφέα, οι λεπτομέρειες του δραματικού χώρου και χρόνου θα προκύψουν από τον εναρκτήριο μονόλογο του κοριτσιού, ο οποίος ενέχει τον χαρακτήρα της έκθεσης του δραματικού πλαισίου. Από τον μονόλογο προκύπτει ότι ο σκηνικός χώρος είναι το πατρικό σπίτι των δύο παιδιών, καθώς επίσης ότι είναι νύχτα και ότι το αγόρι βρίσκεται από νωρίς το μεσημέρι καθισμένο στην ίδια θέση κοντά στο παράθυρο της κουζίνας πίνοντας αδιαλείπτως. Μόλις ολοκληρώσει την εκθετική αναφορά του, το κορίτσι εισέρχεται στον δραματικό χώρο και χρόνο του αγοριού και οι δυο τους αρχίζουν να συνομιλούν. Από την αρχή κιόλας του διαλόγου τους διαγράφεται μια αδιόρατη παρέκκλιση από την κανονικότητα, η αίσθηση μιας παράδοξης συμβιωτικής σχέσης.

Το Αγόρι φέρεται να αποχωρεί από την πατρική εστία, με σκοπό να πάει ζήσει με την αγαπημένη του, Αντιγόνη. Η απόφασή του αυτή φαίνεται ότι έχει πυροδοτήσει την επιθυμία του Κοριτσιού να αλλάξει άρδην το εσωτερικό τοπίο του σπιτιού,

⁴⁵³ Pallasmaa, *ό.π.*, σ. 145.

⁴⁵⁴ *Το ίδιο*, σ. 133.

⁴⁵⁵ Η πρώτη παρουσίαση του έργου έγινε στην Αθήνα, στο Θέατρο Φούρνος, στις 5 Μαρτίου 1999, σε σκηνοθεσία Αντώνη Μουτσάκη.

πετώντας πρώτα από όλα το κρεβάτι. Στο άκουσμα της πρόθεσης του Κοριτσιού το Αγόρι ανθίσταται έντονα, παρακαλώντας την αδελφή του να του επιτρέψει να πάρει εκείνο το κρεβάτι, ώστε «να έχω κι εγώ κάτι... από εμάς»⁴⁵⁶, όπως χαρακτηριστικά λέει. Στη δηκτική ερώτηση του κοριτσιού «ποιους εμάς;» το αγόρι απαντά μετά από μικρή παύση: «από το σπίτι μας». Αμέσως το κορίτσι του ανταπαντά ότι μπορεί να πάρει όλα τα κλινοσκεπάσματα και τα λοιπά λευκά είδη και να αφήσει το κρεβάτι σε εκείνην, παρά την αρχική του άρνηση. Λίγο παρακάτω στον διάλογό τους το Αγόρι επανέρχεται στο αρχικό του αίτημα, αλλά το Κορίτσι παραμένει ανένδοτο: «Γιατί αν το πάρεις, τελείωσε. (*Ψηλαφεί το πρόσωπό της, το σώμα της.*) Όλο αυτό τελείωσε. Κι εγώ τελείωσα»⁴⁵⁷.

Στο ενδιαμέσο των δύο αυτών αναφορών στο κρεβάτι έχει σκιαγραφηθεί, με υπαινικτικό τρόπο αρχικά και εντελώς ξεκάθαρα στη συνέχεια, η ιδιότυπη αιμομικτική σχέση των δύο αδελφών. Άρα, η περί του κρεβατιού έριδα δεν σχετίζεται αποκλειστικά με τη μνήμη του πατρικού σπιτιού, που μοιάζει τώρα να διεκδικείται από τα δύο αδέλφια, αλλά και με αυτήν την ίδια την «ερωτική παθολογία»⁴⁵⁸ τους. Στην εικόνα του κρεβατιού συναιρούνται από τη μια η αθωότητα της παιδικής ηλικίας και από την άλλη η νοσηρότητα του αιμομικτικού παιχνιδιού των δύο αδελφών. Στο τραπέζι του διαμοιρασμού του βιωμένου χώρου το κρεβάτι με ένα μόνο σεντόνι επάνω του ισοδυναμεί με όλη την υπόλοιπη οικοσκευή:

Όλα να τα πάρεις: και τις κουβέρτες και το πάπλωμα με τους κύκνους και τις γαλάζιες πορσελάνες. Και τα πινέλα σου να πάρεις, και τις μπογιές σου... και τα ρούχα σου του στρατού... και τον καφέ να πάρεις και τη ζάχαρη... Όλα να τα πάρεις και να πας. Άσε μου μόνο ένα σεντόνι. Εγώ και μ' ένα σεντόνι μπορώ.⁴⁵⁹

Αν, μάλιστα, θεωρήσουμε το κρεβάτι ως μήτρα της δημιουργίας των δύο αδελφών, τότε διαπιστώνουμε πως η παρουσία του εγκλωβίζει την ύπαρξή τους σε μια διαρκή επιστροφή σε αυτό. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο τα δυο αδέλφια το διεκδικούν μέχρι τέλους παρά την αρχική δήλωση του κοριτσιού ότι σκοπεύει να απαλλαγεί μια για πάντα από αυτό. Το κρεβάτι, συνεπώς, διττό σύμβολο του μητρικού δεσμού και της ερωτικής συνεύρεσης, στοιχειώνει αναπόδραστα το παρόν των δραματικών προσώπων και τα εγκλωβίζει σε μια διαρκώς επαναφερόμενη συμπεριφορά, η έκβαση της οποίας αντικατοπτρίζεται στο αγωνιώδες ερώτημα του κοριτσιού στο τέλος του έργου: «Ποτέ ξανά;»⁴⁶⁰. Σε μια ακόμα πιο ακραία εκδοχή του κρεβατιού ως ταφικής κλίνης μας οδηγεί η υπαινικτική αποστροφή του Κοριτσιού ότι η ίδια είναι που θα θάψει τον αδελφό της, κάτι που δεν θα μπορέσει ποτέ να κάνει η νέα του ερωμένη, η Αντιγόνη, καθώς εκείνη δεν είναι αδελφή του. Η λοξή αυτή αναγωγή του συγγραφέα στον μύθο της Αντιγόνης, που τελείται διά της

⁴⁵⁶ Δήμου, «Σβήσε μου το γέλιο», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 138.

⁴⁵⁷ *Το ίδιο*, σ. 144.

⁴⁵⁸ Γεωργοπούλου, Άτιτλο σημείωμα, στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, ό.π., σ. 363.

⁴⁵⁹ Δήμου, ό.π., σ. 143.

⁴⁶⁰ *Το ίδιο*, σ. 146.

μετάθεσης και της αντιστροφής⁴⁶¹, δεν έχει βέβαια σκοπό κάποια ευθεία σημασιολογική παραλληλία, αλλά διαποτίζει το δραματικό σύμπαν του έργου με μια αρχέγονη αίσθηση τέτοια που μόνο στον μύθο θα μπορούσε να αναζητηθεί.

Παρά την ισχυρή δυναμική του συμβολισμού του, δεν προκύπτει με σαφήνεια ούτε από τις σκηνικές οδηγίες αλλά ούτε και μέσα από τον δραματικό λόγο ότι το κρεβάτι αποτελεί σκηνικό αντικείμενο του έργου. Ωστόσο, η ίδια η επαναφερόμενη διηγητική αναφορά των δραματικών προσώπων σε αυτό και η ανάδειξή του σε τόπο ανάδυσης του ζωντανού βιώματος, είτε αυτό είναι η μνήμη της παιδικής ηλικίας, είτε ο ανάρμοστος ερωτικός δεσμός μεταξύ των δύο αδελφών, το καθιστούν κυρίαρχο σημείο του δραματικού λόγου, που συμπυκνώνει στην ασταθή υπόστασή του όλες τις σημασιακές ροές του κειμένου. Βέβαια, η κυκλική δομή του μονόπρακτου, το οποίο αρχίζει με τη νύξη του Κοριτσιού ότι ίσως όλα να συμβαίνουν στον ύπνο της⁴⁶² και την τελική παραδοχή της ότι τώρα πια έχει ξυπνήσει, καθώς και οι πανομοιότυπες ατάκες του Αγοριού και του Κοριτσιού στην έναρξη και στο φινάλε του έργου, περιβάλλουν εν τέλει το σύνολο του δραματικού του σύμπαντος με μια αμφιβολία ως προς την αληθινή του υπόσταση. Πιθανόν όλα να εκτυλίχθηκαν στο φαντασιακό του Κοριτσιού ως μια λιγότερο ή περισσότερο πιθανή προοπτική της σχέσης των δύο αδελφών. Σε κάθε περίπτωση το αντικείμενο του κρεβατιού έχει συμβάλει στη συνεκδοχική διαστολή της έννοιας του δεσμού με την οικογενειακή εστία, έτσι ώστε αυτή να χωράει όχι μόνο τη μνήμη της κοινής παιδικής ηλικίας, αλλά και αυτό το ίδιο το κοινό παθολογικό ερωτικό βίωμα των δύο αδελφών.

Μια αντίστοιχη αμφισημία διά της οποίας ενεργοποιείται η έννοια της (αν)εστιότητας περιβάλλει το κρεβάτι στο έργο του Στέλιου Βιρβιδάκη *Στην εθνική με τα μεγάλα*⁴⁶³. Εδώ το κρεβάτι, παλιό, ξύλινο, διπλόφαρδο, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, συνιστά κυρίαρχο σκηνικό αντικείμενο. Ο συγγραφέας στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες υπογραμμίζει τη δεσπόζουσα θέση του κρεβατιού μέσα στο χάος που διαμορφώνουν τα ετερόκλιτα αντικείμενα τα οποία συνθέτουν την ταυτότητα του σκηνικού χώρου. Το κρεβάτι στο έργο του Βιρβιδάκη ενδύεται την αίσθηση της οικειότητας και της εστίας, ενώ καλλιεργεί έναν πολύ ισχυρό δεσμό με τα πρόσωπα μέχρι το τέλος του έργου. Υφίσταται τις διαρκώς μεταβαλλόμενες φαντασιακές προβολές των δύο αδερφών επάνω του και διατηρεί την πρωτοκαθεδρία του στο φαντασιακό των δύο προσώπων μέχρι την τελευταία σκηνή του έργου, οπότε θα προσδεχθεί στους κόλπους του την ύστατη χειρονομία του Λόλη και του Λάκη, προτού αυτοί εγκαταλείψουν για πάντα τον ζωτικό χώρο της καντίνας.

⁴⁶¹ Βλ. αναλυτικά για την αναγωγή αυτή: Σίσσυ Παπαθανασίου, «... Και Ιουλιέττα. Σβήσε μου το γέλιο. Τα λουλούδια στην κυρία», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, ό.π., σσ. 344-345.

⁴⁶² Ο Πεφάνης με αφορμή αυτήν την αποστροφή του Κοριτσιού εντοπίζει στο δραματικό σύμπαν του έργου μια «υπαναγωγική ατμόσφαιρα μεταξύ ζωντανού διαλόγου και ονειρικής παραίσθησης». Βλ. Πεφάνης, «Θεατρικά τοπία της νύχτας. Νυχτερινές περιηγήσεις σε ιστορίες παράβασης και υπέρβασης της ελληνικής δραματουργίας (1975-2007)», στον τόμο *Η άμμος του κειμένου: αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2008, σ. 370.

⁴⁶³ Το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά από τη Νέα Σκηνή – Θέατρο Οδού Κυκλάδων του Λευτέρη Βογιατζή τη θεατρική περίοδο 1996-1997, σε σκηνοθεσία Νίκου Μαστοράκη, εγκαινιάζοντας τη σειρά «Στη γραμμή του πυρός», με στόχο την ανάδειξη έργων νέων Ελλήνων συγγραφέων.

Σε ένα πρώτο οπτικό και αισθητηριακό επίπεδο το κρεβάτι στο έργο ξεχωρίζει εντός του σκηνικού χώρου λόγω υλικού: η τρυφερή υφή του ξύλου αντιδιαστέλλεται ευθέως με τη βαρβαρότητα των μεταλλικών ανταλλακτικών των μηχανών και των αυτοκινήτων που κατακλύζουν τον σκηνικό χώρο. Το ξύλο είναι ένα υλικό εντός του οποίου λανθάνει ο χρόνος: καθώς το ξύλο αναπνέει, ο αέρας εισέρχεται στους πόρους του, αυτό αλλάζει χρώμα, αποκτά οσμή, παράσιτα φωλιάζουν μέσα του, ενίοτε το κατατρώνε και με την πάροδο του χρόνου το ξύλο γερνάει. Είναι, εν ολίγοις, ένας ζωντανός οργανισμός, που μαρτυρά τον κύκλο της ζωής και ως τέτοιος φέρει εντός του τη νοσταλγία της μητρότητας⁴⁶⁴. Τα ανταλλακτικά από την άλλη, προϊόντα του τεχνολογικού πολιτισμού, που κρέμονται στον σκηνικό χώρο ανενεργά και αποσπασμένα από τη λειτουργικότητά τους, δίνουν την εντύπωση στοιχειωμένων πραγμάτων, τα οποία φέρουν απλώς μνήμες μιας παρελθούσας ή και μιας δυνητικής επικυριαρχίας στον άγριο κόσμο της ασφάλτου.

Εκτός, όμως, από το υλικό του κρεβατιού που παραπέμπει στην έννοια της οικειότητας και κατ' επέκταση της μητρότητας είναι και η παλαιότητα του κρεβατιού που συνδέεται με τα στοιχεία αυτά. Σύμφωνα με τον Baudrillard, «Το κλασικό [παλαιό] αντικείμενο λαμβάνει μια αξία εμβρύου, μητρικού κυττάρου. Μέσω αυτού το κατακερματισμένο άτομο ταυτίζεται με την ιδανική κατάσταση του εμβρύου, εξωθείται προς τη μικροκοσμική και κεντρική κατάσταση του είναι πριν από τη γέννηση»⁴⁶⁵. Συνεπώς, με την εμφάνισή του εντός του σκηνικού χώρου το κρεβάτι προβάλλει αυτόχρονα ως μια παλλόμενη ύπαρξη διά της οποίας αναβιώνουν μνήμες και αισθήσεις του παρελθόντος. Καθίσταται ένας βιωμένος χώρος (όπως και η ίδια η καντίνα, στο κέντρο της οποίας το κρεβάτι δεσπόζει) και ιδιοποιείται την έλξη που η μητέρα ασκεί στα παιδιά της. Όπως θα διαπιστώσουμε, εξάλλου, στη συνέχεια, πάνω σε μια τέτοια διάσταση του συγκεκριμένου αντικειμένου θα θεμελιωθεί η ποιητική του έργου.

Ένα άλλο στοιχείο που ενισχύει τη σημασία του κρεβατιού εντός του σκηνικού χώρου είναι η μοναδιαία παρουσία του εν μέσω της πληθμονής των υπολοίπων αντικειμένων τα οποία πληρούν τον χώρο αυτό. Μέσα στην ακαταστασία των επίπλων και την πληθμονή των ανταλλακτικών, μέσα σε ένα περιβάλλον χαώδους ακαταστασίας, όπου μονίμως χάνονται πράγματα, το μόνο σταθερό στοιχείο είναι το κρεβάτι. Η υπερσυσσώρευση των μηχανικών εξαρτημάτων λειτουργεί αντινομικά, υποδηλώνοντας τελικά αυτήν την ίδια την ευτέλεια και την κενότητα των αντικειμένων που αφθονούν⁴⁶⁶: καθώς τα συγκεκριμένα ανταλλακτικά στον χώρο της καντίνας δεν αξιοποιούνται για κάποιον σκοπό, παρά μόνο φορτώνουν τον σκηνικό χώρο οπτικά και αισθητηριακά, τον καθιστούν κατ' ουσίαν δυσλειτουργικό. Κάθε κίνηση εντός του χώρου αυτού καθίσταται δυσχερής, αποδομώντας και υπονομεύοντας την αίσθηση του βιωμένου χώρου που φέρει η καντίνα για τα δύο αδέρφια. Ωστόσο, ο διαρκής αποπροσανατολισμός τους, καθώς αυτά κινούνται στα όρια του χαοτικού αυτού πεδίου, αμβλύνεται από την παρουσία του κρεβατιού. Το

⁴⁶⁴ Baudrillard, *Le Système des objets*, ό.π., σσ. 52-53.

⁴⁶⁵ Το ίδιο, σσ. 108-113.

⁴⁶⁶ Ubersfeld, *L'objet théâtral: Diversités des significations et langages de l'objet théâtral dans la mise en scène contemporaine*, C.N.D.P., Paris 1978, σ. XVIII.

κρεβάτι επαναφέρει την αίσθηση του βιωμένου χώρου, του χώρου που εμφανίζεται ποτισμένος από τη μυρωδιά της μάνας, την οποία εκείνα αποζητούν σε κάθε τους ενέργεια: ο Λάκης και ο Λόλης φέρονται να αναζητούν διαρκώς στον περιβάλλοντα χώρο τους ίχνη δεσμών με το παρελθόν και με τη χαμένη μητρική φιγούρα⁴⁶⁷.

Υπό αυτό το πρίσμα, το κρεβάτι στο έργο αποτελεί το κέντρο αναφοράς του σπιτιού όχι μόνο σε χωροταξικό, αλλά και σε συμβολικό επίπεδο, καθώς σηματοδοτεί τον δεσμό με την απύουσα μητέρα και κατ' επέκταση συνδέεται με την έννοια της εστίας ως μήτρας της αίσθησης προστασίας και ασφάλειας. Ταυτόχρονα, η άρνηση απέναντι στην πατρική φιγούρα αποτυπώνεται στα απονεκρωμένα ανταλλακτικά, που πληρούν τον σκηνικό χώρο και τα οποία δεν έχουν παρά διακοσμητικό ρόλο σε όλη τη διάρκεια του έργου. Έτσι, όλες οι κινήσεις των δύο αδερφών παρουσιάζουν έναν κεντρομόλο χαρακτήρα, περιστρεφόμενες γύρω από το σκηνικό κρεβάτι. Αποστερημένα από τη μητρική στοργή, τα δυο αδέρφια σταδιακά στη διάρκεια του έργου θα αρχίσουν να συμφιλώνονται με την ιδέα της αποκοπής τους και από την πατρογονική εστία, γεγονός που θα σημάνει και την οριστική ρηγμάτωση της ταυτότητάς τους.

Δεν είναι άλλωστε, τυχαίο, το όνομα που τα δύο αδέρφια έχουν δώσει στην καντίνα τους. Την αποκαλούν «κυρακατίνα». Το όνομα του πολυλειτουργικού αυτού χώρου παραπέμπει βεβαίως ηχητικά στην ιδιότητα του χώρου ως καντίνας. Με την προσθήκη, μάλιστα, του «κυρα-» μπροστά προσδίδεται στο όνομα μια χιουμοριστική διάσταση, που δεν είναι ξένη προς την αίσθηση φαιδρότητας την οποία αποπνέουν ενίοτε οι διάλογοι μεταξύ των δύο αδερφών, καθώς και την αίσθηση παραλόγου την οποία αναδύουν καταστάσεις που επαναφέρονται διαρκώς μέσα στο έργο, όπως η επίμονη αναζήτηση αντικειμένων και η εύρεση άλλων αντ' αυτών. Η γλώσσα στο έργο αυτό συνιστά ένα ξεχωριστό πεδίο επιτέλεσης του εαυτού, τόσο μέσω της ελλειπτικότητάς της όσο και μέσω της διαλέκτου των «κορακίστικων» που υιοθετούν τα δυο αδέρφια και η οποία συγκροτεί μια «ποιητική ακρότητα της μοναξιάς και της άμυνας»⁴⁶⁸. Το όνομα της καντίνας εγγράφεται σε αυτό το είδος της «παρα-γλώσσας»⁴⁶⁹ και των ιδιότυπων λεκτικών σχημάτων τα οποία διαμορφώνουν την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα του έργου.

Ωστόσο, η «κυρακατίνα» ενέχει και μια ακόμα λειτουργία: καθώς παραπέμπει σε γυναικείο όνομα και καθώς στο έργο η φιγούρα της μάνας δεσπάζει μέσα στην απουσία της, η «κυρακατίνα» καθίσταται κατά κάποιον τρόπο το μετωνυμικό αντίστοιχο της απύουσας μάνας. Η μάνα ουδέποτε αναφέρεται με το όνομά της από τα δύο αδέρφια, ούτε και όταν αυτά πλαστογραφούν ένα γράμμα της: ακόμα και σε αυτήν την περίπτωση τα αδέρφια υπογράφουν ως «η μαμά». Υπάρχει, όμως, μια

⁴⁶⁷ Ο Γ. Πεφάνης γράφει χαρακτηριστικά: «Η αναζήτηση της μάνας δεν είναι άλλο από την αναζήτηση της προέλευσής τους, του λόγου της ύπαρξής τους». Πεφάνης, «Μιχάλης Βιρβιδάκης: Στην εθνική με τα μεγάλα, 'Η νέα Σκηνή', Θέατρο της οδού Κυκλάδων, 1997», στον τόμο *Επί Σκηνης: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 201.

⁴⁶⁸ Χρηστίδης, «Αλλού τα κακαρίσματα...», *Ελευθεροτυπία*, 1.11.1997.

⁴⁶⁹ Ο Λ. Πολενάκης κάνει λόγο για μια «παρα-γλώσσα» που αυτοσυστήνεται ως πεπερασμένη και αχρονική». Πολενάκης, «Ματιές στο νεοελληνικό έργο», *Αυγή*, 26.10.1997. Σε ανάλογο πνεύμα, ο Η. Λογοθέτης αναφέρεται σε «σχεδόν προ-γλωσσικούς ήρωες με ευδιάκριτα δάνεια από την 'πινακοθήκη του περιθωρίου'». Ηρακλής Λογοθέτης, «Δρόμοι... αδιέξοδου», *Η Βραδυνή*, 3.11.1997.

περίπτωση κατά την οποία ο συγγραφέας αφήνει να διαφανεί μια αμφισημία ως προς το όνομα της μητέρας. Όταν στη δεύτερη πράξη του έργου κάνει την εμφάνισή της η Λέλα, σύντροφος του Λόλης, ρωτά τα δυο αδέρφια τι απέγινε «[αυτή] που ζούσε εδώ μέσα... η γριά... η κυρά Κατίνα, αυτή! πώς τη λέγαν...»⁴⁷⁰. Η τελευταία της αποστροφή φανερώνει μια αμφιβολία εκ μέρους της για την ακρίβεια του ονόματος της μητέρας, αλλά κανένας από τους δύο αδερφούς δεν την διορθώνει αμέσως. Ο διάλογος συνεχίζεται με την αναφορά στο διάστημα απουσίας της μητέρας, για να παρέμβει τότε ο Λόλης και να πληροφορήσει τη Λέλα ότι δεν την έλεγαν κυρά Κατίνα τη μάνα του. Τόσο ο Λάκης όσο και η Λέλα αγνοούν αυτήν την παρατήρηση, οπότε δεν μπορούμε να συναγάγουμε ένα ασφαλές συμπέρασμα. Ίσως πλέον τα δυο αδέρφια τα απασχολεί περισσότερο το γεγονός της ίδιας της φυγής της μάνας παρά οποιοδήποτε άλλο στοιχείο της ταυτότητάς της.

Η απουσία, λοιπόν, της μάνας στοιχειώνει τη ζωή των δύο αδερφών αλλά και αυτόν τον ίδιο τον ζωτικό χώρο στον οποίο κινούνται. Ο Λόλης και ο Λάκης αναζητούν διαρκώς την ανάμνησή της είτε στο κρεβάτι, όπου η μάνα φέρεται να έχει κακοποιηθεί από τον νεκρό πλέον πατέρα, είτε στις οικογενειακές φωτογραφίες των παιδικών χρόνων, είτε στο ανύπαρκτο γράμμα, το οποίο αναλαμβάνουν οι ίδιοι να συνθέσουν και στο οποίο πιστοποιείται δήθεν από τη μητέρα η κατοχή της καντίνας και η λιγοστή τους περιουσία. Πρωταρχικό ρόλο, όμως, στη φανταστική αναζήτηση της μητέρας παίζει το κρεβάτι: από τις πρώτες κιόλας σελίδες του έργου γίνεται αναφορά από τα δύο αδέρφια στο κρεβάτι ως τον τόπο στον οποίο ξεψύχησε ο πατέρας. Ο Λάκης σε άλλο σημείο του έργου θα αναρωτηθεί πώς ήταν δυνατόν ο πατέρας τους να κοιμόταν σε αυτό το κρεβάτι που σίγουρα θα του θύμιζε τη μάνα τους.

Έτσι το κρεβάτι μοιάζει να ακολουθεί τον κύκλο της ζωής: είναι το νυφικό κρεβάτι που θα γεννήσει τη ζωή, είναι και το νεκροκρέβατο που θα φέρει το πτώμα του πατέρα. Είναι, ακόμα, ο τόπος στον οποίο ο Λάκης θα προστρέξει, για να βρει λίγη ηρεμία με την επιστροφή του στο πατρικό σπίτι. Δεν θα τα καταφέρει, όμως, καθώς ο Λόλης θα τον ανησυχήσει με την πληροφορία του για την επίσκεψη του χωροφύλακα. Από το σημείο αυτό και εξής το κρεβάτι θα ταυτιστεί με την επιθυμία των δύο αδελφών να διατηρήσουν αλώβητη την ταυτότητά τους. Η απουσία της γονεϊκής φιγούρας, η βίαιη αποκοπή από τη μάνα και ο αποχωρισμός από έναν ξεπεσμένο και ανάξιο για τους ίδιους πατέρα μεταθέτουν το αίσθημα του ανήκειν για τα δύο αδέρφια από τον οίκο και την οικογένεια στην εστία, δηλαδή τον χωροταξικό προσδιορισμό του σπιτιού, του οποίου η ύπαρξη επαπειλείται μέχρι το τέλος του έργου.

Ο Λόλης πληροφορεί τον Λάκη για την επικείμενη διάνοιξη του δρόμου και την υποχρέωσή τους να μετακινήσουν το σπίτι-καντίνα και όλα τα αντικείμενα εντός του, μαζί και το κρεβάτι. Αναφέρει, μάλιστα, την απάντηση του χωροφύλακα, ότι έτσι κι αλλιώς η καντίνα είναι παράνομη και ότι κάποια στιγμή θα καταλήξει στα σκουπίδια. Η διορία για τη μετακίνηση των υπάρχοντων τους είναι η επόμενη μέρα. Τα δυο αδέρφια αποδέχονται το ενδεχόμενο της μετακίνησης της καντίνας,

⁴⁷⁰ Μιχάλης Βιρβιδάκης, *Στην Εθνική με τα μεγάλα*, Το Ροδακίό, χ.τ. 2001, σ. 80.

υποχωρούν μπροστά στην προοπτική μετακίνησης των επίπλων, αλλά ανθίστανται στο «ξερίζωμα» του κρεβατιού. Ο Λόλης, συγκεκριμένα, έχει την ιδέα να πουν στους χωροφύλακες ότι «το κρεβάτι ρίζωσε. Τα πόδια του γίνανε ρίζες που πάνε κάτω στη γη. Γίνανε πικροδάφνες και βγήκανε στο δρόμο. Και δεν τρέχει νερό μέσα τους... Αίμα τρέχει... Αίμα!»⁴⁷¹. Το ριζωμένο κρεβάτι παραπέμπει στο νυφικό κρεβάτι του Οδυσσέα και της Πηνελόπης, σκαλισμένο σε κορμό ελιάς και απόλυτα ριζωμένο στο έδαφος. Στο πλαίσιο του οδυσσειακού μύθου το ριζωμένο κρεβάτι ήταν ένα μυστικό που μοιράζονταν μόνο ο Οδυσσέας και η Πηνελόπη και αυτό ακριβώς το μυστικό αποτέλεσε το τελευταίο σημάδι ώστε να καταστεί δυνατή η αναγνώριση του Οδυσσέα από τη σύζυγό του. Στη μυθολογική αυτή αναγωγή μπορεί να προστεθεί και μια οντολογική μετατόπιση του κρεβατιού στο έργο. Το κρεβάτι προβάλλει ως ένας ζωντανός οργανισμός –οποιαδήποτε βίαιη παρέμβαση στη φύση του θα οδηγήσει στον κατημαγμό του. Πρόκειται για δύο πολύ ισχυρά φορτία τα οποία στο εξής θα καταστήσουν το κρεβάτι εξαιρετικά σημαίνον αντικείμενο όχι μόνο εντός του σκηνηκού χώρου, αλλά και στο πεδίο της ποιητικής του έργου.

Στη δεύτερη πράξη, κατά την οποία προστίθεται επί σκηνης και ένα τρίτο δραματικό πρόσωπο, η Λέλα, σύντροφος του Λόλη, ο συγγραφέας υφαίνει νέες δραματικές καταστάσεις, που ανατρέπουν ορισμένες βεβαιότητες γύρω από την απουσία της μάνας. Στην επίμονη ερώτηση της Λέλας τι απέγινε η μητέρα των δύο αδερφών εκείνοι απαντούν ότι έχει φύγει για τη Γερμανία, «τη χώρα του πουθενά όπου την έχουν τοποθετήσει για να διατηρήσουν ζωντανό το μύθο της»⁴⁷². Ταυτόχρονα, δεν διαψεύδουν τη ρήση της Λέλας ότι λείπει όσα χρόνια ακριβώς απουσίαζε και ο Λάκης. Μάλιστα, η Λέλα συνεχίζει υποστηρίζοντας ότι μια μάνα δεν εγκαταλείπει έτσι απλά την οικογενειακή εστία, χωρίς να ειδοποιήσει κανέναν, και αναφέρει ότι όλο το χωριό είχε βγει τότε σε αναζήτησή της, αλλά δεν βρέθηκε ποτέ κανένα ίχνος της. Αφήνεται έτσι να καλλιεργηθεί μια αμφιβολία ως προς το εάν η μητέρα έχει πραγματικά εγκαταλείψει την οικογενειακή εστία ή εάν τα ίχνη της χάθηκαν εντός αυτής. Και αν κάποιο τέτοιο τραγικό γεγονός έχει λάβει χώρα μέσα στο σπίτι, τότε μήπως το κρεβάτι ταυτίζεται με τον τόπο της τελευταίας κατοικίας της μητέρας; Σε αυτό συνηγορεί το χωμάτινο πάτωμα της παράγκας-καντίνας. Επιπλέον, η αίσθηση αυτή ενισχύεται περαιτέρω κατά την αναζήτηση της επίμαχης φωτογραφίας-γράμματος, οπότε τα δυο αδέρφια θα εμποδίσουν συστηματικά την Λέλα να ψάξει κάτω από το κρεβάτι.

Η επόμενη μέρα, όπως περιγράφεται στην τελευταία σκηνή του έργου, βρίσκει τον Λόλη και τον Λάκη με ένα μπαούλο, έτοιμους να αποδημήσουν. Πριν κλείσουν οριστικά την πόρτα πίσω τους, ο Λάκης δείχνει στον Λόλη ένα στεφάνι που έχει φτιάξει. Συμφωνούν και οι δύο να το αποθέσουν φεύγοντας στο κρεβάτι, αλλά αμφιταλαντεύονται για το ποια είναι η καλύτερη θέση –πάνω ή κάτω από το κρεβάτι. Ο Λάκης υποστηρίζει ότι είναι καλύτερα να το τοποθετήσουν πάνω στο κρεβάτι, ώστε, αν μια μέρα η μάνα περάσει από εκεί, να το δει. Ο Λόλης αφήνεται να συμφωνήσει μαζί του, αλλά αμέσως μετά μια αποστροφή του επαναφέρει την

⁴⁷¹ Βιρβιδάκης, *ό.π.*, σ. 34.

⁴⁷² Ρόζη, «Μιχάλη Βιρβιδάκη, Στην Εθνική με τα μεγάλα, 'εσωτερική' ακινησία και 'εξωτερική' κίνηση: εικόνες από τη ζωή στις παρυφές του δρόμου», *Γράμματα και Τέχνες*, 83 (Φεβρ.-Μάιος 1998), σ. 44.

αμφισημία που καλλιεργήθηκε νωρίτερα γύρω από την τύχη της μητέρας: «Από κάτω κει θα 'τανε πιο κοντά της, αλλά δεν θα το 'βλεπε αν έμπαινε»⁴⁷³.

Στα λόγια αυτά του Λόλη διακρίνουμε μια αντίφαση. Το πρώτο σκέλος της φράσης ενισχύει την υπόθεση που διατυπώθηκε παραπάνω, ότι το κρεβάτι ενδεχομένως να κρύβει τον τάφο της μητέρας· στην περίπτωση αυτή το στεφάνι κάτω από το κρεβάτι θα τιμούσε τον τελευταίο τόπο κατοικίας της. Το δεύτερο, όμως, σκέλος επιβεβαιώνει την κρατούσα εντύπωση περί φυγής της μητέρας. Ο Λάκης δεν αφήνει παραπάνω χώρο στο πρώτο ενδεχόμενο και συλλήβδην αποφασίζει να αποθέσουν το στεφάνι πάνω στο κρεβάτι, καθώς, όπως συνεχίζει να υποστηρίζει, από εκεί η μητέρα θα το έβλεπε καλύτερα. Ο Λόλης σπεύδει τότε να σουλουπώσει τα στρωσίδια και, λίγο πριν ακουστεί η κόρνα του φορτηγού, τα δυο αδέρφια εξαίρουν την απόφασή τους να αφήσουν το στεφάνι, υπογραμμίζοντας το πάντα πιθανό ενδεχόμενο η μητέρα να επιστρέψει κάποια στιγμή στην οικογενειακή εστία. Στις τελευταίες τους φράσεις, βέβαια, υφέρπει μια απροσδιόριστη ειρωνεία γύρω από το ενδεχόμενο αυτό, η οποία συνοψίζεται στη ρητή έκφραση της βεβαιότητας ότι κανείς δεν μπορεί να ξέρει με σιγουριά αν κάτι θα γίνει ή δε θα γίνει (στην προκειμένη περίπτωση η επιστροφή της μητέρας).

Η αμφισημία η οποία χαρακτηρίζει πολλές από τις καταστάσεις που συνθέτουν την ταυτότητα του δραματικού πλαισίου του έργου απειλεί στο τέλος να επικαλύψει και αυτήν την ίδια την ταυτότητα του κρεβατιού. Στην αρχή και καθ' όλη τη διάρκεια του έργου το κρεβάτι δεσπόζει στον σκηνικό και τον δραματικό χώρο: ως εξέχουσα και στιβαρή παρουσία ανάμεσα στα άκομψα σιδερικά και ως ο ομφάλιος λώρος που ενώνει τα δύο αδέρφια με την οικογενειακή εστία. Η κεντρική του θέση εντός του σκηνικού χώρου λειτουργεί κεντρομόλα προς τα σκηνικά δρώμενα, ενορχηστρώνοντας γύρω του όχι μόνο τις κινήσεις των δραματικών προσώπων, αλλά και το εκάστοτε διακύβευμα της δράσης. Με την τελική, όμως, απόσχιση των δύο αδερφών από την πατρογονική εστία το κρεβάτι μένει πάνω στη σκηνή για να μαρτυρά τα πάθη της οικογένειας. Βαθιά ριζωμένο στο χώμα, στεφανωμένο, κρύβει καλά μέσα του το μυστικό για τη χαμένη μητέρα, συνοψίζοντας τη μονίμως υποκειμενική αντίληψη της πραγματικότητας⁴⁷⁴ την οποία τα δύο αδέρφια επέδειξαν στη διάρκεια της δράσης και η οποία εν τέλει καλλιέργησε όλη αυτήν την αίσθηση της δραματικής αμφισημίας που φέρεται να διαποτίζει ολόκληρο το έργο.

Ένα κρεβάτι εμφανίζεται και στον δραματικό χώρο του έργου του Δημήτρη Δημητριάδη *Η αρχή της ζωής*⁴⁷⁵. Μέσα στο παράταιρο σκηνικό σύμπαν του έργου, πλάι σε ένα υπερμέγεθες μεταλλικό ψυγείο, ένα τζιπ και μια επιβλητική βιβλιοθήκη και εν μέσω οικιακών μικροεπίπλων και ατάκτως ερριμμένων κορμών δέντρων, βρίσκεται ένα κρεβάτι με ψηλή ράχη, σκεπασμένο με μια κουβέρτα. Το κρεβάτι αυτό θα χρησιμοποιηθεί μέσα στο έργο αποκλειστικά και μόνο από γυναικεία πρόσωπα και

⁴⁷³ Βιρβιδάκης, *ό.π.*, σ. 112.

⁴⁷⁴ Η Λ. Ρόζη αναφέρεται σε μια «σχεδόν φανταστική αντίληψη, παρόμοια μ' αυτήν ενός παιδιού που συχνά ορίζει μ' έναν ιδιότυπο τρόπο τον περιβάλλοντα χώρο». Ρόζη, *ό.π.*, σ. 40.

⁴⁷⁵ Το έργο ανέβηκε από του «Θέατρο του Νότου» τη θεατρική περίοδο 1995-1996 σε σκηνοθεσία Στέφανου Λαζαρίδη.

κυρίως από την Πουπέ, κόρη της Φωτεινής και ανιψιά της Αναστασίας, η οποία έχει γεννηθεί τυφλή. Η Φωτεινή με την Πουπέ έχουν καταφθάσει στην Κωνσταντινούπολη κατόπιν ενός γράμματος που έλαβαν από την Αναστασία, στο οποίο εκείνη τις προσκαλούσε να έρθουν να την βρουν, προκειμένου να φύγουν όλες μαζί και να κάνουν μια νέα αρχή στη ζωή τους. Η Αναστασία φέρεται να έχει κουραστεί να επιτελεί νυχθημερόν το καθήκον που έχει αναλάβει στο πλάι του Δαρείου Φερνάζη-Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, δηλαδή να σκοτώνει άντρες και να τους φέρνει μπροστά του. Με τη Φωτεινή σχεδιάζουν τώρα να φύγουν μακριά, ευχόμενες τα παιδιά τους, η Πουπέ και ο Ρωμανός, να μπορούσαν να έχουν διαφορετική τύχη από εκείνες.

Η Πουπέ στο έργο παρουσιάζεται ως μια ιδιόμορφη παρουσία, σαν ένα «ηλικιωμένο παιδί» με «τεράστια εσωτερική καθυστέρηση», όπως το περιγράφει ο Στέφανος Λαζαρίδης, σκηνοθέτης της παράστασης, σε εκτενή συνομιλία του με τον Δημήτρη Δημητριάδη⁴⁷⁶. Στην ίδια συνομιλία ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι για τη Φωτεινή ο θάνατος της Πουπέ είναι μια εκκρεμότητα στο μυαλό της ήδη από τη γέννησή της. Αλλά και η ίδια η Πουπέ εγκυβιάζει τη Φωτεινή ότι δεν έκανε αυτό που έπρεπε να κάνει, όταν εκείνη γεννήθηκε τυφλή, δηλαδή να την σκοτώσει, μιας και ο πόνος της τυφλότητας δεν γιατρεύεται ποτέ. Ενώ, λοιπόν, η Αναστασία έχει αποφασίσει να διαφύγει από την τυραννία του Φερνάζη-Παλαιολόγου, εκείνος σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να κρατήσει κοντά του την Φωτεινή και να την καταστήσει διάδοχο της Αναστασίας, κάνει την ακόλουθη προσφορά στις τρεις γυναίκες: υπόσχεται να ξαναδώσει στην Πουπέ το φως της, μέχρι εκείνη να δει και να χαρεί τον κόσμο, με τον όρο αμέσως μετά να θανατωθεί από τη Φωτεινή. Και έπειτα ο Φερνάζης θα προσφέρει στη Φωτεινή ως αντάλλαγμα τη θέση της Αναστασίας και πολλά πλούτη. Η Αναστασία προσπαθεί μάταια να στρέψει τη Φωτεινή μακριά από μια τέτοια προοπτική, αλλά η Πουπέ σε ανύποπτο χρόνο δηλώνει ρητά πως θέλει να δει τον κόσμο, ακόμα και αν χρειαστεί να πεθάνει μετά. Αμέσως ο Φερνάζης-Παλαιολόγος παίρνει στα χέρια του λάσπη, αλείφει με αυτήν τα μάτια της Πουπέ και με έναν τελετουργικό τρόπο επαναφέρει την όρασή της. Στην Πουπέ δίνεται τώρα λίγος χρόνος να περιεργαστεί τον κόσμο γύρω της, αλλά σύντομα έρχεται η στιγμή της θανάτωσής της από τη Φωτεινή. Τότε η Φωτεινή οδηγεί την Πουπέ στο κρεβάτι και, καθώς η τελευταία αναφωνεί το όνομα του πατέρα της, η Φωτεινή της λέει ότι καλύτερα θα ήταν να είχε πεθάνει στη γέννα, την καταριέται, κάθεται επάνω της και την πνίγει.

Όπως στο προηγούμενο έργο, έτσι και εδώ το κρεβάτι απολήγει τόπος θανάτου, χωρίς όμως νωρίτερα να έχει υπάρξει μήτρα της ζωής, ζωοδόχος εστία. Δεν είναι ένα κρεβάτι που έχει εποικηθεί από νεόνυμφους, δεν είναι ένα κρεβάτι που επάνω του έχει απλωθεί ο ερωτικός πόθος και η αμόλυντη ευτυχία, δεν είναι ένα κρεβάτι που έχει προσδεχθεί στους κόλπους του μια νέα ζωή. Αντίθετα, είναι ένα κρεβάτι αδρανές μέσα σε ένα δραματικό σύμπαν πλήρους αποδιοργάνωσης των αισθημάτων, των κινήτρων και των ταυτοτήτων –ένα σύμπαν το οποίο μοιάζει με

⁴⁷⁶ Δημητριάδης, Στέφανος Λαζαρίδης, «Η πρώτη παράσταση: Μία συζήτηση του Στέφανου Λαζαρίδη και του Δημήτρη Δημητριάδη», στο Δημήτρης Δημητριάδης, *Η αρχή της ζωής*, Άγρα, Αθήνα 1995, σ. 140.

«αποδυτήριο-διαλυτήριο-εμφανιστήριο εικόνων, προσώπων, ονομάτων, ανομημάτων, παθών και θρησκειών»⁴⁷⁷. Το κρεβάτι, συνεπώς, εδώ διατηρεί μία και μόνη διάσταση, τη θανατηφόρα, που αντανακλά τη συνολικότερη σκοτεινή ατμόσφαιρα των σκηνικών δρωμένων, τα οποία εκβάλλουν πάντα σε «ανόσια, εμετικά εγκλήματα», ενσαρκώνοντας έτσι το «φαντασιακό τεράστιο σώμα» της «υπερβολής» στο έργο του Δημητριάδη⁴⁷⁸.

Το κρεβάτι ανήκει στον Δαρείο Φερνάζη-Κωνσταντίνο Παλαιολόγο, ο οποίος όμως ουδέποτε το χρησιμοποιεί στη διάρκεια της σκηνικής δράσης. Αντίθετα, είναι η Πουπέ εκείνη που θα ξαπλώσει και θα κοιμηθεί εκεί, καθοδηγούμενη από την Φωτεινή με την άφιξή τους στην Κωνσταντινούπολη. Στη διάρκεια του ύπνου της Πουπέ θα καθίσουν δίπλα της εναλλάξ ή και από κοινού η Αναστασία με τη Φωτεινή, θα αναπολήσουν το ευτυχισμένο παρελθόν τους και θα ζυγίσουν το μέλλον τους. Η Φωτεινή, μάλιστα, παρατηρεί την Πουπέ καθώς εκείνη κοιμάται και διατείνεται: «Δες την. Μόνο στον ύπνο της βλέπει. Μόνον όταν κοιμάται δεν είναι τυφλή»⁴⁷⁹. Όταν δε η Πουπέ ξυπνήσει, θα ανακαθίσει στο κρεβάτι και θα διηγηθεί το όνειρό της, ένα όνειρο που τελικά δεν είναι παρά η ίδια της η κατάσταση, εγκλωβισμένη καθώς είναι μέσα στην τυφλότητά της. Η ίδια περιγράφει τα μάτια της να πονάνε από τον πάγο και ύστερα τον πάγο να καταλαμβάνει όλο της το σώμα. Στο τέλος ζητά απεγνωσμένα από τη Φωτεινή να της ζεστάνει τα μάτια.

Στο υπνικό καθεστώς της τυφλής Πουπέ, στο οποίο η Φωτεινή παρατηρεί την απόλυτη διαύγεια του βλέμματος αλλά στο οποίο η Πουπέ προβάλλει έναν αναδιπλασιασμό του αισθητηριακού εγκλωβισμού της, συναιρείται το σκοτάδι της τυφλότητας, το οποίο ανακαλεί τον θάνατο, με τη μακαριότητα της παρθένας ματιάς, μιας ματιάς που δεν έχει επιμολυνθεί από την «νεκρή αίσθηση της ομορφιάς της ζωής»⁴⁸⁰. Με τον τρόπο αυτό τελείται η σύζευξη δύο βαθύτερων εννοιολογικών πεδίων του έργου: του διπόλου ζωής-θανάτου, που εισέρχεται σε έναν διαφορετικό αξιακό κώδικα, και του ζητήματος της τυφλότητας-όρασης, το οποίο σύμφωνα με τον συγγραφέα συνδέεται και με το ζήτημα της εθελουφλίας⁴⁸¹. Από εδώ και στο εξής τα σκηνικά δρώμενα θα εκδιπλωθούν γύρω από το δίλημμα που θέτει ο Φερνάζης-Παλαιολόγος στη Φωτεινή και στην Πουπέ, ήτοι την πρόσκαιρη επαναφορά της όρασης της Πουπέ με όρο τη σύντομη θανάτωσή της. Η ίδια η Πουπέ επιλέγει να ανακτήσει έστω και για λίγο την όρασή της, για να γευθεί την εικόνα του κόσμου και η Φωτεινή επαυξάνει:

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ: Δεν θα το κάνεις αυτό στην Πουπέ.

ΦΩΤΕΙΝΗ: Να μη βρει το φως της;

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ: Κι εσύ τι θα κάνεις μετά;

⁴⁷⁷ Κολτσιδοπούλου, «Τέσσερα έργα νέας εσοδείας», *Γυναίκα* (Φεβρ. 1996), σ. 26.

⁴⁷⁸ Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, ό.π., σ. 57. Η Εξάρχου αναφέρεται στην «υπερβολή» ως τροπικότητα του λόγου στο θέατρο του Δημητριάδη και ως απαραίτητο συστατικό της δραματικής τέχνης του συγγραφέα ώστε να μπορέσει εκείνος να απεικονίσει το παιχνίδι των παθών.

⁴⁷⁹ Δημητριάδης, *Η αρχή της ζωής*, ό.π., σ. 57.

⁴⁸⁰ Πεφάνης, «*Η Αρχή της Ζωής* του Δημήτρη Δημητριάδη από το *Θέατρο του Νότου* στο Αμόρε, 1995», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 82.

⁴⁸¹ Δημητριάδης, Λαζαρίδης, ό.π., σ.171.

ΦΩΤΕΙΝΗ: Να μείνει τυφλή;
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ: Θα είναι ζωντανή.
ΦΩΤΕΙΝΗ: Ένας τυφλός δεν είναι ζωντανός.
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ: Η ζωή είναι πάντα ζωή.
ΦΩΤΕΙΝΗ: Όχι, η ζωή δεν είναι πάντα ζωή.
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ: Η ζωή, όποια κι αν είναι, είναι πάντα ζωή.
ΦΩΤΕΙΝΗ: Δεν είναι ζωή στο σκοτάδι, μόνο στο φως. Θέλω να δω αυτό το παιδί να βλέπει το φως.⁴⁸²

Τελικά η Πουπέ έχει την ευκαιρία την οποία τόσο η ίδια όσο και η μητέρα της χρόνια λαχταρούσαν. Ωστόσο, η Πουπέ γλυκαίνεται από την εικόνα του κόσμου και αρνείται στη συνέχεια να θανατωθεί. Επιχειρεί, μάλιστα, να παραπλανήσει τους παριστάμενους με τον ισχυρισμό ότι ψευδόταν σχετικά με την επαναφορά της όρασής της και ότι είναι εξακολουθητικά τυφλή και εκλιπαρεί τη μητέρα της να μην προβεί στη θανάτωσή της. Η Φωτεινή, όμως, έχει ήδη στραμμένο το βλέμμα της στο επόμενο στάδιο της συμφωνίας και ζητά επιβεβαίωση από τον Φερνάζη-Παλαιολόγο σχετικά με την παρουσία που θα της αποδοθεί. Στις απεγνωσμένες απόπειρες της Αναστασίας να την μεταπείσει, εκείνη ανταπαντά ότι θέλει μόνο να κερδίζει, ύστερα σύρει την Πουπέ στο κρεβάτι και μετά από σύντομη πάλη την πνίγει. Στη συνέχεια ο Φερνάζης-Παλαιολόγος θα πάρει το πτώμα της Πουπέ και θα το κουβαλήσει μέσα στο ψυγείο. Η Φωτεινή θα καθίσει, έπειτα, στο κρεβάτι και θα ονειρευτεί τον νέο της ρόλο στη θέση της Αναστασίας. Στην τελευταία σκηνή του έργου και ενώ έχει μεσολαβήσει ο φόνος του Δαρείου-Παλαιολόγου από τον Ρωμανό-Μωάμεθ, η Αναστασία θα πάρει τη θέση του Δαρείου-Παλαιολόγου, θα ενδυθεί το αυτοκρατορικό ένδυμα και θα ετοιμαστεί να εισέλθει στο ψυγείο. Στο μεταξύ, επάνω στο πάτωμα της σκηνής κείται γυμνό το σώμα της Πουπέ, το οποίο είχε νωρίτερα βγάλει από το ψυγείο ο Φερνάζης-Παλαιολόγος, λίγο πριν δολοφονηθεί. Η Φωτεινή παίρνει τώρα το άψυχο σώμα της κόρης της, το αποθέτει στο κρεβάτι, το σκεπάζει με την κουβέρτα και κάθεται σιωπηλή στην άκρη του κρεβατιού, αναμένοντας την επανεκκίνηση της Ιστορίας. Η Πουπέ, τότε, ξαφνα ανακάθεται στο κρεβάτι και κοιτάζοντας ίσια μπροστά της εκφέρει τα καταληκτικά λόγια του έργου: «Λιά ιλιαχέ ιλ αλλάχ / Μουχάμεντ εν ρεσούλ αλλάχ»⁴⁸³.

Στη δραματουργία του Δημητριάδη οι δραματικές καταστάσεις ακολουθούν μια νομοτέλεια που φέρνει το δραματικό σύμπαν σε ένα καθεστώς πλήρους ηθικής και υλικής αποσύνθεσης, μέσα στην οποία όμως πάντα εκκολάπτεται η διάδοχη κατάσταση. Έτσι και στο παρόν έργο, το οποίο συνιστά μια σύμμιξη προσωπικών ιστοριών με τη μεγάλη Ιστορία, εμπλέκοντας τον Χριστιανισμό και το Ισλάμ, τη μητριαρχία και την πατριαρχία, το ένστικτο της επιβίωσης και τον πόθο της εξουσίας, τα πρόσωπα οδεύουν αμετάκλητα προς την τελική τους συντριβή: «Πρόσωπα κλεισμένα, παγιδευμένα μέσα σ' αυτόν τον κύκλο που δεν έχει κανένα άνοιγμα, τον κύκλο του ανθρώπου, επαναλαμβάνοντας και διαιώνίζοντας μια κατάσταση την οποία

⁴⁸² Δημητριάδης, *Η αρχή της ζωής*, ό.π., σ. 67.

⁴⁸³ Πρόκειται για φράση που ακούγεται στην καθημερινή προσευχή των μουσουλμάνων και περιέχεται στα ιερά κείμενα.

έχουν και δεν έχουν κατασκευάσει οι ίδιοι»⁴⁸⁴. Οι μόνοι που θα επιβιώσουν στο τέλος θα είναι η Αναστασία, η οποία σε αυτήν την ανακύκλωση της Ιστορίας θα πάρει τη θέση του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, και η Φωτεινή, η οποία θα αντικαταστήσει την Αναστασία στον πρότερο ρόλο της, καταφάσκοντας με τη σειρά της την επανεκκίνηση της νέας ανθρώπινης κατάστασης πάνω στα ερείπια της προηγούμενης.

Για να τελεστεί, όμως, όλος αυτός ο ιστορικός κύκλος, έχουν επισυμβεί πλείστοι θάνατοι, με τελευταίο και πλέον σημαίνοντα τον θάνατο της Πουπέ. Δεν είναι μόνο η εκβιαστική συνθήκη του θανάτου της Πουπέ που τον καθιστά διακριτό, αλλά κυρίως η σχέση του οντολογικού καθεστώτος του θανάτου με αυτό της ζωής και ο συσχετισμός τους με την έννοια της τυφλότητας και της όρασης, του αδρανούς βλέμματος και της οξυμένης ματιάς, του σκοταδιού και του φωτός. Η εγγενής τυφλότητα της Πουπέ την οδηγεί να επιθυμήσει έστω και για λίγο την όραση, ακόμα και αν αυτό την οδηγήσει στον θάνατο. Όταν, όμως, γεύεται την αδιαμεσολάβητη εμπειρία του κόσμου, θέλει να συνεχίσει να βλέπει, να συνεχίσει να ζει. Αποστρέφεται τον θάνατο που θα την οδηγήσει σε αυτήν την μόνιμη ενύπνια κατάσταση στην οποία έβλεπε την ύπαρξή της να παγώνει μέσα από το παγωμένο βλέμμα της. Το κρεβάτι, που έθρεψε αυτόν τον φόβο, τελικά θα εγκιβωτίσει και το νεκρό της σώμα: θα γίνει τόπος θανάτωσης και φορέας του άψυχου κορμιού της, που σε μια ύστατη υπερβατική στιγμή θα αναστηθεί για να εκφέρει τα λόγια του Ισλάμ. Έτσι, μπορεί η Φωτεινή σκοτώνοντας την Πουπέ να σκοτώνει το διπλό σκοτάδι της τυφλότητας και του Ισλάμ που η Πουπέ αντιπροσωπεύει⁴⁸⁵, αλλά στην ουσία επιτρέπει να θριαμβεύσει σιωπηρά το παρθένο βλέμμα του κόσμου, το οποίο κυοφορεί τη λαχτάρα για μια νέα αρχή της ζωής.

Το αντικείμενο του κρεβατιού στα παραπάνω έργα έχει συνοψίσει το σύνολο των δυνατικών λειτουργιών του: μήτρα της ζωής, τόπος αναπόλησης και εγκιβωτισμού της μνήμης, πυρήνας της οικειότητας, πεδίο αναζήτησης των απαρχών της ύπαρξης και ταυτοτικού προσδιορισμού. Βεβαίως, οι επιμέρους όψεις που έχει προσλάβει το αντικείμενο του κρεβατιού και στα τρία έργα έχουν διέλθει μέσα από μια κρίση ταυτότητας: στην περίπτωση του έργου του Δήμου πρόκειται για την ταυτότητα της σχέσης των δύο αδερφών, στην περίπτωση του έργου του Βιρβιδάκη για το υπαρξιακό κενό που έχει αφήσει στα δύο αδέρφια η απουσία της μητέρας και στην περίπτωση του έργου του Δημητριάδη η προϊούσα και αναπόδραστη καταστροφή της παλαιάς τάξης χάριν της ανάδειξης της διάδοχης κατάστασης. Το κρεβάτι και στις τρεις αυτές περιπτώσεις έχει συμπυκνώσει το δράμα των προσώπων, ενορχηστρώνοντας γύρω του όλες τις απόπειρες αυτοπροσδιορισμού τους και διαμορφώνοντας με τον τρόπο αυτό ένα δυναμικό πεδίο εκδίπλωσης της υπαρξιακής τους αγωνίας.

⁴⁸⁴ Δημητριάδης, Λαζαρίδης, *ό.π.*, σ.172.

⁴⁸⁵*Ο.π.*, σ. 142.

1.3 Τόποι συνάθροισης, τόποι συνεστίασης

Μεταβαίνοντας από τα ιδιαίτερα δωμάτια του σπιτιού στον πλέον κοινόχρηστο χώρο του, το σαλόνι, επιτελείται και μια μετάβαση από τον πυρήνα της οικειότητας στο πεδίο του ολικώς ορατού, εκεί όπου τα πάντα τελούν σε ένα καθεστώς διαύγειας. Ο χώρος του σαλονιού, ως κατεξοχήν χώρος της συνάθροισης, εκθέτει τους ενοίκους του σπιτιού στη δημόσια σφαίρα: στο σαλόνι συγκεντρώνονται πρόσωπα τα οποία έρχονται απέξω, μεταφέρουν γεγονότα, ενέργειες και μελλούμενα που εγγράφονται στον δημόσιο βίο και με τον τρόπο αυτό εισάγουν το ξένο, το έτερο, το άγνωστο στην πολύ ισχυρή ταυτότητα του ιδιωτικού χώρου του σπιτιού. Ο τόπος της συνάθροισης, το σαλόνι με τα έπιπλα του καθιστικού ή το τραπέζι του δείπνου, καθίσταται έτσι τόπος διαμοιρασμού και εκκόλαψης της δραματικής δυναμικής των έργων, εκβάλλοντας συχνά στην πλήρη αναδιοργάνωση του σκηνικού, ψυχικού και υπαρξιακού τοπίου έκαστου έργου.

Ο χώρος του σαλονιού αναδείχθηκε σε εδραίο δραματικό χώρο με την ανάδυση του αστικού δράματος στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Μέχρι τότε ο χώρος του σπιτιού όχι μόνο δεν ήταν δεδομένος για τη συγκρότηση της δραματουργικής στόχευσης των έργων, αλλά φάνταζε μάλλον ανακόλουθος με το εκάστοτε δραματικό διακύβευμα. Κατά την εξέλιξη της θεατρικής φόρμας από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή παρατηρείται μια σταδιακή εποίκηση του δραματικού/σκηνικού χώρου από έπιπλα και άλλα μικροαντικείμενα, τα οποία συγκροτούν τον δικό τους λόγο στο εκάστοτε δραματικό σύμπαν των έργων. Στην αρχαιότητα η σκηνή ήταν σχεδόν γυμνή, ενώ απουσίαζαν από αυτήν παντός είδους καθίσματα, καθώς, όπως υποστηρίζει ο B. States, είναι δύσκολο να γίνει κανείς τραγικός στην καθιστική θέση. Η καρέκλα δεσμεύει το σώμα στον σκηνικό κόσμο, εξού και στον α-τοπικό και α-χρονικό κόσμο της αρχαίας τραγωδίας η ύπαρξη της καρέκλας ήταν κάτι παραπάνω από αταίριαστη⁴⁸⁶.

Στο θέατρο του 19^{ου} αιώνα, επισημαίνει ακολούθως ο States, ο πολλαπλασιασμός των επίπλων δεν ήταν απλώς μια παραχώρηση απέναντι στην τάση για αληθοφάνεια, αλλά υπηρετούσε και τη μετάβαση στην ατομικότητα. Εδώ, τα αντικείμενα που συγκροτούν τον σκηνικό χώρο διαμορφώνουν μια ατμόσφαιρα με συγκεκριμένα κοινωνικά χαρακτηριστικά, τα οποία διαποτίζουν τον δραματικό διάλογο, που με τη σειρά του αρθρώνεται, κλιμακώνεται και περιέρχεται σε κρίση διά της συνάθροισης γύρω από ένα καθιστικό. Κατ' αυτόν τον τρόπο, παρατηρείται η βαθμιαία εξασθένηση του λεκτικού σκηνικού προς όφελος μιας αγκύρωσης στο εδώ και τώρα του σκηνικού κόσμου, στο οποίο εναποτίθεται το πεπρωμένο του δραματικού προσώπου⁴⁸⁷. Προχωρώντας ένα βήμα παραπέρα, στο μοντέρνο θέατρο τα έπιπλα και τα μικροαντικείμενα τα οποία πληρούν τον σκηνικό χώρο επιβάλλουν την παρουσία τους και καθίστανται τα ίδια παραγωγοί νοήματος. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει και πάλι ο States, τα δωμάτια στο μοντέρνο θέατρο ενοικούν τους ανθρώπους που τα κατοικούν⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ O. States, *ό.π.*, σ. 44.

⁴⁸⁷ *Ο.π.*, σ. 45.

⁴⁸⁸ *Ο.π.*, σ. 46.

Η θέση αυτή του States συμπλέει με την κοινωνιοσημειωτική ανάλυση την οποία ο Baudrillard επιχειρεί στα αντικείμενα που πληρούν τον ζωτικό χώρο του σπιτιού. Κατά τον Baudrillard, τα έπιπλα άλλοτε μαρτυρούσαν τη λειτουργία τους, η οποία ανταποκρινόταν σε βασικές και οργανικές ανάγκες του ατόμου. Σήμερα, οι ανάγκες αυτές είναι περισσότερο πολιτισμικές. Έτσι, από το φαγητό, τον ύπνο και την αναπαραγωγή έχουμε διολισθήσει στο κάπνισμα, το ποτό, την ενατένιση, το διάβασμα, τη συνομιλία. Έχει, κατά συνέπεια, συγκροτηθεί μια νέα πολιτισμικότητα στο επίπεδο των αντικειμένων, την οποία ο μελετητής αποκαλεί «ατμόσφαιρα» (*ambiance*)⁴⁸⁹. Οι τέσσερις τοίχοι του αστικού διαμερίσματος σήμερα δεν στεγάζουν τη μέριμνα του βίου και δεν θεραπεύουν τον μόχθο της εργασίας, αλλά εκθέτουν το άτομο σε μια ψευδεπίγραφη ατμόσφαιρα ζωής, που συγκροτείται από ανεξάρτητες δραστηριότητες και υπακούει στην ανάγκη της άνεσης και της κατανάλωσης.

Για τον Baudrillard σημαίνουν στοιχείο του σύγχρονου οικιακού συνόλου αποτελεί η καρέκλα, για την οποία ο ίδιος επισημαίνει ότι πλέον δεν περιστρέφεται γύρω από το τραπέζι ούτε σχετίζεται με τη στάση του σώματος, αλλά επί της ουσίας υπάγεται σε ένα δίκτυο ελεύθερων συνθέσεων στον χώρο του σπιτιού, εξυπηρετώντας τη λειτουργία της συνομιλίας και όχι τη λειτουργία του σε βάθος διαλόγου. Επιπλέον, με τη διαρκή κινητικότητα των επίπλων γενικότερα και των καθισμάτων ειδικότερα εντός του οικιακού χώρου ευνοείται η ελεύθερη περιδιάβαση των βλεμμάτων πάνω στα πρόσωπα των άλλων, έτσι που να δημιουργείται από τη μια η αίσθηση ότι κανένας δεν είναι μόνος, από την άλλη όμως να παρεμποδίζεται η ουσιαστική αμοιβαιότητα του βλέμματος⁴⁹⁰.

Τη μεταβολή αυτή της χρήσης και της λειτουργίας των επίπλων του καθιστικού και δη των παντός είδους καθισμάτων ακολουθεί και η δραματική παραγωγή, που έτσι εγκολπώνεται τους μετασχηματισμούς στο πολιτισμικό πεδίο. Εδραίο τόπο συνάθροισης των προσώπων στη ρεαλιστική δραματουργία δεν αποτελεί παρά ο χώρος του σαλονιού⁴⁹¹. Τα έπιπλα που απαρτίζουν το σαλόνι –καναπέδες, πολυθρόνες, τραπέζια και καρέκλες– λειτουργούν ως εφαλτήρια του διαλόγου, συσπειρώνοντας γύρω τους τα πρόσωπα που συμμετέχουν σε αυτόν και με τον τρόπο αυτόν αναδεικνύονται στο «μεγάλο υποκείμενο της σύγχρονης εποχής»⁴⁹². Ο δραματικός διάλογος αναπτύσσεται και καρποφορεί στους τέσσερις τοίχους του αστικού σαλονιού, που έτσι μοιάζει να πλαισιώνει τον βίο των προσώπων και να συμμετέχει στην ανάδειξη του εκάστοτε δραματικού διακυβεύματος. Ο δραματικός χώρος του σαλονιού καθίσταται, κατά συνέπεια, ένα «κλειστό πεδίο»⁴⁹³, υπό την έννοια ότι όλα του τα στοιχεία συντείνουν προς ένα κέντρο: τα εντός των ορίων του σκηνικά διαμειβόμενα.

⁴⁸⁹ Baudrillard, *ό.π.*, σσ. 63-66.

⁴⁹⁰ *Το ίδιο*, σσ. 61-63.

⁴⁹¹ Ο B. States χαρακτηρίζει τον χώρο του σαλονιού ως το σταυροδρόμι της ατομικής και της δημόσιας σφαίρας, που αποτέλεσε τον προβλέψιμο προορισμό του ρεαλισμού, στον βαθμό που αυτός συνίστατο σε μια απόπειρα τοποθέτησης του ανθρώπινου δράματος στον ορατό πραγματικό κόσμο της καθημερινής κοινωνικής διάδρασης. States, *ό.π.*, σ. 66.

⁴⁹² *Το ίδιο*, σ. 46.

⁴⁹³ *Το ίδιο*, σ. 150.

Όταν, όμως, η λειτουργία των αντικειμένων που απαρτίζουν τον χώρο του σαλονιού δεν περιορίζεται απλώς στο να πλαισιώνει τη δράση, αλλά διανοίγεται σε μια προοπτική εγκλωβισμού των προσώπων στο παρόν της δράσης, τότε το σαλόνι ανάγεται σε τόπο εγκιβωτισμού της εκάστοτε δραματικής κρίσης. Αυτή η λειτουργία του δραματικού χώρου ως ενός πεδίου δράσης που διαμορφώνει για τα δραματικά πρόσωπα μια σχεδόν αναπόδραστη δραματική συνθήκη, η οποία τα εγκλωβίζει στον νομοτελειακό της χαρακτήρα, συμπυκνώνεται στον όρο «γεωπαθολογία» της Una Chaudhuri. Κατά την Chaudhuri, «γεωπαθολογία» είναι η προβληματική σχέση των προσώπων με τον χώρο –μια σχέση η οποία απορρέει από το γεγονός ότι τα πρόσωπα δεν κατοικούν τον χώρο του σπιτιού, αλλά απλώς τον καταλαμβάνουν⁴⁹⁴. Υπό το πρίσμα αυτό διαμορφώνεται η αίσθηση μιας συνειδησιακής εξορίας,⁴⁹⁵ από την οποία τα πρόσωπα προσπαθούν να απαλλαγούν είτε μέσω μιας κυριολεκτικής φυγής είτε μέσω μιας φαντασιακής διαφυγής. Σε κάθε περίπτωση, ο χώρος του σπιτιού αναδεικνύεται σε τόπο συμπύκνωσης αυτού του υπαρξιακού κενού και τα αντικείμενα σε φορείς διαύγασης του αδιεξόδου των δραματικών προσώπων.

Τα έργα στα οποία το σαλόνι λειτουργεί απλώς ως πλαίσιο της σκηνικής δράσης, χωρίς να συμμετέχει στην ανάδυση δευτεροβάθμιων σημασιών, είναι έργα τα οποία κινούνται στα όρια της ρεαλιστικής δραματολογίας: *Ποιος ήταν ο κύριος...*; του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Desperados* του Γιώργου Ηλιόπουλου, *Διαμάντια και μπλουζ* και *Το Ταξίδι μακριά* της Λούλας Αναγνωστάκη, *Λίστα γάμου* του Διονύση Χαριτόπουλου, *Μπαμπάδες με ρούμι* των Μιχάλη Ρέπα-Θανάση Παπαθανασίου, *Ωραία φάση* του Λένου Χρηστίδη, *Ρήγας Βελεστινλής-Φεραίος* του Τάκη Χρυσούλη, *Το θρίλερ του έρωτα* του Γιώργου Σκούρτη, *Το πρόβλημα του Κώστα* του Βασίλη Ραΐση, *Ριάλιτι και σόου* και *Save* του Παναγιώτη Μέντη, *Με δύναμη από την Κηφισιά* των Δημήτρη Κεχαΐδη – Ελένης Χαβιαρά, *Λόγω φάτσας* του Γιώργου Διαλεγμένου, *Το χρήμα* του Ασημάκη Γιαλαμά.

Στα έργα αυτά τα σκηνικά δρώμενα διαμείβονται στο εσωτερικό ενός σπιτιού ή ενός διαμερίσματος και συγκεκριμένα στο καθιστικό τους, όπου η δράση εξελίσσεται κατά βάση στο επίπεδο του δραματικού διαλόγου. Τα αντικείμενα του περιβάλλοντος χώρου ενέχονται στη δράση στον βαθμό που εξυπηρετούν τη συνθήκη της συνάθροισης και της συνομιλίας. Έτσι, καρέκλες, καναπέδες, πολυθρόνες και παντός είδους καθίσματα καθίστανται στα έργα αυτά τόποι ενεργοποίησης της σκηνικής επικοινωνίας, διαμορφώνοντας την «ατμόσφαιρα» (κατά Baudrillard) μιας οικειότητας, στο υπόστρωμα της οποίας λανθάνουν πολλές φορές οι παθογένειες της ελληνικής κοινωνίας. Ωστόσο, ο χώρος στα έργα αυτά δεν προβληματικοποιείται εμφανώς, δεν απειλείται η συνοχή και η υπόστασή του, με αποτέλεσμα, ακόμα και αν τα πρόσωπα διέρχονται μέσα από μια κρίση, ο χώρος του σπιτιού να παραμένει το σημείο αναφοράς και διαρκούς επαναφοράς τους.

Εντοπίζονται, όμως, και έργα στα οποία ο χώρος του σαλονιού εκθέτει τα πρόσωπα σε μια άβολη συνθήκη, τα φέρνει αντιμέτωπα με βαθύτερες υπαρξιακές

⁴⁹⁴Chaudhuri, *ό.π.*, σσ. 57-58.

⁴⁹⁵*Το ίδιο*, σ. 11.

τους ανησυχίες, πυροδοτεί συνειδησιακές κρίσεις και κλυδωνίζει το τρέχον status quo, κυοφορώντας ενίοτε τη διάδοχη κατάσταση. Στα έργα αυτά ο κοινός χώρος τον οποίο διαμοιράζονται τα πρόσωπα καθίσταται τόπος ανάδυσης φαντασιακών προβολών, τόπος ενεργοποίησης μνημονικών διεργασιών, πεδίο εσωτερικών αλλά και διαπροσωπικών συγκρούσεων. Μάλιστα, με μια προσεκτικότερη ματιά θα διαπιστώσει κανείς ότι προνομιακό πεδίο εκδίπλωσης αυτής της λειτουργίας του χώρου του σαλονιού συνιστά το τραπέζι του δείπνου, το οποίο ενεργοποιείται σε πολλά έργα στην κατεύθυνση της ανάδειξης μιας οριακής κατάστασης, που εγγράφεται στον εννοιολογικό πυρήνα έκαστου έργου. Ο τρόπος με τον οποίο το τραπέζι του δείπνου συσπειρώνει γύρω του τα πρόσωπα διαμορφώνει μια κοινότητα βρώσης και πόσης και με αυτόν τον τρόπο συγκροτεί μια αυτόνομη χρονικότητα επί σκηνης και ουσιαστικά το ανάγει σε καιρία ερμηνευτική πυξίδα κατά τη διαδικασία χαρτογράφησης του δραματικού σύμπαντος των έργων.

Ο λόγος δεν είναι μόνο ότι το τραπέζι διαμορφώνει μια συνθήκη αναγκαίας συνύπαρξης, δοκιμάζοντας έτσι τα όρια στις σχέσεις των δραματικών προσώπων. Πολύ περισσότερο το τραπέζι του δείπνου συνιστά μια συνθήκη μετάβασης: μετάβαση από μια κατάσταση ελεύθερης περιδιάβασης σε μια κατάσταση ακινησίας, από μια στάση πνευματικής ενατένισης στην πράξη της βρώσης που δεσμεύει το σώμα στον υλικό κόσμο, από μια κατάσταση αδιαβάθμητης ρουτίνας σε μια ενέργεια τελετουργική, που ερείδεται πάνω σε πολιτισμικές συμβάσεις και προσδίδει συμβολική διάσταση όχι μόνο στην πράξη της σίτισης καθεαυτή, αλλά και στην ίδια τη λειτουργία του λόγου, όπως αυτός εκδιπλώνεται στη διάρκεια του δείπνου. Η κοινότητα που διαμορφώνεται γύρω από το τραπέζι του δείπνου είναι μια κοινότητα που συνομολογεί τον μεταβατικό χαρακτήρα της διαδικασίας, εξού και μετά το πέρας ενός σημαίνοντος δείπνου μπορεί τελικά να επέλθει και η πραγματική αλλαγή.

Υπό το πρίσμα αυτό το δείπνο λαμβάνει τελικά τον χαρακτήρα ενός κατωφλιού, μιας «εμπειρίας κοινωνικά ενσωματωμένης, εμπειρίας συμβολικής και πραγματικής μετάβασης, εμπειρίας αλλαγής»⁴⁹⁶. Έκαστος ομοτρόπεζος βιώνει την εμπειρία αυτή με όλες του τις αισθήσεις, οι οποίες έτσι συντείνουν στην ανάδειξη ενός δι-αισθητηριακού βιώματος. Το βίωμα, όμως, αυτό δεν εξαντλείται σε μια επιφανειακή ενεργοποίηση των αισθήσεων, καθώς στον πυρήνα του προβάλλουν εγγεγραμμένες οι κοινωνικές δομές κάθε πολιτισμικού πλαισίου:

Οποιαδήποτε συμβολική σχέση με το χώρο του κατωφλιού κανείς την κατανοεί, τη ζει, την αναγνωρίζει, όχι μόνο με το μυαλό ή με κάποια μεμονωμένη αίσθησή του, αλλά με το σώμα του. Είναι η φορά της κίνησης, οι κοινωνικές και βιολογικές ιδιότητες του φύλου, το τυπικό των χειρονομιών και των εκφράσεων και η αξιολογικά φορτισμένη επισήμανση των ερεθισμάτων που καθιστούν το σώμα πεδίο εγχάραξης μιας γνώσης του συμβολικού σύμπαντος της συγκεκριμένης κάθε φορά ομάδας ή κοινωνίας⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ *Το ίδιο*, σ. 107.

⁴⁹⁷ Σταύρος Σταυρίδης, «Προς μια ανθρωπολογία του κατωφλιού», *Ουτοπία*, 33 (Ιαν.-Φεβρ. 1999), σ. 112.

Το τραπέζι του δείπνου αναδεικνύεται, συνεπώς, σε πρωταρχικό τόπο επιτέλεσης των κοινωνικών ρόλων και των πολιτισμικών κωδίκων, που στη μεταβατική αυτή διαδικασία δοκιμάζουν τα όριά τους. Η όποια ανατροπή της οικείας τάξης και η όποια υπέρβαση των εσκαμμένων συντελεστεί στη διάρκεια του δείπνου επιβεβαιώνει τη λειτουργία του ως μιας διαδικασίας μετάβασης και δυναμικής αλλαγής.

Η δραματική λειτουργικότητα του τραπέζιου του δείπνου στην υπό εξέταση δραματουργία εγγράφεται στην παραπάνω οπτική και σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό αντανakλά τη μετασχηματιστική διεργασία που λαμβάνει χώρα επί σκηνής. Στα έργα που φέρουν ένα στέρεο ρεαλιστικό υπόβαθρο το τραπέζι του δείπνου καθίσταται τόπος ανάδυσης της βαθύτερης δραματικής κρίσης και εκκόλαψης της μελλοντικής προοπτικής, συναντώντας τη «γεωπαθολογική» διάσταση της Chaudhuri. Στα έργα που έχουν έναν επιφανόμενο ρεαλιστικό καμβά, το τραπέζι μπορεί να λειτουργήσει στην κατεύθυνση της υπονόμησης του ρεαλιστικού πλαισίου, υποσκάπτοντας έτσι σύνολο το δραματικό σύμπαν. Τέλος, στα έργα που αίρονται πάνω από τη ρεαλιστική αναπαράσταση, το τραπέζι του δείπνου αποκτά μια τελετουργική διάσταση, επικυρώνοντας έτσι τον επιτελεστικό του χαρακτήρα και καθιστώντας διαυγή τη λειτουργία του ως ενός κατωφλιού, όπως αυτό αναλύθηκε παραπάνω.

Στο έργο του Παναγιώτη Μέντη *Save*⁴⁹⁸ η δράση λαμβάνει χώρα κατά κύριο λόγο στο σαλόνι του σπιτιού του Γιάννη και της Πάτρας και αφορά κομβικά γεγονότα του οικογενειακού τους βίου σε βάθος δεκαετίας. Τα παντός είδους τραπέζια και κεράσματα έχουν αυτόχρονα τη θέση τους στις καθημερινές αλλά και τις ξεχωριστές οικογενειακές στιγμές. Ένα τέτοιο τραπέζι στήνεται με αφορμή την αναγγελία της μετεγκατάστασης του Βασίλη, πρωτότοκου γιου της οικογένειας, και της συζύγου του Λίλας στη Γερμανία, ενώ στο τέλος του έργου λαμβάνει χώρα ένα εορταστικό δείπνο, στο οποίο είναι προσκεκλημένοι οι γονείς της Λίλας μαζί με την οικογένεια της αδελφής της. Οι προπόσεις οι οποίες συνοδεύουν την οινοποσία και στις δύο περιπτώσεις πλαισιώνουν την επιφανόμενη οικογενειακή ευτυχία με τρόπο πανηγυρικό. Ωστόσο, οι συνεσιώσεις αυτές μάλλον φέρνουν τα δραματικά πρόσωπα εγγύτερα στα βαθύτερα υπαρξιακά τους αδιέξοδα παρά συνιστούν αφορμή για συνεύρεση και χαλάρωση. Το στρωμένο τραπέζι αποδεικνύεται, έτσι, τόπος ανάδυσης των βαθύτερων απωθημένων των προσώπων, πεδίο αντικρουόμενων αναγκών και εν τέλει μια άβολη συνθήκη για όλους.

Ανάλογη κατανάλωση ποτών και φαγητών καταγράφεται και στο σχεδόν σύγχρονο με το *Save* έργο του Παναγιώτη Μέντη *Ριάλιτι και Σόου*⁴⁹⁹. Και εδώ η δράση αφορά τις σχέσεις μιας οικογένειας, η οποία όμως σε αυτήν την περίπτωση εμφανίζει μια ιδιότυπη δομή: μάνα και κόρη μένουν κάτω από την ίδια στέγη, ο πατέρας είναι απών, ενώ η μάνα έχει διαρρήξει τους δεσμούς της με τον γιο της. Η

⁴⁹⁸ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τον θίασο «Περίακτου» στο Θέατρο «Φούρνος» σε σκηνοθεσία Σπύρου Κολιοβασίλη τον Μάρτιο του 2006.

⁴⁹⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από την Εταιρεία Θεάτρου «Ωράισμα» και τον θίασο της Ελένης Κούρκουλα στο Θέατρο «Μελίνα» σε σκηνοθεσία Διαγόρα Χρονόπουλου τον Δεκέμβριο του 1997.

ιδιαιτερότητα της συγκατοίκησης έγκειται στο ότι μαζί με τη Λέτα και τη Μαίρη μένει και ο Γιώργος, οδηγός νταλίκας, ο οποίος έχει συνάψει ερωτική σχέση με τη μητέρα Λέτα, αλλά συνευρίσκεται κρυφά και με την κόρη Μαίρη, μέχρι την αποκάλυψη του ερωτικού τριγώνου στο τέλος του πάρτι που στήνεται για τον εορτασμό των γενεθλίων της Μαίρης. Το χρονικό αυτό σημείο είναι ιδιαίτερος κομβικό για την πορεία της δράσης, καθώς μετά την αποκάλυψη του παράνομου δεσμού οι εξελίξεις θα είναι καταγιγιστικές: ο Γιώργος θα θελήσει να παντρευτεί τη Μαίρη, η Λέτα δεν θα δώσει τη συγκατάθεσή της και η Μαίρη θα τους σύρει όλους σε ένα τηλεριάλιτι, στο οποίο θα εκθέσουν το προσωπικό τους δράμα και θα εκτεθούν ανεπανόρθωτα, γινόμενοι όλοι βορά στην «κρεατομηχανή του θεάματος»⁵⁰⁰.

Το επεισόδιο του πάρτι για τον εορτασμό των γενεθλίων της Μαίρης συνοδεύεται από το εθιμοτυπικό τραπέζι, στρωμένο με το καλό τραπεζομάντηλο και στολισμένο με τα καινούρια μαχαιροπίρουνα της Λέτας. Η τούρτα των γενεθλίων αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της διαδικασίας, όπως και η αθρόα πόση, ιδίως από την πλευρά του Γιώργου, που δεν σταματά να γεμίζει ούισκι το ποτήρι του. Θα είναι κάτω από την επήρεια του ποτού, άλλωστε, που ο Γιώργος θα εκτραχυνθεί, θα πολιορκήσει τη Μαίρη για χορό και θα της αποκαλύψει ότι είναι έτοιμος να φύγουν μαζί με τη μηχανή. Αυτή η διαχυτικότητα του Γιώργου προς τη Μαίρη θα γίνει αντιληπτή από τη Λέτα και στο τέλος της σκηνής η Λέτα σε κατ' ιδίαν συζήτηση με την κόρη της θα επιδιώξει να της αποσπάσει την επιβεβαίωση της ερωτικής της σχέσης με το Γιώργο. Η Μαίρη ομολογεί και φεύγει από το σπίτι. Η επόμενη σκηνή θα τους βρει στο τηλεοπτικό στούντιο να αλληλοσπαράσσονται και να απογυμνώνονται ηθικά και συνειδησιακά στο έλεος της τηλεοπτικής αδηφαγίας.

Η δραματική συνθήκη του τραπέζιού έχει εξυπηρετήσει και εδώ τη συσπείρωση των προσώπων γύρω από έναν κοινό τόπο, ο οποίος όμως σταδιακά εξελίσσεται σε ασφυκτικό κλοιό, που παγιδεύει τα πρόσωπα σε μια αναπόδραστη κατάσταση. Η χαλαρότητα της συνθήκης του πάρτι σε συνδυασμό με την ελεύθερη πόση προκαλούν μια έκλυση των ηθών, τέτοια που οδηγεί τελικά τα πρόσωπα στην αποκάλυψη των βαθύτερων κινήτρων και στάσεών τους. Το επεισόδιο με το εορταστικό τραπέζι λαμβάνει, έτσι, μια απροσδόκητη τροπή, συνιστώντας μάλλον την εκκίνηση της καθοδικής πορείας για τα εμπλεκόμενα πρόσωπα, όπως θα την δούμε να εκδιπλώνεται στις επόμενες δύο πράξεις του έργου. Υπό αυτήν την έννοια η συνθήκη του εορταστικού δείπνου ενεργοποιεί τα υποβόσκοντα πάθη και πυροδοτεί τα παράνομα αισθήματα, σηματοδοτώντας την έναρξη της εκφυλιστικής διαδικασίας στην οποία θα εισέλθουν στο εξής τα δραματικά πρόσωπα.

Ένα οικογενειακό τραπέζι εκτυλίσσεται και στην ενδιάθετη σκηνή του έργου του Γιώργου Διαλεγμένου *Η νύχτα της κουκουβάγιας*⁵⁰¹, η οποία αποτελεί προϊόν της μνημονικής ανάκλησης του Ίωνα. Έχοντας υποστεί καρδιακό επεισόδιο και

⁵⁰⁰ Βαρβέρης, χ.τ., στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Δ', Αιγόκερως, Αθήνα 2010, σσ. 293-294.

⁵⁰¹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τη «Νέα Σκηνή» στο Θέατρο της οδού Κυκλάδων τη θεατρική περίοδο 1997-1998, σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή.

ευρισκόμενος στο κρεβάτι της εντατικής, ο Ίων καταβυθίζεται στις αναμνήσεις του παρελθόντος σε μια ύστατη προσπάθεια να αποκαθάρει τη συνείδησή του από τις ενοχές των πράξεών του και να εισέλθει στην επικράτεια του θανάτου ηθικά εξαγνισμένος. Η σκηνή του οικογενειακού δείπνου είναι ένα από τα δύο επεισόδια που ο Ίων ανακαλεί από το παρελθόν του και τα οποία αποτέλεσαν κομβικές στιγμές του παράνομου δεσμού του με την Πελαγία. Η αναβίωση των επεισοδίων αυτών εγγράφεται στην ιδιάζουσα χρονικότητα της επιθανάτιας εμπειρίας του Ίωνα και συντελεί στη διαστολή του δραματικού παρόντος.

Το οικογενειακό τραπέζι στήνεται στο πατρικό σπίτι της Πελαγίας για τον εορτασμό των γενεθλίων της και καλεσμένη είναι η ευρύτερη οικογένεια, μαζί και ο Ίων, εξάδελφος του συζύγου της Πελαγίας. Η οικιακή βοηθός Αρετή έχει αναλάβει το κυρίως στήσιμο του τραπεζιού, στο οποίο δεσπόζουν κρύσταλλα, ασημικά, σουπιέρες, κηροπήγια, όλα αντικείμενα πολυτελείας. Καθ' όλη τη διάρκεια στρωσίματος του τραπεζιού με τα εκλεκτά εδέσματα, ο Ίων με την Πελαγία βρίσκονται στο μπαλκόνι και ανταλλάσσουν όρκους αιώνιας αγάπης. Η Πελαγία, ωστόσο, φέρεται να βιώνει μια οριακή κατάσταση και πιέζει τον Ίωνα να αποκαλύψουν το μυστικό τους στην ομήγυρη, αλλά εκείνος καταφέρνει να την συγκρατήσει. Όταν όλοι κάθονται στο τραπέζι, η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από την επικαιρότητα, ακούγονται σχόλια για το κρασί, τη σαμπάνια, το ροστμπίφ και τα εδώδιμα αποικιακά, ενώ κάποια στιγμή ο Θεός Βάκης επιδίδεται στην αφήγηση ενός περιστατικού από μια αντίστοιχη οικογενειακή συγκέντρωση, στη διάρκεια της οποίας οι συνδαιτυμόνες έγιναν μάρτυρες του βασανιστικού θανάτου ενός τσαλαπετεινού από τον φελλό μιας σαμπάνιας που εκτοξεύθηκε. Όσο εκείνος περιγράφει τις ανατριχιαστικές λεπτομέρειες του αιμάσποντος τσαλαπετεινού η Πελαγία ορμάει πάνω, ξεσκίζει το ντεκολτέ και τα κοσμήματά της, δηλώνει ότι πνίγεται και φεύγει προς τα ενδότερα. Με την εξέλιξη αυτή το δείπνο οδεύει προς τον τερματισμό του, όπως και η εγκιβωτισμένη ανάμνηση του Ίωνα.

Το οικογενειακό τραπέζι γίνεται εδώ η αφορμή για την κορύφωση της δραματικής έντασης στην εγκιβωτισμένη ανάμνηση του Ίωνα. Η μεγαλοαστική ατμόσφαιρα, τα εκλεκτά εδέσματα, τα παλαιωμένα κρασιά και η γενικευμένη ευωχία έρχονται σε πλήρη αντίθεση με την ψυχική κατάσταση της Πελαγίας, με αποτέλεσμα εκείνη να φτάνει στα όρια των αντοχών της και να εξωθείται, όπως φανερώνεται στη συνέχεια, να αποκαλύψει στον σύζυγό της όλη την αλήθεια γύρω από τον παράνομο δεσμό της με τον Ίωνα. Στην επόμενη σκηνή του έργου ο σύζυγος της Πελαγίας Αλέξανδρος έρχεται σε αντιπαράθεση με τον Ίωνα, ο οποίος όμως αρνείται τα πάντα και αποδίδει στην αποκάλυψη της Πελαγίας χαρακτηριστικά ψυχωτικής φαντασίωσης. Κατόπιν τούτου, σε χρόνο που δεν αναπαρίσταται στο δραματικό παρόν, η Πελαγία φέρεται να αυτοκτονεί με κινίνο, ενώ ο Ίων συνεχίζει ανενόχλητος τη ζωή του, κάνοντας μάλιστα και δεύτερο παιδί και φτάνοντας μέχρι τα βαθιά γεράματα.

Στο έργο αυτό το τραπέζι του δείπνου με τη μεγαλοαστική συνθήκη στην οποία εγγράφεται καθίσταται τόπος εγκλωβισμού για το πρόσωπο με τον πλέον

ευαίσθητο ψυχισμό⁵⁰², το πρόσωπο που τόλμησε να ονειρευτεί και να ερωτευθεί χωρίς όρους και προϋποθέσεις και να υπερβεί την εγνωσμένη ηθική της τάξης της. Όμως, ο έρωτας για τον Διαλεγμένο «είναι η μόνη κατάφαση της ζωής, άρα η παραποίηση ή η προδοσία του ισοδυναμεί με άρνηση ζωής»⁵⁰³. Η απόφαση της αυτοκτονίας για την Πελαγία μετά την προδοσία του Ίωνα ήταν η μόνη έγκυρη επιλογή ζωής, καθώς εκείνη είχε βιώσει την απόλυτη απόρριψη και τον χλευασμό του αισθήματός της από τον πάλαι ποτέ αγαπημένο της. Η σύμβαση του οικογενειακού δείπνου, με την αναγκαστική συνύπαρξη και υιοθέτηση του ενδεδειγμένου κώδικα συμπεριφοράς, αναδεικνύεται και στο έργο αυτό ως η μόνη δυνάμενη να ενεργοποιήσει τα αντανakλαστικά των προσώπων και να τα εξωθήσει σε μια κίνηση αυτουπέρβασης, η οποία όμως ενέχει τον κίνδυνο της αυτοκαταστροφής. Η Πελαγία γίνεται, τελικά, θύμα της ίδιας της απελευθερωτικής της δυναμικής, την ίδια στιγμή που από τον παλιό κόσμο τίποτα δεν έχει διασαλευθεί. Τα οικογενειακά δείπνα θα συνεχίζονται στο ίδιο μοτίβο και η οικεία τάξη πραγμάτων θα συνεχίσει να βασιλεύει, μέχρι που η προοπτική του αναπότρεπτου θανάτου θα αναδείξει τη ματαιότητα και την υποκρισία τους.

Στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη *Το ταξίδι μακριά*⁵⁰⁴ το αντικείμενο του τραπέζιου αξιοποιείται ως δεσπύζον στοιχείο του σκηνικού χώρου, προκειμένου να αποδοθούν οι λεπτές συναισθηματικές αποχρώσεις και ψυχολογικές διαθέσεις των προσώπων σε συγκεκριμένες καμπές της σκηνικής δράσης. Πρόκειται για ένα αντικείμενο που συνδέεται άμεσα με τον χώρο της οικίας, έναν τόπο που ούτως ή άλλως λειτουργεί ως πεδίο εκδίπλωσης ατομικών διαθέσεων, παρορμήσεων και προσδοκιών. Βέβαια, το έργο αυτό απομακρύνεται από το μοτίβο του εγκλεισμού και των κλειστοφοβικών χώρων που διατρέχει το σύνολο της δραματουργίας της Αναγνωστάκη, διαποτίζοντας μέχρι και το προηγούμενο έργο της, τα *Διαμάντια και μπλουζ*. Εδώ, μολονότι η δράση περιορίζεται επίσης στον περικλειστό χώρο ενός διαμερίσματος, επαναφέροντας την προσφιλή θεματική της συγγραφέως γύρω από την «ενδημούσα ενδοοικογενειακή ρήξη»⁵⁰⁵, εντούτοις η προοπτική της εσωκλειόμενης παράστασης, προς την οποία τείνει όλη η δράση, προσδίδει στο δραματικό σύμπαν την αίσθηση μιας εμμενούς δημιουργικής δυνατότητας υπέρβασης της τρέχουσας πραγματικότητας των προσώπων, αλλά και των τραυματικών βιωμάτων του κοινού τους παρελθόντος.

⁵⁰² Η Σ. Φελοπούλου επισημαίνει ότι το ίδιο το όνομα της Πελαγίας, που ανακαλεί τον υδάτινο κόσμο, υποδηλώνει μια υπερευαίσθησία αλλά και μια αγνότητα, οι οποίες έρχονται σε ευθεία αντίθεση με το υπολογιστικό πνεύμα του Ίωνα. Σοφία Φελοπούλου, «Συνέχεια και ασυνέχεια στο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου», στον τόμο *Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Θεσσαλονίκη 2-5.10.2014, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τ. Δ', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2015, σσ. 307-308.

⁵⁰³ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», *ό.π.*, σ. 257.

⁵⁰⁴ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά τη θεατρική περίοδο 1995-1996 από το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή.

⁵⁰⁵ Πολενάκης, «Η εσωτερική πλευρά του ανέμου», *Αυγή*, 10.12.1995, σ. 29.

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο στη διάρκεια της δράσης τα πρόσωπα δεν ενέχονται σε άμεσες σχέσεις με τον σκηνικό χώρο, ο οποίος έτσι λειτουργεί περισσότερο ως καμβάς για την ανάπτυξη των μνημονικών διεργασιών που βρίσκονται στον πυρήνα της δραματικής συγκρότησης του έργου. Υπό αυτό το πρίσμα, οι δύο περιπτώσεις στις οποίες τα πρόσωπα αγκιστρώνονται από αντικείμενα του χώρου και αναπτύσσουν έντονες κινησιακές σχέσεις μαζί τους προβάλλουν ιδιαίτερες σημαίνουσες. Πρόκειται για αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις «ψηλάφησης του χώρου»⁵⁰⁶ εκ μέρους των δραματικών προσώπων, όταν αυτά τελούν σε μια κατάσταση ριζικής εσωτερικής ανασυγκρότησης αλλά και έντονης παρόρμησης, όπως έχουμε δει να λειτουργούν και σε προγενέστερα έργα της συγγραφούς.

Η πρώτη περίπτωση στην οποία τα πρόσωπα εμφανίζονται σε στενή συνάρτηση με τον σκηνικό χώρο, εντοπίζεται στη δεύτερη εικόνα του έργου. Η Δήμητρα έχει μόλις αφιχθεί στο σπίτι της αδερφής της Μυρτώ, η οποία, για να την καλοδεχθεί, ετοιμάζει ένα τραπέζι. Με την έναρξη της εικόνας η Μυρτώ στρώνει το τραπέζι, φέρνει διάφορα σερβίτσια και κάθε τόσο προτείνει στη Δήμητρα να τακτοποιηθεί και να καθίσει να φάει κάτι. Είναι σε εγρήγορση και σε συναισθηματική διέγερση, καθώς σκοπεύει να ανακοινώσει στη Δήμητρα τα καλλιτεχνικά σχέδιά της, αδημονώντας παράλληλα για την αντίδραση της αδερφής της. Η Δήμητρα, από την πλευρά της, της εξηγεί εξακολουθητικά ότι δεν πεινάει και κάποια στιγμή εξανίσταται με τη νευρικότητα της Μυρτώ λέγοντάς της ότι δεν έχει σταματήσει να κουβαλάει φαγητά και ότι της έχει προκαλέσει εκνευρισμό. Τελικά στην εξέλιξη της εικόνας δεν τελείται κανένα δείπνο και κανένας δεν τρώει από τα φαγητά που έχει φέρει η Μυρτώ. Οι δυο γυναίκες πίνουν μόνο κρασί, συζητώντας για το επικείμενο καλλιτεχνικό εγχείρημα, με τη Δήμητρα να εκφράζει τις επιφυλάξεις της σχετικά με την προοπτική μιας αυτοβιογραφικής παράστασης.

Στην τελευταία εικόνα του έργου οι ρόλοι έχουν πια αντιστραφεί. Στον ίδιο πάντα δραματικό χώρο, το σπίτι της Μυρτώ, η Δήμητρα είναι αυτή που τώρα στρώνει το τραπέζι και μάλιστα με ένα κίτρινο τραπεζομάντιλο, έχοντας προηγουμένως αδειάσει το τραπέζι από τα περιττά πράγματα. Έπειτα, φέρνει μια τεράστια πιατέλα με περίτεχνα στολισμένα φρούτα, τσιμπολογάει η ίδια και δίνει και στη Μυρτώ να φάει. Στην εικόνα αυτή η Δήμητρα εμφορείται από μια πρωτόγνωρη για την ίδια αισιόδοξη και δημιουργική διάθεση, την ίδια στιγμή που η Μυρτώ εμφανίζεται μάλλον απρόθυμη να συντηρήσει την προοπτική της παράστασης του έργου της, φανερά επηρεασμένη από την τραυματική αναβίωση του παρελθόντος της, στην οποία είχε εξωθηθεί στο τέλος της προηγούμενης εικόνας εξαιτίας της δημοσιογραφικής επιμονής της Κορίνας. Σε όλη τη διάρκεια της τελευταίας αυτής εικόνας η Δήμητρα προσπαθεί να μεταστρέψει τη Μυρτώ και να της εμφυσήσει εκ νέου την όρεξη για δημιουργία. Στο τέλος φαίνεται να τα καταφέρνει, καθοδηγώντας την απαλά στη δεύτερη σκηνή της ζωής τους, εκεί όπου οι προβολείς ανάβουν και η μουσική αρχίζει να προετοιμάζει για την τελική αναπαράσταση της μνήμης – μια

⁵⁰⁶ Αλίκη Μπακοπούλου-Χωλς, «Λούλα Αναγνωστάκη: Το όραμα της ανθρώπινης νίκης», *Διαβάζω*, 89 (1984), σ. 30.

αναπαράσταση που θα δώσει στα πρόσωπα τη δυνατότητα να βιώσουν εκ νέου το τραυματικό τους παρελθόν και έτσι να οδηγηθούν στην καθαρτήρια υπέρβασή του.

Το τραπέζι στο έργο αυτό απέχει μακράν από το να εκπληρώσει τη λειτουργία της συνάθροισης, της από κοινού βρώσης και του μοιράσματος της τροφής. Εδώ το τραπέζι περισσότερο αντανακλά την αρχική διάθεση των προσώπων για μοίρασμα, εξαντλώντας όμως τον σκηνικό του ρόλο σε αυτήν την πρωτοβάθμια χειρονομία απεύθυνσης στον άλλο, που στην εξέλιξη της δράσης παραμένει ωστόσο εκκρεμής. Τόσο στην πρώτη περίπτωση, οπότε η Μυρτώ επιχειρεί να αποσπάσει τη συγκατάβαση της Δήμητρας για το σχέδιό της, όσο και στη δεύτερη περίπτωση, κατά την οποία η Δήμητρα είναι αυτή που προσπαθεί να παρασύρει την Μυρτώ σε μια δέσμευση παράστασης, οι αντίστοιχες εικόνες κλείνουν με μια εκκρεμότητα ως προς την ευαγγελιζόμενη προοπτική. Στην πρώτη περίπτωση το μόνο που καταφέρνει η Μυρτώ να αποσπάσει από τη Δήμητρα είναι ότι θα συζητήσουν με νηφαλιότητα εκ νέου το σχέδιό της την επόμενη μέρα και στη δεύτερη περίπτωση το έργο κλείνει μεν με μια διαφαινόμενη έναρξη της παράστασης, ωστόσο αυτή δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι θα τελεστεί με πραγματικούς όρους και όχι στο φαντασιακό των προσώπων, όπως άλλωστε είχε έως τώρα διαρθρωθεί το σύνολο των σκηνικών τους αφηγήσεων.

Έτσι, στη σκηνική παρουσία του τραπέζιού συμπυκνώνεται απλώς η αρχική παρόρμηση των προσώπων για μια προσέγγιση του άλλου στην κατεύθυνση της από κοινού βίωσης της θεατρικής εμπειρίας –μιας θεατρικής εμπειρίας υφασμένης «στο υφάδι της ‘ζωής’»⁵⁰⁷ με απώτερο στόχο τη λύτρωση από τα τραυματικά βιώματα του παρελθόντος. Υπό αυτήν την έννοια, το τραπέζι διαμορφώνει ένα πρωταρχικό πεδίο συνάντησης και συνεύρεσης των προσώπων, το οποίο όμως γρήγορα θα αναζητηθεί από τα πρόσωπα στην επικράτεια της θεατρικής τέχνης. Αυτή είναι που θα λειτουργήσει ως το «προστατευτικό τους κέλυφος»⁵⁰⁸, το οποίο στην πρότερη δραματουργία της συγγραφέως συνιστούσε ο ίδιος ο χώρος του σπιτιού. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο που τα δύο πρόσωπα, τα οποία εναλλάξ χρησιμοποιούν το τραπέζι ως εφαλτήριο για την προσέγγιση του άλλου, αναπτύσσουν στις αντίστοιχες εικόνες μια έντονη κινησιακή συμπεριφορά. Σε αυτήν τη συμπεριφορά, η οποία παράλληλα αντανακλά την αδημονία της θετικής απόκρισης του άλλου, κυρίως λανθάνει η διάθεση της καταφυγής στην τέχνη του θεάτρου ως μιας θεραπευτικής διαδικασίας αποκάθαρσης από τις οδυνηρές μνήμες του παρελθόντος και ως μιας δυνατότητας αναδημιουργίας του εαυτού. Υπό αυτό το πρίσμα ως εστία των προσώπων στο έργο αυτό δεν νοείται πια ο χώρος του σπιτιού, που συνεκδοχικά θα μπορούσε να αποδοθεί με το τραπέζι της συνεστίασης, αλλά η ίδια η καλλιτεχνική δημιουργία, που δύναται να στεγάσει τις πολλαπλές απόπειρες αυτοπραγμάτωσής τους.

Ένα συζυγικό δείπνο λαμβάνει χώρα στην ενδιάμεση πράξη του έργου της Μαρίας Λαϊνά *Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ*⁵⁰⁹. Η Γυναίκα, σε ώριμη πλέον

⁵⁰⁷ Μπακοπούλου-Χωλς, «Πορτρέτα γυναικών στη νεοελληνική δραματουργία». *Επίλογος* '97 (Νοέ. 1997), σ. 168.

⁵⁰⁸ Χρύσα Προκοπάκη, «Τα πρόσωπα της Λούλας Αναγνωστάκη», *Ο Πολίτης*, 59 (Δεκ. 1998), σ. 41.

⁵⁰⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το «Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν» σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή το 1991.

ηλικία, έχει εμφανίσει κάποιου είδους ψυχική διαταραχή και έχει αποφασίσει οικειοθελώς να κλειστεί σε ίδρυμα. Φαίνεται ότι έχει ήδη περάσει κάποιο διάστημα εκεί και τώρα βρίσκεται για λίγες μέρες στο σπίτι της. Στη σύντομη αυτή παραμονή της στο σπίτι ο σύζυγός της, Άντρας Β΄, προσπαθεί μάταια να εντοπίσει την πηγή της ψυχικής διαταραχής της γυναίκας του και να την πείσει ότι μπορούν να κάνουν μια νέα αρχή μαζί μέσα σε κλίμα αποδοχής και κατανόησης. Ωστόσο, η Άννα προβάλλει αποφασισμένη να εγκλειστεί εκ νέου στην ψυχιατρική κλινική, καθώς θεωρεί ότι μόνο εκεί μπορεί να απεγκλωβιστεί από την κοινωνική νόρμα, να αποτινάξει από πάνω της το βάρος των κοινωνικών ρόλων και να επιχειρήσει μια εναλλακτική θέαση της πραγματικότητας, αποκαθαρμένης από στερεότυπα και συμβάσεις. Η συζυγική κουβέντα θα εκτυλιχθεί στη διάρκεια ενός δείπνου, που δεν κυλά ούτε ομαλά ούτε απρόσκοπτα και δίνει τη δυνατότητα να αναδυθεί το βαθύ χάσμα μεταξύ των δύο συζύγων και του τρόπου με τον οποίο ο καθένας τους αντιμετωπίζει τη νέα πραγματικότητα.

Στην έναρξη της πράξης, αφού η Άννα κεράσει γλυκό του κουταλιού τον σύζυγό της, στρώνει το τραπέζι και τον καλεί να σερβίρει και να της βάλει κρασί. Λίγο αργότερα θα τον προστάξει να φάει και ύστερα θα τον παρακαλέσει να της ξαναγεμίσει το ποτήρι με κρασί. Λίγο πριν η κουβέντα τους εκβάλει σε διαδοχικούς μονολόγους, η Άννα θα παραινέσει τον σύζυγό της να πει κι εκείνος λίγο κρασί. Σε όλη τη διάρκεια του δείπνου η Άννα πίνει κρασί και σηκώνεται τακτικά από το τραπέζι για να πλησιάσει το παράθυρο. Ο σύζυγός της τρώει ανόρεχτα και ενίοτε την ακολουθεί δίπλα στο παράθυρο. Η λήξη του δείπνου δεν ορίζεται ρητά από τη συγγραφέα. Εντούτοις, στο τέλος της πράξης η Άννα πλησιάζει για μια τελευταία φορά το παράθυρο και μέσα από μια αμφίσημη αποστροφή αφήνει να διαφανεί η πρόθεσή της να επανεκκινήσει τη ζωή της όχι δίπλα στον σύζυγό της αλλά στην παραδόξως απελευθερωτική πραγματικότητα που της επιφυλάσσει ο έγκλειστος βίος του ψυχιατρείου.

Οι κινησιακές και γειτνιαστικές σχέσεις που αναπτύσσουν τα πρόσωπα ως προς το τραπέζι του δείπνου, καθώς επίσης και ο τόνος απεύθυνσης της Άννας στον σύζυγό της αναφορικά με τη βρώση και την πόση, υποδηλώνουν την πλήρη αποδιοργάνωση της συνθήκης του δείπνου. Τα δύο πρόσωπα φέρονται να σηκώνονται τακτικά από το τραπέζι και να περιφέρονται στον χώρο, ο Άντρας Β΄ υπακούει στην εντολή της Άννας και σκύβει ανόρεχτα στο φαγητό του, δεν ακολουθεί την Άννα στην οινοποσία μέχρι τη στιγμή που εκείνη τον καλεί και περιορίζεται στο γέμισμα του ποτηριού της συζύγου του κατόπιν παράκλησής της. Παράλληλα, διεξάγεται όλη η συζήτηση γύρω από το παρελθόν και το μέλλον του συζυγικού τους βίου, ο Άντρας Β΄ προσπαθεί να υπερβεί τα εμπόδια τα οποία διαρκώς θέτει η Άννα και την καλεί σε ομόνοια, αλλά η στάση της Άννας πυροδοτεί διαρκώς τις αμφιβολίες του και προκαλεί έναν φαύλο κύκλο ματαιωμένων αισθημάτων. Κανένα σημείο επαφής δεν διακρίνεται μεταξύ τους, όπως δεν αναδύεται και καμία αίσθηση συσπείρωσης γύρω από τη διαδικασία του δείπνου. Με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο τα πρόσωπα υπονομεύουν λεκτικά και κινησιακά τη συνθήκη του δείπνου υποσκάπτουν τελικά και το έδαφος της μεταξύ τους επικοινωνίας, οδηγώντας τη σχέση τους σε απόλυτο αδιέξοδο.

Βέβαια, η ανάγκη απελευθέρωσης της Άννας από τα δεσμά των κοινωνικών της ρόλων δεν φαίνεται να απορρέει τόσο από έναν τελματωμένο συζυγικό βίο, όσο από μια βαθύτερη ανάγκη της να επαναπροσδιορίσει τον μέσα της χώρο, εγκαινιάζοντας μια διαφορετική οπτική απέναντι στον κόσμο. Η Άννα επιδίδεται σε έναν οδυνηρό αγώνα να διαγράψει την οικεία όψη της πραγματικότητας και να δημιουργήσει μια νέα, χρησιμοποιώντας ως όχημα τη γλώσσα. Αυτό που ευαγγελίζεται είναι να δοκιμάσει «να ‘δει’ την Πρώτη εικόνα των πραγμάτων και να την ονομάσει»⁵¹⁰, οδηγούμενη έτσι σε μια ολότελα νέα αρθρωμένη πραγματικότητα. Υπό το πρίσμα αυτό όλες οι διεργασίες οι οποίες εγγράφονται στην κυρίαρχη νόρμα δεν γίνεται παρά να καταπέσουν. Η ίδια η στάση της Άννας υπονομεύει τη διαδικασία του δείπνου, ακριβώς επειδή επιθυμεί να αρθεί πάνω από την κοινωνική σύμβαση, να αποσυνδέσει τα πράγματα από τις λέξεις και να προχωρήσει στην επανακάλυψη του κόσμου. Το αποδιοργανωμένο δείπνο αντανakλά την εξαρθρωμένη σχέση της Άννας με την εγνωσμένη πραγματικότητα και προαναγγέλλει την οριστική ρήξη μαζί της.

Σε μια ανατροπή της κοινωνικής σύμβασης του δείπνου και σε μια υπονόμηση της δραματικής του λειτουργικότητας προχωρά και ο Βασίλης Ζιώγας στο έργο του *Η Επίσκεψη*⁵¹¹, αν και μέσα από ένα τελείως διαφορετικό δραματικό πλαίσιο σε σχέση με το προηγούμενο έργο. Το έργο είναι γραμμένο τη δεκαετία του 1990, οπότε και σημειώνεται μια στροφή του Ζιώγα προς μια «μελλοντολογική θεώρηση του κόσμου με τη μυθολογική μέθοδο»⁵¹², η οποία αποτυπώνεται εναργώς τόσο στο έργο του *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*, όσο και στο *Μποζό*. Εντούτοις, η *Επίσκεψη* θα λέγαμε ότι προσομοιάζει περισσότερο στον «άναρχο υπερρεαλισμό» των πρώτων του μονόπρακτων, όπου το στοιχείο του τερατώδους και του απρόοπτου συμπλέκεται με το χονδροειδές χιούμορ και παράγει μια γκροτέσκα φαρσική ατμόσφαιρα⁵¹³.

Η δράση του έργου έχει ως βάση μια ρεαλιστική κατάσταση: την επίσκεψη του ζεύγους Νικήτα-Κικής στο σπίτι του Μάνου και της Λίτσας. Παρότι το ζεύγος των οικοδεσποτών φαίνεται να ετοιμάζεται περιχαρές για την επίσκεψη, με το τραπέζι ήδη στρωμένο για δείπνο, όταν το κουδούνι χτυπάει, οι δυο τους ξαφνικά μεταστρέφονται και αποφασίζουν να μην ανοίξουν την πόρτα, στέκονται όμως πίσω της αφουγκραζόμενοι τις αντιδράσεις των προσκεκλημένων τους. Από το σημείο αυτό και εξής θα αρχίσει μια κλιμακούμενη παντομimική δράση, αλληλοτροφοδοτούμενη και αλληλοσυμπλεκόμενη, η οποία θα απολήξει σε καθόλα σουρρεαλιστικές σκηνές, με τον Μάνο να κατέρχεται από τη σκάλα ως Άγγελος του κλιμακοστασίου και κατόπιν να ενδύεται φτερά κότας παριστάνοντας το πουλερικό. Η κορύφωση της «δαιμονικής ειρωνείας»⁵¹⁴ με την οποία ο συγγραφέας περιβάλλει τα σκηνικά δρώμενα έρχεται στην καταληκτική σκηνή του έργου, στην οποία ο

⁵¹⁰ Καγγελάρη, «Οι εικόνες μιας γυναίκας», *Έθνος*, 4.3.1991.

⁵¹¹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από την «Ελεύθερη Αυλαία» στο θέατρο «Ελυζέ» σε σκηνοθεσία Δημήτρη Πετρόπουλου τον Ιανουάριο του 1998.

⁵¹² Πούχγερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σ. 315.

⁵¹³ *Το ίδιο*, σ. 331.

⁵¹⁴ Πεφάνης, «Βασίλης Ζιώγας: *Το Μποζό*, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης-Μ. Ριάλδη 1999», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 242.

Νικήτας με την Κική κατορθώνουν με μια βαριοπούλα να σπάσουν την πόρτα και να εισέλθουν εν τέλει στο διαμέρισμα. Εκεί οι οικοδεσπότες τους καλωσορίζουν με απόλυτα φυσικό τρόπο μεν, σε μια ανοίκεια στάση δε: η Λίτσα βρίσκεται ξαπλωμένη στον καναπέ με το κεφάλι της πάνω στο μπράτσο σαν σε ικρίωμα και ο Μάνος ετοιμάζεται σαν δήμιος να της κόψει το κεφάλι με ένα τσεκούρι.

Για τη λειτουργική σκηνική απόδοση των παραπάνω παράλληλων δραματικών καταστάσεων η σκηνή εμφανίζεται χωρισμένη στα δύο, ώστε από τη μια πλευρά να βλέπουμε το εσωτερικό του διαμερίσματος και τη σκηνική δράση του Μάνου και της Λίτσας και από την άλλη το κλιμακοστάσιο με τον Νικήτα και την Κική. Με την έναρξη του έργου η δράση προβάλλει εστιασμένη στην πλευρά του διαμερίσματος. Η Λίτσα τακτοποιεί τις τελευταίες λεπτομέρειες στο τραπέζι του δείπνου, ενώ ο Μάνος αρωματίζεται με την κολόνια του. Το ζεύγος των καλεσμένων καταφθάνει με μια τούρτα ανά χείρας και χτυπά το κουδούνι. Οι οικοδεσπότες καταλαμβάνονται από μια ιδιότυπη άρνηση, «σα να δέχτηκαν ηλεκτρική εκκένωση»⁵¹⁵ και με νοήματα συνεννοούνται μεταξύ τους να μην ανοίξουν. Δεν θα υπαναχωρήσουν από την απόφασή τους αυτή ακόμα και όταν φτάσουν στο σημείο να προδοθούν από ήχους που άθελά τους παράγουν. Εκεί είναι που η φάρσα αρχίζει και προσλαμβάνει τα χαρακτηριστικά ενός θεάτρου του παραλόγου, το οποίο σύντομα θα εκβάλει σε καταστάσεις *grand guignol*.

Καθώς ο Μάνος με τη Λίτσα εισέρχονται σε έναν ακήρυχτο πόλεμο μεταξύ τους, ο καθένας τους αναζητά τρόπους να πλήξει τον αντίπαλο. Η Λίτσα αναποδογυρίζει ολόκληρο τον τενεκέ με τα σκουπίδια στο κεφάλι του Μάνου, εκείνος πασαλείβει το πρόσωπο της Λίτσας με αφρώδη μαρέγκα και στη συνέχεια την απειλεί κραδαίνοντας το τηλέφωνο του ντους στο χέρι, η Λίτσα αντεπιτίθεται ρίχνοντάς του μια γαβάθα με κόκκινη σάλτσα στο κεφάλι και κατόπιν τον ψάχνει στον χώρο κρατώντας ένα κουζινομάχαιρο, για να καταλήξει αιχμάλωτη στα χέρια του συζύγου της. Το αστικό σαλόνι έχει μετατραπεί σε πεδίο βολής: ο καναπές θα αναδειχθεί σε νεκρή ζώνη καθ' όλη τη διάρκεια των αψιμαχιών, αλλά στο τέλος θα περιέλθει στην κυριαρχία του Μάνου, ο οποίος οδηγεί εκεί τη Λίτσα, την δένει και την στήνει σαν σε ικρίωμα, με σκοπό να την αποκεφαλίσει με το τσεκούρι του.

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι οι προσδοκίες που είχαν δημιουργηθεί με την έναρξη της δράσης σχετικά με την επικείμενη επίσκεψη των προσκεκλημένων και το δείπνο που επρόκειτο να λάβει χώρα στο αστικό διαμέρισμα του Μάνου και της Λίτσας όχι μόνο διαψεύδονται αλλά υπονομεύονται με τον πλέον ειρωνικό τρόπο από τον συγγραφέα. Στα σερβίτσια του τραπεζιού, τα οποία στην αρχή του έργου προβάλλουν σε απόλυτη ευταξία, αντιπαραβάλλονται στην εξέλιξη της δράσης οι χυμένες σάλτσες και ο χυλός της μαρέγκας, καθώς και τα πρόχειρα μεζεδάκια που φέρνουν στη σκηνή ο Νικήτας με την Κική. Συγκεκριμένα, όταν οι δυο τους αντιλαμβάνονται ότι οι οικοδεσπότες δεν τους ανοίγουν την πόρτα, αλλά στέκονται από πίσω αναμένοντας την αποχώρησή τους, αποφασίζουν να τους δοκιμάσουν. Η Κική αποχωρεί για λίγο και, όταν επιστρέφει, κουβαλάει μαζί της μια βαριά σακούλα από σούπερ μάρκετ. Ανοίγει τη σακούλα, στρώνει μια λαδόκολλα στο μωσαϊκό του

⁵¹⁵ Βασίλης Ζιώγας, *Η Επίσκεψη*, Ερμής, Αθήνα 2002, σ. 8.

κλιμακοστασίου και αραδιάζει επάνω της διάφορα μεζεδάκια, καθώς και μια μπουκάλα κρασί. Γεμίζει δυο πλαστικά ποτηράκια και αρχίζουν με τον σύζυγό της να τρώνε και να πίνουν.

Κάποια στιγμή ο Νικήτας έχει μια φαινή ιδέα: βγάζει ένα σαλάμι και το σπρώχνει κάτω από τη χαραμάδα της πόρτας, δήθεν ότι προσπαθεί να προσελκύσει τη γάτα που κρύβεται στο διαμέρισμα. Ο Μάνος με τη Λίτσα περιέρχονται σε αμηχανία και ο Μάνος αποφασίζει να υλοποιήσει την προσδοκία του Νικήτα. Πλησιάζει την πόρτα και, τη στιγμή ακριβώς που τεντώνεται για να πιάσει το σαλάμι, ο Νικήτας από την άλλη πλευρά το αποσύρει «απογοητευμένος». Ο Νικήτας με την Κική αρχίζουν τότε δήθεν να αμφιβάλλουν για την ύπαρξη «γάτας», αλλά ο Νικήτας επιμένει ότι στο διαμέρισμα αυτό κατοικεί ένας γάτος, ο οποίος κάθε πρωί φοράει τα παπούτσια του και πάει στο γραφείο, ενώ δείχνει και ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις κεραμμυδόγατες, με τελευταία του προτίμηση την «Ρόζα του Πρωτοκόλλου». Στο άκουσμα αυτής της αποκάλυψης η Λίτσα οργισμένη βγάζει ένα ηχηρό νιαούρισμα, για να ακολουθήσει το παραπονεμένο νιαούρισμα του Μάνου. Ο Νικήτας με την Κική αναθαρρεύουν και αποφασίζουν να ταΐσουν εκ νέου τις «γάτες». Διαδοχικά περνούν δύο σαλάμια κάτω από τη χαραμάδα της πόρτας, μέχρι που αυτά εξαφανίζονται. Ο Μάνος τα έχει αρπάξει και τα προσφέρει στη σύζυγό του για να εξιλεωθεί. Εκείνη τα αρνείται πεισματικά και αποσύρεται στην πολυθρόνα, ο Μάνος κάνει να δοκιμάσει το ένα, ξαναπροσφέρει το άλλο στη Λίτσα, εκείνη συνεχίζει να αρνείται μουγκρίζοντας, ο Μάνος καταβροχθίζει και το δεύτερο σαλάμι, η Λίτσα τώρα οργισμένη τον πλησιάζει για να του ζητήσει εξηγήσεις για τη «Ρόζα», ο Μάνος της ξεφεύγει και από το σημείο αυτό και εξής θα αρχίσει η συζυγική κόντρα, η οποία θα εκδηλωθεί με μια σωρεία παντομιμικών και φαρσικών επεισοδίων στην πλευρά του διαμερίσματος. Στο μεταξύ, το ζεύγος των προσκεκλημένων συνεχίζει την ακατάσχετη οινοποσία μέχρι τέλους, οπότε και αποφασίζουν να ενεργήσουν δραστικά σπάζοντας την πόρτα του διαμερίσματος με μια βαριοπούλα.

Με τη μετάθεση της βρώσης και της οινοποσίας από την τραπεζαρία του αστικού διαμερίσματος στον χώρο του κλιμακοστασίου, έναν χώρο μεταβατικό και ανοίκειο, που επ' ουδενί δεν συνδέεται με την έννοια της εστίας, επιτελείται από τον συγγραφέα ένα πρώτο επίπεδο ειρωνικού επιτονισμού της παραδοξότητας των σκηνικών καταστάσεων. Με τις φαρσικές έως και γκροτέσκες καταστάσεις που αναδύονται από τη διάψευση της αρχικής δραματικής συνθήκης εξωθούνται στα άκρα οι συμβάσεις του αστικού δράματος, αποδομείται η «αστική συνήθεια της βεγγέρας»⁵¹⁶ και διαμορφώνεται επί σκηνής ένας κόσμος καθόλα ανοίκειος και παράδοξος. Το αναμενόμενο δείπνο μετατρέπεται σε μια σειρά φαρσικών επεισοδίων, διά των οποίων απογυμνώνεται η ανθρώπινη φύση, που έτσι μέσα από τα κανιβαλικά μοτίβα στα οποία ενίοτε εκτρέπεται η δράση του έργου έρχεται πιο κοντά στην πρωταρχική της υπόσταση.

Η ειρωνική αυτή στάση του συγγραφέα, όμως, στοχεύει και σε ένα ακόμα επίπεδο, που συναντά τα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα του έργου. Αν

⁵¹⁶ Πολενάκης, «Επίσκεψη... στην 'Επίσκεψη' του Ζιώγα», *Αυγή*, 26.4.1998. Το έργο έχει θεωρηθεί επιπλέον ως μια ανατροπή της φόρμας του τυπικού βουλευαρδιέρικου έργου *Η Βεγγέρα* του Μ. Καπετανάκη. Βλ. αναλυτικά: Πολενάκης, *ό.π.*, Πούχγερ, *ό.π.*, σσ. 330-331.

θεωρήσουμε το σαλόνι ως τον τυπικό χώρο εκδίπλωσης του ατομικού δράματος στη μοντέρνα δραματουργία⁵¹⁷, τότε η μετατόπιση της εστίασης στην αλληλεπίδραση του ιδιωτικού με τον δημόσιο-κοινόχρηστο χώρο (κλιμακοστάσιο) μοιάζει να υπονομεύει τη δυνατότητα του ιδιωτικού χώρου να προστατεύσει τα ατομικά δράματα των ενοίκων του, τα οποία τώρα εκτίθενται στη βορά κάθε πρόσκαιρου χρήστη του ημιδημόσιου χώρου που συνιστά το κλιμακοστάσιο της πολυκατοικίας. Όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Λ. Πολενάκης,

Αυτό είναι και το βασικό εύρημα της κωμωδίας, αφαιρείται απ' τους αστούς ο ιδιωτικός χώρος, το προστατευτικό τους κέλυφος, το ιδεολογικό, αν θέλουμε, προκάλυμμα, το άλλοθι της ψευδούς νεωτερικότητας, το *μοντέρνο σαλόνι μέσα στο μοντέρνο διαμέρισμα* κι ο εξωραϊστικός φακός της σοβαροφάνειας που τους χαρακτηρίζει, τόσο στη συντηρητική όσο και στην προοδευτική έκφασή τους.⁵¹⁸

Άρα, ο μεταιχμιακός δραματικός χώρος γίνεται ένας χώρος επισφαλής για τα δραματικά πρόσωπα, ο οποίος εκκολάπτει την οριστική ηθική κατάπτωσή τους. Όλες οι γκροτέσκες δραματικές καταστάσεις που εκδιπλώνονται στη σκηνή με μορφή χιονοστιβάδας για να καταλήξουν στην *grand guignol* τελευταία εικόνα του έργου, με την οικοδέσποινα στο «ικρίωμα» και τον οικοδεσπότη σε ρόλο δημίου, εκθέτουν τα πρόσωπα σε ένα ανελέητο σφυροκόπημα της κοινωνικής τους ταυτότητας και τα αφήνουν απογυμνωμένα και αποστερημένα ηθικών ερεισμάτων.

Με το παρόν του έργο ο Ζιώγας στοχεύει στην αποδόμηση της «αστικής μυθολογίας»⁵¹⁹, αδρανοποιώντας όλους τους μηχανισμούς και τις συμβάσεις της αστικής κουλτούρας, όπως αυτοί αντικατοπτρίζονται στη συνήθεια της βεγγέρας: από την υποδοχή των προσκεκλημένων και το κέρασμα, μέχρι την ιεροτελεστία του δείπνου και το τελικό ξεπροβόδισμά τους. Τα εξελικτικά αυτά στάδια της τυπικής αστικής επίσκεψης υπονομεύονται ευθύς εξαρχής στο παρόν έργο, αφού ούτε οι προσκεκλημένοι τυγχάνουν της υποδοχής των οικοδεσποτών, αλλά ούτε και το γεύμα λαμβάνει χώρα. Αν, λοιπόν, θεωρήσουμε το γεύμα ως «μια σκηνή που συγκροτείται στη βάση των κοινωνικών όρων που εισάγει το τραπέζι»⁵²⁰ (συγκεκριμένοι κώδικες συμπεριφοράς, αλλά και υιοθέτηση ατομικής επικοινωνιακής στάσης κάθε επιμέρους συνδαιτυμόνα⁵²¹), τότε εδώ αίρεται κάθε έννοια κοινωνικής σύμβασης. Με ένα γεύμα που ουδέποτε υλοποιείται, αντίθετα κατακερματίζεται σε άτακτες στιγμές βρώσης στην πλευρά του κλιμακοστασίου και αποσυντίθεται στα εξ'ων συνετέθη με τις αιφνιδιαστικές ρίψεις σάλτσας και μαρέγκας στην πλευρά του διαμερίσματος, διαμορφώνεται ένα περιβάλλον παντελούς απουσίας κοινών κωδίκων επικοινωνίας, εντός του οποίου λαιδορείται κάθε έκφραση του κοινωνικού εαυτού.

Εντασσόμενα σε αυτό το δραματουργικό πλαίσιο τα έπιπλα και τα λοιπά αντικείμενα του σκηνικού χώρου απομακρύνονται πλέον από την εγγενή τους

⁵¹⁷ Για τον κομβικό ρόλο του σαλονιού στην εξέλιξη της μοντέρνας δραματουργίας, βλ. States, *ό.π.*, σσ. 48-79, ιδίως σ. 66.

⁵¹⁸ Πολενάκης, *ό.π.*

⁵¹⁹ Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 331.

⁵²⁰ Πεφάνης, «Τρέφομαι με τον θάνατο»: Η βρώση και οι βροτοί στις σκηνές του Rodrigo García και του Βασίλη Ζιώγα», στον τόμο *Θιασώτες και Φιλόσοφοι*, *ό.π.*, σ. 211.

⁵²¹ Για μια ανάλυση του κοινωνικού χαρακτήρα του γεύματος βλ. Πεφάνης, *ό.π.*, σσ. 209-211.

λειτουργία. Απέχουν από το να διαμορφώσουν την αίσθηση ενός ασφαλούς καταφυγίου για τα δραματικά πρόσωπα, με αποτέλεσμα το ίδιο το σπίτι από πυρήνας της οικειότητας να εκπίπτει σε έναν εχθρικό τόπο, που εκθέτει τους ενοίκους του σε πλείστους κινδύνους, ακόμα και στον ίδιο τον θάνατο. Η ανοικείωση αυτή των επίπλων και της οικιακής σκευής στο σύνολό της ουσιαστικά ερείδεται στη μεταλλαγή της ίδιας της φύσης των σημείων: καθώς οι πολυθρόνες μετατρέπονται σε πολεμικά καταφύγια, ο καναπές σε ικρίωμα, τα φαγητά σε πολεμοφόδια, το τηλέφωνο του ντους, το κουζίνομάχαιρο και το τσεκούρι σε φονικά όπλα και οι καρέκλες στην καταληκτική εικόνα της εισβολής σε θέσεις θεάματος, διαμορφώνεται μια σουρεαλιστική συνθήκη επί σκηνής, η οποία μας καλεί σε μια εναλλακτική θέαση της ανθρώπινης εμπειρίας.

Αυτό που ο Ζιώγας είχε επιχειρήσει στα άλλα δύο έργα της περιόδου διά του εδραίου φιλοσοφικού στοχασμού ο οποίος διέρρηξε το δραματικό τους πλαίσιο, εδώ το κατορθώνει μέσα από την ολική ανατροπή των σκηνικών σημείων. Όπως επισημαίνει ο Γρ. Ιωαννίδης, «Ο Ζιώγας επιλέγει να προκαλέσει το υπερρεαλιστικό σκάνδαλο στο 'σπίτι' του ελληνικού θεάτρου: στο χώρο της ελληνικής καθημερινότητας, του ελληνικού τρόπου ζωής και, ακόμα πιο τολμηρά, του ελληνικού συλλογικού ασυνείδητου»⁵²². Διαρρηγνύοντας τον ζωτικό χώρο του αστικού δράματος, ανατρέποντας τη φύση των σκηνικών αντικειμένων και εγγράφοντας τη σκηνική δράση στο πεδίο του γκροτέσκου, ο συγγραφέας ουσιαστικά διατρανώνει τον ολικό εκφυλισμό της κοινωνικής νόρμας και της αστικής ηθικής.

Κατά συνέπεια, το στρωμένο με τα καλά σερβίτσια τραπέζι του δείπνου, το οποίο ουδέποτε τιμούν οι επίδοξοι συνδαιτυμόνες, η τούρτα που φέρνουν οι προσκεκλημένοι, της οποίας η λειτουργικότητα επανενεργοποιείται στην τελευταία σκηνή του έργου αλλά μόνο πρόσκαιρα, καθώς και πάλι υπονομεύεται από τη δραματική συνθήκη του επικείμενου αποκεφαλισμού της οικοδέσποινας, καθώς και τα λογής φαγητά, που εισέρχονται σε ένα διαφορετικό καθεστώς χρήσης από την εγγενή τους λειτουργία (η μαρέγκα και η σάλτσα ως όπλα του ακήρυχτου πολέμου του ζεύγους των οικοδεσποτών ή το σαλάμι ως παγίδα), διαμορφώνουν ένα δραματικό τοπίο πλήρους ανατροπής και αποσάθρωσης των οικείων κοινωνικών μηχανισμών, σε μια πανηγυρική επαναφορά του «υπέροχου πτώματος' της υπερρεαλιστικής γραφής»⁵²³. Η ευαγγελιζόμενη από τον τίτλο και την εναρκτήρια σκηνή του έργου συνεστίαση εκτρέπεται σε μια σειρά φαρσοειδών επεισοδίων που αφήνουν τα πρόσωπα έκθετα στα πλέον πρωτόγονα ένστικτά τους, ανατρέποντας καθολικά τόσο τη δραματική όσο και την κοινωνική σύμβαση στην οποία εδράζεται το δραματικό πλαίσιο του έργου.

Μια αντίστοιχη κοινωνική αποσάθρωση καταδεικνύεται και στο έργο της Λείας Βιτάλη *Το γέυμα*⁵²⁴. Όπως στο προηγούμενο έργο έτσι και εδώ το δείπνο που παρατίθεται από τους οικοδεσπότες Λένα και Παύλο στα δύο ζευγάρια των φίλων

⁵²² Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Αναφορά στον Βασίλη Ζιώγα», *Αντί*, 747 (2001), σ. 44.

⁵²³ Γεωργουσόπουλος, «Μύηση στον νέο μύθο», *Τα Νέα*, 8.2.1999.

⁵²⁴ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τη «Θεατρική Σκηνή» τη θεατρική περίοδο 2000-2001, σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντωνίου.

τους συνιστά αυτούσια τη δραματική συνθήκη του έργου⁵²⁵. Η διαφορά είναι ότι στο έργο της Βιτάλη η υπονόμηση των (νέο)αστικών ηθών διέρχεται μέσα από την ίδια τη διαδικασία του γεύματος και όχι κόντρα σε αυτήν, όπως συμβαίνει με το φαρσικής καταβολής έργο του Ζιόγα. Το σπίτι των οικοδεσποτών ανοίγει με αφορμή τον εορτασμό των δώδεκα χρόνων έγγαμου βίου για να υποδεχθεί τον Αντώνη με την Άννα και τη Δάφνη με τον Βασίλη, ενώ στον χώρο παρίσταται και ένας σερβιτόρος. Το τραπέζι είναι στρωμένο με πολυτελή σερβίτσια και κατά τη διάρκεια του δείπνου τα εκλεκτά εδέσματα και τα ποτά διαδέχονται το ένα το άλλο, προσφέροντας μια ολοκληρωμένη αισθητηριακή εμπειρία στα πρόσωπα.

Ωστόσο, οι αισθήσεις στη διάρκεια του δείπνου δεν θα ενεργοποιηθούν μόνο μέσω της βρώσης και της πόσης, αλλά και μέσω του βλέμματος. Με αφορμή ένα ειδησεογραφικό γεγονός της επικαιρότητας, τον βιασμό μιας νεαρής γυναίκας που κατέληξε στη δολοφονία της, οι συνδαιτυμόνες αποφασίζουν να διερευνήσουν τις επιμέρους πτυχές του βιασμού και για τον λόγο αυτό προκρίνουν την αναπαράστασή του εκ των ενόντων. Ο Βασίλης αναλαμβάνει να παίζει τον ρόλο του βιαστή και η Άννα του θύματος. Οι υπόλοιποι λαμβάνουν θέσεις θεατών και σχολιάζουν την εξέλιξη της αναπαράστασης, η οποία όμως βαθμιαία διολισθαίνει σε κυνική πραγματικότητα: ο βιασμός λαμβάνει χώρα μπροστά στα μάτια των συνδαιτυμόνων και η Άννα στραγγαλίζεται μέχρι θανάτου χωρίς κανέναν από τους παριστάμενους να παρέμβει για να διακόψει το νοσηρό παιχνίδι. Μόνο η Δάφνη στο τέλος του έργου θα σηκώσει το ακουστικό του τηλεφώνου για να καταδώσει την ομήγυρη στην αστυνομία.

Το δείπνο ξεκινά ως μια συνθήκη επίδειξης της νεόπλουτης ταυτότητας των προσώπων, του καθωσπρεπισμού και της οικονομικής τους επιφάνειας. Τα εδέσματα είναι εκλεκτά: η αρχή γίνεται με μια χελωνόσουπα, ακολουθεί το μοσχάρι με τα άγρια μανιτάρια («στρογγανώφ»), στη συνέχεια σερβίρεται το αγριογούρουνο, ενώ το δείπνο θα κλείσει με το επιδόρπιο μους με παγωτό καραμέλα και σως από σύκο. Παρόλο που η βρώση ολοκληρώνεται σχετικά σύντομα, η πόση θα είναι συνεχής μέχρι το τέλος του έργου. Οι συνδαιτυμόνες ξεκινούν πριν το δείπνο με μαρτίνι, ύστερα επιλέγουν το κρασί, που αλλάζει σε λευκό με το δεύτερο πιάτο, συνεχίζουν με σαμπάνια, μετά το επιδόρπιο πίνουν αμερικάνικο καφέ, δοκιμάζουν το σπιτικό λικέρ της μητέρας του Παύλου από τη Μυτιλήνη, περνούν σε ένα σαμιώτικο και, καθώς προς το τέλος του έργου η ένταση της αναπαράστασης κλιμακώνεται, θα αρχίσουν να καταναλώνουν εκ νέου λικέρ, κρασί, ουίσκι, κονιάκ και τσίπουρο. Ενδιάμεσως θα καπνίσουν, επίσης, τσιγάρα και πούρα.

Παράλληλα με την κατανάλωση των εδεσμάτων του δείπνου ακούγονται και τα ανάλογα σχόλια που αφορούν την προέλευσή τους, τον τρόπο μαγειρέματος, τις πρώτες ύλες, ακόμα και τα εστιατόρια ανά τον κόσμο τα οποία φιλοξενούν στα μενού

⁵²⁵ Σύμφωνα με την Α. Στούρνα, στις περιπτώσεις εκείνες κατά τις οποίες η βρώση συνιστά κεντρικό θέμα του έργου οι εικόνες του φαγητού και του ποτού λειτουργούν κατεξοχήν ως μεταφορές σε καλλιτεχνικό, κοινωνικό, πολιτικό επίπεδο. Μια τέτοια μεταφορική λειτουργία της βρώσης και της πόσης αναδύεται και στο παρόν έργο. Βλ. αναλυτικά: Athena Stourmas, «Cuisine Onstage: Food and Drink in 20th-century Theater», ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από https://www.academia.edu/2082049/La_cuisine_%C3%A0_la_sc%C3%A8ne_boire_et_manger_au_th%C3%A9%C3%A2tre_du_XXe_si%C3%A8cle

τους ανάλογα πιάτα. Το ίδιο ισχύει και για τα ποτά: το κρασί αναλύεται στα ιδιαίτερα αρώματά του, στους βαθμούς αλκοόλ, αλλά και στην παλαιότητά του, ομοίως και η σαμπάνια και το κονιάκ, ο καφές κρίνεται για το εξαιρετικό του άρωμα, το λικέρ τσέρι επαινείται για την αριστουργηματική παράδοση που κρύβεται πίσω του, ενώ το σαμιώτικο επευφημείται για την πρωτιά του σε εξαγωγές. Η έντονη παρουσία των εδεσμάτων και των ποτών και στο επίπεδο του δραματικού λόγου προσδίδει στα αντικείμενα αυτά μια εξέχουσα ρητορική λειτουργία, που ανάγει την όλη διαδικασία του δείπνου σε μια «τελετή κατανάλωσης»⁵²⁶ –μια κατανάλωση που δεν περιορίζεται στη γαστρίμαργκη απόλαυση, αλλά συνίσταται στην κατανάλωση της εικόνας των προσώπων, του κοινωνικού τους στάτους και της οικονομικής τους επιφάνειας, καθώς μέσα από τις γαστρονομικές τους αναφορές αναδύεται η ανάγκη τους για αυτοπροβολή και επίδειξη του αστισμού τους.

Όπως επισημαίνει ο St. di Benedetto στη μελέτη του για τις αισθήσεις στο θέατρο, η αναπαράσταση επί σκηνής ενός πολυτελούς εορταστικού δείπνου, με όλες τις οσμές που μπορεί να αναδίνονται από τα εκλεκτά εδέσματα, επικυρώνει την ισχύ των παριστάμενων και την κοινωνική ιεραρχία⁵²⁷. Δεδομένου, μάλιστα, ότι οι οσμές συνδέονται άρρηκτα με μνημονικές διεργασίες, η ύπαρξη σε μια παράσταση αληθινών εδεσμάτων και η αναπόφευκτη διάχυση στον χώρο των αντίστοιχων οσμών δύναται να προκαλέσει στους θεατές μια ισχυρή ανάκληση ανάλογων εμπειριών πολυτελών δείπνων που είτε έχουν βιώσει οι ίδιοι είτε έχουν εγγραφεί δευτερογενώς στον πολιτισμικό τους ορίζοντα. Άρα, μια ενδεχόμενη σκηνική υλοποίηση ενός τέτοιου δείπνου δύναται να βασιστεί και στην αισθητηριακή διέγερση που αυτό μπορεί να προκαλέσει στους κόλπους των θεατών, ενισχύοντας έτι περαιτέρω το συμβολικό φορτίο του πολυτελούς δείπνου και της σύνδεσής του με ζητήματα εξουσίας και κοινωνικής επίδειξης.

Στο ίδιο πλαίσιο, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η κλιμάκωση της βρώσης και της πόσης σε συνδυασμό με την εξέλιξη της αναπαράστασης του βιασμού στο έργο. Κατά τη διάρκεια του δείπνου η κατανάλωση και οι αναφορές στα εδέσματα και τα ποτά έχουν κυρίαρχη παρουσία. Τα σχόλια για την τροφή εναλλάσσονται ισοδύναμα με τα σχόλια περί της είδησης του βιασμού. Όσο, όμως, το δείπνο βαίνει προς το τέλος του, οι γαστρονομικές αναφορές περιορίζονται και το έδαφος κερδίζει η ιδέα περί της αναπαράστασης του βιασμού. Καθώς, λοιπόν, προς το τέλος του έργου η δραματική εστίαση μετατοπίζεται από την κατανάλωση τροφής και ποτών σε αυτή καθεαυτή την αναπαράσταση του βιασμού, τα σχόλια για τα εδέσματα και τα ποτά αρχίζουν να φθίνουν, ενώ οι συνδαιτυμόνες περιορίζονται στην επισήμανση της επενέργειας του ποτού πάνω στα άμεσα εμπλεκόμενα πρόσωπα. Όταν πλέον η κατάσταση έχει αρχίσει να σοβαρεύει, οι άνδρες της παρέας καταφεύγουν στο ούισκι⁵²⁸. Στο ούισκι προσπαθεί να βρει παρηγοριά και η Δάφνη, η οποία αδυνατεί να

⁵²⁶ Βασίλκα Χατζήπαπα, «Η ανθρωποφαγία της εποχής μας», στον τόμο Λεία Βιτάλη, *Απαντα τα θεατρικά*, τ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 275.

⁵²⁷ Stephen di Benedetto, *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*, New York/London, Routledge 2010, σ. 116.

⁵²⁸ Ο Α. Μπλέσιος επισημαίνει ότι το ούισκι, συνδεόμενο με τον δυτικό πολιτισμό, εύστοχα επιστρατεύεται στο στάδιο αυτό της κορύφωσης της επί σκηνής βαρβαρότητας, καθώς φέρει συνδηλώσεις της βίας και της εκτράχυνσης των ηθών. Athanassios Blessios, «Le repas et la

χωνέψει αυτό που συμβαίνει, αλλά ταυτόχρονα μένει άπραγη. Μόλις η πράξη του βιασμού και του στραγγαλισμού της Άννας από τον Βασίλη ολοκληρωθεί, η πόση γίνεται ακατάσχετη: το τσίπουρο διαδέχεται το κονιάκ και συνοδεύεται από πούρο, ενώ στο τέλος σερβίρεται ο καφές της παρηγοριάς, λίγο πριν η Δάφνη αποφασίσει να δώσει ένα οριστικό τέλος στην ακολασία της βραδιάς, καταδίδοντας στην αστυνομία τους ομοτρόπεζούς της.

Η αρχική συναίρεση των σχολίων γύρω από τα εδέσματα με τα σχόλια περί βιασμού και η ακόλουθη υποχώρηση της διάστασης του γεύματος χάριν της ανάδειξης της νοσηρής αναπαράστασης του βιασμού και του φόνου διαμορφώνουν ένα εννοιολογικό σχήμα το οποίο αποδεικνύεται κυρίαρχο στο δραματικό σύμπαν του έργου. Τα πρόσωπα εκκινούν από μια διάθεση κατανάλωσης τροφής και απολήγουν σε μια σαδιστική κατανάλωση ανθρώπινης σάρκας. Το φαγητό λογίζεται ως το «άθικτο πτώμα»⁵²⁹, που καταναλώνεται από τους αδηφάγους συνδαιτυμόνες, προοιωνιζόμενο το πραγματικό πτώμα το οποίο εκείνοι στη συνέχεια θα καταναλώσουν μεταφορικά. Υπό αυτό το πρίσμα το δείπνο αντιστρέφει την κοινή έννοια του γεύματος: αντί να προϋποθέτει και να διασφαλίζει την αρμονική συνύπαρξη των συνδαιτυμόνων γύρω από το τραπέζι του δείπνου, ουσιαστικά εκθέτει άπαντες σε μια ακραία κανιβαλιστική κατάσταση, η οποία όχι μόνο υπονομεύει αυτήν την ίδια τη συνθήκη του δείπνου, αλλά διαστρέφει και την αξία της ανθρώπινης ζωής⁵³⁰.

Το δείπνο καθίσταται, έτσι, τόπος επιτέλεσης ενός ανθρωποφαγικού γεύματος, καθώς η Άννα γίνεται βορά στα χέρια του Βασίλη, αλλά ταυτόχρονα και στα βλέμματα των υπολοίπων συνδαιτυμόνων, οι οποίοι είτε ερευφημούν είτε αποδοκιμάζουν τη βίαιη συμπεριφορά του Βασίλη, σε κάθε περίπτωση όμως μένουν απαθείς και αδρανείς, καθώς η αίσθηση ότι ανήκουν στην ομάδα των θεατών τούς απενοχοποιεί και τους αποδεσμεύει από την υποχρέωση της παρέμβασης⁵³¹. Αντί να παρέμβουν σωτήρια, επιδίδονται ακόμη μια φορά σε άκαιρες συζητήσεις για μελλοντικές επενδύσεις και οικονομικές συμπράξεις, αποκαλύπτοντας την ολοκληρωτική αλλοτρίωσή τους από το σύστημα⁵³². Αν θεωρήσουμε ότι μέσα από την άσκηση της βίας «γιορτάζουν όλα τα ένστικτα [και] μαζί γιορτάζουν και όλες οι ανθρώπινες εξουσίες που έχουν αποκοπεί από την πηγή τους»⁵³³, τότε είναι καταφανής η ροπή των προσώπων στη λαγνεία της εξουσίας, μιας εξουσίας που έχει

convivialité dans la dramaturgie néo-hellénique du xix^e et du xx^e siècle», *Cahiers Balcaniques*, *Hors-série* (2016): *Manger en Grèce*, Ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <https://journals.openedition.org/ceb/6307>

⁵²⁹ Έλσα Ανδριανού, «Το θέατρο της Λείας Βιτάλη: μια περιπέτεια αυτογνωσίας», στον τόμο Λεία Βιτάλη, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 22.

⁵³⁰ Blessios, *ό.π.*

⁵³¹ Η συγγραφέας αναφέρεται στη «βία που τους ενώνει και τους κάνει συγχρόνως να νιώθουν ασφαλείς όλοι μαζί», ενώ κάνει λόγο και για την ομάδα που «απελευθερώνει το άτομο από τον εαυτό του». Λεία Βιτάλη, «Ο πόθος της βίας», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 31.

⁵³² Η Θυμέλη, μάλιστα, υποστηρίζει ότι η δολοφονία «αντί να διαρρήξει τις σχέσεις των συνενόχων, τις ενδυναμώνει για χάρη των οικονομικών συμφερόντων τους». Θυμέλη, «'Το γεύμα' της Λείας Βιτάλη στη 'Θεατρική Σκηνή'», *Ριζοσπάστης*, 23.5.2000.

⁵³³ Πεφάνης, «Η λαγνεία της αρένας», στον τόμο *Επί Σκηνης: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 296.

απολέσει τον ανθρωπιστικό της χαρακτήρα και έχει εργαλειοποιηθεί στο πλαίσιο ενός διάχυτου αμοραλισμού.

Με αυτήν την έννοια η ανθρωποφαγική διάσταση του δείπνου δεν συνδέεται αποκλειστικά με τη θανάσιμη κατάληξή του, αλλά και με ολόκληρο το ηθικό φορτίο που κρύβεται κάτω από την επιφάνειά της. Τα πέντε πρόσωπα εμφανίζονται έρμια της καθολικής ηθικής σήψης που διαρρέει όλες τις εκφάνσεις του μεγαλοαστισμού τους και φυσικοποιεί τη βία. Με τον τρόπο αυτό «η θέαση της βίας γίνεται μια πράξη ακόρεστη, σχεδόν αυτοτροφοδοτούμενη»⁵³⁴. Τόσο η άσκηση της βίας όσο και η ηδονοβλεπτική της θέαση εγγράφονται σε ένα πλαίσιο γενικευμένης βιαιότητας, μιας βιαιότητας «εσωτερικευμένης και συσσωρευμένης»⁵³⁵, η οποία πλέον συνιστά πυξίδα ζωής για τα πρόσωπα, καθώς μόνο η υπακοή στους νόμους της εξασφαλίζει δυνητικά την κοινωνική και οικονομική άνοδό τους και την εδραίωση των αριθμιστικών τους διαθέσεων.

Με τον τρόπο αυτό το γεύμα συνδέει τελικά την πείνα των προσώπων με την πείνα του συστήματος που τα καταπίνει⁵³⁶, συνθλίβοντας τις όποιες εστίες ευαισθησίας και αντίστασης και οδηγώντας τα πρόσωπα στην απόλυτη αποκτήνωση. Σε μεταφορικό επίπεδο δεν είναι παρά «ένα κανιβαλικό γεύμα από αυτά που συμβαίνουν καθημερινά και κατά συρροήν στη ζωή μας»⁵³⁷. Η τάση της ομήγυρης για επίδειξη, οι συζητήσεις τους περί μετοχών, χρηματιστηρίων και επενδύσεων, η περιφρόνησή τους για τη μάζα και η αδηφαγία τους για χρήμα και εξουσία συγκροτούν το νεοαστικό ήθος, αυτό που άρχισε να εκτρέφεται και να γιγαντώνεται τα χρόνια του εκσυγχρονισμού και της ανάπτυξης, για να διασταυρωθεί σήμερα με τους νόμους της παγκόσμιας αγοράς και να αποκτήσει ακόμα βαθύτερες ρίζες στο τρέχον πολιτικοοικονομικό σύστημα. Ο βιασμός και η δολοφονία της Άννας δεν είναι απλώς ένα επικίνδυνο παιχνίδι εξουσίας με ατυχή κατάληξη, είναι ο ίδιος ο βιασμός της κοινωνίας και των ανθρωπιστικών της καταβολών.

Καθώς όλη αυτή η εκφυλιστική διαδικασία διέρχεται μέσα από τα εκλεκτά εδέσματα και ποτά, αυτά τα τελευταία καθίστανται τόποι προβολής και συμπύκνωσης του αμοραλισμού των προσώπων. Τα λεπτά αρώματα αναδίνουν, τελικά, τη «δυσωδία του συμφέροντος και του χρήματος»⁵³⁸, ενώ οι «άγριες» τροφές (το αγριογούρνο και τα άγρια μανιτάρια που μπορούν να είναι ακόμα και δηλητηριώδη, κατά δήλωση του Βασίλη) αντανάκλουν τη ρητορική της βίας και του θανάτου⁵³⁹, που σύντομα υπερβαίνουν το πεδίο του λόγου και καθίστανται απτή πραγματικότητα. Ολόκληρη η δραματική συνθήκη εκβάλλει, έτσι, σε μια τελετουργική θυσία της οποίας σφάγιο αποτελεί η ίδια η κοινωνία διά των σκηνικών της εκπροσώπων. Η Άννα δεν είναι παρά το πρώτο επίπεδο της θυσίας. Σε ένα

⁵³⁴Ο.π.

⁵³⁵ Ο Β. Φίλιας κάνει τη διάκριση μεταξύ της βίας ως συγκεκριμένου και περιγεγραμμένου γεγονότος και της γενικευμένης βιαιότητας ως καθοριστικού γνώμονα συμπεριφοράς και φιλοσοφίας ζωής. Βασίλης Φίλιας, «'Ανθρώπος ανθρώπου λύκος'», στο Λεία Βιτάλη, *Το γεύμα*, Θεατρική Σκηνή Αντώνη Αντωνίου, Χειμώνας 2000-2001.

⁵³⁶Blessios, *ό.π.*

⁵³⁷ Άννα Σαμπατακάκη, «Ρεσιτάλ επί σκηνής», *Η Βραδυνή*, 3.12.2000.

⁵³⁸ Καλλιόπη Ραπανάκη, «'Το γεύμα'», *Νίκη*, 2.4.2000.

⁵³⁹Blessios, *ό.π.*

βαθύτερο επίπεδο όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα συγκροτούν το κουφάρι μιας κοινωνίας σε πλήρη αποσύνθεση. Υπό αυτό το πρίσμα, «τα εδέσματα δεν είναι παρά τα ορεκτικά σε ένα γεύμα που το κύριο μενού είναι οι ίδιοι»⁵⁴⁰ και η ανθρωποφαγική αίσθηση που αναδίνει το γεύμα αυτό δεν είναι παρά η επίγευση του κυνισμού και της ηθικής τους εξαχρείωσης.

Η τελετουργική διάσταση την οποία προσλαμβάνει προοδευτικά το δείπνο στο παραπάνω έργο εμβαθύνεται ριζικά στο έτερο έργο της συγγραφέως, το *Ροστμπίφ*⁵⁴¹, και μάλιστα με έναν ανάλογο ανθρωποφαγικό χαρακτήρα, αν και με διαφορετική ένταση και διαφορετικό εννοιολογικό υπόβαθρο από ό,τι στο *Γεύμα*. Εδώ οικοδεσπότης και εμπνεύστρια του δείπνου είναι η Κλυταιμνήστρα και χώρος παράθεσής του η κουζίνα-νεκροτομείο, που αποτελεί το αρχηγείο της Κλυταιμνήστρας στην αινιγματικού χαρακτήρα πανσιόν την οποία η ίδια διατηρεί στο μέσον μιας ερημικής τοποθεσίας. Στον χώρο αυτόν η Κλυταιμνήστρα φυλάσσει με ευλάβεια τα μαχαίρια της, τα ακονίζει με περισσή φροντίδα και απολαμβάνει να τεμαχίζει το ροστμπίφ με ακρίβεια χιλιοστού, προτού το σερβίρει στο εκάστοτε δείπνο. Σε παράλληλο χρόνο εκτυλίσσεται και ένας άλλος τεμαχισμός, αυτός των πτωμάτων των ενοίκων της πανσιόν, οι οποίοι δολοφονούνται στη διάρκεια της διαμονής τους εκεί. Των πτωμάτων επιλαμβάνεται ο Ρούμπυ (ήτοι Αίγιθισθος), ο οποίος, εκτελώντας σαν σκυλάκι τις εντολές της Κλυταιμνήστρας (φοράει και το σχετικό περιλαίμιο), φροντίζει για την αποκομιδή των σορών, τον καθαρισμό του τόπου του εγκλήματος και τη γενικότερη ευταξία του χώρου.

Η εμμονή της Κλυταιμνήστρας με το ροστμπίφ και τον σωστό τρόπο τεμαχισμού του σε συνδυασμό με την παράλληλη διεξαγωγή των δολοφονιών των ενοίκων της πανσιόν δημιουργεί μια υπόνοια ανθρωποφαγίας, η οποία όμως δεν επιβεβαιώνεται ποτέ⁵⁴². Παρόλα αυτά, το στοιχείο του κανιβαλισμού διαποτίζει τις δύο σκηνές του δείπνου που η Κλυταιμνήστρα παραθέτει στους καλεσμένους της. Στην πρώτη περίπτωση το δείπνο ενέχει τον χαρακτήρα καλωσορίσματος και γνωριμίας με τον νέο ένοικο της πανσιόν, τον Άγνωστο, που σταδιακά αποκαλύπτεται ότι είναι ο Αγαμέμνονας. Η Κλυταιμνήστρα, βέβαια, φέρεται να υποψιάζεται ήδη την ταυτότητά του, γι' αυτό και διατείνεται ότι του έχει ετοιμάσει το αγαπημένο του φαγητό, το ροστμπίφ. Και ενώ η ίδια επιδίδεται στο τελετουργικό κόψιμο του ροστμπίφ, επεξηγώντας αναλυτικά τις κινήσεις της στον Αγαμέμνονα, εκείνος φαίνεται να αδιαφορεί για το γεύμα, με αποτέλεσμα αυτό να τελειώνει με συνοπτικές διαδικασίες. Το δεύτερο δείπνο με το ροστμπίφ έχει ετοιμαστεί επίσης για τον Αγαμέμνονα, αλλά στο μεταξύ ο Ρούμπυ τον έχει δολοφονήσει. Έτσι, η

⁵⁴⁰ Ειρήνη Μ. Μουντράκη, «Λεία Βιτάλη: σε ακόρεστες διαδρομές», στον τόμο Λεία Βιτάλη, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 14.

⁵⁴¹ Το έργο τιμήθηκε με το Κρατικό Βραβείο Θεατρικού Έργου το 1993 και ανέβηκε πρώτη φορά από τη Θεατρική Εταιρία «Trojan Horse» στα Riverside Studios του Λονδίνου τη θεατρική περίοδο 2003-2004, σε σκηνοθεσία Άλκη Κρητικού. Στην Ελλάδα ανέβηκε στη Β' Σκηνή του Θεάτρου της Οδού Κεφαλληνίας τη θεατρική περίοδο 2017-2018 σε σκηνοθεσία Χρύσας Καψούλη.

⁵⁴² Η ίδια η συγγραφέας θα πει σε συνέντευξή της: «[Το ροστμπίφ] μαγειρεύεται στο έργο με αινιγματικό τρόπο και δεν γνωρίζουμε ακριβώς με τι είδους κρέας». Βιτάλη, «Το ροστμπίφ είναι το σύμβολο της ανθρωποφαγίας μας: Συνέντευξη στην Βασιλική Τζεβελέκου», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 2.3.2018.

Κλυταιμνήστρα προσκαλεί την Ιφιγένεια να πάρει τη θέση του στο τραπέζι. Και αυτό το γεύμα παραμένει ανολοκλήρωτο, καθώς η Ιφιγένεια εν μέσω του γεύματος ορμά και πνίγει την Κλυταιμνήστρα, για να γεννηθεί στο τέλος εκ νέου μέσα από το σώμα της.

Η τελετουργική διάσταση του τεμαχισμού του ροστυμίφ με τρόπο ώστε «να μην πάει καμιά σταγόνα αίμα χαμένη»⁵⁴³, ο οξύς ήχος των μαχαιριών που η Κλυταιμνήστρα ακονίζει ακριβώς πριν προβεί στον τεμαχισμό του ροστυμίφ, καθώς και η παράλληλη κατανάλωση κόκκινου κρασιού συγκροτούν την επικράτεια του αίματος και της βίας που βρίσκεται στον εννοιολογικό πυρήνα του έργου. Καθώς, όμως, τα δύο δείπνα μένουν εκκρεμή και ανολοκλήρωτα, με το δεύτερο μάλιστα να εκβάλλει στη δολοφονία της ίδιας της Κλυταιμνήστρας, η εγγενής τους λειτουργία υπονομεύεται: δεν λειτουργούν πλέον ως τόποι διαμοιρασμού της βρώσης και της πόσης, καθώς επίσης των νοητικών διεργασιών που συνδέονται με αυτές, αντίθετα εκθέτουν τα πρόσωπα στην ίδια ανθρωποφαγική συνθήκη με την οποία προβάλλουν εξαρχής επενδυμένα.

Στην αίσθηση αυτή συντείνει στο έργο και το κρασί, το οποίο εγγράφεται σε μια κοινή εικονοποιία με τα κόκκινα χρωματισμένα από το αίμα της Ιφιγένειας χέρια του Αγαμέμνονα, συντηρώντας τον διάχυτο ανθρωποφαγικό συμβολισμό του έργου. Ο συμβολισμός αυτός απορρέει από τον ιδιότυπο συμφυρμό της σάρκας των νεκρών ενοίκων της πανσιόν με το ροστυμίφ της Κλυταιμνήστρας, από την ευρεία χρήση των μαχαιριών για κατά συρροήν δολοφονίες αλλά και για τον τελετουργικό τεμαχισμό του ροστυμίφ, από τη συναίρεση του λειτουργικού χώρου της κουζίνας με τον ψυχρό χώρο του νεκροτομείου και από τη γενικότερη γκροτέσκα ατμόσφαιρα που αναδύεται από τα σκηνικά δρώμενα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το κόκκινο κρασί λειτουργεί ως μεταφορά του αίματος και της βίας που διαρρέει τον δραματικό χώρο, προοικονομώντας έτσι και την κατάληξη των προσώπων –μια κατάληξη η οποία από τη μια επικυρώνει και ολοκληρώνει τον κύκλο του αίματος του οίκου, από την άλλη διανοίγει και μια θετική προοπτική, καθώς στο τέλος η ζωή φέρεται να επανεκκινείται μέσα από την αναγεννημένη Ιφιγένεια.

Το δείπνο, συνεπώς, καθίσταται και στο έργο αυτό τόπος επιτέλεσης της βίας και τόπος μιας δυναμικής ανθρωποφαγίας. Όπως στο *Γεύμα* το δείπνο ουσιαστικά αντέστρεψε την κοινή του έννοια, οδηγώντας τα πρόσωπα στην κατανάλωση αλλήλων, έτσι και εδώ τα δείπνα της Κλυταιμνήστρας στοχεύουν στην κατανάλωση της σάρκας των μυθικών προσώπων, προς ανάδειξη όμως μιας αναγεννητικής προοπτικής. Στο τέλος του έργου η Ιφιγένεια θα αναγεννηθεί μέσα από το σώμα της νεκρής μητέρας της, σηματοδοτώντας έτσι την επανεκκίνηση του κύκλου της ζωής. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το δραματικό σύμπαν του έργου αίρεται πάνω από τον αναπόδραστο κύκλο του αίματος με τον οποίο προβάλλει συνυφασμένος στον μύθο ο οίκος των Ατρείδων και εδραιώνει μια ανανεωμένη εκδοχή της ζωτικότητας. Η διεστραμμένη όψη του κοινού βίου, που μέχρι τούδε αντιπροσώπευε το ροστυμίφ ως

⁵⁴³ Βιτάλη, «Ροστυμίφ», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β', Αιγόκερω, Αθήνα 2010, σ. 212.

σύμβολο της ανθρωποφαγίας⁵⁴⁴, υποκαθίσταται στο τέλος του έργου από μια υγιή ζωτικότητα δυνάμενη να θρέψει την εκκολαπτόμενη νέα ανθρώπινη κατάσταση.

Το δεύτερο μέρος της αρχαιόθεμης τριλογίας του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Ο Δείπνος*⁵⁴⁵, οργανώνεται σκηνικά επίσης γύρω από ένα τραπέζι, στο οποίο συγκεντρώνονται οι απόγονοι του οίκου των Ατρείδων, Ηλέκτρα, Ορέστης και Ιφιγένεια, μαζί με τον Φόλο, σύζυγο της Ηλέκτρας, προκειμένου να αποτίσουν φόρο τιμής στους νεκρούς του οίκου τους: τον Αγαμέμνονα, την Κλυταιμνήστρα, τον Αίγισθο, καθώς και την παλλακίδα του Αγαμέμνονα, Κασσάνδρα⁵⁴⁶, οι οποίοι επίσης παρίστανται στο δείπνο, σε καθεστώς αορατότητας όμως από τους ζωντανούς. Ο Καμπανέλλης στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες του έργου επισημαίνει τις συνθήκες πρόβας στις οποίες τοποθετείται το έργο (όπως και το *Γράμμα στον Ορέστη* –πρώτο μέρος της τριλογίας), ωστόσο για το τραπέζι και τα φαγητά, τα σκεύη και τα σερβίτσια που υπάρχουν επάνω του υπογραμμίζει ότι πρέπει να είναι «υπαρκτά, έντονα υπαρκτά»⁵⁴⁷. Έτσι, σε έναν χώρο αφαιρετικό, χωρίς άλλες σκηνογραφικές σημάνσεις, το τραπέζι καθίσταται το σημείο αναφοράς της δράσης. Το βλέμμα του θεατή εξαρχής εστιάζεται σε αυτό, εκπληρώνοντας την προσδοκία του τίτλου του έργου: ο θεατής θα παρακολουθήσει την εκδίπλωση ενός δείπνου, συγκεκριμένα ενός νεκρόδειπνου, στο οποίο θα παραστούν αμφότεροι οι αποδημήσαντες μαζί με τους εναπομείναντες του οίκου των Ατρείδων.

Το τραπέζι ως υλική παρουσία λειτουργεί, συνεπώς, συνεκδοχικά της συνεστίασης, κατά την οποία οι ομοτράπεζοι γίνονται μέτοχοι μιας κοινής τελετουργίας βρώσης και πόσης. Η διαδικασία αυτή αυτόχρονα δημιουργεί έναν αόρατο δεσμό μεταξύ των παρισταμένων, τους συσπειρώνει σε έναν κοινό τόπο και συγκροτεί μια ενότητα χρόνου αυτοτελή. Στην περίπτωση του *Δείπνου* το τραπέζι συγκεντρώνει γύρω του τα μέλη του οίκου των Ατρείδων, όσα είναι εν ζωή αλλά και όσα έχουν αποδημήσει, σαν μια αδιάρρηκτη μάζα. Η Φ. Σακελλαροπούλου εύστοχα παραθέτει τη φράση του Frye, «Η τραγωδία θέλει να διασπάσει την οικογένεια και να την φέρει αντιμέτωπη με την υπόλοιπη κοινωνία», για να συμπληρώσει στη συνέχεια ότι «ο Καμπανέλλης δεν θέλει να γράψει μια νέα τραγωδία –θέλει την οικογένεια ενωμένη: αυτό το θεμελιώδες κύτταρο της κοινωνίας πρέπει να ξαναβρεί τον εαυτό του, για να αποφευχθούν μελλοντικές ‘Τροίες’»⁵⁴⁸. Το προσφερόμενο «περίδειπνον»⁵⁴⁹, λοιπόν, συνιστά μια πρώτης τάξεως δραματουργική επιλογή για τον

⁵⁴⁴ Βιτάλη, «Το ροστυμπίφ είναι το σύμβολο της ανθρωποφαγίας μας», *ό.π.*

⁵⁴⁵ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά σε ενιαία παράσταση μαζί με το *Γράμμα στον Ορέστη* και την *Πάροδο Θηβών* υπό τον τίτλο *Ο Δείπνος* από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού θεάτρου σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα τη θεατρική περίοδο 1992-1993.

⁵⁴⁶ Σε αντίθεση με τον αρχετυπικό μύθο από τα λεγόμενα της Ηλέκτρας μέσα στο έργο του Καμπανέλλη προκύπτει ότι ο Αγαμέμνονας δεν είχε καμιά ερωτική επαφή με την Κασσάνδρα: «... δε μένανε μαζί, κι ούτε νομίζω πως την πήρε ποτέ στην κάμαρά του...!». Καμπανέλλης, «Ο Δείπνος», στον τόμο *Θέατρο Στ'*, Κέδρος, Αθήνα 1994, σ. 54.

⁵⁴⁷ Το ίδιο, σ. 39.

⁵⁴⁸ Φωτεινή Σακελλαροπούλου, «Γράμμα στον Ορέστη και Ο Δείπνος του Ι. Καμπανέλλη: Στοιχεία πρόσληψης και διακειμενα», στον τόμο *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο: Μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 127.

⁵⁴⁹ Το ίδιο, σ. 154.

Καμπανέλλη προκειμένου να συσπειρώσει τους Ατρείδες σε μια κοινή απόπειρα να αποδεχθούν το στρεβλό παρελθόν του οίκου τους και να ομονοήσουν στη βάση της παραδοχής ότι η ζωή περικλείει τον θάνατο και ότι ο χρόνος της ζωής δεν είναι παρά η άλλη όψη του άχρονου θανάτου⁵⁵⁰.

Η εδραία σημασία του τραπέζιού στο δραματικό σύμπαν του έργου αναδεικνύεται χάρη στη σκηνική του απόδοση. Η παρουσία του ως μοναδικού αντικειμένου επί σκηνής ενισχύει την οριζοντιότητα την οποία εγγενώς φέρει η σκηνή του θεάτρου⁵⁵¹. Καθώς το τραπέζι συντάσσεται με τις οριζόντιες γραμμές του πάνω και του κάτω μέρους της σκηνής, φέρει χαμηλό ύψος και υποχρεώνει τα δραματικά πρόσωπα στην καθιστή θέση (στο μεγαλύτερο μέρος του έργου τα πρόσωπα είναι συσπειρωμένα γύρω από το τραπέζι), διαμορφώνει την ατμόσφαιρα⁵⁵² της επαφής με το γήινο στοιχείο, αναδύοντας μια αίσθηση επείγουσας παροντικότητας και ενθαδικότητας. Ελλείπει κάθετου άξονα στην περιγραφή του σκηνικού χώρου από τον ίδιο τον συγγραφέα, κάτι που θα μπορούσε να προσδώσει στο νεκρόδειπνο μυστικιστικές ή μεταφυσικές διαστάσεις (με μια εικονοποιία είτε ανάληψης νεκρών είτε κατάβασης στον κόσμο των νεκρών, στοιχεία που κατά κόρον χρησιμοποιεί ο Π. Μάτεσις), *Ο Δείπνος* εξελίσσεται σε μια αμοιβαία διήθηση του κόσμου των ζωντανών με τον κόσμο των νεκρών στο περιβάλλον της σκηνικής αναπαράστασης.

Σε αυτήν την αντίστροφη νέκρια⁵⁵³, όπου οι νεκροί επισκέπτονται τον κόσμο των ζώντων, οι νεκροί δεν παραμένουν απλώς σιωπηλοί θεατές της δράσης των

⁵⁵⁰ «[...] η συμπαρουσία των προσώπων, η δύναμη της ανθρώπινης συνύπαρξης αίρει το έσχατο όριο του χρόνου, τον θάνατο, και φέρνει νεκρούς και ζωντανούς στο ίδιο τραπέζι». Πεφάνης, «Τριπλός Καμπανέλλης – *Ο Δείπνος*, 'Θέατρο κάτω από τη γέφυρα', *Η τελευταία πράξη*, Πειραματική Σκηνή της Τέχνης και *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν, 1997», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 214.

⁵⁵¹ Για την διάκριση μεταξύ οριζοντιότητας και καθετότητας στον θεατρικό χώρο, βλ. Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, ό.π., σσ. 79-80.

⁵⁵² Σύμφωνα με τον Böhme, όπως τον παραθέτει η E. Fischer-Lichte, «Οι ατμόσφαιρες δεν νοούνται ως κάτι αντικειμενικό, ως ιδιότητες των πραγμάτων, και όμως είναι κάτι εμπράγματο, ανήκουν στο πράγμα, στον βαθμό που τα πράγματα μέσω των ιδιοτήτων τους –ως εκστατικά– διατυπώνουν τις σφαίρες της παρουσίας τους. Οι ατμόσφαιρες δεν είναι ούτε κάτι υποκειμενικό, ορισμοί μιας ψυχικής κατάστασης ας πούμε. Και όμως ανήκουν στο υποκείμενο, εφόσον γίνονται αισθητές διά των αισθήσεων από τους ανθρώπους και αυτή η αίσθηση είναι ταυτόχρονα μια σωματική διάθεση των υποκειμένων στον χώρο». Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μετ. Ν. Σιουζουλή, Πατάκης, Αθήνα 2013, σ. 234. Στο ίδιο πνεύμα, ο Γ. Πεφάνης επισημαίνει: «[...] η ατμόσφαιρα παραμένει μια ετεροτοπική οντότητα που εισάγει την ακαθοριστία και την πολυσημία επί σκηνής, παραμένει κάτι διαφορετικό από ό,τι υπάρχει στον θεατρικό χώρο, κάτι μακρινό που επενδύεται στον χώρο κατά τη διάρκεια της παράστασης και τον διαμορφώνει, χωρίς όμως να ταυτίζεται με αυτόν». Πεφάνης, «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωική ανάγνωση της θεατρικής σκηνής», *Παράβασις*, 10 (2010), σ. 244. Υπό αυτήν την έννοια, η ατμόσφαιρα δεν προβάλλει ως ένα στοιχείο του σκηνικού σύμπαντος προδικασμένο, αλλά προκύπτει στο γίνεσθαι της παράστασης ως μια ροή ενέργειας, στην οποία προβάλλονται τόσο τα επιμέρους σκηνικά στοιχεία, όσο και το βλέμμα του θεατή που τα θεμελιώνει στη συνειδήσή του, χωρίς πάντα να μπορεί να στοχεύσει το όλον. Από αυτή τη διαρροή της στόχευσης του όλου εκπηγάει και η ακαθοριστία της ατμόσφαιρας.

⁵⁵³ Την αντίστροφη νέκρια έχει επισημάνει πρώτος ο Πεφάνης, «Μακρινά ταξίδια μυθικών προσώπων. Η Κλυταιμνήστρα και ο Αγαμέμνων στο νεοελληνικό θέατρο (1720-1996)», στον τόμο *Κείμενα και νοήματα*, ό.π., σ. 105. Για μια «νέα νέκρια», όπου οι ζώντες κατέρχονται στον κόσμο των τεθνεώτων, πρώτα νοητά και έπειτα σωματικά, και οι τεθνεώτες ανέρχονται στον κόσμο των ζώντων, γράφει ο ίδιος στο μεταγενέστερο *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 60. Για τις περιπτώσεις της νέκριας στη

ζωντανών, αλλά εμπλέκονται μαζί τους, κάθονται στο ίδιο τραπέζι και τους απευθύνουν τον λόγο, χωρίς βέβαια εκείνοι να έχουν τη δυνατότητα να τους ακούσουν⁵⁵⁴. Μάλιστα, η Ηλέκτρα έχει τοποθετήσει και πιάτα στις θέσεις τους, ενώ οι ίδιοι συμμετέχουν στο δείπνο, μιμούμενοι μασητικές κινήσεις. Διαμορφώνεται, έτσι, ένας διευρυμένος δραματικός χώρος, ο οποίος περιλαμβάνει τον πραγματικό χώρο των ζωντανών, τον φαντασιακό χώρο των νεκρών, καθώς και το μυθικό πεδίο στο οποίο αυτοί οι δύο χώροι εγγράφονται⁵⁵⁵. Με αυτόν τον τρόπο, ο χρόνος των νεκρών αποδεικνύεται ότι διαθέτει «μια οντότητα ισοδύναμη με αυτήν του χρόνου των ζωντανών»⁵⁵⁶. Η χωροταξική διευθέτηση των σωμάτων νεκρών και ζωντανών γύρω από το τραπέζι επιβεβαιώνει αυτήν την αρμονική συνύπαρξη των δύο διαφορετικών οντολογικών επιπέδων. Ο χώρος του δείπνου ανάγεται, έτσι, σε έναν «ετεροτοπικό τόπο»⁵⁵⁷, στον οποίο το βλέμμα του θεατή ενθαρρύνεται να επικεντρωθεί όχι τόσο στα δύο διακριτά οντολογικά επίπεδα του έργου, όσο στη διαρκή μετάβαση από το ένα στο άλλο⁵⁵⁸.

Σκηνικά ο χώρος αυτός αποδίδεται με αφαιρετικότητα: πέραν του τραπέζιού δεν υπάρχει άλλο στοιχείο που να συσπειρώνει τη δράση του έργου. Ο χώρος γύρω από το τραπέζι καθίσταται, έτσι, ένας χώρος ακαθόριστος, χωρίς εμφανή όρια, ένα κατώφλι⁵⁵⁹, στο οποίο απλώς επιβεβαιώνεται η ροϊκότητα του χώρου και του χρόνου μεταξύ του κόσμου των νεκρών και του κόσμου των ζωντανών. Στον χώρο αυτόν δεν μπορούμε να προσδώσουμε κατεύθυνση, παρατηρούμε απλώς μια περιφορά σωμάτων, μια περιδιάβαση ψυχών, μια ενατένιση της ύπαρξης, βιωμένης και μελλούμενης. Δεν υπάρχουν γωνίες⁵⁶⁰, ούτε απόκρυφα σημεία: είναι ένας χώρος σχεδόν κυκλικός⁵⁶¹, που ως τέτοιος δεν μπορεί να υποστηρίξει κανενός είδους απόκρυψη –όλα εδώ καθίστανται διάφανα, το παρελθόν διαμοιράζεται μεταξύ αυτών που το εποίκησαν και το παρόν διέρχεται τη στιγμή της κρίσης. Έτσι, ο τελούμενος

νεοελληνική δραματολογία, βλ. Πεφάνης, «Νεοελληνική Νέκυια», στον τόμο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 306-310.

⁵⁵⁴ Κάτι που συμβαίνει στην αρχετυπική νέκυια του Ομήρου.

⁵⁵⁵ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 48.

⁵⁵⁶ Πεφάνης, «Τριπλός Καμπανέλλης [...]», ό.π., σ. 212.

⁵⁵⁷ Πεφάνης, «Ο χώρος και ο χρόνος του φαντάσματος. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της ξενότητας στη σύγχρονη ελληνική δραματολογία», στον τόμο *Φαντάσματα του θεάτρου*, ό.π., σ. 197.

⁵⁵⁸ *Ο.π.*

⁵⁵⁹ Για μια ανάλυση της έννοιας του κατώφλιού, βλ. Σταυρίδης, «Το κατώφλι σαν σκηνή», στον τόμο *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009, σσ. 285-329. Γράφει ενδεικτικά για τα κατώφλια: «Η κίνηση η ίδια, η ζυμωμένη με το χρόνο κίνηση, είναι που παράγει το κατώφλι. Πρέπει λοιπόν να μιλήσουμε για τα κατώφλια όχι σαν διαμορφώσεις χώρου αλλά σαν εμπειρίες, σαν σχέσεις με κάποιους χώρους. Βέβαια υπάρχουν στοιχεία του χώρου τα οποία εγκαθιστούν το χαρακτήρα του ως μεταβατικού, όμως αν η μεταβατικότητα αυτή δε θεμελιώνεται σε μια κοινωνική πρακτική, το κατώφλι δεν αναγνωρίζεται σαν τέτοιο. Έτσι τα κατώφλια δεν είναι μόνο διαμορφώσεις χώρου, είναι και διαμορφώσεις χρόνου» (σ. 286).

⁵⁶⁰ Ο G. Bachelard γράφει για τις γωνίες: «Από πολλές πλευρές η 'βιωμένη' γωνιά αρνείται τη ζωή, περιορίζει τη ζωή, κρύβει τη ζωή. Η γωνιά είναι επομένως μια άρνηση του Σύμπαντος». Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 162. Αντίθετα, κατά τον ίδιο, η καμπύλη προσδέχεται στους κόλπους της την ύπαρξη και λειτουργεί ως το καταφύγιο της ονειροπόλησης και της γαλήνης. *Το ίδιο*, σ. 172.

⁵⁶¹ Για το στοιχείο του κυκλικού και του ορθογώνιου στον σκηνικό χώρο, βλ. Ubersfeld, ό.π., σ. 83.

δείπνος καθίσταται ένα «τραπέζι των Ενοχών, των Αποκαλύψεων, των Εξομολογήσεων, των Απολογισμών των ηρώων του»⁵⁶².

Η αφαιρετικότητα του δραματικού χώρου αντισταθμίζεται σκηνικά από δύο στοιχεία: το ένα το έχει ήδη υποδείξει ο συγγραφέας στις σκηνικές οδηγίες και αφορά την έντονη παρουσία των σκευών και των σερβίτσων του δείπνου. Αντικείμενα σύστοιχα της συνεστίασης, τα σκεύη και τα σερβίτσια αναβιώνουν εδώ τη λαϊκή παράδοση του νεκρόδειπνου⁵⁶³, ενώ το ψωμί και το κρασί προσθέτουν μια χριστιανική διάσταση στο δείπνο, προκαλώντας τον εύλογο παραλληλισμό του με τον Μυστικό Δείπνο⁵⁶⁴. Παράλληλα, το ψωμί και το κρασί προβάλλουν συνδεδεμένα με τα μικρά και τα μεγάλα μυστήρια της ζωής, αντιστοίχως, ανακαλώντας το μεν ψωμί την έννοια της *vita activa*, το δε κρασί την έννοια της *vita contemplativa*⁵⁶⁵. Ως σκηνικά στοιχεία έντονα υπαρκτά συνυφαίνουν την επί σκηνης «ποίηση του συγκεκριμένου και του πραγματικού»⁵⁶⁶, που αποκρίνεται στον αισθητό κόσμο, του οποίου η υλικότητα προβάλλει εδραία και αδιαμφισβήτητη, σε αντιδιαστολή με τον φανταστικό κόσμο, τον οποίο διαμορφώνουν εντός του δραματικού σύμπαντος οι τόποι της μνήμης.

Ο προορισμός των σκευών, όμως, είναι από την αρχή προδιαγεγραμμένος για την Ιφιγένεια. Το «τραπέζι των ψυχών», όπως το αποκαλεί ο Αγαμέμνονας⁵⁶⁷, προβάλλει για την ίδια ως μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να απαλλαγούν τα τρία αδέρφια από τη Μοίρα του οίκου τους⁵⁶⁸. Η Ιφιγένεια αποφασίζει την οριστική αποδημία των τελευταίων απογόνων του οίκου ερήμην τους, εγγέροντας δηλητήριο στα κρασοπότηρά τους. Μάλιστα, μια πρώιμη και ανεπαίσθητη κίνησή της μέσα στο έργο λειτουργεί ως προοικονομία για την πράξη της αυτή. Με την είσοδό της στη

⁵⁶² Εξάρχου, «‘Ημέρες κρίσεως’ των θεατρικών προσώπων στα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Αόρατος Θίασος, Ο Δείπνος και Μια Συνάντηση κάπου αλλού*», στον τόμο *Πρακτικά Β΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, ό.π., σ. 107.

⁵⁶³ Βλ. αναλυτικά: Πούχγερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σσ. 683, 685.

⁵⁶⁴ Η πλειονότητα των μελετητών που έχουν ασχοληθεί με το έργο υπογραμμίζει τη διάσταση αυτή: Ζωή Βερβεροπούλου, «Η σημαντική των τίτλων στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, ό.π., σ. 102, Γραμματάς, «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο Στ΄*, ό.π., σ. 215, Παγκουρέλης, «Μια διαδρομή από την καθημερινότητα στη μεταφυσική», ό.π., σ. 54, Πούχγερ, ό.π., σσ. 677 και 679-680, Σακελλαροπούλου, ό.π., σ. 154. Η Μουντράκη, σε μια περιδιάβαση της κριτικογραφίας για την παράσταση του *Δείπνου* από το Εθνικό Θέατρο, αναφέρει τους κριτικούς εκείνους οι οποίοι εντόπισαν το ευαγγελικό διακείμενο στο έργο του Καμπανέλλη: Μουντράκη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στο Εθνικό Θέατρο», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, ό.π., σσ. 168-171. Ειδικότερα, ο Πάρις Τακόπουλος πολύ εύστοχα σημειώνει ότι η αναφορά στον Μυστικό Δείπνο τελείται αποκλειστικά σε εικονιστικό επίπεδο, προκειμένου να αποτελέσει ένα οικείο έρεισμα για τον θεατή, χωρίς να έχει καμία άλλη θεματική σχέση με την δραματολογία του *Δείπνου*. Πάρις Τακόπουλος, «Ένας Μυστικός Δείπνος Αρχαίων και Νέων: με αφορμή το καινούργιο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο Εθνικό», *Πολιτικά Θέματα*, 2-8.4.1993, σ. 34.

⁵⁶⁵ Λήμμα «Pain», στον τόμο *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, επιμ. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, Robert Laffont/Jupiter, Paris 1982, σσ. 722-723.

⁵⁶⁶ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 48.

⁵⁶⁷ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 41.

⁵⁶⁸ «[...] όποιος γεννιέται στις Μυκήνες, γεννιέται με την ηλικία τους και τις αμαρτίες τους...!», αναφωνεί η Ιφιγένεια στην αρχή του έργου, πριν την εμφάνιση του Ορέστη και της Ηλέκτρας. *Το ίδιο*, σ. 44.

σκηνή και αφού περιδιαβεί εξεταστικά τον χώρο, η Ιφιγένεια θα πάρει ένα ποτήρι από τη μεσαία θέση του τραπεζιού (εκεί όπου σύμφωνα με τη διάταξη των καθήμενων θα βρίσκεται ο Ορέστης), θα το κρατήσει λίγο στα χέρια βυθισμένη σε σκέψεις και, όταν ακούσει τον Φόλο να καταφτάνει, θα το αφήσει προσεκτικά πίσω στη θέση του. Τη μυστηριακή αυτή στιγμή φαίνεται να εκκολάπτεται στο φαντασιακό της Ιφιγένειας η πράξη εκείνη που θα απαλλάξει την ίδια και τα αδέρφια της από το βάρος μιας ύπαρξης κατάστικτης από οδυνηρές μνήμες, αλλά και φέρουσας εσαεί την αμαρτία του οίκου τους. Η πράξη της μοιάζει έτσι με μια απελευθερωτική κίνηση, μια απόπειρα υπέρβασης της ειμαρμένης, η οποία παραδόξως θα σφραγιστεί με θάνατο, απαλλαγμένη ωστόσο από τη φρίκη του μη αναστρέψιμου⁵⁶⁹.

Η αντίφαση αυτή, της υπέρβασης του θανάτου διά του θανάτου⁵⁷⁰, έχει ήδη βρει το εικονιστικό της ανάλογο σε μια φράση της Ιφιγένειας, όσο ακόμα αυτή προετοιμάζει τον δείπνο μαζί με τον Φόλο. Καθώς παίρνει από τα χέρια του την κανάτα με το κρασί, προκειμένου να γεμίσει η ίδια τα ποτήρια των συνδαιτυμόνων και έτσι να μπορέσει να ρίξει το φαρμάκι, η Ιφιγένεια αναφωνεί σχετικά με το κόκκινο κρασί: «[...] τι ωραίο κόκκινο χρώμα...!». Στη φράση της αυτή αποδίδεται με αφοπλιστική ενάργεια η –και με χριστιανικές προεκτάσεις– μεταφορά του κρασιού ως αίματος, προοικονομώντας τη μελλούμενη πράξη και το καθεστώς της αποβίωσης στο οποίο πρόκειται να περιέλθουν τα τρία αδέρφια. Αμέσως μετά, όμως, δίνεται από τον Φόλο η άδολη αντίστιξη: «...ο Αίγισθος έλεγε ‘σαν το ηλιοβασίλεμα’ [...]». Το κόκκινο χρώμα του κρασιού, μετωνυμία του αίματος και του θανάτου, μετουσιώνεται στο πορφυρό του ηλιοβασιλέματος, σε μια εικόνα έμπλη από αγάπη για τη φύση και τη ζωή. Στην παρουσία του Φόλου, του μόνου αμέτοχου στα δεινά του οίκου των Ατρείδων, συμπυκνώνεται ο χρόνος της ζωής εκεί από όπου αφορμώνται όλες οι πράξεις υπέρβασής της⁵⁷¹. Έτσι, το κόκκινο κρασί, πηγή και χαρά της ζωής για τον Φόλο, μετατρέπεται στα χέρια της Ιφιγένειας σε μέσον αφανισμού και οριστικής ρήξης με το παρελθόν. Η πράξη της αντιστρέφει τις ευεργετικές ιδιότητες του κρασιού αλλοιώνοντας την ουσία του και δι’ αυτού επιφέρει τη μετάβαση στην αντίπερα όχθη, στο αντίπαλο δέος της ζωής, στην αμετάκλητη αποδημία.

Πολύ περισσότερο η πράξη αυτή επιτελεί τη σύμφυση των δύο χρονικοτήτων, ζωντανών και νεκρών, αποδεικνύοντας ότι όλοι στο έργο αυτό, που όμως ταυτόχρονα λειτουργεί και ως πρόβα ζωής, είναι «προς θάνατον»⁵⁷². Η δηλητηρίαση των τριών αδερφών δεν είναι, τελικά, παρά μια εκούσια από την πλευρά της Ιφιγένειας μετάβαση σε ένα άλλο οντολογικό καθεστώς, αυτό του θανάτου, προτρέχοντας έτσι της Μοίρας, η οποία, στην προδιαγεγραμμένη και αναπόδραστη

⁵⁶⁹ Η Θυμέλη επισημαίνει εύστοχα: «Από ένα τέτοιο οδυνηρό κριτικό και ανακριτικό καθαρτήριο απολογισμό, μόνο η σιωπή του θανάτου μπορεί να γαληνεύσει οριστικά τον άνθρωπο». Θυμέλη, «‘Ο δείπνος’ στο Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 7.3.1993.

⁵⁷⁰ Κατά τον Β. Λιαπή η ενέργεια της Ιφιγένειας, που επιδιώκει να τερματίσει την «ατέρμονη αλυσίδα αλληλοκτονίας» δι’ ενός νέου φόνου, υποκρύπτει μια βαθιά ειρωνεία. Βάιος Λιαπής, «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) αιώνα», στον τόμο *Αρχαία ελληνική τραγωδία: Θεωρία και πράξη*, επιμ. Ανδρέας Μαρκαντωνάτος & Χρήστος Τσαγγάλης, Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. 403.

⁵⁷¹ Για την αντιστικτική παρουσία του Φόλου στο έργο, βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, *ό.π.*, σσ. 61, 78 και Πούχγερ, *ό.π.*, σσ. 678-679, 684.

⁵⁷² Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 677.

ανακύκλωση του θανάτου εντός του οίκου των Ατρείδων, θα οδηγούσε αργά η γρήγορα τα τρία αδέρφια ή και τους απογόνους τους στις πύλες του Άδη⁵⁷³. Με άλλα λόγια, «Ο θάνατός τους ισοδυναμεί με την αφομοίωσή τους από τον Μύθο από τον οποίο δραπέτευσαν»⁵⁷⁴.

Το δεύτερο στοιχείο διά του οποίου μετριάζεται η αφαιρετικότητα του χώρου είναι οι καρέκλες στις οποίες προσφεύγουν όλα τα δραματικά πρόσωπα, όταν δίνεται από την Ηλέκτρα το σήμα για την έναρξη του δείπνου. Καθλωμένα στις καρέκλες αυτές τα πρόσωπα θα επιδοθούν στην οδυνηρή ανάκληση του παρελθόντος, αλλά σε πνεύμα κατευνασμού και συμφιλίωσης. Από την ίδια θέση η Ηλέκτρα, ο Ορέστης και η Ιφιγένεια στο τέλος του έργου θα γείρουν στο τραπέζι, νικημένοι από την ολοσχερή βούληση της στερνής αδελφής να τερματίσει την ανακύκλωση της Μοίρας του οίκου τους. Η καρέκλα είναι το σκηνικό εκείνο αντικείμενο, το οποίο περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο δεσμεύει το σώμα στον σκηνικό κόσμο: «[...] να κάθεται σημαίνει να είσαι, να υπάρχουν αίφνης και αφειδώς στον υλικό κόσμο»⁵⁷⁵. Η καθιστή θέση αγκυρώνει τα σώματα τόσο των ζωντανών όσο και των νεκρών στο παρόν της δράσης, αξιώνοντας επιτακτικά την παρουσία τους στο εδώ και τώρα του σκηνικού γίνεσθαι. Υπό αυτό το πρίσμα όλα καθίστανται διαυγή, ο λόγος των δραματικών προσώπων δεν επιδέχεται ταλαντεύσεις, το τραγικό που συνοδεύει τα πρόσωπα του αρχετυπικού μύθου μετουσιώνεται εδώ σε μια βαθιά αποδοχή του αναπόδραστου της Μοίρας.

Κατά συνέπεια, η ατμόσφαιρα μυσταγωγίας⁵⁷⁶ που καλλιεργείται με το επί σκηνης τραπέζι του δείπνου εκβάλλει σε μια βαθύτερη αποδοχή αυτού του ίδιου του θανάτου από τον οποίο αναδύονται και προς τον οποίο τείνουν οι συνδαιτυμόνες του δείπνου. Όπως επισημαίνει και η Α. Μισοπολινού, «Ο Καμπανέλλης προβάλλει τις Μυκήνες ως τον τάφο της ψυχής και του σώματος όλων των ηρώων ανεξαρτήτως»⁵⁷⁷. Ως ένα άλλο «σκηνικό ετερότητας»⁵⁷⁸, το δείπνο, με σύμπαντες τους ζωντανούς και τους νεκρούς παριστάμενους, αναδεικνύεται σε έναν τόπο εξευμενισμού του θανάτου –τόπο στον οποίο κάθε ίχνος ζωής προβάλλει σύμφυτο με το σπέρμα του θανάτου⁵⁷⁹.

⁵⁷³ Κατά τον Πούχγερ πρόκειται για μια κίνηση που ενέχει τον χαρακτήρα της συγχώρεσης στο πνεύμα της χριστιανικής αγάπης. *Το ίδιο*, σ. 678. Η Ιφιγένεια, απευθυνόμενη στην Ηλέκτρα και στην προσπάθειά της να εδραιώσει το ηθικό περίβλημα της επερχόμενης πράξης της, την ρωτά: «...Ηλέκτρα, μπορείς να μας φανταστείς με παιδιά...; γιατί να μην αρρωστήσουν κι αυτά σαν κι εμάς...; αφού θα μάθουν την ιστορία μας κι αφού η ιστορία μας είναι η ανίατη αρρώστια μας...!». Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 62.

⁵⁷⁴ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», *ό.π.*, σ. 241.

⁵⁷⁵ States, *ό.π.*, σ. 45.

⁵⁷⁶ Ο Β. Παγκουρέλης στην κριτική του για την πρώτη παράσταση της τριλογίας στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου επιμένει στην χρήση της έννοιας «μυσταγωγία» τόσο για την απόδοση της ατμόσφαιρας του *Δείπνου*, όσο και κατά την περιγραφή της παράστασης στο σύνολό της. Παγκουρέλης, «Αντιστρόφως ανάλογα... 'Δείπνος' του Καμπανέλλη και 'Ιμπρεσάριος' στο Εθνικό», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, *ό.π.*, σ. 131.

⁵⁷⁷ Άννα Μισοπολινού, «Η Κλυταιμνήστρα του Καμπανέλλη: μια παράλληλη ανάγνωση του διαχρονικού συμβόλου», στον τόμο *Πρακτικά Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πάτρα 26-29.05.2011, επιμ. Κωνσταντίνος Κυριακός, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2015, σ. 235.

⁵⁷⁸ Πεφάνης, *ό.π.*

⁵⁷⁹ *Το ίδιο*, σ. 994.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα δραματικά πρόσωπα του έργου καθίστανται «πολίτες ευέλκτων μύθων»⁵⁸⁰, δυνάμενα να αναχθούν τόσο στον υποκείμενο μύθο, που υπάγει νομοτελειακά τους ήρωες στο καθεστώς της αποδημίας, όσο και στον νεότευκτο καμπανελλικό μύθο, που εξετάζει με τρόπο βαθύτατα διαλεκτικό την αμοιβαιότητα ζωής και θανάτου⁵⁸¹.

Ένα νεκρόδειπνο στήνεται και στο έργο του Παύλου Μάτεσι *Προς Ελευσίνα*. Στο έργο αυτό αναπαρίσταται το ταξίδι της Μητέρας στην τελευταία της κατοικία, ένα ταξίδι που θα γίνει με κάρο και θα διαρκέσει οχτώ ημέρες και στο οποίο θα την συντροφεύσουν όλα τα μέλη της οικογένειάς της: ο Πατέρας, η Κόρη, ο Μεγάλος και ο Μικρός γιος. Μόλις η Μητέρα εκπνεύσει, οι οικείοι της θα τοποθετήσουν τη σορό της μέσα στο φέρετρο, το οποίο θα φορτώσουν σε ένα κάρο για να μεταφέρουν τη νεκρή στα πατρογονικά της εδάφη, όπου η ίδια ζήτησε να ταφεί. Τότε ο Πατέρας καλεί την Κόρη να στρώσει τραπέζι. Παράλληλα με τον μονόλογο που εκφέρει η Μητέρα, η οποία στο μεταξύ έχει αναληφθεί και από ψηλά θα εποπτεύσει όλο το ταξίδι της επιστροφής της στη γενέθλια γη, εκτυλίσσεται η ιεροτελεστία του δείπνου: η Κόρη με τη βοήθεια του Μικρού γιου στρώνουν το τραπεζομάντηλο πάνω στο φέρετρο, τοποθετούν επάνω του τα πιατικά και έπειτα όλοι συσπειρώνονται γύρω από το ιδιότυπο τραπέζι για να τελέσουν το δείπνο. Τρώνε όρθιοι, στριμωγμένοι ο ένας δίπλα στον άλλο έχοντας μέτωπο προς το κοινό και οι κινήσεις τους, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, είναι μεν μηχανικές αλλά όχι στυλιζαρισμένες. Μόλις η Μητέρα ολοκληρώσει τη μονολογική της εκφορά, τελειώνει και το δείπνο. Η Κόρη με τον Πατέρα πιάνουν τις τέσσερις άκρες του τραπεζομάντηλου και μαζί με τα πιατικά που βρίσκονται στο εσωτερικό του το μεταφέρουν στα παρασκήνια. Είναι τώρα έτοιμοι να ξεκινήσουν το μακρύ ταξίδι της επιστροφής της Μητέρας στον γενέθλιο τόπο της.

Το σύντομο αυτό επεισόδιο, στο οποίο δεν αποδίδεται από τον συγγραφέα ιδιαίτερη δραματική ένταση, μετέχει δύο δραματουργικών διαστάσεων οι οποίες αναδεικνύονται εδραίες για τη συγκρότηση της ποιητικής του έργου. Η πρώτη έχει να κάνει με τη διάθεση οπτικοποίησης που διέπει συνολικά τη δραματουργία του Μάτεσι και που εκδηλώνεται μέσα από τη σκηνική διαμόρφωση εικόνων στις οποίες συνοψίζεται η ιδιάζουσα αισθητική του δραματικού σύμπαντος των έργων του, που τελικά εμπεριέχει και την ηθική τους συγκρότηση. Ο ίδιος ο συγγραφέας, άλλωστε, επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Η σύγχρονη σκηνική πράξη, όταν επικουρείται από αισθητική αρτιότητα, γίνεται κατά βάθος μια ηθική έκκληση»⁵⁸².

⁵⁸⁰ Βαρβέρης, «Ιάκωβος Καμπανέλλης: η αυλή περνάει από μέσα», στον τόμο *Πλατεία Θεάτρου: Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της σκηνής*, Σοκόλη, Αθήνα 1994, σ. 122.

⁵⁸¹ Σε αυτήν την αναγωγή του κειμενικού νοήματος στο φιλοσοφικό επίπεδο βλέπει ο Γραμματάς την υπέρβαση από την πλευρά του Καμπανέλλη του «συνδρόμου της ελληνικότητας», όπως ο ίδιος αποκαλεί, δηλαδή «τον εγκλωβισμό στη μυθοπλασία του νεότερου ελληνισμού», γεγονός που ο ίδιος χαιρετίζει. Γραμματάς, «Διαδικασίες μεταλλαγής του αρχαιοελληνικού μύθου στα μονόπρακτα 'Ο Δείπνος'», στον τόμο *Αφιέρωμα: Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 28. Για το «σύνδρομο της ελληνικότητας» βλ. Γραμματάς, «Προβλήματα περιοδολόγησης στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο: η φάση του συνδρόμου της ελληνικότητας», στον τόμο *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1992, σσ. 221-239.

⁵⁸² Μάτεσις, «Περί το γράφειν», *Θέματα λογοτεχνίας*, 25 (Ιαν.-Απρ. 2004), σ. 86.

Συνεπώς, στην εικόνα του νεκρόδειπνου, με τα πρόσωπα να παρατάσσονται απέναντι στο κοινό, να στριμώχνονται για να χωρέσουν όλα πίσω από το φέρετρο και να αφοσιώνονται στο έργο τους βουβά και συνοπτικά, συμπυκνώνεται η αίσθηση της επιτέλεσης ενός καθήκοντος, με προσχηματικό όμως χαρακτήρα. Η παράλληλη αφήγηση της Μητέρας, σύμφωνα με την οποία ο ρόλος της μητέρας είναι ρόλος που της ανατέθηκε τυχαία, απόλυτα εναλλάξιμος με κάποιον άλλο από αυτούς που ανατέθηκαν στα υπόλοιπα μέλη του θιάσου (την οικογένειά της δηλαδή), ενισχύει την προσχηματικότητα του νεκρόδειπνου, αφού αφαιρεί από τα δραματικά πρόσωπα τη δυναμική του οικογενειακού δεσμού, ακυρώνοντας αυτήν την ίδια την τραγικότητα της απώλειας. Με τον τρόπο αυτό διαυγάζεται το προϊστορικό υπόστρωμα του έργου, που αναδεικνύει έναν κόσμο προ-τραγικό, έναν κόσμο στον οποίο η ηθική δεν έχει ακόμα εισχωρήσει και στον οποίο η εμπίωση του τραγικού δεν απορρέει από μια σύγκρουση ηθικών αξιών, αλλά ερείδεται πάνω στην πρωταρχική σχέση του ανθρώπου με τον θάνατο.

Υπό αυτό το πρίσμα η σύνδεση του νεκρόδειπνου με τη δεύτερη διάσταση που κυριαρχεί στη δραματουργία του Μάτεσι, την τάση τελετουργοποίησης των σκηνικών δρωμένων, αποκτά μια άλλη δυναμική. Το *Προς Ελευσίνα* προβάλλει ολόκληρο ως μια τελετή μετάβασης στον Άλλο Κόσμο και όλα τα επιμέρους σκηνικά στοιχεία συντάσσονται με αυτόν τον χαρακτήρα «αισθητικής τελετουργίας»⁵⁸³. Έτσι και το νεκρόδειπνο, ανακαλώντας αντίστοιχες ταφικές τελετές της αρχαιότητας, εγγράφεται σε αυτό το πεδίο τελετουργικής μυσταγωγίας, την οποία όμως εν μέρει απομυστικοποιεί. Και αυτό οφείλεται στον τρόπο της σκηνικής του παρουσίασης. Πέρα από το ότι τελείται μηχανικά και συνοπτικά, δίχως καμία συναισθηματική εμπλοκή των οικείων της νεκρής, όπως περιγράφηκε παραπάνω, ιδιαίτερη σημασία φέρεται να έχει το γεγονός ότι ως τραπέζι χρησιμοποιείται το ίδιο το φέρετρο της αποθανούσας. Η συναίρεση των δύο αντικειμένων, που εξωθεί στα άκρα την υλικότητα του σκηνικού σύμπαντος του έργου, ενέχει περαιτέρω έναν υπαινιγμό, ο οποίος μας ανάγει επίσης στην πρωταρχικότητα των καταστάσεων που διαδραματίζονται επί σκηνής.

Το νεκρόδειπνο δεν τελείται απλώς προς τιμήν της νεκρής, αλλά κυριολεκτικά επιστεγάζει τον θάνατό της, αφού το τραπεζομάντηλο με τα απαραίτητα του δείπνου καλύπτει την επιφάνεια εγκιβωτισμού της σορού, εντάσσοντας έτσι τον θάνατο της Μητέρας σε μια καθημερινότητα της επιβίωσης. Τα πρόσωπα τρώνε σαν να στοχεύουν απλώς στην κάλυψη της βιοτικής τους ανάγκης –οι ενέργειές τους δεν προσδίδουν καμιά χροιά ιερότητας στην πράξη τους. Εκ του προχείρου στρώνουν το τραπεζομάντηλο στη μόνη εύκαιρη επιφάνεια που βρίσκεται μπροστά τους και με τις ίδιες συνοπτικές διαδικασίες το αποσύρουν. Με τον τρόπο αυτό ο θάνατος προβάλλει ως πλήρως ενταγμένος στη ζωή, υπομιμνήσκοντας τη θέση του συγγραφέα ότι η ίδια η ζωή είναι εμπίωση θανάτου⁵⁸⁴. Ταυτόχρονα, όμως, υποβάλλει και την αίσθηση της εντατικότητας του βίου, από την οποία διέπονται τα δραματικά πρόσωπα στο σύνολό τους (η ανάγκη τροφής επανέρχεται αρκετές φορές μέσα στο έργο, κυρίως από την

⁵⁸³ Πούχγερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι*, ό.π., σ. 112.

⁵⁸⁴ Βλ. σχετικά τη συνέντευξή του: Μάτεσις, «Χωρίς ψαθάκι και καθόλου κύριος: Συνέντευξη στον Νίκο Μπακουνάκη», *Το Βήμα*, 21.7.2002.

πλευρά του Πατέρα, ο οποίος άλλωστε εμφανίζεται ως η πιο «γήινη» φιγούρα). Όπως επισημαίνει και η Δημουλά, «Πρωταρχικός ρόλος της ζωής είναι να πεινάει. Τρώει ακόμα και τις λύπες της. Η λαιμαργία της είναι η επιβίωσή της»⁵⁸⁵.

Στην οπτική αυτή μπορούμε να ανιχνεύσουμε την ελαφρά περιπαικτική διάθεση του συγγραφέα: διατηρώντας από την τελετουργία μόνο το εξωτερικό της σχήμα και υπονομεύοντας τη σεπτότητα της πράξης, αφού έναντι της απόδοσης τιμής στη νεκρή προτάσσεται η αναγκαιότητα της σίτισης, ο Μάτεσις προωθεί μια αιρετική προσέγγιση της ιεροτελεστίας. Τα πρόσωπα μοιάζουν να μη μετέχουν της ιερότητας του νεκρόδειπνου, να μην έχουν συνείδηση της λειτουργίας που αυτό επιτελεί. Με τον τρόπο αυτό, όμως, τα πρόσωπα έρχονται πιο κοντά στον τραγικό πυρήνα της δραματικής κατάστασης: έχοντας μόλις τακτοποιήσει τη σορό της νεκρής στο φέρετρο και παίρνοντας το τελευταίο τους γεύμα επάνω του λίγο πριν αναχωρήσουν για το μακρύ ταξίδι προς την τελευταία κατοικία της Μητέρας πλησίον της θάλασσας, είναι σαν να «τρώνε τη λύπη τους», κατά την εύστοχη ποιητική έκφραση της Δημουλά, προσπαθώντας έτσι να χωνέψουν την πρωταρχική απώλεια. Ο ίδιος ο Μάτεσις σημειώνει σχετικά: «Όταν γελοιοποιείς ή περιπαίζεις ένα τραγικό πρόσωπο ή συμβάν το καθιστάς τραγικότερο»⁵⁸⁶.

Ενώ, λοιπόν, φαινομενικά υποσκάπτεται η τελετουργική διάσταση του νεκρόδειπνου, που θα επέτεινε την τραγικότητα της κατάστασης, τελικά τα πρόσωπα τείνουν προς την αυθεντική ρίζα του τραγικού, καθώς προβάλλουν προσδεμένα στην επιτακτικότητα του βίου, με το βλέμμα όμως διαρκώς να λοξοδρομεί προς τον θάνατο. Με την ανεστραμμένη αυτή επενέργεια του νεκρόδειπνου αυτό αναδύεται εν τέλει ως μια εναλλακτική έκφανση του μοτίβου του πένθους που διατρέχει πολλά έργα της δραματουργίας του συγγραφέα και διαποτίζει με τρόπο ριζικό τα δραματικά του σύμπαντα⁵⁸⁷, λειτουργώντας ως μια «κατάφαση του κατακτημένου θανάτου»⁵⁸⁸.

Ένα δείπνο και μάλιστα εις διπλούν βρίσκεται στον δραματουργικό πυρήνα του έργου του Δημήτρη Δημητριάδη *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*, γραμμένο το 1997⁵⁸⁹. Σε αντίθεση, όμως, με τα προηγούμενα έργα, εδώ ελλείπουν οι σκηνικές οδηγίες οι οποίες θα αποτύπωναν με ακρίβεια τη συγκεκριμένη σκηνική συνθήκη, ενώ και από τον δραματικό λόγο δεν προκύπτουν συγκεκριμένες χειρονομίες των δραματικών προσώπων που θα μπορούσαν να μαρτυρούν χρήση σερβίσιων και ποτηριών, κατανάλωση τροφής και γενικότερα μια κινησιακή σχέση με το τραπέζι

⁵⁸⁵Κική Δημουλά, «Ως απλός ένθερμος θεατής», στο Παύλος Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, Εθνικό Θέατρο – Κεντρική Σκηνή, Χειμώνας 1994-1995, σ. 19.

⁵⁸⁶Μάτεσις, «Περί το γράφειν», *ό.π.*, σ. 85.

⁵⁸⁷ Η Σ. Νεοφύτου-Γεωργίου μελετώντας τις πολλαπλές όψεις του θανάτου στη δραματουργία του Μάτεσις χαρτογραφεί μια σειρά από μοτίβα που σχετίζονται με την έννοια του θανάτου. Το μοτίβο του πένθους φέρεται να κυριαρχεί σε όλη τη δραματουργία του συγγραφέα, προσλαμβάνοντας ποικίλες διαστάσεις. Βλ. αναλυτικά: Σταματία Νεοφύτου-Γεωργίου, «Ο θάνατος στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσις», στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το θέατρο στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα. Από το Θέατρο Ιδεών στο Μεταμοντέρνο*, Αθήνα 16-18.12.2005, επιμ. Τώνια Καράογλου, Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, ERGO, Αθήνα 2011, σσ. 129-136.

⁵⁸⁸ Πολενάκης, «Το σκάνδαλο ουκ έρχεται μόνον», *Αυγή*, 12.3.1995.

⁵⁸⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο του Νότου στο θέατρο «Αμόρε» σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά τη θεατρική περίοδο 2000-2001.

του δείπνου. Η συνθήκη του δείπνου στο έργο αυτό ενεργοποιείται με αδρό τρόπο μέσα από τον δραματικό λόγο, με μια επιγραμματική αναφορά στο ότι το τραπέζι είναι έτοιμο, με την παραίνεση προς τους συνδαιτυμόνες να λάβουν τις θέσεις τους και με τη σχετική πρόποση, που επιστέφει τον εορταστικό χαρακτήρα του. Το θέατρο του Δημητριάδη είναι ένα κατεξοχήν θέατρο του λόγου, το οποίο δοκιμάζει τα όρια όχι τόσο της σκηνικής συγκρότησης των δραματικών καταστάσεων, όσο της επιτελεστικής δυναμικής του δραματικού λόγου⁵⁹⁰. Πρόκειται για έναν «λόγο πάσχοντα» που ενσαρκώνεται μέσα από «σώματα πάσχοντα», προκειμένου να καταδείξει τον αναπόδραστο εγκλωβισμό τους στην εκάστοτε δραματική συνθήκη⁵⁹¹. Ο πόνος που απορρέει από τα πάθη των προσώπων αναδεικνύεται σε «καταγωγικό υλικό της λύτρωσης»⁵⁹², γι' αυτό και ο πόνος συνιστά στα έργα του Δημητριάδη εδραία δραματουργική αρχή και θεμέλιο λίθο της εννοιολογικής τους συγκρότησης.

Στην έναρξη σχεδόν του έργου ο Νίλος Λάκμος ανακοινώνει στον φίλο του Φίλωνα ότι σκοπεύει να παντρευτεί την αγαπημένη του Μηλίτσα. Εκείνος, τότε, εμφανώς αναστατωμένος από την απόφαση του φίλου του, αφού μάταια προσπαθήσει να τον μεταπείσει, επιδίδεται σε μια σειρά από προφητείες αναφορικά με το μέλλον της οικογενειακής ζωής του Νίλου, οι οποίες προλέγουν μια πρώτη φάση ευδαιμονίας και μια δεύτερη φάση τραγικής πτώσης και ολοκληρωτικής καταστροφής του οίκου⁵⁹³. Και ενώ όλα αυτά συμβαίνουν στον πρόλογο του έργου, το πρώτο μέρος ξεκινά με την προετοιμασία ενός δείπνου. Η Μηλίτσα και ο Νίλος, που έχουν στο μεταξύ παντρευτεί, καλούν τα έφηβα και ενήλικα παιδιά τους να βοηθήσουν στο στρώσιμο του τραπέζιου. Ο Αιμίλιος αρνείται να συμμετάσχει, η Στάρλετ δηλώνει εμφατικά την πείνα της και ο Ευγένιος παρακολουθεί διακριτικά. Στο μεταξύ το τραπέζι έχει στρωθεί και στον χώρο εισέρχεται ο Φίλων. Τα πρόσωπα παίρνουν θέση στο τραπέζι για την έναρξη του δείπνου, το οποίο, όπως αποδεικνύεται από τον δραματικό διάλογο, παρατίθεται για τον εορτασμό των είκοσι χρόνων κοινής ζωής του ζεύγους. Στον Φίλωνα, όμως, δεν έχει κοινοποιηθεί ο λόγος εορτασμού και έτσι εκείνος δηλώνει ότι αισθάνεται άβολα που δεν έχει φέρει κάτι για να τιμήσει τους φίλους του. Ο Νίλος, τότε, του λέει πως αρκεί να παραδεχθεί ότι όσα είχε ισχυριστεί στο παρελθόν αναφορικά με το μέλλον του συζυγικού βίου του ιδίου και της Μηλίτσας δεν έχουν καμία απολύτως βάση και τον καλεί να θυμηθεί τις προφητείες του. Ο Φίλων αρχικά δηλώνει ότι δεν θυμάται τίποτα, αλλά σταδιακά, κάτω και από

⁵⁹⁰ Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Β. Παπαγεωργίου για τα θεατρικά κείμενα του Δημητριάδη, «Δεν δραματοποιείται η δομή τους, αλλά ο λόγος τους, καθώς ο συγγραφέας παραθέτει στον χώρο της σκηνικής δράσης τη γλώσσα των συγκρούσεων, των παθών και του πάθους». Βασίλης Παπαγεωργίου, «Ο Δημήτρης Δημητριάδης και το μέγεθος του δραματικού», *Εκκύκλημα*, 26 (Ιούλ.-Σεπτ. 1990), σ. 25.

⁵⁹¹ Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, ό.π., σ. 42.

⁵⁹² Το ίδιο, σ. 44.

⁵⁹³ Οι προφητείες αυτές ανακαλούν την περίπτωση του Ιώβ, όπως αυτή περιγράφεται στην Παλαιά Διαθήκη. Ο Ιώβ, ένας πλούσιος και ενάρετος άνθρωπος, πατέρας δέκα παιδιών, μπαίνει κάποια στιγμή στο στόχαστρο του Σατανά, ο οποίος ζητά από τον Θεό την άδεια να τον βλάψει. Εκείνος συναινεί με τον όρο να μην του στερήσει τη ζωή. Κατόπιν τούτου μια σειρά συμφορών στιγματίζει την πάλα ποτέ ευδαιμονική ζωή του Ιώβ: πρώτα χάνει όλα του τα ζώα, ύστερα και τα δέκα του παιδιά, κατόπιν προσβάλλεται από μολυσματική ασθένεια, αλλά ποτέ δεν εξανίσταται κατά του θεού. Από αυτή του τη στάση απορρέει και η έκφραση «ιώβειος υπομονή». Τελικά ο Θεός αποφασίζει να αποκαταστήσει την υγεία και την ευδαιμονία του Ιώβ, δίνοντάς του τη δυνατότητα να αποκτήσει ακόμα μεγαλύτερα πλούτη και να κάνει εκ νέου οικογένεια, πεθαίνοντας μακάριος σε ηλικία 248 ετών.

την πίεση του Νίλου και της Μηλίτσας, αρχίζει να απολογείται για τις «ασυναρτησίες» του. Όταν η Μηλίτσα του ζητά να αναφέρει έστω μία από αυτές, ο Φίλων το αποφεύγει συστηματικά. Θα είναι τελικά ο Νίλος εκείνος που θα προχωρήσει σε ορισμένες σκόρπιες αποκαλύψεις, την ίδια στιγμή που ο Φίλων μάταια επιμένει ότι δεν θυμάται τίποτα. Στο τέλος αναγκάζεται να παραδεχθεί ότι όλα αυτά ήταν απλώς νεανικές αβλεψίες και μετά και την καθησυχαστική παρέμβαση της Μηλίτσας πίνουν όλοι στην υγεία της οικογένειας.

Ωστόσο τα γεγονότα θα πάρουν μια τροπή η οποία προοδευτικά θα επικυρώνει μία-μία τις προφητείες του Φίλιωνα. Η οικογένεια θα γνωρίσει μια άνευ προηγουμένου οικονομική ευρωστία, θα αποκτήσει πολυτελή σπίτια, πλούσια οικοσκευή, κτήματα, ζώα, υπέρογκες τραπεζικές καταθέσεις και όλα αυτά με έγγραφες αποδείξεις. Στη φάση αυτή ο Φίλων θα προσκληθεί και πάλι από την οικογένεια σε ένα τραπέζι, θα γιορτάσουν όλοι μαζί τη νέα αυτή περίοδο της οικογενειακής άνθισης και θα πιουν και πάλι στην υγεία του οίκου Λάκμου. Με την έναρξη, όμως, του δεύτερου μέρους του έργου η συνθήκη έχει αρχίσει να μεταστρέφεται, κυρώνοντας αυτήν τη φορά το δεύτερο σκέλος των προφητικών λόγων του Φίλιωνα. Ο Νίλος συναντά τον Φίλιωνα στο ίδιο σημείο στο οποίο εκείνος είχε προ εικοσαετίας εκστομίσει τις προφητείες του και αρχίζει να του εκθέτει τα γεγονότα που μαρτυρούν την ηθική κατάπτωση και τη συνακόλουθη συντριβή της οικογένειάς του. Αιμομιξία, παιδεραστία και εγκληματικές ενέργειες σφραγίζουν πλέον την οικογενειακή ζωή, με την παρουσία να εξανεμίζεται με γεωμετρική πρόοδο. Οι δύο φίλοι συμφωνούν ότι πρέπει να ενεργήσουν τάχιστα ώστε να σταματήσουν όλη αυτήν την καθοδική πορεία.

Όμως στο θέατρο του Δημητριάδη ενυπάρχει πάντα η «καταστροφή ως ζωτική συνθήκη εισόδου στον κόσμο της αυτογνωσίας»⁵⁹⁴. Το τέλος για τα δραματικά πρόσωπα είναι προδιαγεγραμμένο, όχι με μια έννοια του τραγικού όπως την συναντάμε στην τραγωδία, όπου «το λάθος ήταν απέναντι στον κόσμο ή την κοινότητα»⁵⁹⁵. Στον Δημητριάδη «ο Κόσμος [είναι αυτός που] απατά το υποκείμενο»⁵⁹⁶ και η κατάσταση⁵⁹⁷ αυτή συνιστά μια «αδήριτη οντολογική νομοτέλεια»⁵⁹⁸, η οποία όμως αποτελεί την προϋπόθεση για την εισδοχή του

⁵⁹⁴ Δήμητρα Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, Νεφέλη, Αθήνα 2015, σ. 25.

⁵⁹⁵ Το ίδιο, σ. 89.

⁵⁹⁶ Ο.π.

⁵⁹⁷ Ο Δημητριάδης στην εκτενή συνομιλία του με τον Στέφανο Λαζαρίδη, σκηνοθέτη της παράστασης του έργου του *Η Αρχή της ζωής*, επιμένει στον όρο «κατάσταση», τον οποίο θεωρεί ως τον ακριβέστερο, καθότι πιο «ανοιχτός» και πιο «περιεκτικός», για να αποτυπώσει αυτήν την έξωθεν επιβολή ανώτερων δυνάμεων στα πρόσωπα, οι οποίες τα εγκλωβίζουν τελικά σε μια αναπόδραστη συνθήκη. Βλ. σχετικά: Δημητριάδης, Στέφανος Λαζαρίδης, «Η πρώτη παράσταση: μια συζήτηση του Στέφανου Λαζαρίδη και του Δημήτρη Δημητριάδη», *ό.π.*, σσ. 115, 124.

⁵⁹⁸ Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Odéon του 2010: η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο *Πρακτικά Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, αφιερωμένου στον Νικηφόρο Παπανδρέου: Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις*, Θεσσαλονίκη 30.9-3.10 2010, επιμ. Α. Δημητριάδης, Ι. Πιπινιά, Α. Σταυρακοπούλου, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ, Εκδόσεις ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 479.

υποκειμένου σε μια νέα συνθήκη πιθανής επανεκκίνησης και αναγέννησης⁵⁹⁹. Στο τέλος έκαστου έργου μπορεί να εγγράφεται η ακραία και απόλυτη καταστροφή του δραματικού κόσμου, ωστόσο αυτό δεν είναι παρά μια υπόμνηση της δυνατότητας επανεφεύρεσης της κοσμικής τάξης και επαναπροσδιορισμού του ατόμου μέσα σε αυτήν.

Έτσι και στη *Ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*, από τη στιγμή που οι προφητείες του Φίλωνα έχουν αρχίσει να υλοποιούνται, το τέλος προβάλλει προδεδικασμένο: ο Αιμίλιος θα οδηγηθεί στον θάνατο μετά την προδοσία του Φίλωνα, με τον οποίο διατηρούσε δεσμό, η Μηλίτσα θα πνίξει το μωρό που έχει κάνει με τον γιο της Ευγένιο, ο οποίος νωρίτερα είχε απαγχονιστεί, ο Νίλος θα μαχαιρώσει την κόρη του Στάρλετ, με την οποία είχε συνδεθεί ερωτικά και αμέσως μετά θα πνίξει τη Μηλίτσα, ενώ ο ίδιος θα μαχαιρωθεί καταδιωκόμενος από την τριάδα των θεοτήτων. Στο τέλος του έργου ο Φίλωνας θα κλείσει τον κύκλο του αίματος κόβοντας με ένα ψαλίδι τη γλώσσα του. Η τελική αυτή χειρονομία του Φίλωνα οδηγεί στη «φραγή του λεκτικού»⁶⁰⁰, ήτοι το τέλος του Λόγου, που θα σημάνει και το τέλος της Ιστορίας, απαιτώντας κατά μία έννοια την αναδιήγησή της⁶⁰¹. Ο Φίλωνας κατακρεουργεί το όργανο του λόγου, αυτό με το οποίο είχε εκστομίσει τις οδυνηρές προφητείες του. Από τη στιγμή που οι προφητείες επαληθεύθηκαν, ο Λόγος έχει εκπληρώσει τον σκοπό του και μπορεί τώρα να ανασταλεί, θέτοντας το τέλος της εγνωσμένης Ιστορίας και εγκαινιάζοντας μια νέα υπαρξιακή και ιστορική συνθήκη⁶⁰².

Με αυτήν την επιτελεστική δύναμη του Λόγου, που παράγει καταστάσεις και υπηρετεί τη δραματουργική νομοτέλεια⁶⁰³, συνδέεται και η διαδικασία του δείπνου μέσα στο έργο. Το τραπέζι που στήνεται για τον εορτασμό των είκοσι χρόνων κοινού βίου του ζεύγους Μηλίτσας-Νίλου, συνιστά έναν τόπο διαμοιρασμού μεταξύ των προσώπων όχι μόνο τροφής αλλά και αισθημάτων, βιωμάτων και επιθυμιών. Ο Φίλων προσκαλείται για να μοιραστεί μαζί με τους φίλους του τη χαρά της μακροήμερευσης του συζυγικού τους βίου και της οικογενειακής πληρότητας. Είναι, συνεπώς, το τραπέζι του δείπνου μια ευκαιρία για την ικανοποίηση της ανάγκης της σίτισης αλλά και μια ευκαιρία για επαφή, για σύγκλιση και για επιβεβαίωση του δεσμού, άλλως μια ολοκληρωμένη αισθητηριακή εμπειρία. Όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, το τραπέζι

⁵⁹⁹ Αγγελική Πούλου, «Η δραματουργία του Δημήτρη Δημητριάδη», Ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/38>

⁶⁰⁰ Τσατσούλης, «Κοσμικός τοκετός», *Χρόνος*, 34 (Φεβρ. 2016), Ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <http://chronomag.eu/index.php/index.php/dimitriadis.html>

⁶⁰¹ Ο.π.

⁶⁰² Για τον ίδιο τον Δημητριάδη, άλλωστε, «δεν μπορεί να υπάρξει [...] σκέψη, στοχασμός, ακόμη και σχόλιο, χωρίς τη συντελεσμένη κατάσταση του προσωπικού θανάτου», όπως δηλώνει σε συνέντευξή του: Δημητριάδης, «Συνέντευξη στην Σόνια Ζαχαράτου. Δημητριάδης: 'Γράφω επειδή δεν μπορώ ν' αγαπηθώ'», *BHMAgazino*, 20.10.2013, σ. 27. Μέσα από αυτόν τον προσωπικό θάνατο μοιάζουν να διέρχονται όλα τα πρόσωπα των έργων του, εγκαινιάζοντας έτσι μια νέα υπαρξιακή συνθήκη, που ερείδεται σε μια αναθεωρημένη οπτική της ανθρώπινης κατάστασης.

⁶⁰³ Ο ίδιος ο συγγραφέας σημειώνει για την οριακότητα της γλώσσας στα έργα του: «Μια γλώσσα που κινείται συνεχώς στην περιοχή των ορίων της είναι μια γλώσσα που τρέμει ολόκληρη απ' τον τρόπο που της προκαλεί η διαίσθηση της παρουσίας δίπλα της εκτάσεων που την διευρύνουν στο έπακρο, προκαλώντας της το ρίγος μπροστά στην εμφάνιση άγνωστων κόσμων τους οποίους ίσως δεν είναι στην αρχή σε θέση να τους αντέξει». Δημητριάδης, «Συνέντευξη. Δεκαοχτώ λογοτέχνες της νεότερης γενιάς», *Διαβάζω*, 50 (Φεβρ. 1982), σ. 50.

του δείπνου συσπειρώνει γύρω του τα πρόσωπα σε μια συμπαγή τελετουργική συνθήκη, στην οποία η βρώση και η πόση συνιστούν μόνο το πρώτο επίπεδο εμπλοκής των προσώπων. Σε ένα δεύτερο επίπεδο οι ομοτράπεζοι ενέχονται σε μια διαδικασία αναγκαστικής και αναπόδραστης πρόσκαιρης συνύπαρξης, εντός της οποίας χαράσσονται τα όρια των ταυτοτήτων και δοκιμάζεται η επικοινωνιακή δυναμική των προσώπων. Είναι ακριβώς σε αυτό το επίπεδο που ο Δημητριάδης επενδύει την όλη επιτελεστική δυναμική του δείπνου.

Η τροπή την οποία παίρνει το δείπνο με την επιτακτική απαίτηση του Νίλου και της Μηλίτσας ο Φίλων να επαναδιατυπώσει τις προφητείες του ενεργοποιεί ένα δευτεροβάθμιο εννοιολογικό επίπεδο, που συνδέεται με βαθύτερες κειμενικές δομές και σημασιολογικά στρώματα του έργου. Οι συνδαιτυμόνες στο δείπνο αυτό πεινούν, όπως φαίνεται, όχι μόνο για τροφή αλλά κυρίως για Λόγο. Ο Νίλος έχει οργανώσει το γεύμα αυτό με σκοπό οι παλιές προφητείες του Φίωνα να ακουστούν ενώπιον όλων, να συνομολογηθεί η άγωνα υπόστασή τους και με τον τρόπο αυτό να ξορκιστούν μια για πάντα. Η αδηφάγα διάθεση του Νίλου για τη λεκτική επαναφορά των προφητειών συμπλέει με την αδήριτη ανάγκη της τροφής, έτσι που τελικά «η πείνα της τροφής [να] μετατρέπεται σε πείνα των απαγορευμένων λέξεων»⁶⁰⁴. Όπως εύστοχα επισημαίνει η Θ. Μπουσιοπούλου, έχουμε εδώ μια ενσάρκωση του λόγου με μια διπλή έννοια: ο λόγος της προφητείας, υπαινικτικός και απών αλλά παρών μέσω της επιθυμίας των προσώπων να τον ακούσουν, λειτουργεί ως σάρκα της προς κατανάλωση τροφής, ενώ παράλληλα, καθώς ο λόγος αυτός έχει ήδη προδιαγράψει την πορεία των προσώπων, συνιστά μέρος του σώματός τους, σάρκα από τη σάρκα τους⁶⁰⁵. Με τον τρόπο αυτό το γεύμα αίρει τελικά τα όρια μεταξύ βρώσης και λόγου⁶⁰⁶, αναγόμενο σε έναν τόπο όχι μόνο τελεστικό της πράξης της σίτισης αλλά και επιτελεστικό των προφητικών λόγων του Φίωνα.

Κατ' αναλογία με το νεκρόδειπνο του Μάτεσι, όπου τα πρόσωπα «τρώνε τη λύπη τους», εδώ τα πρόσωπα «τρώνε τον Λόγο», έναν λόγο ο οποίος όμως εν αγνοία τους εγκυμονεί ήδη τη διάδοχη κατάσταση, ήτοι τη συντριβή τους. Στο σημείο αυτό έγκειται και η θεμελιώδης διαφορά με το δραματικό σύμπαν του Μάτεσι: στον Μάτεσι οι δραματικές καταστάσεις εκκινούν από έναν θάνατο και θεμελιώνονται πάνω στην εμπύωση του θανάτου, για να διαυγάσουν την τραγικότητα της ύπαρξης. Και όλη αυτή η συνθήκη ερείδεται πάνω σε μια αναπόδραστη σχέση με την ύλη, με τα πρωταρχικά στοιχεία του κόσμου, που αγκυρώνουν τα πρόσωπα στο εδώ και τώρα της ύπαρξής τους. Αντίθετα, στον Δημητριάδη η ανθρώπινη κατάσταση δεν εμφανίζεται ριζωμένη στην υλική πραγματικότητα, είναι περισσότερο μια κατάσταση του Λόγου, γι' αυτό και η ύπαρξη αρκεί να ονοματιστεί προκειμένου να κυρωθεί. Αυτήν τη λειτουργία επιτελούν και οι προφητείες του Φίωνα, των οποίων τη λεκτική επαναφορά στο παρόν του δείπνου επιζητά ο Νίλος. Σε μια διαδρομή παράλληλη με αυτήν της βρώσης, ο προφητικός λόγος στη διάρκεια του δείπνου εκστομίζεται έστω

⁶⁰⁴ Thalia Bousiopolou, «La dimension symbolique du repas dans la dramaturgie néo-hellénique», *Cahiers Balkaniques*, ό.π., Ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <https://journals.openedition.org/ceb/6350>

⁶⁰⁵ Ο.π.

⁶⁰⁶ Ο.π.

και θραυσματικά, το μέλλον προλέγεται και πλέον οι προφητείες χωνεύονται από τα πρόσωπα, γινόμενες οργανικό τμήμα τους. Τη στιγμή ακριβώς που ο Λόγος ενσαρκώνεται, ενεργοποιείται και η τραγική διάσταση των προσώπων, καθώς στο εξής θα τελούν εγκλωβισμένα σε μια κατάσταση την οποία, μολονότι αναγνωρίζουν ως νοσηρή, εντούτοις δεν μπορούν να υπερβούν.

Με τον τρόπο αυτό τα μέλη της οικογένειας Λάκμου οδηγούνται νομοτελειακά στην απόλυτη καταστροφή, τη «ζωτική ‘σφαγή’»⁶⁰⁷ τους. Μέσα από τις διαδοχικές και πολλαπλές πράξεις αιμομιξίας, παιδεραστίας και ανθρωποκτονίας η ζωή διαστρέφεται και εκπίπτει, το σώμα σκυλεύεται και τα ένστικτα τείνουν στο πλέον οριακό τους σημείο. Και όμως είναι αυτή ακριβώς η επικράτεια του παραλογισμού και του πόνου που για τον Δημητριάδη συνιστά τη μόνη αυθεντική ανθρώπινη κατάσταση, καθώς εκεί είναι που «μπορεί να γεννηθεί ηδονή και επιθυμία για ζωή»⁶⁰⁸. Πρόκειται για την αναζήτηση εκ μέρους του «ενός νέου είδους ανθρωπισμού, δηλαδή την αναζήτηση του ανθρώπου στην ολότητά του, χωρίς αναστολές, όρια ή σχετικότητες»⁶⁰⁹. Το έργο κλείνει μέσα σε μια ατμόσφαιρα γενικευμένου χάους, όπου όλες οι σταθερές έχουν καταλυθεί και η ίδια η ανθρώπινη ζωή έχει καταστεί αντικείμενο μιας «τελετουργικής θυσίας»⁶¹⁰. Το δραματουργικό αυτό σχήμα θέτει σε πρώτο επίπεδο τον Λόγο, καθώς είναι δι’ αυτού που ονοματίζονται και κυρώνονται οι δραματικές καταστάσεις. Ο ίδιος Λόγος, όμως, θα ακυρωθεί στο τέλος του έργου με το κόψιμο της γλώσσας του Φίλωνα, μια αποφασιστική ενέργεια εκρίζωσης του είναι, που εγκυμονεί την ανάδυση του Λόγου στην κατεύθυνση ενός ανανεωμένου ανθρωπισμού⁶¹¹.

Το δείπνο ως συνθήκη συνεύρεσης των προσώπων ενεργοποιεί την επιτελεστική δυναμική του Λόγου, καθώς στο πλαίσιο του δείπνου είναι που ο Φίλων καλείται να επαναλάβει τις προφητείες του και ονοματίζοντάς τις εκ νέου να τις εξουδετερώσει. Από δραματική άποψη η επανάληψη των προφητικών λόγων στοχεύει στην αυτοαναίρεσή τους, αλλά στο επίπεδο της ποιητικής του κειμένου η επανάληψη της νοσηρότητας των λέξεων συνδέεται με μια μακρά και επίπονη διαδικασία «εκκάλυψης της αλήθειας του κόσμου»⁶¹², καθώς όπως αποφαινεται ο συγγραφέας «η επανάληψη ασκεί μια πίεση, όπως οι μαιευτικοί μηχανισμοί, επειδή το υλικό δυσκολεύεται να βγει. Άλλοτε αντιστέκεται, άλλοτε δεν βρίσκει το δρόμο του και άλλοτε πάλι δείχνει πράγματα που δεν θέλω να δω»⁶¹³. Μέσα από αυτήν την ανασκαφική διεργασία και καθώς το δείπνο εξελίσσεται παράλληλα, τροφή και

⁶⁰⁷ Διαμαντάκου, *ό.π.*, σ. 479. Έκφραση σύστοιχη του όρου του «ζωτικού βιασμού» που έχει εισαγάγει ο ίδιος ο συγγραφέας και σημαίνει «το να μη δέχεσαι τα όρια και να δέχεσαι, αντιθέτως, ότι η παραβίαση των ορίων [...] μόνον αυτό μπορεί να επιτρέψει την έκλυση φοβερών δυνάμεων». Κονδυλάκη, *ό.π.*, σ. 74. Βλ. αναλυτικά και Δημητριάδης, «Ο ζωτικός βιασμός», στον τόμο *Η εμπράγματο φαντασία: Μια πολύπλευρη συνεύρεση*, *ό.π.*, σσ. 303-316.

⁶⁰⁸ *Ο.π.*, σ. 90.

⁶⁰⁹ Εξάρχου, *ό.π.*, σ. 19.

⁶¹⁰ Διαμαντάκου, *ό.π.*, σ. 479.

⁶¹¹ Η Εξάρχου θεμελιώνει ολόκληρη τη μονογραφία της για τον Δημητριάδη πάνω στην έννοια του ανθρωπισμού, ο οποίος, σύμφωνα με τη μελετήτρια, προσλαμβάνει στο έργο του μια ποιότητα αποκλίνουσα, που επιχειρεί να στοχεύσει τη μονίμως διαφεύγουσα ανθρώπινη φύση. Εξάρχου, *ό.π.*

⁶¹² Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 28.

⁶¹³ Δημητριάδης, «Συνέντευξη στην Σόνια Ζαχαράτου. Δημήτρης Δημητριάδης: ‘Έχω σκεφτεί τον φόνο από έρωτα’», *BHMAgazino*, 19.11.2012.

λόγος, μάσηση και άρθρωση, μεταβολισμός της τροφής και αποκωδικοποίηση του λόγου συναιρούνται σε μια κοινή οργανική δραστηριότητα, η οποία τελεί πάνω στη βάση της ανθρώπινης φύσης ως τρωτής και αναλώσιμης. Η πρόποση, που κλείνει και τις δύο σκηνές του δείπνου στο έργο, ανάγεται σε έναν λόγο συμβολικό⁶¹⁴, ο οποίος έτσι επισφραγίζει την τελετουργία του δείπνου δημιουργώντας την ψευδή εντύπωση της οριστικής εξουδετέρωσης του προφητικού λόγου. Ο λόγος αυτός, όμως, υφέρπει στο υπόστρωμα της επιφαινόμενης ευδαιμονίας της οικογένειας Λάκμου και δεν θα αργήσει να εκπληρωθεί, «φωτίζοντας το χάος του ανθρώπινου πεπρωμένου»⁶¹⁵ και σκορπώντας την επί σκηνής και επί γης καθολική καταστροφή.

Από την παραπάνω ανάλυση καθίσταται διαυγής η λειτουργία του τραπεζιού του δείπνου ως ενός τόπου μεταβατικού, στον οποίο επιτελείται η ανατροπή της οικείας τάξης και εκκολάπτεται η εκάστοτε μελλοντική προοπτική. Στην περίπτωση των έργων με ρεαλιστική υφή, όπως τα έργα του Μέντη, της Αναγνωστάκη και του Διαλεγμένου, τα οικογενειακά δείπνα στεγάζουν τις υποβόσκουσες κρίσεις και είτε προετοιμάζουν για την επερχόμενη ρήξη είτε κυοφορούν μια προοπτική συμφιλίωσης και αποδοχής της πραγματικότητας από τα εμπλεκόμενα πρόσωπα. Στην περίπτωση των έργων στα οποία το τραπέζι του δείπνου επιστρατεύεται για να υπονομεύσει την ίδια τη συνθήκη της συνάθροισης, το δραματικό σύμπαν διανοίγεται σε μια διάσταση που υπερβαίνει το στενό δραματικό πλαίσιο και τείνει να αποκτήσει τελετουργικό χαρακτήρα (στην κατηγορία αυτή εγγράφονται τα έργα της Λαϊνά και του Ζιώγα, καθώς επίσης *Το γεύμα* της Βιτάλη). Στην περίπτωση, τέλος, των έργων τα οποία αφίστανται από τον ρεαλιστικό κανόνα η συνθήκη του δείπνου αναδύεται εξ αρχής ως μια τελετουργική διαδικασία, διά της οποίας κυρώνεται η μετάβαση σε μια νέα υπαρξιακή ή οντολογική κατάσταση (*Ροστιμπίφ, Ο Δείπνος, Προς Ελευσίνα, Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*). Εδώ είναι που η έννοια του κατωφλιού βρίσκει την πληρέστερη ενσάρκωσή της και το σκηνικό τοπίο συναντά τα κεκαλυμμένα τοπία της ψυχής και του Λόγου.

Σε κάθε περίπτωση, πάντως τα σύνεργα του δείπνου, καθώς και τα ίδια τα ποτά και τα εδέσματα είναι αυτά που έχουν προκαλέσει την ανάδυση αυτής της μεταιχμιακότητας των τραπεζιών του δείπνου. Με την έντονη υλική τους παρουσία και την επενέργειά τους στη σωματικότητα των ηθοποιών που θα υποδυθούν επί σκηνής τα αντίστοιχα δραματικά πρόσωπα, τα αντικείμενα του δείπνου, η ανόργανη και οργανική ύλη του, δεν μπορούν να περάσουν απαρατήρητα από τον θεατή⁶¹⁶. Και αυτό διότι ενεργοποιούν έντονες αισθητηριακές διεργασίες τόσο από την πλευρά της σκηνής όσο και από την πλευρά της πλατείας⁶¹⁷. Η ίδια η διαδικασία της βρώσης και της πόσης, συνεπώς, είναι που ενεργοποιεί καταρχήν μια μεταιχμιακή συνθήκη, αφού μετατοπίζει την πρόσληψη από την τάξη της αναπαράστασης σε αυτήν της

⁶¹⁴Bousioroulou, *ό.π.*

⁶¹⁵ Εξάρχου, «Δημήτρης Δημητριάδης: Η ‘Υπερλογοτεχνία’ συναντά το ‘Δράμα του Σύμπαντος’», στον τόμο *Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, *ό.π.*, σ. 294.

⁶¹⁶ Stournas, *ό.π.*, σσ. 7-8.

⁶¹⁷ Η Στούρνα επισημαίνει πόσο οι ενέργειες του δαγκώματος, της μάσησης και της κατάποσης της τροφής επηρεάζουν την εκφορά του λόγου, την έκφραση του προσώπου και σύνολη τη σωματικότητα του ηθοποιού. *Ο.π.*

παρουσίας. Από εδώ απορρέει εν συνεχεία η συμβολική διάσταση του δείπνου και του γεύματος, που στην υπό εξέταση δραματουργία φαίνεται ότι όχι απλώς επικυρώνει τη μεταίχμιακή συνθήκη της επί σκηνής βρώσης, αλλά πολλές φορές δοκιμάζει την οριακότητά της, προετοιμάζοντας την εισδοχή του δραματικού κόσμου σε ένα νέο οντολογικό καθεστώς.

1.4 Από την επικράτεια στην επιφάνεια των αντικειμένων

Στις προηγούμενες ενότητες ψηλαφήσαμε τις δυνατότητες του χώρου του σπιτιού και των επιμέρους συστατικών του στοιχείων αφενός από τη σκοπιά ενός βιωμένου χώρου, στον οποίο εμφιλοχωρούν μνήμες και βιώματα που αφήνουν το στίγμα τους όχι μόνο στο δραματικό παρόν αλλά και στο μέλλον που προδιαγράφεται για τα δραματικά πρόσωπα, αφετέρου από τη σκοπιά ενός τόπου συσπείρωσης που δεσμεύει τα πρόσωπα στο σκηνικό παρόν, εμβαθύνοντας την εκάστοτε δραματική κρίση ή διαμορφώνοντας τελετουργικά μοτίβα, τα οποία αίρουν τον αναπαραστατικό χαρακτήρα της δράσης και ανακινούν βαθύτερες οντολογικές ή και υπερβατικές αναζητήσεις. Εάν απομακρυνθούμε από τη μακροσκοπική προσέγγιση του σκηνικού χώρου και εστιάσουμε στα επιμέρους αντικείμενα που τον πληρούν, μπορούμε να διακρίνουμε σε ορισμένα έργα την ύπαρξη μιας ενιαίας τάξης πραγμάτων, τα οποία συγκροτούν τη σκηνική πραγματικότητα και επιτρέπουν να αναδυθεί μια ολόκληρη ποιητική κάτω από την επιφάνειά τους. Στην κατηγορία αυτή τα αντικείμενα αίρονται πάνω από τη χρηστική τους λειτουργία, υπερβαίνουν τη μοναδιαία φύση τους και σχηματίζουν επί σκηνής ένα ομοιογενές συνεκτικό σύνολο, που δεν αποσκοπεί πλέον στη σήμανση του σκηνικού χώρου, αλλά διανοίγεται σε περισσότερο συμβολικές σημασίες.

Στο μονόπρακτο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο Διάλογος*⁶¹⁸ παρακολουθούμε να εκτυλίσσεται ένας στα όρια της καθημερινής ρουτίνας διάλογος μεταξύ ενός ζευγαριού για θέματα εντελώς τετριμμένα της κοινής τους ζωής. Πίσω, όμως, από τις επουσιώδεις πληροφορίες που ο θεατής προσλαμβάνει, όπως ότι η Άννα άλλαξε τη μάρκα καφέ που αγοράζει ή ότι τους χάλασε το πλυντήριο και η πόρτα του ψυγείου δεν κλείνει καλά ή ακόμα για τους απέναντι που παίζουν σκάκι, με τον Δημήτρη να σχολιάζει ανά τακτά διαστήματα την παρτίδα τους παρακολουθώντας τους από το παράθυρο, κρύβεται το βαθύτερο χάσμα στην επικοινωνία μεταξύ των δύο:

Πρόκειται πράγματι για διάλογο δυσλειτουργικό και μόνο κατ' ευφημισμόν, για έναν διάλογο κωφών (dialogue des sourds), ουσιαστικά για μια σειρά από ατάκες κατ' ιδίαν (apartés), που μόνο ο θεατής ακούει, θεατρικό αντίστοιχο της πεζογραφικής τεχνικής του εσωτερικού μονολόγου.⁶¹⁹

⁶¹⁸ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά τη θεατρική περίοδο 2006-2007 στο Θέατρο «Επί Κολωνώ» σε σκηνοθεσία Νατάσας Τριανταφύλλη.

⁶¹⁹ Βερβεροπούλου, «Η σημαντική των τίτλων στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 103.

Ο διάλογος του ζευγαριού συντίθεται από ατάκες οι οποίες δεν εντάσσονται σε μια ενιαία ροή νοήματος, αλλά σχεδόν κάθε ξεχωριστή ρήση ακολουθείται από μια λεκτική αντίδραση υπονόμησης της επικοινωνίας, στρέβλωσης των λεγομένων του εταίρου, δηκτικότητας και προκλητικής αδιαφορίας. Μάλιστα, όλο αυτό το μωσαϊκό των ασύμβατων μεταξύ τους ρήσεων χτίζεται πάνω σε επαναλαμβανόμενα μοτίβα. Ο Δημήτρης τακτικά πηγαίνει προς το παράθυρο για να παρακολουθήσει την παρτίδα σκάκι στην οποία επιδίδονται οι γείτονες, ενώ συχνά-πυκνά αναζητά το βιβλίο και τα τσιγάρα του. Η Άννα, αφού εισέλθει στην σκηνή κρατώντας στα χέρια της τον δίσκο με τον καφέ, θα στρέψει αρκετές φορές την κουβέντα στο θέμα του καφέ, θα ενημερώσει δις τον Δημήτρη για τις βλάβες της οικοσκευής τους, ενώ στο τέλος αναζητά επίμονα την εφημερίδα την οποία ο Δημήτρης έχει φέρει νωρίτερα στο σπίτι.

Τα αντικείμενα, που δίνουν την ευκαιρία στα δραματικά πρόσωπα να εκθέσουν μέρος της καθημερινότητάς τους και δι' αυτής του καθ' όλα ανιαρού συζυγικού τους βίου, ουσιαστικά λειτουργούν εδώ ως αφορμές ή υπεκφυγές. Κάθε φορά που η Άννα ή ο Δημήτρης θέλουν να ανοίξουν μια συζήτηση, να λοξοδρομήσουν από την τροπή που έχει πάρει η μεταξύ τους κουβέντα ή να εκδηλώσουν ανοιχτά την περιφρόνησή τους ο ένας στον άλλο, καταφεύγουν στην επίκληση ή τη χρήση των αντικειμένων. Από όλα τα αντικείμενα που αναφέρονται στο έργο σκηνική παρουσία έχουν ο καφές και η εφημερίδα. Το βιβλίο και το τσιγάρο, που με επιμονή αναζητά ο Δημήτρης σε διάφορες στιγμές του διαλόγου, παραμένουν σε ένα καθεστώς εκκρεμότητας μέχρι το τέλος του έργου, χωρίς εν τέλει να υποστασιοποιούνται σκηνικά. Το ίδιο ισχύει και για το πλυντήριο και το ψυγείο, τοποθετημένα προφανώς σε άλλα δωμάτια του σπιτιού και άρα αδύνατο να φέρουν υλική σκηνική παρουσία, από τη στιγμή που η δράση του έργου εκτυλίσσεται στο σαλόνι του σπιτιού.

Τα παραπάνω αντικείμενα, τα οποία περιορίζονται στη λεκτική τους ενεργοποίηση χωρίς να λαμβάνουν σκηνική υπόσταση, δεν προάγουν τη δράση στην κατεύθυνση της πυροδότησης εξελίξεων. Ωστόσο, καθώς η σκηνική δράση στο συγκεκριμένο έργο περιορίζεται σε μια ανακύκλωση τετριμμένων πληροφοριών, σε μια συνεχή εκτόξευση εκατέρωθεν μομφών και σε έναν ατέρμονο σαρκασμό μεταξύ του ζεύγους, τα αντικείμενα –είτε διά της επίκλησής τους είτε διά της χρήσης τους– εξυπηρετούν αυτήν ακριβώς τη διαρκή επαναφορά στον πυρήνα μιας ατελέσφορης επικοινωνίας, αγκυρώνοντας τον οιονεί διάλογο σε στοιχεία του χώρου της καθημερινής συμβίωσης του ζεύγους. Εξάλλου, η σκηνική δράση στο έργο δεν εκβάλλει σε κάποια συγκεκριμένη πράξη που θα έφερνε την ανατροπή. Το έργο κλείνει με την Άννα να διαβάζει δυνατά στην εφημερίδα τη λίστα των ταινιών που παίζουν οι κινηματογράφοι. Τα αντικείμενα, απολύτως τετριμμένα στη χρήση τους, συντάσσονται σε αυτήν την κατατονική ατμόσφαιρα της απουσίας ενδιαφέροντος για μια συμβίωση πρόσφορη και ουσιαστική.

Παράλληλα, υποβοηθούν την ανάδυση συναισθηματικών καταστάσεων, όπως αυτήν της ηδονοβλεπτικής ευχαρίστησης για τον Δημήτρη, κάθε φορά που αυτός κοιτάζει έξω από το παράθυρο, ή αντίστροφα της ανίας και του εκνευρισμού του, όταν μετά μανίας ψάχνει το βιβλίο και τα τσιγάρα του. Για την περίπτωση της Άννας τα αντικείμενα λειτουργούν κυρίως ως αφορμές προσέγγισης του Δημήτρη, όπως ο

καφές που του φέρνει στην αρχή του έργου ή η εφημερίδα στην οποία ψάχνει μια ταινία στον κινηματογράφο για να πάνε μαζί ή ακόμα η αναφορά στο πλυντήριο και το ψυγείο, που συνιστά μια απόπειρα να καταστήσει τον Δημήτρη κοινωνό της καθημερινής ζωής του σπιτιού. Ωστόσο, καθώς η Άννα συναντά διαρκώς την αντίσταση του συζύγου της σε ό,τι αποπειράται να μοιραστεί μαζί του, τα ίδια αυτά αντικείμενα ενσαρκώνουν ενίοτε τον θυμό της απέναντί του. Έτσι, δύο φορές απειλεί να τον περιλούσει με τον καφέ από την καφετιέρα ή να τον χτυπήσει στο κεφάλι με τον δίσκο του καφέ.

Τα αντικείμενα καθίστανται, κατ' αυτόν τον τρόπο, φορείς των συναισθηματικών καταστάσεων οι οποίες υφαινόνται κάτω από την αδιάλειπτη ροή του διαλόγου. Άλλωστε, όπως ο ίδιος ο Καμπανέλλης επισημαίνει στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες του έργου,

Είναι σαν να συνομιλούν οι καταστάσεις, η βαρεμάρα, η μελαγχολία, η αμηχανία. Ο σαρκασμός και ο αυτοσαρκασμός που συνηθίζουν στις εκφράσεις τους είναι μια υποκρισία άνεσης για να περιπαίζουν τις φοβίες που κυκλοφορούν μέσα τους. Δεν είναι για αστεϊσμό.⁶²⁰

Κάτω από την επιφάνεια μιας φαινομενικά ανούσιας και άνευρης κουβέντας κρύβονται οι βαθύτερες ανασφάλειες της Άννας και του Δημήτρη, που τους καθηλώνουν σε μια στάση συρρίκνωσης του είναι τους στη στερεοτυπική εικόνα μιας βαρύθυμης συζυγικής σχέσης. Τα επικαλούμενα αντικείμενα υποκρύπτουν εξίσου, όπως και ο διάλογος, το έλλειμμα ουσιαστικής σύνδεσης του ζευγαριού.

Υπό αυτό το πρίσμα, τα αντικείμενα θα μπορούσαν να ιδωθούν ως παρουσίες ισότιμες με τα δραματικά πρόσωπα μέσα στο έργο, αφού στον μικρόκοσμο της Άννας και του Δημήτρη απουσιάζουν τα διαβαθμισμένα επίπεδα, οι διακριτές κατηγορίες πραγμάτων, συναισθημάτων, προσώπων και σχέσεων και όλα τα διαμειβόμενα συνθέτουν την εικόνα μιας ισοπεδωμένης καθημερινότητας. Σε αυτήν την καθημερινότητα τα αντικείμενα αποτελούν ενίοτε πραγματικούς ενοίκους:

Φωνή Άννας: ... τα τσιγάρα σου είν' εκεί...;

Δημήτρης: ... εδώ είναι, αγάπη μου, Ιβήρων 73, στον τέταρτο όροφο...⁶²¹

Κατέχουν τη δική τους γωνιά μέσα στο σπίτι όχι απλώς ως μέρος της οικοσκευής και των προσωπικών αντικειμένων του ζεύγους, αλλά σαν αληθινί συγκατοικοί. Ο Δημήτρης τρεις φορές θα απευθυνθεί άμεσα στο βιβλίο, το οποίο νωρίτερα διάβαζε, προκειμένου αυτό να φανερωθεί («...πού είσαι βιβλίο που διάβαζα...»⁶²²). Επιπλέον, αποδίδονται στα αντικείμενα του σπιτιού ανθρώπινα χαρακτηριστικά: ο Δημήτρης αναφέρεται με αγανάκτηση στην παντελή αδιαφορία του ημερολογίου και του ρολογιού σχετικά με την καταπίεση που του προκαλούν⁶²³, αλλά και στον καφέ που «απειλεί συνέχεια ότι θα κρυώσει»⁶²⁴, ενώ η Άννα θα σαρκάσει τη «μνήμη» του πλυντηρίου που χάλασε, αστεϊευόμενη ότι στο τέλος θα αποκτήσουν και αναμνήσεις

⁶²⁰Το ίδιο, σ. 143.

⁶²¹Ο.π.

⁶²²Το ίδιο, σσ. 143, 146, 154.

⁶²³Το ίδιο, σ. 146.

⁶²⁴Ο.π.

οι ηλεκτρικές συσκευές⁶²⁵. Προς το τέλος του έργου με πρωτοβουλία του Δημήτρη οι δυο τους θα αρχίσουν να επινοούν ονόματα για τα έπιπλά τους: το τραπέζι ως έπιπλο-σύμβολο θα μπορούσαν να το ονομάσουν «Θεόδωρο», «Θεοχάρη» ή «Θεοδόσιο», κατά τον Δημήτρη. Τις δυο πολυθρόνες «Παγόνα» και «Ζαμπέτα», όπως τις μακαρίτισσες θείες του. Όσο για το κρεβάτι, στα γυναικεία ονόματα που προτείνει ο Δημήτρης η Άννα αντιπροτείνει «Κλυταιμνήστρα», «Δαλιδά», «Πανδώρα», «Δυσδαιμόνα», αφήνοντας αιχμές για την ποιότητα αλλά και το μέλλον του συζυγικού τους δεσμού⁶²⁶.

Παρά τη διακριτική παρουσία των αντικειμένων στη σκηνή του *Διαλόγου*, η συνεχής (επ)αναφορά των δραματικών προσώπων σε αυτά και η ενεργή εμπλοκή των αντικειμένων στη διαλογική ρουτίνα του ζεύγους καθιστούν τα αντικείμενα ομόλογα των προσώπων στο πλαίσιο της σκηνικής δράσης. Χωρίς να μεταπηδούν στο πεδίο της αυτονόμησης (στην περίπτωση αυτή θα κάναμε λόγο για αντικείμενα που λειτουργούν ως δρώσες δυνάμεις⁶²⁷), τα σκηνικά αντικείμενα του *Διαλόγου* αναπτύσσουν μια ιδιότυπη επιτελεστική δυναμική, που περιορίζεται βέβαια στο επίπεδο της λεκτικής αναφοράς. Αλλά, καθώς το σύνολο του έργου δομείται πάνω στον δραματικό διάλογο, με τη δράση σχεδόν αποκλειστικά απύουσα⁶²⁸, η λεκτική ενεργοποίηση των αντικειμένων εντός του διαλόγου αυτού τα ανάγει σε ισότιμα των δραματικών προσώπων στοιχεία.

Πρόκειται, ουσιαστικά, για αυτό που ο B. States αποκαλεί «μοιραία συμμετοχή του σκηνικού στο δράμα»⁶²⁹. Με την έκφραση αυτή (την οποία επιστρατεύει για να προσδιορίσει τη λειτουργία του σκηνικού κόσμου στη δραματουργία του Τσέχωφ) ο States εννοεί ότι σε αυτό το «στο-μεταίχμιο-του-μετα-ρεαλισμού» θέατρο διαμορφώνεται επί σκηνής μια τάξη στην οποία τα αντικείμενα προβάλλουν ως σύστοιχα των ανθρώπινων ενεργειών και αισθημάτων: «Ο κόσμος των αντικειμένων [...] δεν έχει άλλο σκοπό από το να χρησιμεύσει ως το σταθερό σημείο από το οποίο παρατηρούμε ένα τρομακτικό πέρασμα της ψυχής»⁶³⁰. Σε αυτό το θέατρο του «ολικώς ορατού»⁶³¹, όπου ό,τι λέγεται και ό,τι κινείται εντός του σκηνικού χώρου τελεί σε καθεστώς πλήρους διαύγειας, τα αντικείμενα δεν μπορούν

⁶²⁵Ο.π.

⁶²⁶*To ίδιο*, σσ. 153-154.

⁶²⁷ Η Η. Catsiapis, στην κατηγοριοποίηση που επιχειρεί για τα σκηνικά αντικείμενα, αναφέρεται σε μια κατηγορία «δρώντων» αντικειμένων, άλλως της ύλης που αποφασίζει να δράσει ερήμην πολλές φορές των δραματικών προσώπων. Βλ. Hélène Catsiapis, «Les objets au théâtre», *Communications et langages*, 43 (3ème trimestre 1979), σσ. 72-74.

⁶²⁸ Ως δράση με την παραδοσιακή έννοια του όρου θα μπορούσε να θεωρηθεί η προσέγγιση του παραθύρου από τον Δημήτρη, η είσοδος της Άννας στην αρχή του έργου και η έξοδος της με τη σύντομη επαναφορά της στο τέλος του έργου.

⁶²⁹ States, *ό.π.*, σ. 70.

⁶³⁰ «The world of objects [...] has no purpose but to serve as the still point against which we observe a dreadful passage of soul». *To ίδιο*, σ. 73.

⁶³¹ Η Chaudhuri στη μελέτη της για τη λειτουργία του δραματικού χώρου στη δραματουργία των νεότερων χρόνων κάνει λόγο για τη συνθήκη της ολικής ορατότητας, που διέπει το ρεαλιστικό και νατουραλιστικό θέατρο και χάρη στην οποία ο σκηνικός χώρος γίνεται ο τόπος διεξαγωγής της δραματικής κρίσης, αφού στο περιβάλλον του τίποτα δεν μένει εν κρυπτώ. Chaudhuri, *Staging place: the Geography of Modern Drama*, *ό.π.*, σσ. xii, 198.

παρά να λειτουργούν ανακλαστικά των κινήτρων, των διαθέσεων και των ψυχικών διακυμάνσεων των δραματικών προσώπων.

Μια άλλη όψη αντικειμένων που εποικούν τον σκηνικό χώρο και τείνουν να συγκροτήσουν μια ενιαία τάξη αντικειμένων αναδύεται στα *Διαμάντια και μπλουζ*⁶³² της Λούλας Αναγνωστάκη. Αντικείμενα τα οποία βρίσκονται διάσπαρτα στον σκηνικό χώρο και προσελκύνουν χειρονομίες διευθέτησης, οργάνωσης και τακτοποίησης εκ μέρους των δραματικών προσώπων τίθενται στο προσκήνιο του έργου αυτού, το οποίο εκτυλίσσεται στο μεγαλοαστικό σαλόνι της Άννας, μιας μεσήλικης γυναίκας σε κρίση ηλικίας και ταυτότητας. Η στροφή που εντοπίζεται στο έργο αυτό σε σχέση με τα προηγούμενα έργα της συγγραφέως αφορά μεταξύ άλλων την κοινωνική επιφάνεια των δραματικών προσώπων. Ενώ στην πρότερη δραματουργία της η Αναγνωστάκη είχε εστιάσει στο κοινωνικό και δι' αυτού στο υπαρξιακό δράμα προσώπων με ταπεινές καταβολές, εδώ η δράση μεταφέρεται στο περιβάλλον του μεγαλοαστισμού, που έχει απαλλαγεί από κάθε έγνοια της επιβίωσης και ταλανίζεται από ζητήματα ταυτότητας και αυτοπροσδιορισμού⁶³³. Ωστόσο, ο δραματικός χώρος παραμένει σταθερός σε όλη την έκταση της δραματουργικής παραγωγής της Αναγνωστάκη: πρόκειται πάντα για τον χώρο του σπιτιού, «εκεί που κυκλοφορεί ο ατομικός κόσμος του καθενός, εκεί που κρύβεται κανείς, εκεί που συντρίβεται πιεσμένος από την καθημερινότητα», όπως –αρκετά πρώιμα αλλά εξαιρετικά εύστοχα– σημειώνει για το έργο της Αναγνωστάκη ο Γ. Μιχαηλίδης⁶³⁴.

Πράγματι, ο χώρος του μεγαλοαστικού διαμερίσματος στα *Διαμάντια και μπλουζ* στεγάζει το δράμα της Άννας, η οποία στο δραματικό παρόν εμφανίζεται με ένα ανεκπλήρωτο κενό. Το κενό αυτό η Άννα πασχίζει να το αναγνωρίσει, ενώ δοκιμάζει διάφορους τρόπους για να το υπερβεί, μέχρι που βρίσκει τη δημιουργική της διέξοδο στη μουσική. Σε όλη αυτήν τη διαδρομή μέχρι την αυτοπραγμάτωσή της η Άννα προστρέχει σε ποικίλα βοηθήματα προκειμένου να μπορέσει να διαχειριστεί το «παράδοξο της παρουσίας της»⁶³⁵. Μια πρώτη κατηγορία τέτοιων βοηθημάτων είναι οι εθισμοί (ο καφές, τα ποτά και τα τσιγάρα), ενώ εντοπίζεται και μια δεύτερη κατηγορία αντικειμένων που ενεργοποιούν την αντίδραση της Άννας απέναντι στη βυθισμένη στη σύγχυση καθημερινότητά της και στα γεγονότα που φέρνουν διαρκείς ανατροπές στην έως τώρα δεδομένη πραγματικότητά της. Πρόκειται για τα διάφορα μικροαντικείμενα που βρίσκονται διάσπαρτα στον σκηνικό χώρο και με τα οποία η Άννα καταπιάνεται κάθε φορά που επιχειρεί να οργανώσει τα συναισθήματά της.

Οι εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες δίνουν μια λεπτομερή περιγραφή του σκηνικού χώρου, στην οποία μεταξύ άλλων αναφέρεται ότι πάνω στο τραπέζι αλλά και στο πάτωμα υπάρχουν πεταμένα περιοδικά, εφημερίδες και βιβλία. Στον σκηνικό χώρο εισέρχεται η Άννα, προερχόμενη απέξω και κρατώντας ένα μπουκέτο από

⁶³² Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τον θίασο Τζένης Καρέζη – Κώστα Καζάκου στο θέατρο «Αθήναιον» τη θεατρική περίοδο 1990-1991, σε σκηνοθεσία Βασίλη Παπαβασιλείου.

⁶³³ Τη στροφή της Αναγνωστάκη στον αμιγώς αστικό χώρο επισημαίνει σε σχετικό του μελέτημα και ο Θ. Γραμματάς. Βλ. αναλυτικά: Γραμματάς, «Από το δραματικό στον πραγματικό χώρο και χρόνο», στον τόμο *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, ό.π., σσ. 222-224.

⁶³⁴ Γιώργος Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Κάκτος, Αθήνα 1975, σ. 35.

⁶³⁵ Γεωργουσόπουλος, «Σε αναζήτηση άλλου ρυθμού», *Τα Νέα*, 20.11.1990.

πολύχρωμα λουλούδια, το οποίο πετά πάνω στο τραπέζι, ενώ στη συνέχεια κατευθύνεται στο τηλέφωνο για να καλέσει τον ερωμένο της. Το τηλεφώνημα θα έχει δυσάρεστη έκβαση, καθώς ο Σωτήρης φέρεται να απορρίπτει την Άννα, η οποία νωρίτερα του είχε δηλώσει ότι σκοπεύει να εγκαταλείψει τον σύζυγό της και να φύγει μαζί του. Μετά την εξέλιξη αυτή η Άννα καταπιάνεται με το μπουκέτο, λύνει τα λουλούδια αφηρημένη, αλλά αμέσως μεταπηδά σε άλλη ασχολία: αρχίζει να τακτοποιεί τα σκόρπια περιοδικά και τα άλλα χαρτιά, σπρώχνοντάς τα τελικά στην άκρη του τραπεζιού, για να ξαναπιάσει τα λουλούδια. Τις σπασμωδικές αυτές ενέργειές της διακόπτει το κοδούνισμα του τηλεφώνου, το οποίο η Άννα σπεύδει να σηκώσει. Είναι η φίλη της Ελένη, που την ενημερώνει ότι πρόκειται να την επισκεφτεί μαζί με τη φίλη της Σόνια.

Μόλις κλείσει το τηλέφωνο, η Άννα παλινωδεί μεταξύ του να πει καφέ ή ποτό και ύστερα ασχολείται και πάλι με τα λουλούδια, ενώ αμέσως μετά επιχειρεί να βάλει μια τάξη στα χαρτιά και μαζεύει ένα παραπεταμένο σακάκι του άντρα της, ώσπου την διακόπτει η κόρη της Ειρήνη, που μπαίνει ξαφνικά. Στη μεταξύ τους συνομιλία η Ειρήνη μεταφέρει στη μητέρα της την ανησυχία της για τη συμμετοχή της στο διαγωνιστικό φεστιβάλ τραγουδιού και η Άννα, μην μπορώντας να διαχειριστεί την αγωνία της κόρης της, ρίχνει μια ματιά στον χώρο γύρω της, αναφωνεί «Θε μου, τι ακαταστασία είναι αυτή»⁶³⁶ και αρχίζει να μαζεύει σπασμωδικά ό,τι βρει μπροστά της πετώντας τα στην κουζίνα. Στο τέλος ομολογεί: «Όλ' αυτά – ποτέ, ποτέ δε θα μπουν όλ' αυτά σε μια τάξη»⁶³⁷ και ανάβει τσιγάρο. Η Ειρήνη, τότε, την εγκαλεί που ασχολείται με ανούσια πράγματα αντί να συμμεριστεί την αγωνία της και, στην κορύφωση της μεταξύ τους έντασης, που ακολουθείται από μια πνιγηρή παύση, η Άννα σηκώνεται, προσπαθεί να αυτοκυριαρχηθεί, πηγαίνει στην κουζίνα, φέρνει ένα ανθοδοχείο και αρχίζει να τακτοποιεί τα λουλούδια.

Σε μια αντίστοιχη σκηνή έντασης, αυτήν τη φορά μεταξύ της Άννας και του συζύγου της, Γιάγκου, στην τρίτη εικόνα του έργου, η Άννα καταφεύγει και πάλι στην τακτοποίηση. Στην έναρξη της εικόνας η Άννα φέρεται να κόβει κομματάκια από περιοδικά, τα οποία κολλάει σε μεγαλύτερα χαρτιά. Γύρω της και κάτω είναι πεσμένα χαρτιά και εφημερίδες, ακριβώς όπως στην προηγούμενη εικόνα, γεγονός που εγείρει τη διαμαρτυρία του Γιάγκου:

ΓΙΑΓΚΟΣ: Μα τι κάνεις εκεί;

ANNA: Τώρα τελειώνω, σ' ένα λεπτό. Πεινάς.

ΓΙΑΓΚΟΣ (με απορία): Όχι, καθόλου. Κάτσε να μιλήσουμε λίγο. Τι κόβεις;

ANNA: Κάτι πραγματάκια που μ' αρέσουν –πειράζει; Δε θέλω να τα χάσω.

ΓΙΑΓΚΟΣ (απότομα): Όπου κι αν κοιτάξεις είναι γεμάτο χαρτιά.

ANNA: Έχεις δίκιο. Πρέπει να μπει μια τάξη εδώ μέσα. Όλα χάνονται.

ΓΙΑΓΚΟΣ: Τι ψάχνεις τώρα;

ANNA: Την κόλλα. Εδώ την είχα. Κάπου εδώ είχα ένα ολόκληρο σωληνάριο. Αποφάσισα να τα κολλάω για να μην τα χάνω. Α, νά την.

ΓΙΑΓΚΟΣ: Σε παρακαλώ, δεν μπορείς να το κάνεις άλλη ώρα;

⁶³⁶ Λούλα Αναγνωστάκη, «Διαμάντια και μπλουζ», στον τόμο Λούλα Αναγνωστάκη, *Διαμάντια και μπλουζ, Το ταξίδι μακριά*, Κέδρος, Αθήνα 2008, σ. 16.

⁶³⁷Ο.π.

ANNA: Όχι, γιατί φοβάμαι πως θα μου πετάξετε το περιοδικό. [...]»⁶³⁸

Στον φαινομενικά αθώο και τετριμμένο αυτόν διάλογο υφέρπει η αγωνία του Γιάγκου για την ομολογία της απιστίας στην οποία προτίθεται να προχωρήσει και για την οποία ζητά την προσοχή της Άννας, ενώ παράλληλα διαφαίνεται η σύγχυση της Άννας, η οποία διαισθάνεται την κενότητα και ίσως και τη διακύβευση της συζυγικής της σχέσης, ώστε να προτιμά να εθελοτυφλεί, ασχολούμενη με τα χαρτάκια της. Ο Γιάγκος τελικά προβαίνει στην αποκάλυψη της σχέσης του με την Σόνια και, όταν δηλώνει στην Άννα ότι πρόκειται να την εγκαταλείψει, εκείνη με μανία μετακινεί τα έπιπλα και τα αντικείμενα του σπιτιού, λέγοντάς του ότι δεν πρόκειται να τον αφήσει και ότι όλα εκεί μέσα θα μείνουν ως έχουν –το ίδιο και η παρουσία του. Εκείνος της αντιτείνει ότι, αφού δεν τον αγαπά πια, θα έπρεπε να τον αφήσει να συνεχίσει τη ζωή του και η Άννα του ανταπαντά: «Τι θέλω; Έρχεσαι ξαφνικά και μου λες πως θες να φύγεις. Μου το λες αυτό έτσι απλά. Όταν εγώ. Έχασα τη ζωή μου εδώ μέσα! Μαζί σου! Σ’ αυτό το... χάος! (Ενώ δείχνει την ακαταστασία.) [...]»⁶³⁹ και στη συνέχεια κλειδώνει την πόρτα, για να τον εμποδίσει να αποχωρήσει. Τελικά ο Γιάγκος βρίσκει τρόπο να διαφύγει από το σπίτι και η Άννα μένει μόνη να αναστοχάζεται τον βίο της σε πλήρη αταξία.

Στο δεύτερο μέρος του έργου, που εκτυλίσσεται την επόμενη μέρα, τη μέρα που η Άννα πρόκειται να υποδεχθεί στο σπίτι της τους οικείους της, ώστε να γίνει η παρουσίαση του τραγουδιού με το οποίο θα συμμετάσχουν στο διαγωνιστικό φεστιβάλ η κόρη της με τον σύντροφό της, Νίκο, και τον Ιταλό μουσικό Αντζελο, η Άννα εμφανίζεται με μεγαλύτερη διαύγεια και ηρεμία. Σύμφωνα με τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες οι κινήσεις της είναι «απαλές», καθώς τακτοποιεί, ξεσκονίζει το πιάνο και ισιώνει από ψηλά την κουρτίνα. Εκείνη τη στιγμή χτυπάει το τηλέφωνο, η Άννα το σηκώνει και στο ενδιαμέσο μπαίνει ο Γιάγκος, εμφανώς καταρρακωμένος. Η Άννα κλείνει εσπευσμένα το τηλέφωνο και, προτού καν απευθυνθεί στον Γιάγκο, ξανανεβαίνει στην καρέκλα για να στερεώσει την κουρτίνα. Τότε, του ζητά να της δώσει την τανάλια, εκείνος δεν αντιδρά και η Άννα συνεχίζει μόνη της το έργο της, μέχρι που ολοκληρώνει, κατεβαίνει από την καρέκλα αργά και απευθύνεται ήρεμα στον Γιάγκο λέγοντάς του ότι, αν έχει έρθει να πάρει τα πράγματά του, να το κάνει άμεσα, καθώς περιμένει κόσμο. Εκείνος, προλαβαίνει μόνο να της πει ότι δεν θα φύγει, όταν χτυπάει το κουδούνι και η Άννα παραλαμβάνει τα λουλούδια που έχει παραγγείλει. Στη συνέχεια, εισέρχεται στον σκηνικό χώρο και η Ειρήνη, η οποία μένει για λίγο και φεύγει γρήγορα, επαναφέροντας την αμηχανία μεταξύ του ζεύγους. Καθώς ο Γιάγκος ανακοινώνει στην Άννα ότι η Σόνια έφυγε, εκείνη παίρνει το μπουκέτο με τα λουλούδια και αρχίζει να το λύνει, τακτοποιώντας τα λουλούδια σε ένα βάζο. Η συζήτησή τους γίνεται σε χαμηλούς τόνους, με την Άννα να έχει μεταστραφεί και να μην επιθυμεί πλέον την επιστροφή του Γιάγκου. Κάποια στιγμή, όμως, καθώς η Άννα κατηγορεί τη Σόνια ότι εξαιτίας της έχασε τη ζωή της, ο Γιάγκος εξανίσταται:

⁶³⁸Το ίδιο, σσ. 33-34.

⁶³⁹Το ίδιο, σ. 43.

ΓΙΑΓΚΟΣ: Ποια ζωή; Υπήρχε ζωή εδώ μέσα;

ANNA: Όχι!

ΓΙΑΓΚΟΣ: Δε φταίω εγώ γι' αυτό.

ANNA: Δε φταις, όχι.

ΓΙΑΓΚΟΣ: Με όποιον και να 'σουν –έτσι θα 'νιωθες στο τέλος: εκμηδενισμένη.

ANNA: Εκμηδενισμένη. Αλλά έτυχε να το νιώσω μαζί σου.

ΓΙΑΓΚΟΣ: Είσαι άδεια, γι' αυτό –δεν έχεις κανένα στόχο. Μόνο τα χαρτάκια και τα κωλοπεριδικά σου και τις γελοίες σχέσεις σου... και όλα αυτά τα άχρηστα που μαζεύεις, κουτάκια και ψευτοπράγματα, άχρηστα σκουπίδια. Ένας σωρός από άχρηστα σκουπίδια ήταν η ζωή σου.

ANNA: Σκουπίδια. Αλλά έτυχε να το νιώσω μαζί σου.⁶⁴⁰

Μετά από αυτήν την αμοιβαία ομολογία κενότητας του συζυγικού βίου, ο Γιάγκος σκεπάζει το πρόσωπό του με τις παλάμες, η Άννα τον πλησιάζει με το ανθοδοχείο στο χέρι φωνάζοντάς του υστερικά να σταματήσει, εκείνος κάνει μια απότομη κίνηση, το βάζο πέφτει κάτω και ο ίδιος εξαφανίζεται. Η Άννα, τότε, με «αργές, μαλακές κινήσεις», σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, μαζεύει από κάτω τα σπασμένα γυαλιά και τα λουλούδια και σκουπίζει με ένα πανί τα νερά.

Τα λουλούδια, αποκατεστημένα, έχουν την τιμητική τους στην επόμενη εικόνα, οπότε η Άννα κάνει τις τελευταίες ετοιμασίες για την πολυπόθητη βραδιά. Έχει ήδη στρώσει το τραπέζι και αλλάζει συνεχώς θέση στο ανθοδοχείο προσπαθώντας να βρει την κατάλληλη. Το ίδιο κάνει και με ένα κηροπήγιο, για το οποίο αμφιταλαντεύεται αν έχει έρθει η ώρα να το ανάψει. Στο μέσον της συζήτησης με την κόρη της η Άννα, σε μια στιγμή εσωτερικής έντασης, αποφασίζει και πάλι να αλλάξει θέση στο ανθοδοχείο. Τελικά η σκηνή εξελίσσεται ομαλά και εκβάλλει στην τελευταία εικόνα του έργου, όπου λαμβάνει χώρα η συνάθροιση την οποία η Άννα είχε αναγγείλει από την έναρξη της δράσης. Η ομήγυρη, μετά από σύντομη πόση, συγκεντρώνεται για να ακούσει το τραγούδι του φεστιβάλ που προβάρουν οι τρεις νέοι. Καθώς, όμως, η Άννα απογοητεύεται από τον τρόπο με τον οποίο έχουν μελοποιηθεί οι στίχοι του ποιήματος που η ίδια προσέφερε στους νεαρούς μουσικούς, τους καλεί όλους να αποχωρήσουν και μένει να συγυρίζει μόνη της: πηγαίνει στο εσωτερικό τα άδεια μπουκάλια, βαριεστημένη αφήνει τα υπόλοιπα, ύστερα πίνει καφέ, κλείνει διστακτικά το πιάνο, εξίσου διστακτικά ανοίγει το βίντεο. Γενικά τελεί σε μια κατάσταση αμφιθυμίας, την οποία έρχεται να διαρρήξει ο Νίκος, ο οποίος εισβάλλει στον χώρο με τα κλειδιά της Ειρήνης, προσεγγίζει την Άννα με προσήνεια και της ζητά να παίξει το τραγούδι, όπως η ίδια το έχει φανταστεί. Εκείνη, τότε, κάθεται στο πιάνο και αυτήν τη φορά κατορθώνει να βρει τον προσωπικό της ρυθμό στο τραγούδι και να αγγίξει την εσωτερική πληρότητα που διακαώς επιθυμούσε.

Η –σε στιγμές εμμονική– ενασχόληση της Άννας με την τακτοποίηση του σπιτιού ή με τα λογής χαρτάκια και περιοδικά της συνδέεται άμεσα με τη γενικότερη ψυχολογική της κατάσταση αλλά και με τις επιμέρους στιγμές αμηχανίας και σύγχυσης που βιώνει στην εξέλιξη των δραματικών καταστάσεων. Η

⁶⁴⁰Το ίδιο, σ. 69.

υπερκινητικότητά της μαρτυρά την πλήξη της μέσα στο μεγαλοαστικό διαμέρισμα⁶⁴¹, ενώ ο ψυχαναγκασμός της για τάξη δεν αντανακλά παρά τη σκόρπια ζωή και τα κουρέλια των συναισθημάτων της, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Κ. Γεωργουσόπουλος⁶⁴². Από την άλλη, συνιστά μια εύλογη καταφυγή, κάθε φορά που η πραγματικότητα την υπερβαίνει. Δεν είναι τυχαίο που στις σκηνικές οδηγίες, πριν από κάθε χειρονομία οργάνωσης του χώρου, η Αναγνωστάκη αναφέρει την απόπειρα της Άννας να αυτοκυριαρχηθεί. Συνεπώς, η ανασυγκρότηση της Άννας φαίνεται ότι διέρχεται και μέσα από όλες αυτές τις σπασμωδικές ενέργειες διευθέτησης των αντικειμένων στον χώρο, σαν η ίδια να προσπαθεί να οργανώσει τον μέσα της χώρο ανακτώντας πρωταρχικά τον έλεγχο στο περιβάλλον της.

Θα μπορούσαμε να φανταστούμε τον σκηνικό χώρο ως το βασίλειο της Άννας, στο οποίο η ίδια παραμένει οικειοθελώς εγκλωβισμένη, συνεχίζοντας έτσι τη δραματουργική παράδοση του μοτίβου του εγκλεισμού στην εργογραφία της Αναγνωστάκη. Παρά τα όσα δραματικά συμβαίνουν στη ζωή της στη διάρκεια του δραματικού χρόνου του έργου, η Άννα δεν επιχειρεί να αποδράσει από τον χώρο της, παρά μένει πεισματικά εκεί και προσπαθεί να αγκιστρωθεί από την οικειότητα των πραγμάτων προκειμένου να επανεκκινήσει τη ζωή της. Στο βασίλειό της αυτό η Άννα προβάλλει, έτσι, ως μια «πριγκίπισσα των μισών πραγμάτων»⁶⁴³: τίποτα στη ζωή της δεν εμφανίζεται ολοκληρωμένο –οι σχέσεις της είναι ουσιαστικά ατελείς, η εσωτερική της ισορροπία εξαιρετικά εύθραυστη και οι χειρισμοί της σπασμωδικοί και αναποτελεσματικοί. Όπως ακριβώς συμβαίνει και με τις εξαρτήσεις στο έργο, που αποτελούν πρόσκαιρα στηρίγματα της ευτελούς καθημερινότητας της Άννας, έτσι και τα αντικείμενα του σπιτιού αδυνατούν να συνθέσουν ένα ολοκληρωμένο υποστηρικτικό πλαίσιο για την ίδια και την κρίση ταυτότητας που βιώνει. Από την έκβαση των δραματικών καταστάσεων αποδεικνύεται τελικά ότι η μόνη δυνατή διέξοδος για την Άννα μπορεί να έρθει αποκλειστικά διά της μουσικής, η οποία άλλωστε συνιστά και τη μοναδική πραγματικά δημιουργική της δοκιμασία στη διάρκεια της δράσης.

Βυθισμένα σε έναν τελματωμένο βίο εμφανίζονται και τα πρόσωπα του έργου του Τάκη Θεοδωρόπουλου *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*⁶⁴⁴. Ο Αντώνης και η Ελένη είναι παντρεμένοι, αμφότεροι όμως διατηρούν εξωσυζυγικές σχέσεις. Οι διαδρομές των τεσσάρων εμπλεκόμενων προσώπων σε αυτό το ιδιότυπο ερωτικό κουαρτέτο διασταυρώνονται επί σκηνης μέσα από καθημερινές δραματικές καταστάσεις, οι οποίες όμως τελούν στο μεταίχμιο της ρεαλιστικής τους αναπαράστασης. Ενώ εμφανίζονται απολύτως αναγνωρίσιμες και οικείες, ο συγγραφέας επιλέγει να τις διαβάσει με σκηνικά στοιχεία τα οποία υπερβαίνουν την τυπική αναπαραστατική τους

⁶⁴¹ Κωνσταντίνος Κυριακός, «Γυναικεία πορτρέτα στο όψιμο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη», στον τόμο *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου: Λόγος Γυναικών*, Κομοτηνή 26-28.5.2006, επιμ. Βασιλική Κοντογιάννη, Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας ΔΠΘ, ΕΛΙΑ, Αθήνα 2008, σ. 463.

⁶⁴² Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*

⁶⁴³ Βασίλης Παπαβασιλείου, Άτιτλο σημείωμα, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Διαμάντια και μπλουζ*, Θέατρο Αθηναίων, Χειμώνας 1990-1991.

⁶⁴⁴ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο του Νότου σε σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη τη θεατρική περίοδο 1996-1997.

λειτουργία, καθιστώντας τις οριακές και διαφεύγουσες. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η εμμονική αναφορά των προσώπων στον χρόνο που παρέρχεται και όμως μένει διαρκώς στάσιμος. Το στοιχείο του εμμενούς χρόνου και της καθήλωσης του ρολογιού σε μια ορισμένη χρονική ένδειξη παράγουν μια αίσθηση κυκλικότητας, η οποία αναδεικνύει τον εγκλωβισμό των προσώπων στη βαλτωμένη τους καθημερινότητα και τη ματαιότητα κάθε προσπάθειάς τους να την υπερβούν.

Προς αυτήν την κατεύθυνση λειτουργεί και η δραματουργική επιλογή της επί σκηνης ακαταστασίας, η οποία συνιστά, όπως φαίνεται, μια παγιωμένη συνθήκη στην καθημερινότητα του ζεύγους Αντώνη-Ελένης. Με την έναρξη της δράσης βρισκόμαστε στο καθιστικό του σπιτιού του ζεύγους, όπου επικρατεί έντονη ακαταστασία: μεταξύ άλλων, ρούχα ριγμένα στα έπιπλα και ένας δίσκος με χρησιμοποιημένα πιάτα και ποτήρια ακουμπισμένος στο πάτωμα. Ο Αντώνης με την είσοδό του στον σκηνικό χώρο θα βγάλει το σακάκι του και θα το ρίξει όπου βρει, χειρονομία που θα επαναληφθεί και σε επόμενες σκηνές. Ύστερα, θα περιφέρει το βλέμμα του στον χώρο σαν να ψάχνει κάτι, αλλά σύντομα θα παραιτηθεί από την αναζήτηση. Στην ίδια σκηνή λίγο αργότερα η Ελένη, η οποία από την αρχή τελεί σε ένα καθεστώς εξουθένωσης, ξαφνικά θα αποφασίσει να ενεργοποιηθεί, σηκώνεται από τον καναπέ και αρχίζει να μετακινεί καρέκλες και να διπλώνει ρούχα. Σε μεταγενέστερο χρόνο μέσα στο έργο και ενώ η ακαταστασία παραμένει αμετάβλητη, επεμβαίνει η Μίρτα, υπηρέτρια του σπιτιού, η οποία θα επιδοθεί σε έναν φρενήρη αγώνα να βάλει τάξη στο οικιακό χάος. Σύμφωνα με τις υποδείξεις του συγγραφέα, οι κινήσεις της προσομοιάζουν σε βωβό κινηματογράφο και καρτούν: η Μίρτα πετάει αντικείμενα, ξεσηκώνει ρούχα κουβαριασμένα και προσπαθεί να τα ισιώσει, μαζεύει χαρτιά και τα κάνει έναν σωρό σε μια άκρη, αλλά παρά την υπερδραστηριότητά της ο χώρος δεν αλλάζει φυσιογνωμία.

Η εικόνα της εμμένουσας ακαταστασίας στο έργο αυτό προβάλλει ανάλογη με εκείνη του έργου της Αναγνωστάκη. Όπως εκεί η επί σκηνης αταξία αντανάκλασε την ψυχική ανισορροπία της Άννας, έτσι και εδώ η πλήρης αποδιοργάνωση του οικιακού χώρου συνιστά μια οπτική αποτύπωση του αποτελεσματικού συζυγικού βίου των δύο προσώπων. Η διαφορά με το έργο της Αναγνωστάκη έγκειται στο ότι εκεί η Άννα επιχειρούσε συχνά-πυκνά να διευθετήσει το εξωτερικό χάος σε μια παράλληλη απόπειρα αναμέτρησης με το εσωτερικό της χάος. Και παρότι η απόπειρά της αυτή δεν στεφόταν πάντοτε με απόλυτη επιτυχία, εντούτοις επενεργούσε κατευναστικά επάνω στις υπαρξιακές της περιδινήσεις. Στο έργο του Θεοδωρόπουλου, αντίθετα, τα πρόσωπα όχι μόνο αδιαφορούν για την ακαταστασία γύρω τους, αλλά την προκαλούν κιόλας με τις αδέξιες χειρονομίες τους. Ακόμα και η Μίρτα, η οποία έτσι κι αλλιώς δεν σχετίζεται με το υπαρξιακό στάτους των προσώπων, όταν επιχειρεί να βάλει μια τάξη στον χώρο, αποτυγχάνει. Η ακαταστασία αποδεικνύεται ζωτική συνθήκη του έγγαμου βίου των προσώπων, από την οποία αυτά αδυνατούν αλλά και αρνούνται να διαφύγουν.

Η εικόνα του χάους που διέπει τον σκηνικό χώρο του σπιτιού στο έργο αυτό συμπλέει με την εδραία αίσθηση της εμμένειας του χρόνου στο δραματικό του σύμπαν. Όπως ακριβώς ο χρόνος παραμένει στάσιμος, ανακυκλώνεται χωρίς να

μετατοπίζεται και δεν επιφέρει καμία απολύτως μεταβολή στον βίο των προσώπων, έτσι και η ακαταστασία του περιβάλλοντός τους τελεί σε διαρκή επαναφορά, δίχως ποτέ να μεταβάλλεται, ακόμα και μετά τις μικροεπεμβάσεις των προσώπων. Συγκροτείται, έτσι, μια οικιακή επικράτεια πλήρως εξαρθρωμένη, αποσπασμένη από τον ζωτικό της πυρήνα, αυτοαναλώνομενη και κυρίως αδύναμη να στεγάσει τις συναισθηματικές περιδινήσεις των προσώπων. Μέσα σε αυτό το αμετάβλητο πεδίο ο Αντώνης και η Ελένη απομένουν τελικά ασκεπείς, έρμια του χρόνου που παρέρχεται αλλά στη συνείδησή τους εγγράφεται ως στάσιμος και καταδικασμένοι στην αέναη επιτέλεση των ίδιων ρόλων μέσα στη βαλτωμένη τους καθημερινότητα. Το οικιακό τοπίο μοιάζει, έτσι, να υπερτίθεται της ανθρώπινης παρουσίας στο έργο αυτό και ο κόσμος των πραγμάτων να διεκδικεί μια αυτόνομη υπόσταση, όπως ακριβώς συμβαίνει με την αυτονόμηση του χρόνου κατά τη διαδικασία της συνειδησιακής του στόχευσης από τα πρόσωπα του έργου.

Στη διαύγαση του οικιακού τοπίου προβαίνει και ο Άκης Δήμου στο έργο του *Τα λουλούδια στην κυρία*⁶⁴⁵, με τη διαφορά όμως ότι εδώ δεν πρόκειται για μια συζυγική εστία, αλλά για ένα διαμέρισμα διαμοιραζόμενο από τρεις συγκατοίκους. Η υπόθεση του έργου διαθέτει μεν έναν ρεαλιστικό καμβά, ωστόσο στο εσωτερικό του δραματικού σύμπαντος αναπτύσσονται μνημονικές διεργασίες, ποιητικές παρεκβάσεις και διολισθήσεις του νου, ώστε τελικά σκιαγραφείται περισσότερο ένα τοπίο του φαντασιακού παρά η απτή πραγματικότητα των τριών δραματικών προσώπων. Οι πρωταγωνιστές της ιστορίας είναι τρεις φίλοι, ο Νικήτας, ο Γρηγόρης και ο Ανέστης, οι οποίοι συγκατοικούν σε ένα διαμέρισμα και καθημερινά αναλώνονται στην παρατήρηση του απέναντι διαμερίσματος από το παράθυρό τους. Εκεί κατοικεί μια νεαρή γυναίκα, η οποία γίνεται αντικείμενο ερωτικής φαντασίωσης και για τους τρεις τους. Στην πορεία του έργου οι τρεις φίλοι, με πρόσχημα τα γενέθλια του Γρηγόρη θα αποφασίσουν να απευθύνουν πρόσκληση στην κυρία ώστε να τους επισκεφθεί. Η ενέργειά τους σε πρώτο χρόνο αποδίδει, καθώς η γυναίκα αποδέχεται την πρόσκληση, ωστόσο τη στιγμή ακριβώς που εκείνη φέρεται να ετοιμάζεται για την επίσκεψη και οι τρεις φίλοι την παρακολουθούν από απέναντι, ο Γρηγόρης, ο Νικήτας και ο Ανέστης γίνονται μάρτυρες της αυτοκτονίας της, με αποτέλεσμα τελικά η πρόσκλησή τους όσο και η φαντασίωσή τους να μείνει ανεκπλήρωτη.

Στην εξέλιξη του έργου, της οποίας η γραμμικότητα διαρρηγνύεται από τις ανακλήσεις της μνήμης και τις φαντασιακές προβολές των προσώπων, οι τρεις φίλοι θα έρθουν ουκ ολίγες φορές σε σύγκρουση μεταξύ τους. Καθώς ο καθένας τους αντιπροσωπεύει μια διαφορετική στάση απέναντι στη ζωή, συγκροτούν και έναν ξεχωριστό μικρόκοσμο ο καθένας τους εντός του κοινού ζωτικού τους χώρου σε μια απόπειρα ατομικού προσδιορισμού. Αυτός που συνέχει τους επιμέρους μικρόκοσμους είναι ο Νικήτας, ο οποίος προβάλλει ως ο πλέον προσγειωμένος εκ των τριών φίλων στην πραγματικότητα. Ο μεν Γρηγόρης, απομονωμένος στη γωνιά του, ασχολείται

⁶⁴⁵ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Στούντιο «Νέες Μορφές» στη Θεσσαλονίκη, στις 30 Οκτωβρίου 1999, σε σκηνοθεσία Μαγδαληνής Μπεκρή.

διαρκώς με την κατασκευή κλουβιών, τα οποία όμως δεν προορίζονται να φιλοξενήσουν πουλιά, ο δε Ανέστης συχνά πυκνά επιστρατεύει τη μνήμη, διά της οποίας επιχειρεί να διηθήσει το προβληματικό παρόν του. Ο Νικήτας είναι ο μόνος που αγκιστρώνεται από αντικείμενα της καθημερινότητας και για τον λόγο αυτό επιφορτίζεται με τον ρόλο της επαναφοράς των δύο συγκατοίκων του στην πραγματικότητα, κάθε φορά που εκείνοι διολισθαίνουν σε μνημονικές ανακλήσεις και φαντασιακές προβολές.

Συνεπώς, η οικειοποίηση κοινών αντικειμένων του περιβάλλοντος και η κυκλική επαναφορά τους εντός του δραματικού πλαισίου εν είδει ενός αυτόματου μηχανισμού υπέρβασης του εκάστοτε δραματικού αδιεξόδου, αφορά στο έργο αυτό το πρόσωπο του Νικήτα. Εκκινώντας από την τρίτη σκηνή του έργου, ο Νικήτας φέρεται να αφηγείται στους άλλους δύο τις κινήσεις της γυναίκας του απέναντι διαμερίσματος τη νύχτα που πέρασε: το πώς παράτησε τον συνοδό της μετά από έναν διαπληκτισμό μεταξύ τους και στη συνέχεια το πώς έμεινε ξενοχτισμένη, την ίδια ώρα που ο συνοδός της την περίμενε καρτερικά στην είσοδο της πολυκατοικίας. Καθώς ο Γρηγόρης φαίνεται να του ζητά να επαναλάβει όλα τα γεγονότα ένα προς ένα, ο Νικήτας, για να του αποσπάσει την προσοχή και ενδεχομένως να του εξάψει τον εκνευρισμό, του προσφέρει γκοφρέτα. Ο Γρηγόρης τον προσπερνά και η κουβέντα σχετικά με τα καθέκαστα της προηγούμενης νύχτας εκβάλλει σταδιακά στα ερωτικά ζητήματα του Γρηγόρη και σε μια ανάλογη εμπειρία, που είχε με την πρώην σύντροφό του. Ο Νικήτας τον κατηγορεί ότι παραμένει προσκολλημένος στην παλιά του σχέση και αυτό δεν τον αφήνει να προχωρήσει στη ζωή του και ο Γρηγόρης του ζητά επιτακτικά να πάψει την κουβέντα. Τότε ο Νικήτας προσφέρει στον Γρηγόρη καφέ και εκείνος αποκρίνεται μάλλον μηχανικά κοιτώντας ταυτόχρονα έξω από το παράθυρο. Η σκηνή κλείνει με τον Νικήτα να ζητά να επιβεβαιώσει ότι ο Γρηγόρης δεν θέλει την γκοφρέτα του.

Στην πέμπτη σκηνή του έργου η δραματική ένταση κορυφώνεται, όταν ο Νικήτας εξιστορεί στους συγκατοίκους του το τι διημείφθη στη συνάντηση με τη γυναίκα του απέναντι διαμερίσματος. Τους αφηγείται το πώς η μυστηριώδης γυναίκα βρέθηκε να έχει σηκώσει όλο τον τραπεζικό της λογαριασμό και να του μιλά για «ευθανασία» σε περιπτώσεις ερωτικής απογοήτευσης. Η φαντασία του Ανέστη σε όλη αυτήν τη σκηνή οργιάζει σχετικά με το ποιόν της κοπέλας, ενώ ο ίδιος προσπαθεί να ερμηνεύσει κάθε φορά τα λεγόμενα του Νικήτα. Η κινδυνολογία του κινείται από την εκδοχή της πόρνης και ντίλερ ναρκωτικών έως την εκδοχή της οροθετικής μέσα από δαιδαλώδεις αφελείς συνειρμούς, στους οποίους ο Νικήτας αποκρίνεται, όπως και προηγουμένως στον Γρηγόρη, με την προσφορά γκοφρέτας. Ο Ανέστης ζητά πατατάκια, ο Νικήτας του ανταπαντά ότι μόνο γκοφρέτα διαθέτει και η κουβέντα συνεχίζει τη συνωμοσιολογική της πορεία.

Από όλα τα παραπάνω φανερώνεται η άνεση του Νικήτα να χειρίζεται την καθημερινότητα, τη στιγμή που οι άλλοι δύο προβάλλουν κατά μία έννοια αποξενωμένοι στον μικρόκοσμό τους, αδύναμοι να διαχειριστούν όχι τις πραγματικές καταστάσεις της ζωής, αλλά εκδοχές της πραγματικότητας που εκκολάπτονται στο φαντασιακό τους. Ο Νικήτας τους επαναφέρει στην τάξη, κάθε φορά που ο λόγος τους παρεκτρέπεται σε εικασίες και φαντασιώσεις, και επιχειρεί να άρει

εκνευρισμούς, εμμονές και παρεξηγήσεις προσφέροντας κάθε φορά ό,τι έχει διαθέσιμο. Καθίσταται, έτσι, ο φροντιστής της καθημερινότητας των τριών συγκατοίκων, επιτηρητής των ψυχικών τους μεταβολών και των συναισθηματικών τους διακυμάνσεων και τελικός ρυθμιστής του βαθμού αντίληψης της πραγματικότητας εκ μέρους τους.

Είναι, επίσης, αξιοσημείωτο ότι τα αντικείμενα τα οποία διαθέτει ο Νικήτας και εξυπηρετούν αυτήν την ανάγκη είναι αντικείμενα της καθημερινότητας καθ' όλα κοινότοπα. Δεν υποδηλώνουν κάποια ξεχωριστή τάση, επιθυμία ή κλίση ούτε προσδίδουν κάποιο κύρος στον κάτοχό τους. Πρόκειται για τη σκηνική εκδοχή της κοινοτοπίας, η οποία κατά τα άλλα εμφανίζεται να κατακυριεύει τον δραματικό λόγο των προσώπων, την ιδιόλεκτο που χρησιμοποιούν⁶⁴⁶, καθώς και τα ζητήματα που επιλέγουν να κουβεντιάσουν στην καθημερινή τους συνύπαρξη⁶⁴⁷. Με τον τρόπο αυτό τα κοινότοπα αντικείμενα, βαθιά αγκυρωμένα στο βασίλειο της καθημερινότητας, υπογραμμίζουν τη μίζερη πραγματικότητα των δραματικών προσώπων. Από την άλλη, όμως, η τόσο ευτελής παρουσία τους αφήνει όλο το πεδίο ελεύθερο για να εκδιπλωθούν οι ονειρικές φαντασιώσεις των τριών ανδρών.

Στο έτερο μονόπρακτο του Άκη Δήμου *Η Σαμάνθα και ο Μαξ στο βυθό της ασφάλτου*⁶⁴⁸, ο συγγραφέας επιλέγει αυτήν τη φορά την ολική άρση πάνω από τον ρεαλιστικό κανόνα. Εδώ τα μικροαντικείμενα που διασπείρονται στον χώρο συνιστούν σημεία όχι μόνο του προσδιορισμού της ταυτότητας των δραματικών προσώπων, αλλά πολύ περισσότερο της μεταβατικής υπαρξιακής συνθήκης εντός τη οποίας αυτά τελούν. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο αποτυπώνει με έναν ονειρικό τρόπο την πορεία δύο νεαρών παιδιών προς την ενηλικίωση, καθώς αυτά εγκαταλείπουν το σπίτι τους στις παρυφές της πόλης και κατέρχονται στην καρδιά του αστικού τοπίου προσπαθώντας να ψηλαφήσουν τις νέες δυνατότητες που διανοίγονται μπροστά τους και να επαναπροσδιορίσουν τη θέση τους μέσα στον κόσμο των ενηλίκων. Στην πορεία τους αυτή μοναδικές σταθερές είναι οι αποσκευές τους, οι οποίες, μαζί με τα προσωπικά αντικείμενα που τις συνοδεύουν, καθίστανται τόποι αναφοράς, ανάκλησης αλλά και ανάδυσης της νέας ταυτότητας των δύο παιδιών. Τα αντικείμενα που ένα-ένα εξέρχονται από τις αποσκευές συμμετέχουν σε αυτήν τη διαδικασία μετάβασης στη νέα πραγματικότητα, συνοψίζοντας τα απομεινάρια του παλαιού βίου των δύο παιδιών και προετοιμάζοντας τη διάδοχη κατάσταση.

Κοινό χαρακτηριστικό των αντικειμένων αυτών είναι ότι εισέρχονται σε ένα καθεστώς έκπτωσης, παραμόρφωσης της φύσης τους ή ακόμα και πλήρους

⁶⁴⁶ Σε κριτικό της σημείωμα για την πρώτη παράσταση του έργου η Ε. Μερκενίδου αναφέρεται αναλυτικά στη γλώσσα των τριών νεαρών ηρώων, παρατηρώντας ότι μιλούν «ομοιότροπα», παρά τις διαφορετικές τους αξιακές αφετηρίες. Ελένη Μερκενίδου, «Τα παιδιά βρίζουν κι ερωτεύονται», *Κουίντα*, 38 (Οκτ. 1999-Ιαν. 2000), σ. 9.

⁶⁴⁷ Η Λ. Ρόζη επισημαίνει ότι «η έμφαση στην κοινοτοπία ‘συντηρεί’ τη ρεαλιστική διάσταση του έργου, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο η φαντασία σταδιακά υπεισέρχεται στο πραγματικό και το κυριεύει». Ρόζη, Άτιτλο σημείωμα, *ό.π.*, σ. 354.

⁶⁴⁸ Το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά από το Θέατρο Τέχνης (Φρυνίχου) σε ενιαία παράσταση με το μονόπρακτο *Απόψε η μουσική*, στις 5 Μαΐου 2006, σε σκηνοθεσία Θόδωρου Γράμψα.

αποσύνθεσης. Το φόρεμα της Σαμάνθα, το οποίο ο Μαξ βγάζει από τον σάκο της και της προσφέρει να το φορέσει, είναι τσαλακωμένο. Οι γόβες, που αμέσως μετά φορά η ίδια, την στενεύουν, με αποτέλεσμα μόλις εκείνη ολοκληρώσει τον χορό της, να βγάλει τη μία και να αρχίσει να τρίβει το πόδι της κάνοντας μορφασμούς πόνου. Την άλλη γόβα θα την βγάλει λίγο αργότερα, για να την πετάξει προς την κατεύθυνση ενός διερχόμενου αυτοκινήτου που της κορνάρει. Στην προσπάθειά της να ντυθεί «γυναίκα» η Σαμάνθα βάφει, επίσης, τα χείλη της με το κραγιόν που βγάζει από τον σάκο της, αλλά οι κινήσεις της είναι νευρικές και άτσαλες. Από τον σάκο της θα βγάλει ακόμα ένα γράμμα του πρώην αγαπημένου της, το οποίο με συνοπτικές διαδικασίες θα τσαλακώσει στη χούφτα της θυμωμένη, αφού ανακαλέσει το άδοξο τέλος της σχέσης τους. Τέλος, από τη βαλίτσα του Μαξ αυτήν τη φορά, θα βγει η συναρμολογούμενη κούκλα, που θα σημάνει την ύστατη προσπάθεια αγκίστρωσης των δύο παιδιών από το παρελθόν τους, προτού αυτά τολμήσουν το αποφασιστικό βήμα της μετάβασης στον κόσμο των ενηλίκων. Η κούκλα στο τέλος καταστρέφεται από τη Σαμάνθα, καθώς αυτή προβάλλει περισσότερο έτοιμη να διαβεί το μεταίχμιο του ενήλικου βίου, διαρρηγνύοντας διά παντός τους δεσμούς με την παιδική ηλικία που αντιπροσωπεύει η κούκλα.

Η σωρεία αυτή των αντικειμένων που εξέρχονται από τις αποσκευές των δύο νεαρών παιδιών και υφίστανται τον διαδοχικό εκφυλισμό τους, αδυνατώντας να εξυπηρετήσουν τις τρέχουσες ανάγκες του Μαξ και της Σαμάνθα, ουσιαστικά συνοψίζουν τη διαδικασία μετάβασης από την οποία τα δύο παιδιά διέρχονται. Αντικείμενα που συνδέονται με το βιωμένο παρελθόν τους (γράμμα αγαπημένου, κούκλα) ή με την υπό ανάδυση ταυτότητά τους (τα ρούχα, παπούτσια και αξεσουάρ που η Σαμάνθα χρησιμοποιεί για να «ντυθεί» γυναίκα) λειτουργούν ως μετωνυμίες του κόσμου που αφήνουν πίσω τους και του ενήλικου κόσμου στον οποίο επιχειρούν να εισχωρήσουν. Τη χρονική στιγμή κατά την οποία όλα τα αντικείμενα περιπίπτουν σε αχρηστία και δη τη στιγμή της συμβολικής καταστροφής του μεταβατικού αντικειμένου της κούκλας, τα δύο παιδιά δύνανται πλέον να κάνουν το αποφασιστικό βήμα στη νέα τους πραγματικότητα, εκεί όπου θα χρειαστεί να επανεφεύρουν πτυχές του εαυτού τους, όπως ακριβώς επανεφευρίσκουν τον τρόπο του σχετίζεσθαι στην καταληκτική εικόνα του έργου με τη δήθεν τυχαία συνάντησή τους στους δρόμους της πόλης.

Μια ενιαία και ομογενή τάξη αντικειμένων συγκροτούν και τα ατάκτως ερριμμένα παπούτσια, που πληρούν τον σκηνικό χώρο του έργου του Λάκη Λαζόπουλου *Η Κυριακή των παπουτσιών*⁶⁴⁹. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στον ακάλυπτο χώρο μεταξύ πολλών τυπικών αθηναϊκών πολυκατοικιών, στον οποίο διασταυρώνονται οι καθημερινές διαδρομές των περίοικων, διαμοιράζονται οι ελπίδες και οι ματαιώσεις της μικροαστικής ζωής τους, αναφύονται έριδες και ανταγωνισμοί, ενώ εκεί εκκολάπτεται και η κοινή αγωνία για το μέλλον τους, καθώς στο τέλος του έργου οι ένοικοι εξωθούνται να εγκαταλείψουν τα διαμερίσματά τους λόγω των

⁶⁴⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο θέατρο «Ηβη» τη θεατρική περίοδο 1997-1998, σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα.

έργων του μετρό που τελούνται υπογείως και έχουν θέσει σε κίνδυνο τη στατικότητα των κτιρίων⁶⁵⁰. Όπως επισημαίνει και ο ίδιος ο συγγραφέας, ο ακάλυπτος συνιστά τον ζωτικό χώρο των ενοίκων των γύρω πολυκατοικιών, καθώς σε αυτόν συγκλίνουν τα ιδιαίτερα και πλέον ιδιωτικά δωμάτια των διαμερισμάτων, εκεί όπου ο εαυτός απογυμνώνεται από το κοινωνικό του προσώπειο και μένει έκθετος στις ίδιες του τις αδυναμίες και τους βαθύτερους φόβους⁶⁵¹. Και συμπληρώνει: «Αυτό το πίσω μέρος της ζωής είναι μια μετάφραση του πίσω μέρους του μυαλού του ανθρώπου»⁶⁵².

Σύμφωνα με τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, ο σκηνικός χώρος προβάλλει γεμάτος με σκόρπια πεταμένα παπούτσια. Οι ένοικοι φέρονται επί σειρά ετών να πετούν στο κέντρο του ακάλυπτου τα παλιά τους παπούτσια, με αποτέλεσμα να έχει συγκεντρωθεί ένας σωρός από ετερόκλιτα ζευγάρια παπουτσιών όλων των ειδών και μεγεθών. Μάλιστα, οι ένοικοι φέρονται να έχουν κανονίσει να συγκεντρωθούν την τελευταία Κυριακή του χειμώνα και ο καθένας να περιμαζέψει τα παπούτσια του, προκειμένου να καθαρίσει ο τόπος. Ο Ηλίας, ο οποίος συνιστά κεντρικό δραματικό πρόσωπο του έργου, ονειρεύεται να εντοπίσει στον σωρό τις παλιές του γαλότσες, αυτές που φόραγε παιδί, τότε που «ήξερε τι ήθελε, ποιος ήταν, πού ήθελε να πάει, τι ήθελε να γίνει, τι όνειρα είχε»⁶⁵³. Ομολογεί στον εαυτό του ότι, αν τα καταφέρει και ξαναμπεί σε εκείνες τις μπότες, ίσως μπορέσει να ξαναπιάσει τη ζωή από την αρχή.

Ο χρονικός προσδιορισμός της τελευταίας Κυριακής του χειμώνα ως ημέρας περισυλλογής των παλιών παπουτσιών ενέχει τον συμβολισμό του κύκλου της ζωής, αφού τον άγονο χειμώνα ακολουθεί η αναγέννηση της φύσης την άνοιξη. Τα πρόσωπα του έργου και δη ο Ηλίας εναποθέτουν στην προοπτική της περισυλλογής των παπουτσιών την ελπίδα της επανεκκίνησης της ζωής τους, της εγκατάλειψης του παλαιού εαυτού και της επαναδόμησης της καθημερινότητάς τους με νέους όρους, μακριά από τις κοινωνικές επιταγές και τις επίπλαστες ανάγκες. Το γεγονός ότι ο Ηλίας επενδύει την ελπίδα αυτή στις παιδικές του γαλότσες, τα παπούτσια «του απολεσθέντος παραδείσου και της Ηλικίας της αθωότητας»⁶⁵⁴, μαρτυρά τη βαθιά του ανάγκη να επιστρέψει στο καταφύγιο των παιδικών του χρόνων, εκεί όπου όλα ήταν αυθεντικά και ανεπιτήδευτα. Ο ίδιος εξομολογείται σε έναν μονόλογό του: «Κι όμως η μόνη ανάγκη είναι να βρω ποιος είμαι, γι' αυτό έχω σαλέψει κι έχω πέσει σ' αυτή την αδράνεια την πλήρη, περνούν γεγονότα, πράγματα, αλλάζει ο κόσμος και δεν μπορώ να κουνήσω το χέρι μου να πάω προς τα κει, τίποτα δεν θέλω, ας γίνει ό,τι θέλει [...]»⁶⁵⁵.

Ο χρόνος που παρέρχεται αμείλικτος και αφήνει τα πρόσωπα με ένα διάχυτο αίσθημα ματαιότητας διαπερνά το σύνολο των δραματικών διαλόγων και υποστασιοποιείται σκηνικά στα πολυφορεμένα παπούτσια, τα παπούτσια που

⁶⁵⁰ Ο Πλ. Μαυρομούστακος επισημαίνει το δάνειο του δραματουργικού ευρήματος του ακάλυπτου από την *Αυλή των θανμάτων* του Ι. Καμπανέλλη. Μαυρομούστακος, «Θέατρο ή θέαμα;», *Ελευθεροτυπία*, 18-19.4.1998.

⁶⁵¹ Λάκης Λαζόπουλος, «Ρεσιτάλ επικοινωνίας του Λάκη Λαζόπουλου στη Φιλοσοφική της Αθήνας ή περί κωμικού ο λόγος», *Θεατρογραφίες*, 2 (Καλοκαίρι 1998), σ. 59.

⁶⁵² *Ο.π.*

⁶⁵³ Λαζόπουλος, *Η Κυριακή των παπουτσιών*, Κέδρος, Αθήνα 1998, σ. 34.

⁶⁵⁴ Θωμαδάκη, «Λάκη Λαζόπουλου: *Η Κυριακή των παπουτσιών*», *Θεατρογραφίες*, 2 (Καλοκαίρι 1998), σ. 71.

⁶⁵⁵ Λαζόπουλος, *ό.π.*, σσ. 99-100.

περπάτησαν τη ζωή και στη συνέχεια απορρίφθηκαν στον στενό και ανήλιαγο χώρο του ακάλυπτου, μη δυνάμενα πια να στηρίξουν το ανθρώπινο βήμα στην αναζήτηση ενός νέου νοήματος στη ζωή του. Είναι, όμως, και τα παπούτσια που θα αναζητηθούν εκ νέου από τους ιδιοκτήτες τους την τελευταία Κυριακή του χειμώνα, για να τους δοθεί μια τελευταία ευκαιρία επανάληψης, μια ευκαιρία εξόδου από την ασφυκτική καθημερινότητα, μια ευκαιρία απελευθέρωσης από τα κοινωνικά δεσμά. Η ευτυχής ανεύρεση του ζευγαριού των παιδικών γαλοτσών από τον Ηλία στην τελευταία σκηνή του έργου τον οδηγεί να αναφωνήσει: «[...] ωφ, δε πα' να βρέξει τώρα, δε με νοιάζει, σα να φεύγει η κούραση απ' τα χρόνια αισθάνομαι, τώρα θέλω να κάνω αυτά που έκανα μικρός όταν έβρεχε [...]»⁶⁵⁶.

Με τον τρόπο αυτό τελείται η επιστροφή στον αυθεντικό εαυτό, αυτόν που είχε καταχωθεί στο βάθος της ύπαρξης νικημένος από τα βάρη των ευθυνών και των υποχρεώσεων. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία ο ακάλυπτος ανασηματοδοτείται και δεν συνιστά πλέον τον χώρο-φυλακή των ονείρων των προσώπων, αλλά αντίθετα ένα πεδίο χειραφέτησης και αλλαγής. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο τα πρόσωπα στην τελευταία σκηνή του έργου εμφανίζονται με τις βαλίτσες τους έτοιμα να εγκαταλείψουν τα σπίτια τους, εξ αφορμής των έργων του μετρό, αλλά με την ελπίδα να επιχειρήσουν μια ολότελα νέα αρχή στη ζωή τους μηδενίζοντας τον χρόνο, όπως χαρακτηριστικά ακούγεται στο καταληκτικό τραγούδι του έργου. Τα ατάκτως ερριμμένα παπούτσια υποβάλλουν, τελικά, την αίσθηση του βιωμένου χρόνου, ο οποίος μετά την περισυλλογή δύναται να επανακτηθεί προς ανάδειξη μιας αναγεννημένης διάστασης του εαυτού.

Στο «αριστοφανικότερο»⁶⁵⁷ έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Μια Κωμωδία*⁶⁵⁸, που εκτυλίσσεται στον Κάτω Κόσμο, ο συγγραφέας μας παρουσιάζει μια άλλη όψη του Άδη, ένα τοπίο «ιλαρό και φωτεινό»⁶⁵⁹, στο οποίο εγκαθίσταται μια ιδιότυπη τάξη πραγμάτων. Όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Κ. Γεωργουσόπουλος όλο το δραματικό σύμπαν του έργου χτίζεται πάνω σε μια υπόθεση, σε ένα «τι θα γινόταν εάν...», που άλλωστε αποτελεί το σημείο εκκίνησης όλων των αριστοφανικών κωμωδιών⁶⁶⁰. Το έργο του Καμπανέλλη συνιστά στην ουσία μια «σάτιρα του νεομαλθουσιανισμού και του πληθυσμιακού προβλήματος εξ αντιστρόφου»,

⁶⁵⁶ Το ίδιο, σ. 160.

⁶⁵⁷ Η Κ. Διαμαντάκου στην εμβριθή ανάλυσή της για το έργο επιχειρεί να εντοπίσει τους πυρήνες της κωμικότητάς του, καθώς και τις διασυνδέσεις του με την αριστοφανική κωμωδία. Μολονότι, όπως η ίδια επισημαίνει, το έργο του Καμπανέλλη δεν περιορίζεται στην αριστοφανική ποιητική, αλλά φέρει και άλλα διακείμενα (όπως αυτό του Λουκιανού), εντούτοις συνιστά το πλέον αριστοφανικό έργο του συγγραφέα, καθώς επιστρατεύει πολλές κωμικές τεχνικές οι οποίες ανάγονται στον Αριστοφάνη. Βλ. αναλυτικά: Διαμαντάκου-Αγάθου, «Εναλλαγές και παραλλαγές του κωμικού: από τον Αριστοφάνη στον Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, ό.π., σσ. 410-434.

⁶⁵⁸ Το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά από τον θίασο του Γιώργου Μιχαηλίδη στο Ηρώδειο, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη το καλοκαίρι του 2002.

⁶⁵⁹ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 107. Ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρεται σε έναν «Άδη ηλιόλουστο», ήτοι «έναν πολύ χαρούμενο και κωμικοτραγικό κόσμο». Καμπανέλλης, «Συνέντευξη στην Καλλιόπη Εξάρχου: 'Το γράψιμο του θεατρικού συγγραφέα είναι πράξη'», *Κουίντα*, 4 (Μάρ. 1996), σ. 4.

⁶⁶⁰ Γεωργουσόπουλος, «Ο πρέσβης Καμπανέλλης», *Τα Νέα*, 22-23.6.2002, σ. 6/32.

σύμφωνα με τον Δ. Τσατσούλη⁶⁶¹, αφού το πρόβλημα για τον Κάτω Κόσμο ανακύπτει με την αυξητική τάση που παρουσιάζει ο μέσος όρος ζωής στον επίγειο κόσμο, στερώντας έτσι από τον Άδη τον πληθυσμό του.

Όταν, λοιπόν, ο Πλούτωνας αντιλαμβάνεται ότι ο πληθυσμός του Άδη βαίνει μειούμενος και ότι ο ανταγωνιστής του Δίας έχει εξασφαλίσει για τους ανθρώπους επί γης έναν βίο γεμάτο αφθονία και απολαύσεις, αποφασίζει να προχωρήσει σε μια διαφημιστική καμπάνια, προκειμένου να προσελκύσει νέους ενδιαφερόμενους προς αποδημία, τάζοντάς τους στιγμές ευδαιμονίας και ψυχικής ανάτασης. Κατόπιν τούτου, οι πρώτοι νεκροί καταφτάνουν στον Άδη με μια διάθεση να σαρώσουν την επικράτειά του και να επιβάλουν τους όρους διαβίωσης στην οποία είχαν συνηθίσει στην επίγεια ζωή τους. Έτσι, ο Κάτω Κόσμος μετατρέπεται σταδιακά σε μια ζώνη τουριστικής ανάπτυξης, όπου τα ανεξέλεγκτα επιχειρηματικά σχέδια τίθενται στο προσκήνιο του δημόσιου βίου, την ίδια στιγμή που στις ιδιωτικές τους στιγμές οι νεκροί απολαμβάνουν τις ηδονές ενός έκλυτου και ελευθεριακού βίου. Η εκτράχυνση των ηθών επεκτείνεται σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής και εξωθεί τελικά τον Πλούωνα να βάλει λουκέτο στον Άδη αποπέμποντας όλους τους νεκρούς πίσω στη γη.

Χαρακτηριστικό σημείο της ηθικής κατάπτωσης αποτελεί, μεταξύ άλλων, και η διακίνηση κιβωτίων με λαθραία στην όχθη της Αχερουσίας, καθώς και οι λογής παράνομες αγοραπωλησίες αρχαίων αγαλματιδίων, αγγείων, κοσμημάτων και άλλων ταφικών κτερισμάτων. Ενώ στην αρχή η μεταπώληση γίνεται από μεσάζοντες και εν κρυπτώ, στην εξέλιξη του έργου και καθώς οι διάφορες παράνομες πράξεις έχουν αρχίσει να τελούνται απροκάλυπτα και ανευθρίαστα, την προώθηση των αρχαίων αναλαμβάνουν οι ίδιοι οι «ιδιοκτήτες» τους, οι οποίοι μάλιστα φέρονται να είναι ντυμένοι «αρχαϊκά», προκειμένου να προσελκύσουν το ενδιαφέρον των επίδοξων αγοραστών. Η ολοένα επιταχυνόμενη τουριστικοποίηση του τόπου έχει οδηγήσει στο ξεπούλημα ακόμα και αυτής της ίδιας της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Η αρχή γίνεται με την εγκατάσταση των νέων νεκρών στον Κάτω Κόσμο. Ενώ οι νεοαφιχθέντες απολαμβάνουν τις ανέσεις και την πολυτέλεια της νέας τους κατοικίας, ένας άγνωστος πλησιάζει τον Ιωάννου, βγάζει διακριτικά από τον κόρφο του ένα χάλκινο αγαλματίδιο και ακολουθεί η συζήτηση:

ΚΑΠΟΙΟΣ: ... πολύ σπάνιο κομμάτι, ούτε όμοιο ούτε παρόμοιο έχω ξαναδεί...

ΙΩΑΝΝΟΥ: ... αυθεντικό είναι...; αυτό έχει σημασία...

ΚΑΠΟΙΟΣ: ... από τον τάφο κατευθείαν... μυκηναϊκός, θολωτός, πανάρχαιος...

ΙΩΑΝΝΟΥ: ... Έρση, βάλε το στην τσάντα σου...! τι άλλο μπορείς να μας φέρεις...;

ΚΑΠΟΙΟΣ: ... της Παναγίας τα μάτια...! ξίφη, κύπελλα, κοσμήματα, διαδήματα...

ΙΩΑΝΝΟΥ: ... και... αν επιτρέπεται... πώς ακριβώς γίνεται, μπαίνεις και τα παίρνεις...;

ΚΑΠΟΙΟΣ: ... στον τάφο...; κύριε ελέησον, για ποιον με περάσατε...! οι ίδιοι μου τα δίνουνε να τους τα πουλήσω, ε, και βέβαια, έχω το ποσοστό μου, αλλά παρακαλώ όλ' αυτά μεταξύ μας...⁶⁶²

⁶⁶¹ Τσατσούλης, «Το αστεϊρευτο κέφι γραφής του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Μια Κωμωδία*, Ανοιχτό Θέατρο, Καλοκαίρι 2002, σ. 10.

⁶⁶² Καμπανέλλης, «Μια Κωμωδία», στον τόμο *Θέατρο Ζ'*, Κέδρος, Αθήνα 1998, σσ. 265-266.

Λίγο αργότερα οι ναύτες, οι οποίοι πρωτύτερα είχαν αρνηθεί να μεταφέρουν τις βαλίτσες των νεοαφιχθέντων νεκρών, τώρα με περισσή άνεση ξεφορτώνουν κιβώτια στο λιμάνι. Πρόκειται για λαθραία, όπως ενημερώνει ο Ερμής τον Δία. Την ίδια στιγμή η προβλήτα του λιμανιού έχει μετατραπεί σε πιάτσα, με πόρνες να σουλατσάρουν γύρω από τους φανοστάτες, άλλες να κάνουν στριπτιζ και να χορεύουν με περαστικούς και άλλες να επιδίδονται σε ερωτικές περιπτώξεις. Το σκηνικό τοπίο έχει αρχίσει να προσλαμβάνει τα χαρακτηριστικά ενός τόπου ανομίας και ακολασίας. Οι άσεμνες και σεξουαλικά ελευθέρια κινήσεις των ιερόδουλων⁶⁶³ συμπληρώνονται από το εντατικό στοίβαγμα των κιβωτίων, τα οποία ξεφορτώνονται σε κοινή θέα, χωρίς την παραμικρή διάθεση συγκάλυψης και προστασίας. Σε μια εκτεταμένη έξαρση των ελευθερίων ηθών το κρύφιο έχει καταστεί δημόσιο και η χαλαρότητα αυτή έχει εμπεδωθεί σε τέτοιο βαθμό από το ευρύτερο περιβάλλον ώστε κανείς πλέον να μην δίνει σημασία στη γενικευμένη παρουσία του εξόφθαλμα έκνομου, έκλυτου και εκκεντρικού.

Αυτό ακριβώς συμβαίνει και όταν οι μικροπωλητές, ντυμένοι «αρχαϊκά», κατακλύζουν τον σκηνικό χώρο στην πέμπτη εικόνα του έργου πουλώντας αγαματίδια, αγγεία και κοσμήματα. Η παρουσία τους έχει πια ενταχθεί στην κανονικότητα της νέας τάξης πραγμάτων του Άδη. Όταν ορισμένοι από αυτούς πλησιάσουν τη νεοφερμένη Περσεφόνη για να της πουλήσουν τα λαθραία τους –ένα χρυσό κράνος, δυο κύλικες και διάφορα προϊόντα κοσμετολογίας–, ο Κέρβερος που παρίσταται αποφασίζει να κάνει μια ακόμα απέλπιδα προσπάθεια να επιβάλει την τάξη (νωρίτερα είχε επιχειρήσει να κόψει πρόστιμο στην Περσεφόνη για το αποτσιγάρο που εκείνη είχε πετάξει κάτω). Όμως, η ασυδοσία των μικροπωλητών είναι τόσο μεγάλη ώστε εκείνοι καταφέρονται ακόμα και εναντίον αυτού του ίδιου του οργάνου της τάξης. Μετά από αντεγκλήσεις και εκατέρωθεν εκτοξευόμενες ύβρεις και απειλές, οι μικροπωλητές καταλήγουν σε συμπλοκή με τον Κέρβερο αφήνοντάς τον δαρμένο, ζαλισμένο και ταπεινωμένο. Το τελευταίο μέρος της στιχομυθίας τους είναι χαρακτηριστικό της πλήρους αποδιοργάνωσης του δημόσιου βίου:

ΚΕΡΒΕΡΟΣ: ... γι' αυτό φύλαγα τόσους αιώνες τους τάφους σας από τους τυμβωρύχους...; για να ξεπορτίσετε τώρα με τις αντίκες σας στο χέρι να τις πουλάτε αυτοπροσώπως; βάλτε τουλάχιστον έναν πάγκο μπροστά στον τάφο σας –όπως κάνουν και άλλοι– αντί να κυκλοφορείτε σαν γύφτοι...!

ΠΡΩΤΟΣ: ... κι εσένα τι σε νοιάζει, έχασες τη μίζα...;

ΚΕΡΒΕΡΟΣ: ... (τον αρπάζει απ' τα ρούχα) ... ζήτησε συγγνώμη αμέσως...!

ΠΡΩΤΟΣ: ... κάτω τα βρωμόχερά σου, χαμένο κορμί...!

ΚΕΡΒΕΡΟΣ: ... είμαι η αστυνομία, είμαι το κράτος...!!

ΠΡΩΤΟΣ: ... ε, άι στο διάβολο και αστυνομία και κράτος...!⁶⁶⁴

⁶⁶³ Διαμαντάκου, *ό.π.*, σ. 416. Η μελετήτρια παρατηρεί επίσης σχετικά: «Ο δραματικός κόσμος του Καμπανέλλη [...] δεν αποκλείει ασυζητητί από την πρακτική του –και μάλιστα όσο προχωρά σε ηλικία– την ψυχολογικά ενισχυτική και κοινωνικά αντισταθμιστική ασεμνολογία και ασεμνοπραξία», σ. 418.

⁶⁶⁴ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 295. Ο «Πρώτος» μικροπωλητής αποδεικνύεται στη συνέχεια πως είναι ο Μενέλαος.

Η σκηνική εικόνα την οποία παρουσιάζουν τα κιβώτια με τα λαθραία, λειτουργεί συμπληρωματικά προς την αντίστοιχη εικόνα που είχαν διαμορφώσει επί σκηνής οι συσσωρευμένες βαλίτσες των νεοαφιχθέντων νεκρών στην προηγούμενη εικόνα του έργου. Στην περίπτωση των αποσκευών ο υπέρμετρος όγκος τους είχε προσδώσει στην παρουσία τους μια απροσδόκητη ισχύ, λειτουργώντας ως ένας οπτικός υπαινιγμός για αυτό που επρόκειτο να ακολουθήσει: οι αποσκευές δεν ήταν παρά το μετωνυμικό αντίστοιχο της νέας τάξης πραγμάτων την οποία οι νεοαφιχθέντες νεκροί είχαν σκοπό να εγκαθιδρύσουν στον Άδη. Στο γεγονός ότι είχαν διασχίσει την Αχερουσία κουβαλώντας όλα τους τα υπάρχοντα, αντί να προσέλθουν στη νέα τους κατοικία ταπεινοί και μετριοπαθείς, λάνθανε εξαρχής η διάθεσή τους να επιβάλουν στον Κάτω Κόσμο τους όρους της επίγειας ζωής τους, ήτοι μιας ζωής παραδομένης στις απολαύσεις και τις ηδονές. Τα κιβώτια με τα λαθραία, που συσσωρεύονται κατά τον ίδιο τρόπο στο λιμάνι, με τους ναύτες να τα κουβαλούν αγόγγυστα χωρίς το συνδικαλιστικό πρόσκομμα που είχαν παρουσιάσει για τη μεταφορά των αποσκευών, ουσιαστικά επιβεβαιώνουν αυτήν ακριβώς την αίσθηση που είχαν δημιουργήσει οι στοιβαγμένες αποσκευές. Οι νεοαφιχθέντες «φέρουν τον απόηχο της ζωικής δύναμης στον κόσμο του Άδη»⁶⁶⁵, εδραιώνουν μια τάξη ανομίας και ασυδοσίας και τα κιβώτια με τα λαθραία που ξεφορτώνονται στο λιμάνι σε κοινή θέα καθιστούν αναμφισβήτητη την πρωτοκαθεδρία της νέας τάξης στον Κάτω Κόσμο.

Η εικόνα αυτή ενισχύεται έτι περαιτέρω από τις επιμέρους χειρονομίες των μικροπωλητών. Η μπουρλέσκα όψη την οποία ο Καμπανέλλης τους αποδίδει ντύνοντάς τους «αρχαϊκά», προκειμένου να ταιριάζουν με τα αρχαία αντικείμενα που πωλούν, αναδεικνύει τη φολκλορική διάσταση της τουριστικοποίησης του Άδη. Μάλιστα, στην όλη διαδικασία υποκρύπτεται και μια διάθεση εξαπάτησης των υποψήφιων αγοραστών, όταν τα αρχαία προωθούνται σε «σετ». Κατά την προσέγγιση της Περσεφόνης ο Δεύτερος μικροπωλητής διαφημίζει τα ποτήρια του: «... ποτήρια του Ευφρονίου με υπογραφή, τα 'χω σε δωδεκάδα...»⁶⁶⁶. Η γνησιότητά τους πιστοποιείται διά της υπογραφής, κατά τα άλλα όμως τα ποτήρια κυκλοφορούν σε δώδεκα πανομοιότυπα αντίγραφα.

Η εικόνα εκφυλισμού του Άδη που παρουσιάζεται στο έργο διά των κιβωτίων με τα λαθραία συμπληρώνεται και από μια άλλη τάξη αντικειμένων, τα οποία μαρτυρούν συλλήβδην τη διαφθορά που έχει εγκατασταθεί στην επικράτεια του Κάτω Κόσμου με τις ευλογίες του Πλούτωνα. Πρόκειται για τα πλαστά τιμολόγια με τα οποία ο Ερμής επιχειρεί να αποσπάσει μαύρο χρήμα μέσα από υπερκοστολογήσεις υπηρεσιών, για τους διπλούς καταλόγους επιβατών που υποκρύπτουν μια σκόπιμη αλλοίωση της σύνθεσης του νεοεισερχόμενου πληθυσμού, για τα έγγραφα χρεώσεων υπηρεσιών ιδιαίτερα «φουσκωμένων», προκειμένου να εξασφαλιστεί και η σχετική

⁶⁶⁵Πεφάνης, «Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη και ο Luigi Pirandello. Εξιχνίαση μιας εκλεκτικής συγγένειας», στον τόμο *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Αθήνα 18-21.4.2002, Επιμ. Κωσταντζα Γεωργακάκη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, ERGO, Αθήνα 2004, σ. 488.

⁶⁶⁶Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 294.

προμήθεια των μεσαζόντων, για τα ρολά των αρχιτεκτονικών σχεδίων που προοιωνίζονται την ολοσχερή μετατροπή του Άδη σε ζώνη τουριστικής ανάπτυξης, για τον χαρτοφύλακα του Δίφυλου με όλα τα απαραίτητα έγγραφα για τη σκοπούμενη τουριστικοποίηση, για τα χαρτάκια που διακινούνται μεταξύ των εμπλεκόμενων και υποδεικνύουν τα χρηματικά ποσά που απαιτούνται για το μεγαλεπήβολο αναπτυξιακό έργο, για τα ραβασάκια με υπόλοιπα οφειλών, για τα αποκόμματα εφημερίδων που αβαντάρουν τη νέα τάξη πραγμάτων, καθώς και για τα στοιχεία του Ληξιαρχείου που δείχνουν τη βαθμιαία απομείωση του πληθυσμού του Άδη και τα οποία στάθηκαν η αφορμή για το άνοιγμα του Πλούτωνα σε μια μεγαλύτερη μερίδα ενδιαφερομένων προς αποδημία μέσα από διαφημίσεις παροχών και ελκυστικών υπηρεσιών.

Αν σε όλα αυτά προστεθεί και το χρήμα, που παραδόξως δεν κινείται αφειδώς στο έργο (λανθάνει ωστόσο σε κάθε μορφή δοσοληψίας), τότε διαμορφώνεται μια εικόνα του Βασιλείου του Πλούτωνα όπου συνδυάζονται ειρωνικά ο αρχαιοελληνικός Άδης και η Γη της Επαγγελίας, όχι όμως ως αναγωγή στο χριστιανικό ιδεώδες, αλλά ως αποτύπωση του αμερικάνικου ονείρου⁶⁶⁷. Το ζητούμενο της ευδαιμονίας, με το οποίο κατέρχονται «θορυβώδεις και απαιτητικοί»⁶⁶⁸ νεκροί στον Άδη, προκαλεί εν τέλει μια ειρωνική αντιστροφή της εσχατολογίας της ομηρικής νέκυιας: η επικράτεια του Κάτω Κόσμου, αντί να αποτελέσει μια αφορμή ενδοσκόπησης και να λειτουργήσει ως καταφύγιο της συνείδησης, κατακλύζεται εδώ από «νεκρούς-τουρίστες», οι οποίοι αποβλέπουν στη μετατροπή του Άδη σε ένα εναλλακτικό πεδίο εξάσκησης των πάλαι ποτέ επίγειων απολαύσεών τους⁶⁶⁹.

Τα αντικείμενα διά των οποίων συγκροτείται όλη αυτή η εικόνα ελευθεριότητας και ασυδοσίας εγγράφονται σε μια τάξη αντικειμένων τα οποία συνδέονται με το καπιταλιστικό μοντέλο παραγωγής στη μετα-νεωτερική του εκδοχή: επενδυτικά σχέδια επί χάρτου με οργιώδη δόμηση και παντελή απουσία περιβαλλοντικής μέριμνας, σημειώματα για την προώθηση ιδίων συμφερόντων, υπερτιμολογήσεις προϊόντων και υπηρεσιών, χρηματισμοί, διασπάθιση δημόσιου χρήματος, απομύζηση του πολίτη, αλλά και επιστράτευση των μέσων επικοινωνίας για την επικοινωνιακή διαχείριση της τελούμενης ανάπτυξης⁶⁷⁰. Όλα αυτά, βέβαια, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην πραγματικότητα, δεν λαμβάνουν χώρα σε κοινή θέα, αλλά πάντα σε κατ' ιδίαν συναλλαγές, προκειμένου να διασφαλιστεί η μυστικότητα της εκάστοτε παράνομης πράξης.

Πλάι στο γενικευμένο επενδυτικό σχέδιο των νεοαφιχθέντων, που στόχο έχει να μετατρέψει την επικράτεια του Κάτω Κόσμου σε τουριστικό θέρετρο πολυτελείας, δεν λείπουν και οι καθημερινές προσωπικές απολαύσεις, όπως αυτές του σαρκικού έρωτα, της αχαλίνωτης βρώσης και πόσης και των τυχερών παιχνιδιών. Η Κρωβύλη

⁶⁶⁷ Όπως επισημαίνει ο Πεφάνης, το χριστιανικό στοιχείο στο έργο είναι αδρανές, καθώς οι νεκροί δεν εκπροσωπούνται από το πνεύμα ή την ψυχή τους, αλλά είναι οι ίδιοι παρόντες, ίδιους σώμασι. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 69.

⁶⁶⁸ Πεφάνης, «Απόσταγμα πενήντα θεατρικών χρόνων. Ο μοντέρνος Καμπανέλλης», ό.π., σ. 182.

⁶⁶⁹ Πούχγερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σσ. 830-831.

⁶⁷⁰ Ο Πούχγερ εύστοχα παρατηρεί ότι ο «τραγέλαφος της προόδου» στον Άδη είναι ακόμα πιο σπαρταριστός από ό,τι στη μεταπολεμική Ελλάδα, όπως αποτυπώνεται στα έργα της ρεαλιστικής τριλογίας του συγγραφέα (*Εβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας*). Πούχγερ, ό.π., σ. 843.

με τις πέντε κόρες της, οι οποίες εκδίδονται προς τέρψη του ανδρικού πληθυσμού του Άδη, φέρονται να εκπληρώνουν μέσα στο έργο τα δύο πρώτα είδη απολαύσεων, αφού στον οίκο τους λαμβάνουν χώρα όχι μόνο ερωτικές περιπτώξεις αλλά και πλούσια φαγοπότια. Όσον αφορά την αχαλίνωτη πόση, η αρχή γίνεται με το ποτό που μια εκ των ιερόδουλων θα προσφέρει στον Χάροντα, ενόσω ο ίδιος μαζί με τον Ερμή και τον Διογένη συζητούν την εκδοχή της ανέγερσης ενός καζίνο στην εξοχή του Άδη. Ο Χάρων αποδεχόμενος το κέρασμα πίνει στην υγεία της Φρωφρώς και ο Ερμής, που μόλις τότε αντιλαμβάνεται τις αιθέριες υπάρξεις, στρέφει προς τον Δία έκθαμβος και τον προσκαλεί να ρίξει κι εκείνος μια ματιά. Η χειρονομία του Χάροντα θα μπορούσε να ιδωθεί και ως το σκηνικό σημείο εκκίνησης της ηθικής εξαχρείωσης που στο εξής θα λάβει χώρα στον Άδη, μετατρέποντας την επικράτεια του Κάτω Κόσμου σε ένα απέραντο πεδίο έκνομου και έκλυτου βίου.

Για το αναπτυξιακό σχέδιο που πρόκειται να αλλάξει την όψη του Κάτω Κόσμου δεν θα αργήσει να έρθει και η ώρα της συλλογικής διαπραγματεύσεως. Συγκεντρωμένοι στο σπίτι της Κρωβύλης οι Ιωάννου, Δίφυλος, Θεοκλής, Ηρακλής, Ευφράτης, Χάρων, Μίνως και Αιακός εμφανίζονται με ποτήρια σαμπάνιας στο χέρι. Η Κρωβύλη δίνει τότε την «άδειά» της να ξεκινήσει η σύσκεψη μεταξύ των αντρών και καλεί τα κορίτσια της να αποχωρήσουν. Προτού εγκαταλείψουν τον χώρο, εκείνες μαζεύουν από το τραπέζι τις σαμπάνιες, ώστε να δημιουργηθεί επαρκής χώρος για να απλωθούν τα αρχιτεκτονικά σχέδια που θα αποτελέσουν τη βάση των διαπραγματεύσεων. Με τη λήξη της σύσκεψης η Κρωβύλη εμφανίζεται και πάλι για να υπενθυμίσει στους παριστάμενους ότι η βραδιά έχει και συνέχεια: ένα πλουσιοπάροχο τραπέζι με μεζέδες και ποικιλία κρασιών τους περιμένει, όπως επίσης και οι πέντε κόρες της, διαθέσιμες να ικανοποιήσουν τις σαρκικές ορέξεις των ανδρών.

Στην επόμενη εικόνα του έργου και ενώ το επιχειρηματικό σχέδιο βρίσκεται στο τελικό στάδιο της υλοποίησης, ο Δίφυλος με τον τραπεζίτη Κλεόδημο έχουν μια κατ' ιδίαν συνάντηση, κατά την οποία ο πρώτος ζητά επιτακτικά από τον τραπεζίτη ένα μεγάλο χρηματικό ποσό, προκειμένου να ολοκληρωθεί το επενδυτικό έργο. Η συνάντηση τελείται εν μέσω πόσης, ενώ κατόπιν της πίεσης την οποία ο Δίφυλος ασκεί στον Κλεόδημο, ο Δίφυλος παροτρύνει τον τραπεζίτη να πει το μαρτίνι του, ευελπιστώντας ότι ίσως έτσι εκείνος χαλαρώσει και υποκύψει πιο εύκολα στον άτυπο εκβιασμό του. Με τον τρόπο αυτό το ποτό κλείνει τη σκηνική παρουσία του στο έργο, έχοντας συμβάλει στην έκλυση των ηθών ως απαραίτητο συμπλήρωμα σε κάθε διαδικασία μεθόδευσης της νέας τάξης πραγμάτων την οποία επιφυλάσσουν οι νεοαφιχθέντες νεκροί για τον Κάτω Κόσμο.

Το τέταρτο σκέλος του έκλυτου βίου των ενοίκων του Άδη, δηλαδή τα τυχερά παιχνίδια, αποτυπώνεται σε ένα μεμονωμένο επεισόδιο, που αφορά τη συνάντηση του Ερμή με τον Διογένη και τους άλλους δύο κυνικούς λίγο μετά την εγκατάσταση των νεοαφιχθέντων νεκρών στον Άδη. Ο Διογένης πλησιάζει τον Ερμή με δυο μεγάλα ζάρια και του προτείνει να παίξουν μπαμπούτι. Εκείνος αρνείται και τότε ο Διογένης περνά στην επόμενη πρότασή του, τη συνάντηση για πόκα στο σπίτι της κυρίας Λιλής. Στην απάντηση του Ερμή ότι δεν ξέρει πόκα ο Διογένης συνεχίζει με μια αντιπρόταση, που περιλαμβάνει το κουμκάν στο σπίτι της κυρίας Τασίας. Του δίνει,

μάλιστα, ορισμένες τράπουλες για να τις μεταβιβάσει εκ μέρους του στην κυρία Τασία. Ο Ερμής εξακολουθητικά αρνείται και στη συνέχεια ο Διογένης βρίσκει έναν εύσημο τρόπο να του ζητήσει μια χάρη. Συγκεκριμένα, τον παρακαλεί να πείσει τον Χάροντα να επισπεύσει με τις δύο ρουλέτες που του έχει παραγγείλει, ώστε να μπορέσουν να φτιάξουν «κανένα καζινάκι στην εξοχή»⁶⁷¹. Ο Ερμής απρόθυμα συναινεί και ο Διογένης μαζί με τους φίλους του αποχωρούν.

Από τη συνάντηση αυτή προκύπτει ότι οι νέοι νεκροί έχουν φέρει και νέα ήθη στον Άδη, παρασύροντας ακόμα και τους παλαιούς ενοίκους του σε έναν έκλυτο βίο, που μεταξύ άλλων περιλαμβάνει τη χαρτοπαιξία και τα λοιπά τυχερά παιχνίδια. Τα ζάρια και οι τράπουλες αποτυπώνουν με σκηνικούς όρους το έθος των τυχερών παιχνιδιών, την εξάπλωσή τους στην επικράτεια της Αχερουσίας (από σπίτι σε σπίτι και από δρόμο σε δρόμο), καθώς και την προοπτική που προδιαγράφεται, όπως μαρτυρούν τα σχέδια για καζίνο. Μάλιστα, ενδιαφέρον παρουσιάζει η απάντηση του Χάροντα στον Ερμή, ο οποίος τον ρωτά γιατί έχει καθυστερήσει να φέρει τις ρουλέτες στον Διογένη. Εκείνος, λοιπόν, του λέει αφοπλιστικά: «... γιατί έχουν ενδιαφερθεί άλλοι, σοβαροί άνθρωποι, όχι τέτοιοι κοπρίτες...! ξέρεις τι εστί καζίνο...;»⁶⁷², αναφερόμενος προφανώς στους νεοφερμένους, που έχουν έρθει με ένα εκτεταμένο αναπτυξιακό σχέδιο για τον Κάτω Κόσμο και με πολλά διαπλεκόμενα συμφέροντα.

Τα τέσσερα αυτά πεδία διά των οποίων αρθρώνεται το νέο ήθος που οι νεοαφιχθέντες νεκροί έχουν έρθει αποφασισμένοι να εδραιώσουν στον Κάτω Κόσμο ουσιαστικά συγκροτούν μια ευρύτερη επικράτεια, διά της οποίας κυρώνεται η νέα τάξη πραγμάτων που έχει εγκαθιδρυθεί στον Άδη. Τα κιβώτια με τα λαθραία και τα αρχαία αντικείμενα (είτε πρόκειται για αυθεντικά κτερίσματα είτε για αντίγραφα τους) συνιστούν καταρχάς σκηνικό σημείο της ακατάσχετης τουριστικής ανάπτυξης που δρομολογείται και υλοποιείται στον Άδη από τους νεοφερμένους νεκρούς. Πέρα από τις ανεξέλεγκτες παρεμβάσεις στο φυσικό τοπίο, την ολοσχερή εκποίηση της γης και τη θυσία του δημόσιου πλούτου στο βωμό του κέρδους και της μίζας, η τουριστικοποίηση φαίνεται ότι έχει εισχωρήσει και στις πιο ευαίσθητες πτυχές του κοινωνικού βίου, όπως είναι η πολιτιστική κληρονομιά. Τα λογής έγγραφα αποτυπώνουν με χαρακτηριστική ενάργεια την εικόνα αυτή: τα υπογείως διακινούμενα πλαστά τιμολόγια, τα αρχιτεκτονικά σχέδια της λεηλάτησης του φυσικού τοπίου χάριν της τουριστικής ανάπτυξης, τα αμαρτωλά συμβόλαια με τις υπογραφές μελών της κυβέρνησης και η κατευθυνόμενη ενημέρωση συνιστούν ενδείξεις του προϊόντος εκφυλισμού της επικράτειας του Άδη.

Αντίστοιχα, το ποτό απαντά στην τάση της χαλάρωσης, της ελευθεριότητας και της απροθυμίας χαλιναγώγησης των παθών προσφέροντας στα πρόσωπα μία ακόμη απόλαυση από τις πολλές –ηδονοβλεπτικές, σαρκικές, ψυχικές– τις οποίες τους έχει επιφυλάξει η νέα τάξη πραγμάτων που τα ίδια σκοπίμως έχουν εδραιώσει στον Άδη. Μαζί με τις σαμπάνιες και τα λοιπά ποτά που διακινούνται στον σκηνικό χώρο, τα ζάρια και οι τράπουλες ολοκληρώνουν το δραματικό τοπίο της ηθικής

⁶⁷¹ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 278.

⁶⁷² *Το ίδιο*, σ. 278.

εξαχρείωσης που βαθμιαία κατακλύζει τον κόσμο των νεκρών. Μπορεί η σκηνική τους παρουσία να είναι σύντομη και περιορισμένη, ωστόσο συνιστά μια ακόμα ψηφίδα στο μεγάλο μωσαϊκό του βίου της ανομίας και της ακολασίας που απεικάζεται στο έργο και που θα αποτελέσει την αιτία για το οριστικό κλείσιμο του Άδη από τον ίδιο τον Πλούτωνα.

Στο τέλος του έργου τα σκηνικά σημεία του ελευθεριακού βίου έχουν εκβάλει σε μια εικόνα παρακμής της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η δραστηριότητα αυτή είναι τώρα έτοιμη να επαναπατριστεί στη γη, φανερώνοντας την προσηνή ματιά του Καμπανέλλη πάνω στην ανθρώπινη ύπαρξη: το πέρασμα από τον θάνατο παρουσιάζεται από τον συγγραφέα ως η αναγκαία συνθήκη για τον επαναπροσδιορισμό της στάσης του ανθρώπου απέναντι στη ζωή. Υπό το πρίσμα αυτό, όλο το έργο συνιστά μια «στοχαστική απόσταση»⁶⁷³ από τη ζωή, που –παρά τη σατιρική και ενίοτε ειρωνική διάθεση του συγγραφέα απέναντι στις καθημερινές εκφάνσεις της– κλείνει με την αδιαπραγμάτευτη κατάφασή της. Οι δραματικές καταστάσεις που αναφύονται μέσα από το σατιρικό βλέμμα του Καμπανέλλη δεν φέρουν το στοιχείο του «απόλυτα κωμικού», αλλά πολύ περισσότερο το στοιχείο του «σημαίνοντος κωμικού», δηλαδή της ποιότητας εκείνης η οποία διαλέγεται με την ηθική διάσταση των πραγμάτων και αρθρώνει έναν λόγο γύρω από την ανθρώπινη ύπαρξη⁶⁷⁴.

Η ταυτότητα του σκηνικού χώρου στο έργο *Στην εθνική με τα μεγάλα* του Μιχάλη Βιρβιδάκη προσδιορίζεται από μια σειρά ετερόκλιτων αντικειμένων, τα οποία κατά τον συγγραφέα βρίσκονται ατάκτως ερριμμένα και κυριαρχούν στον χώρο: εξαρτήματα από παλιές μηχανές και ανταλλακτικά αυτοκινήτων πλάι σε ένα διπλό κρεβάτι, μια ντουλάπα, έναν νεροχύτη και ένα τραπέζι με δυο καρέκλες συγκροτούν τον ζωτικό χώρο της αποκαλούμενης από τα δυο αδέρφια «Κυρακατίνας», δηλαδή της καντίνας που τους εξασφαλίζει τα προς το ζην, αλλά ταυτόχρονα συνιστά και το σπίτι τους. Το γεγονός ότι μέσα στον ίδιο χώρο επιτελούνται όλες οι κοινωνικές λειτουργίες και ικανοποιούνται όλες οι βιοτικές ανάγκες –εργασία, στέγη, τροφή, ανάπαυλα– προσδίδει στον χώρο αυτό έναν προλεταριακό χαρακτήρα⁶⁷⁵. Προβάλλει, έτσι, ως ένας χώρος ενοποιημένος, παρά τα αταίριαστα μεταξύ τους αντικείμενα που τον πληρούν, ο οποίος συνακόλουθα στοιχειώνει το παρόν και το μέλλον των δύο αδερφών. Από τη μια είναι το απόλυτο καταφύγιό τους μέσα στην ερημία του περιβάλλοντος τοπίου, από την άλλη η

⁶⁷³ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 832.

⁶⁷⁴ Την εύστοχη διάκριση μεταξύ «απόλυτα κωμικού» και «σημαίνοντος κωμικού» κάνει η Διαμαντάκου. Βλ. αναλυτικά, Διαμαντάκου, *ό.π.*, σ. 434.

⁶⁷⁵ Η Α. Ubersfeld με αφορμή το έργο του F. X. Kroetz *Κατ' οίκον εργασία* επισημαίνει ότι η σώρευση των εργαλείων δουλειάς στο σπίτι, όπου εκπληρώνεται η εργασία παράλληλα με τις άλλες βιοτικές ανάγκες –στέγη, τροφή, ξεκούραση– υποδηλώνει έναν τρόπο ύπαρξης προλεταριακό. Καθώς, όμως, η εργασία δεν μπορεί να εικονιστεί στο θέατρο, αφού η κοινωνική παραγωγή και η εργασία του χρόνου δεν μπορούν να καταστούν αντικείμενο μίμησης, η σκηνική αυτή συνθήκη υπογραμμίζει ουσιαστικά τη μη φυσικότητα αυτού του προλεταριακού τρόπου ύπαρξης, την ξενότητά του. Βλ. Ubersfeld, *L'objet théâtral*, *ό.π.*, σσ. 9-12, 43-45. Αντίστοιχη αίσθηση ξενότητας εγείρει και στο έργο του Βιρβιδάκη η λειτουργία της Κυρακατίνας.

επισφαλής ύπαρξη του χώρου αυτού θα εκθέσει τελικά τα δυο αδέρφια σε ένα εξίσου επισφαλές και αβέβαιο μέλλον.

Χαρακτηριστικό του εν λόγω χώρου είναι τα σκόρπια ανταλλακτικά από παλιές μηχανές και αυτοκίνητα, εξαρτήματα που πλέον δεν λειτουργούν, αλλά φυλάσσονται από τα δύο αδέρφια με περισσή ευλάβεια. Όπως επισημαίνουν οι Bazin και Bensa, τείνουμε να διατηρούμε παλιά εργαλεία, παλιά ρούχα ή παλιά έπιπλα τα οποία έχουν απολέσει τη χρηστική τους λειτουργικότητα, μόνο και μόνο επειδή συνιστούν υπόμνηση της παρελθούσας ταυτότητάς μας⁶⁷⁶. Για τον Λόλη και τον Λάκη, συνεπώς, τα αδρανοποιημένα ανταλλακτικά δεν αποτελούν απλώς μια ξεχασμένη και νεκρή ύλη, αλλά σκόπιμα διατηρούνται στο εσωτερικό του ζωτικού τους χώρου ως ίχνη της προέλευσης και της ταυτότητάς τους. Τα ανταλλακτικά προβάλλουν επενδυμένα με τον ανθρώπινο μόχθο, την προσωπική εργασία, την έγνοια αλλά και το όνειρο μιας καλύτερης ζωής. Μπορεί η όψη τους να φανερώνει ασχήμια, αλλά είναι ακριβώς αυτή η ασχήμια που συνιστά την «αλληγορία του βιωμένου χρόνου»⁶⁷⁷: «Τα αντικείμενα που χάλασαν, πάλιωσαν, αποσυναρμολογήθηκαν σημαίνει ότι έζησαν πραγματικά με την ίδια λογική που έχει ζήσει φυσιολογικά το γερασμένο σώμα»⁶⁷⁸.

Θα μπορούσαμε, ακόμα, να δούμε στα αντικείμενα αυτά τη φетиχοποίηση της δύναμης, που κατά τον Baudrillard διακρίνει κάθε μηχανικό/τεχνολογικό αντικείμενο και που ακολούθως συνδέεται με την εικόνα του πατέρα ως δύναμης⁶⁷⁹. Ωστόσο, η εικόνα της εγκατάλειψης την οποία παρουσιάζουν τα παντός είδους ανταλλακτικά επί σκηνης υποδηλώνει την απομάκρυνσή τους από τη διαδικασία της κοινωνικής παραγωγής, οπότε αυτόματα υπονομεύεται αυτός ο ίδιος ο αρχετυπικός συμβολισμός τους ως αποτυπώσεων της πατριαρχίας. Κατά συνέπεια, τα μηχανικά εξαρτήματα που πληρούν τον χώρο της καντίνας ουσιαστικά ανακαλούν την πρότερη ζωή των δύο αδερφών, ολότελα απολεσμένη στο δραματικό παρόν, η οποία όμως φέρεται να στοιχειώνει ακόμα τον λόγο και τις πράξεις τους. Ο βιωμένος χρόνος της χειρονακτικής εργασίας έχει εμποτίσει τον ζωτικό χώρο της καντίνας, ο οποίος προβάλλει τόσο αποδιοργανωμένος όσο και η τρέχουσα ύπαρξη των δύο αδερφών.

Η «κυρακατίνα» αναδύεται, άλλωστε, ως το κεντρικό πρόβλημα του έργου: ήδη από την αρχή, όταν ο αδερφός Λάκης καταφτάνει στα πάτρια εδάφη μετά από πολλά χρόνια απουσίας στο εξωτερικό, ο Λόλης του γνωστοποιεί την επικείμενη διάνοιξη δρόμου στο σημείο στο οποίο βρίσκεται η καντίνα και του επισημαίνει ότι πρέπει να την μετακινήσουν πέντε μέτρα μέσα στο χωράφι. Τα δυο αδέρφια ομολογούν ότι δεν γίνεται εποπδενί η «κυρακατίνα» να μετακινηθεί από τη θέση της. Ωστόσο, η απειλή της μετακίνησης επικρέμεται μέχρι την τελευταία σκηνή του έργου, που βρίσκει τα δυο αδέρφια να έχουν μαζέψει τα υπάρχοντά τους σε ένα μπαούλο και να περιμένουν ένα διερχόμενο φορτηγό να τους πάρει. Τα αντικείμενα που τα δύο αδέρφια έχουν επιλέξει να αποθηκεύσουν μέσα στο μπαούλο είναι μεταξύ άλλων και τα παλιά εργαλεία, τα οποία μέχρι τότε κείτονταν ανενεργά στον

⁶⁷⁶ Bazin et Bensa, *ό.π.*, σ. 6.

⁶⁷⁷ Βαροπούλου, *Το ζωντανό θέατρο*, Άγρα, Αθήνα 2002, σ. 88.

⁶⁷⁸ *Ο.π.*

⁶⁷⁹ Baudrillard, *Le système des objets*, *ό.π.*, σσ. 116-117.

δραματικό χώρο. Όταν έρχεται και η σειρά των «πενηνταριών» να μπουν στο μπαούλο, ο Λόλης συνειδητοποιεί αίφνης ότι τα έχει χάσει και επιδίδεται σε έναν αγώνα αναζήτησής τους. Η εναγώνια προσπάθειά του αποτυπώνεται στην προσωποποίηση των αντικειμένων αυτών στον λόγο του. Στην αρχή φειδωλά θα αναφέρει: «[...] μιλιά δεν έχουνε, πόδια έχουνε...» και «[...] με κοιτάνε τώρα που τα ψάχνω και γελάνε αυτά μα δεν...»⁶⁸⁰ και στη συνέχεια ο λόγος του θα γίνει χειμαρρώδης:

[...] με κοιτάνε που τα ψάχνω και κρύβονται!... να κλείσω τα μάτια μου να δεις που θα βγούνε... αυτό θέλουν, παιχνίδια... μα πού καιρός... φεύγουμε καταλαβαίνετε; Πάμε τελειώσανε τα ψέματα... τελευταία ευκαιρία αλλιώς θα μείνετε πίσω, μόνα... θα 'ρθει η μπουλντόζα και δε θα λυπηθεί τίποτα... αυτό σας λέω... κλείνω τα μάτια μου και μετράω ως το τρία... όταν τ' ανοίξω να 'στε πάνω στο τραπέζι, εδώ, δάκρυ δε θα χυθεί ... δάκρυ... παιχνίδια θέτε, ε;... λοιπόν... ένα!...κρίμα να μείνετε πίσω... δύο... δυόομισιι!⁶⁸¹

Η τελευταία αυτή σκηνή, κατά την οποία ο Λόλης γεμίζει το μπαούλο του με παντός είδους μικρά και ευτελή εργαλεία δουλειάς, προκαλεί ένα παραξένισμα, όχι μόνο γιατί τίποτα μέχρι τώρα δεν μαρτυρούσε τη σχέση του με την εργασία, αλλά και γιατί προτάσσει την εξάρτηση από τα εργαλεία αυτά παρά από αντικείμενα του νοικοκυριού ή ενδεχομένως από αντικείμενα συναισθηματικής αξίας που θα ήθελε να περισώσει πριν το οριστικό ξερίζωμα του σπιτιού. Το εγκώμιο στα εργαλεία, έτσι όπως αυτό ξετυλίγεται μέσα από τον μονόλογό του, κατά τον οποίο απευθύνεται με αμεσότητα σε αυτά, τους μιλά και τους αποδίδει ανθρώπινες ιδιότητες, ενέχει κατ' αυτόν τον τρόπο μια ειρωνική χροιά: μέσα στην ερημία του τοπίου, στην ερημία των ανθρώπων και στην ερημία των σχέσεων τα εργαλεία γίνονται η μοναδική συντροφιά του Λόλη και του Λάκη, το μοναδικό βίος και η μοναδική προοπτική της νέας ζωής που ξεκινούν, αποκομμένοι πια από την οικογενειακή εστία. Αυτά τα αντικείμενα, που μέχρι πρότινος κείτονταν ανενεργά στο σκηνικό περιβάλλον αναδύοντας μια αίσθηση περιθωρίου, αποκτούν ανιμιστική διάσταση μέσα από τα λόγια του Λόλη αναγόμενα έτσι σε ζωντανές παρουσίες, έστω και αν η ύπαρξή τους λανθάνει απλώς στον δραματικό λόγο.

Τελικά το μπαούλο σφραγίζεται και τα δύο αδέρφια είναι έτοιμα για τη φυγή τους. Με τον τρόπο αυτό ο κύκλος ζωής της «κυρακατίνας» κλείνει εδραιώνοντας διαπαντός το αίσθημα του μη ανήκειν για τα δύο αδέρφια, ένα αίσθημα που είχε αρχίσει να εκκολάπτεται με την απουσία της μητέρας και που τώρα γιγαντώνεται, εγκαταλείποντάς τους στην υπαρξιακή τους ερημία. Η «κυρακατίνα» στον μεταίχμιό χώρο που συνιστούσε ο παράδρομος της εθνικής οδού και ο οποίος είχε κυοφορήσει το όνειρο των δύο αδερφών για τη μεγάλη φυγή προς την ελευθερία θα συνθλιβεί τώρα υπό το κράτος της ανάπτυξης, μιας πραγματικότητας που τα δύο αδέρφια ουδέποτε αναγνώρισαν, καθώς για τα ίδια ο χρόνος του βίου τους δεν ήταν παρά ένας χρόνος ονειρικός: «Η ζωή τους ούτε βιάζεται ούτε τρέχει ούτε προσπερνά. Είναι κλειστή, ασφαλισμένη, σίγουρη, ακριβώς όπως είναι η ζωή μέσα στο

⁶⁸⁰ Βιββιδάκης, *ό.π.*, σ. 108.

⁶⁸¹ *Ο.π.*

όνειρο»⁶⁸². Η εγκατάλειψη της «κυρακατίνας» θα επικυρώσει την οριακότητα του βίου τους, αφού θα εκθέσει τα δύο αδέρφια σε ένα μέλλον επισφαλές, όχι όμως περισσότερο επισφαλές από ό,τι η έως τώρα ζωή τους, η οποία είχε εμβιωθεί από τα ίδια ως ένα οριακό «παιχνίδι επιβίωσης»⁶⁸³.

Μια ενιαία τάξη αντικειμένων, η οποία ενέχει έναν ανάλογο συμβολισμό σε σχέση με τον χρόνο της ζωής, ανιχνεύεται και στο *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος* του Παύλου Μάτεσι. Πρόκειται για αντικείμενα που εξέρχονται από σάκους, τσάντες και τσέπες και τα οποία κυκλοφορούν στον σκηνικό χώρο συμμετέχοντας σε συγκεκριμένες σκηνικές δράσεις ή παραμένουν αδρανή, μέχρι να παραχωθούν εκ νέου σε έναν σάκο, μια τσάντα, μια τσέπη. Τα εν λόγω αντικείμενα με την εφήμερη και συχνά λαθραία παρουσία τους διαμορφώνουν ένα δίκτυο περιφερόμενων αντικειμένων, το οποίο λειτουργεί συμπληρωματικά προς το δίκτυο των αντικειμένων που κυριαρχούν στον δραματικό χώρο και έχουν σταθερή σκηνική παρουσία και στοχευμένη λειτουργικότητα. Με την τελική όμως απόρριψη στον κάδο του Οδοκαθαριστή τόσο των δευτερευόντων αυτών μικροαντικειμένων όσο και των κυρίαρχων συμβολικά αντικειμένων του δραματικού χώρου επιτυγχάνεται μια συναίρεση της ύλης τέτοια που καταδεικνύει τα όρια του υλικού κόσμου αλλά και αυτής της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι στον κάδο απορριμμάτων πετιούνται ακόμα και οι ψυχές των δύο πρωταγωνιστών ως άχρηστη ύλη. Η εκ πρώτης όψεως μηδενιστική αυτή οπτική, όμως, θα μπορούσε να έχει και μια αντίστροφη όψη: τη θεώρηση της φθαρτής ανθρώπινης ύπαρξης ως εμπειρεύουσας την προοπτική του επέκεινα και άρα ως υπερβαίνουσας την κοινή εμπειρία του κόσμου.

Το έργο παρουσιάζει ένα ζευγάρι συζύγων στην τελική ευθεία της αποβίωσής τους. Με την έναρξη του έργου οι δύο πρωταγωνιστές φέρονται να χάνουν το σπίτι και τον γιο τους. Ενώ στην αρχή αναστατώνονται από τις δύο αυτές απώλειες, στη συνέχεια τις θεωρούν ως πρώτης τάξεως ευκαιρίες προκειμένου να κατακτήσουν την αγιοποίησή τους και για τον λόγο αυτό επιδίδονται σε μια εναγώνια προσπάθεια να επιτύχουν ορισμένες ακόμα απώλειες, ώστε να διασφαλίσουν πλήρως το φωτοστέφανο. Έτσι, σταδιακά θα αρχίσει ο οργανικός και σωματικός τους εκφυλισμός, που θα τους οδηγήσει στην οριστική ανάληψη και αγιοποίησή τους. Σε όλη αυτήν την εκφυλιστική πορεία του ζεύγους παρατηρητής και συνοδοιπόρος τους θα είναι η Μητέρα, μια αμφιλεγόμενη παρουσία, καθώς μέχρι το τέλος παραμένει αμφίσημο τίνος εκ των δύο πρωταγωνιστών μητέρα είναι. Άλλο ένα πρόσωπο καίριας σημασίας για την ανάπτυξη της σκηνικής δράσης στο έργο είναι και ο Οδοκαθαριστής, που περιφέρεται στον σκηνικό χώρο με έναν κάδο με φτερά, ανακαλώντας έτσι την εικόνα του ψυχοπομπού. Το γεγονός ότι ο ψυχοπομπός εκπίπτει στην παρουσία ενός ταπεινού οδοκαθαριστή περιβάλλει με ειρωνεία τα σκηνικά δρώμενα και προωθεί μια σαρκαστική θεώρηση της ανθρώπινης ύπαρξης.

⁶⁸² Χρηστίδης, «Αλλού τα κακαρίσματα...», *Ελευθεροτυπία*, 1.11.1997.

⁶⁸³ Ρόζη, «Μιχάλη Βιρβιδάκη, *Στην Εθνική με τα μεγάλα*, 'εσωτερική ακινησία και 'εξωτερική' κίνηση: εικόνες από τη ζωή στις παρυφές του δρόμου», *ό.π.*, σ. 40. Η Λ. Ρόζη προσεγγίζει το σύνολο των πτυχών του δραματικού σύμπαντος του έργου από την οπτική της οριακότητας.

Στην έναρξη της δράσης βλέπουμε επί σκηνής την πρόσοψη ενός παλαικού σπιτιού σε μέγεθος ανθρώπου. Στη σκηνή βρίσκεται ήδη ο Οδοκαθαριστής, όταν εισέρχεται φουριόζα η Μητέρα με έναν μεγάλο σάκο, από τον οποίο βγάζει ένα τεράστιο αναδιπλούμενο ξυράφι. Αφού τροχίσει το ξυράφι με ένα λουρί, το οποίο επίσης βγάζει από τον σάκο της, κόβει με το ξυράφι το χάρτινο σπίτι σαν χαρτοκοπτική. Μόλις ολοκληρώσει το έργο της, ξαναβάζει τα αντικείμενα μέσα στον σάκο της και αποχωρεί. Αναλαμβάνει, τότε, δράση ο Οδοκαθαριστής, που σκουπίζει τα απομεινάρια του σπιτιού και τα στοιβάζει στον κάδο του. Αμέσως μετά εισέρχονται στον σκηνικό χώρο οι δύο πρωταγωνιστές. Όταν συνειδητοποιήσουν την απώλεια του σπιτιού τους και κατ' επέκταση την απώλεια του γιου τους, που φέρεται να ήταν μέσα στο σπίτι κατά την κατεδάφισή του, αρχίζουν να αποκρυσταλλώνουν το σχέδιο της αγιοποίησής τους. Ομολογούν ότι, προκειμένου να κατακτήσουν το πολυπόθητο φωτοστέφανο, θα χρειαστεί να απολέσουν και άλλα πράγματα. Μέσα σε μια διονυσιακή ατμόσφαιρα θα επιδοθούν, τότε, στην ιεροτελεστία της απέκδυσης: αρχίζουν να πετάνε αντικείμενα τα οποία ο ένας βγάζει από τις τσέπες του άλλου και, με την αποφασιστική απόρριψή τους προς την πλευρά του κοινού, διαδηλώνουν την απόλυτη γύμνια τους. Πορτοφόλι, μαντήλια, γυαλιά και προφυλακτικά θα εξέλθουν από την τσέπη του κυρίου, διάφορα μικροαντικείμενα από την τσάντα της Κυρίας, μέχρι που ο Κύριος θα της αφαιρέσει το κινητό της τηλέφωνο. Η Κυρία, τότε, θα διαμαρτυρηθεί και θα σπεύσει να το ξαναχώσει στην τσάντα της. Πράγματι, το κινητό τηλέφωνο θα χρησιμοποιηθεί στο δεύτερο μέρος του έργου για την παραγγελία των φωτοστέφανων.

Στη συνέχεια, η Κυρία ζητά από τον Κύριο έναν νυχοκόπτη, με τον οποίο καταφέρει μικρά τραύματα στο σώμα της. Στόχος της να διατρανώσει την είσοδό της στην επικράτεια των μαρτύρων, προκειμένου να έχει βάσιμες ελπίδες για την αγιοποίησή της. Έπειτα, καλεί τον Κύριο να πετάξει το πορτοφόλι του μαζί με όλα τα λεφτά. Παράλληλα, η ίδια μασάει μερικά χαρτονομίσματα και τα ποδοπατάει. Ο Κύριος, διστακτικός στην αρχή, κάνει να κρατήσει ορισμένα χαρτονομίσματα «για μια ώρα ανάγκης»⁶⁸⁴, όπως λέει χαρακτηριστικά, αλλά με το σύνθημα της Κυρίας «Κάτω το κεφάλαιο»⁶⁸⁵ πείθεται και αρχίζει και εκείνος να διακηρύσσει την ιδιαιτερότητα της κατάστασής τους: «Είμεθα άποροι! Άτεκνοι! Άστεγοι!»⁶⁸⁶. Τέλος, αρπάζει την τσάντα της Κυρίας και πετά προς την πλευρά του κοινού ό,τι κέρματα βρίσκει μέσα. Μόνο το κραγιόν αποφασίζουν εν τέλει να κρατήσουν κι αυτό διότι το χρειάζονται για να γράψουν επάνω στις παλάμες τους τα ονόματά τους, προκειμένου να μπορέσουν να τους ταυτοποιήσουν στον άλλο κόσμο, διαφορετικά υπάρχει περίπτωση να τους παραπετάξουν στους Άγιους Πάντες.

Λίγο αργότερα επανεμφανίζεται η Μητέρα με ένα αντικείμενο τυλιγμένο μέσα σε ένα προσόπι. Αφού περιδιαβεί για λίγο στον σκηνικό χώρο με το αινιγματικό αντικείμενο στα χέρια, το αποθέτει μπροστά στα πόδια των δύο συζύγων, οι οποίοι στο μεταξύ έχουν λάβει θέση επαιτείας. Η Κυρία ανυποψίαστη ανοίγει το προσόπι και αποκαλύπτεται ένα πολυβόλο. Ο Κύριος, τότε, αποδίδει το δώρο αυτό στη θεϊκή

⁶⁸⁴ Μάτεσις, *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος*, ό.π., σ. 26.

⁶⁸⁵ Ο.π.

⁶⁸⁶ Ο.π.

έννοια και εκμυστηρεύεται στην Κυρία ότι, όταν ήταν παιδί, παρακαλούσε τη Μητέρα του να του πάρει για τα Χριστούγεννα δώρο ένα όπλο, αλλά εκείνη αρνιόταν. Την ίδια στιγμή στρέφει το πολυβόλο προς την πλευρά της Μητέρας, η οποία έχει παραμείνει στη σκηνή, και πολυβολεί κατά πάνω της. Η Μητέρα μένει ακίνητη στη θέση της, ανέπαφη από τις σφαίρες. Το όπλο, έπειτα, περιέρχεται στα χέρια της Κυρίας, η οποία αμέσως αρχίζει να πυροβολεί. Η ίδια διατείνεται ότι χτυπά «αδέσποτους», επειδή τους διαταράσσουν τον ύπνο, και εμφανίζεται βέβαιη ότι ο Θεός θα της δώσει άφεση, ενώ δεν διστάζει να απειλήσει με το όπλο ή ακόμα και να πυροβολήσει «κελάτες», όταν αυτοί αρνούνται να τους παράσχουν ελεημοσύνη.

Στον χορό των πυροβολισμών δεν αργεί να εισέλθει και ο Κύριος, ο οποίος αρχικά αντιτίθεται στους πυροβολισμούς της Κυρίας και περιορίζεται στη χρήση του όπλου ως μαστουνιού. Όταν οι δυο τους αποφασίσουν να ανταποδώσουν λίγη ελεημοσύνη στους περαστικούς και αρχίσουν να σκορπάνε τα κέρματα εδώ κι εκεί, ο Κύριος αρπάζει το πολυβόλο και αρχίζει να πυροβολεί αδιακρίτως. Μόλις τα πνεύματα καταλαγιάσουν, ο Κύριος θα επιχειρήσει να ακουμπήσει κάπου το όπλο, ωστόσο δεν βολεύεται σε καμιά στάση. Θα έλθει, τότε, ο Νέος και θα πάρει στα χέρια του το όπλο, το οποίο στο εξής θα κρατά στην αγκαλιά του σαν σκυλάκι. Η συνεχιζόμενη, όμως, παρακράτηση του όπλου από τον Νέο θα θορυβήσει τους δύο πρωταγωνιστές, οι οποίοι διαισθάνονται μια απειλή. Ωστόσο, ο Νέος θα αδιαφορήσει για την αγωνία του ζεύγους, θα τους επιδείξει τα σημάδια από τα καρφιά πάνω στα χέρια και τα πόδια του και θα αποχωρήσει αθόρυβα. Στο δεύτερο μέρος του έργου το όπλο χρησιμεύει κυρίως ως μαστουνί για τα δύο πρόσωπα. Μία τελευταία φορά θα αξιοποιηθεί με την εγγενή του λειτουργία στο επεισόδιο με τη βιτρίνα, ένα επεισόδιο του οποίου η «τρομώδης»⁶⁸⁷, κατά τον χαρακτηρισμό του ίδιου του συγγραφέα, ατμόσφαιρα λειτουργεί ως παρένθεση στην ανάλαφρη αίσθηση που αναδίνουν οι δραματικές καταστάσεις του έργου στο σύνολό τους.

Λίγο νωρίτερα από το επεισόδιο αυτό και ενώ η βαθμιαία αποσωματοποίηση των δύο πρωταγωνιστών βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη, εισέρχεται στη σκηνή η Μητέρα, άρτι αφιχθείσα από το στρατόπεδο συγκέντρωσης στο οποίο φέρεται να παρέμεινε έγκλειστη επί σαράντα χρόνια. Κρατάει ένα σακί, από το οποίο αρχίζει να βγάζει διαδοχικά: ένα ξεσκονιστήρι, με το οποίο ξεσκονίζει τους δύο συζύγους, ένα σπρέι, με το οποίο τους ψεκάζει για τον σκώρο, και ένα τεχνητό μέλος (χέρι) σε παιδικό μέγεθος, το οποίο λέει ότι έχει φέρει δώρο για το παιδί της (χωρίς να ξεκαθαρίζει σε ποιον από τους δύο συζύγους αναφέρεται), αλλά έκανε λάθος και υπολόγισε παιδικό μέγεθος, ενώ στο μεταξύ έχουν περάσει σαράντα χρόνια. Λίγο αργότερα το χέρι αυτό θα το χρησιμοποιήσει η Κυρία για μαστουνί. Όμως η Μητέρα δεν έχει περιοριστεί στο παιδικό μέλος, παρά σε επόμενο επεισόδιο εμφανίζει δύο ζευγάρια παιδικά παπούτσια και πάλι ως δώρο για τα «παιδιά» της. Πετάει το ένα ζευγάρι στον Κύριο, ο οποίος στο μεταξύ έχει απολέσει και τα δύο του πόδια, και απολογείται που δεν είχε χρήματα να αγοράσει ολόκληρο το δεύτερο ζευγάρι, οπότε στην Κυρία αναλογεί μόνο ένα παπούτσι, μαζί με πόδι όμως μέσα, συνεπώς πρόκειται

⁶⁸⁷ Βλ. αναλυτικά: Μάτεσις, «Καμαρόνω που μεγάλωσα: Συνέντευξη στην Έλενα Δ. Χατζηγιωάννου», *ό.π.*, σ. 43.

για ευκαιρία, όπως διατείνεται η Μητέρα. Ωστόσο, τα παιδικά παπούτσια περιπίπτουν σε αχρηστία, καθώς η αποϋλοποίηση των δύο πρωταγωνιστών έχει πλέον προχωρήσει σε τέτοιο βαθμό ώστε η Κυρία πολύ σύντομα θα χάσει και το δεύτερο πόδι της.

Μετά τη συνειδητοποίηση και της απώλειας αυτής αρχίζει η «αναχώρηση» των δύο συζύγων. Το ζεύγος οδεύει, πλέον, ταχύτατα προς την κατάκτηση του φωτοστέφανου, ώστε, όταν ξημερώσουν στην επικράτεια του επέκεινα, φέρονται να έχουν απολέσει ακόμα και το επίθετό τους. Η Κυρία, μάλιστα, ψάχνει μέσα στην τσάντα της, για να το βρει: «Ονοματεπώνυμο; (*Ψαχουλεύει στην τσάντα της, πετάει έξω χαρτομάντηλα κ.λ.π.*) Δεν βρίσκω τέτοιο αντικείμενο δεν... Μάλλον το έχω δώσει αλλού... μου το ζήτησαν και το έδωσα αλλού, άλλοτε [...]»⁶⁸⁸. Παρόλο που το ζεύγος δεν φαίνεται να έχει πλέον στην κατοχή του το παραμικρό προσωπικό αντικείμενο, εφόσον με κρυφή χαρά τα απώλεσαν όλα προκειμένου να αξιωθούν το φωτοστέφανο, η Κυρία τις τελευταίες στιγμές πριν από την αγιοποίησή τους εξακολουθεί και κρατά επάνω της σφιχτά την (άδεια;) τσάντα της. Όλα τα υπόλοιπα αντικείμενα, τα οποία οι δύο πρωταγωνιστές έχουν κατά καιρούς χρησιμοποιήσει, περισυλλέγονται στο τέλος του έργου από τον Οδοκαθαριστή και καταλήγουν στον κάδο του. Μαζί με αυτά και το τεχνητό μέλος και τα παιδικά παπούτσια, τα οποία τελευταία στιγμή η Μητέρα αφαιρεί από τον κάδο, προκειμένου να τα πάει ως δώρο στα (πραγματικά) παιδιά της. Αφού στον κάδο ριχτούν και οι σακούλες με τις ψυχές του ζεύγους, ο Οδοκαθαριστής αποχωρεί έχοντας καθαρίσει τη σκηνή από όλα τα μικροαντικείμενα, τα οποία σε όλη της διάρκεια της δράσης είχαν εοικίσει τον σκηνικό χώρο. Η σκηνή μένει τώρα άδεια για την ιεροτελεστία της κάθαρσης του Νέου με τον τύπον των ήλων. Τα τελευταία ίχνη της επί σκηνής προϊούσας αποϋλοποίησης των δύο πρωταγωνιστών έχουν χαθεί στον κάδο του Οδοκαθαριστή και ο μοναδικός μάρτυρας όλης αυτής της τελετουργικής διαδικασίας, ο Νέος, βγάζει τώρα τα γάντια του, τα παραχώνει στην τσέπη του και με περισσή άνεση σβήνει από τα χέρια του τα σημάδια των ήλων, κυρώνοντας ή και παραγράφοντας συλλήβδην την όλη τελετουργία της αγιοποίησης.

Η εικόνα του άδειου σκηνικού χώρου στο τέλος του έργου σε αντιπαραβολή με την εικόνα πλησμονής από τα παντός είδους ετερόκλητα αντικείμενα, τα οποία σε όλη τη διάρκεια της δράσης εξήλθαν από τσέπες, τσάντες και σακίδια, δημιουργεί μια έντονη, στα όρια της υπερβολής, οπτική αντίθεση. Θα περίμενε κανείς η διαδικασία της αγιοποίησης των δύο πρωταγωνιστών να τελείται μέσα σε κλίμα κατάνυξης και ταπεινότητας, στο περιθώριο της υλικής διάστασης του ανθρώπινου βίου, μακριά από θορυβώδεις συνθήκες και βίαια συμβάντα. Μολονότι τα δύο πρόσωπα επιχειρούν πράγματι εδώ να αποποιηθούν τα λιγιστά προσωπικά τους αντικείμενα, εντούτοις λογής μικροαντικείμενα στοιβάζονται στον σκηνικό χώρο άναρχα, διασπείρονται ατάκτως στην επικράτεια της σκηνής και ενεργοποιούν συμπεριφορές που αντίκεινται στο πρότυπο της αγιοσύνης (όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει με τους πυροβολισμούς). Κατ' αυτόν τον τρόπο, η όλη διαδικασία περιβάλλεται με μια μάλλον χλευαστική διάθεση, η οποία ενισχύεται από επιμέρους επεισόδια όπως η

⁶⁸⁸Το ίδιο, σσ. 111-112.

παρακράτηση του κινητού τηλεφώνου για την παραγγελία των φωτοστέφανων ή του κραγιόν για την καταγραφή των στοιχείων της ταυτότητας του ζεύγους.

Μία άλλη παράμετρος που επιτείνει την ανοίκεια σκηνική εικόνα την οποία παρουσιάζουν τα συγκεκριμένα αντικείμενα είναι η ανατροπή των μεγεθών, προσφιλές χαρακτηριστικό της δραματουργίας του Μάτεσι στο σύνολό της. Τα δυσανάλογου μεγέθους εργαλεία τα οποία η Μητέρα βγάζει από την τσάντα της προκειμένου να προχωρήσει στην καθαίρεση του σπιτιού του ζεύγους, επεισόδιο το οποίο μάλιστα τοποθετείται στην έναρξη της δράσης, υποβάλλει εξ αρχής την αίσθηση ενός παράδοξου σκηνικού κόσμου, ο οποίος θα αρχίσει να εκδιπλώνεται σταδιακά επί σκηνής. Ομοίως, το παιδικό τεχνητό μέλος ή τα παπούτσια παιδικού μεγέθους που η Μητέρα φέρνει ως δώρο στα «παιδιά» της, τα οποία όμως στο μεταξύ έχουν ενηλικιωθεί, επίσης ανοικειώνουν τα σκηνικά δρώμενα και παράγουν στους κόλπους των θεατών μια αίσθηση αμηχανίας απέναντι στο δραματικό σύμπαν που ξετυλίγεται επί σκηνής.

Ανάλογη αίσθηση προκαλείται και από το υλικό των αντικειμένων που κυκλοφορούν στον δραματικό χώρο. Χαρακτηριστική περίπτωση συνιστά το μέταλλο του πολυβόλου, το οποίο σε συνδυασμό με τα κέρματα που πέφτουν στο πιατάκι του ζεύγους των επαιτών από τους περαστικούς, ενεργοποιεί μια αίσθηση σκληρότητας που δεν συνάδει με την πνευματικότητα του ταξιδιού των δύο πρωταγωνιστών. Παράλληλα, ο βίαιος ήχος των ριπών του πολυβόλου αντηχεί το οπτικό παραξένισμα και συγκροτεί μικροενότητες χρόνου στις οποίες διαρρηγνύεται η ενότητα της δράσης, διασαλεύεται η έστω και εφήμερη σκηνική τάξη και εγκαθιδρύεται μια διαρκώς επαναφερόμενη απειλή με άγνωστους δέκτες. Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται επί σκηνής μια πολυαισθητηριακή σκηνική συνθήκη, προς την οποία τείνουν όλα τα σκηνικά δρώμενα και από την οποία απορρέει η υπερβατικότητα και η παραδοξότητα των δραματικών καταστάσεων, που με τη σειρά τους επισφραγίζουν τη δισταθή αντίληψη του θεατή.

Όλα τα παραπάνω αντικείμενα συγκροτούν εν τέλει μια τάξη σκηνικών αντικειμένων τόσο ευρεία και ανομοιογενή όσο και συμπαγή. Το στοιχείο εκείνο που τα συνέχει είναι το δευτερεύον σκηνικό δίκτυο στο οποίο κινούνται: εξερχόμενα από τσέπες, τσάντες και σάκους, με σύντομη ή συνεχή σκηνική παρουσία, αρχικά κεκαλυμμένα και στην πορεία ηγεμονεύοντα ή με πλήρη λειτουργικότητα στην αρχική τους εμφάνιση και στη συνέχεια περιπίπτοντα σε αδράνεια, τα εν λόγω αντικείμενα κινούνται υπογείως, αποκαλύπτουν τη –συνηθέστερα– αλλόκοτη ή σκληρή τους φύση σε μια στιγμή φανέρωσης και έπειτα επιστρέφουν στην ανυπαρξία του κάδου απορριμμάτων, εκεί όπου έχει στο μεταξύ απορριφθεί και η οργανική ύλη των δύο πρωταγωνιστών. Το συμβάν της απόρριψης είναι καθοριστικής σημασίας για το έργο αυτό, καθώς συνοψίζει τη διαφορούμενη στάση του συγγραφέα απέναντι στην ανθρώπινη ύπαρξη και τη διέκτασή της προς τον θάνατο. Η πορεία των δύο πρωταγωνιστών προς την αθανασία προϋποθέτει την απώλεια της ύλης τους, ακόμα και των ψυχών τους. Πρόκειται, συνεπώς, για μια συλλήβδην απάρνηση της υλικής διάστασης του ανθρώπινου βίου και τη συνακόλουθη διακήρυξη της πεμπτουσίας του μεταθανάτιου βίου ή για μια κυνική αποδοχή της φθαρτότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, που αναπόφευκτα τείνει στον διά του θανάτου εκμηδενισμό της; Αν

σταθούμε στα λόγια του ίδιου του συγγραφέα, ότι «Η ψυχή είναι υλικά συμβαίνοντα εν εξελίξει»⁶⁸⁹, θα αναγνωρίσουμε τουλάχιστον μια καθαρή θέση απέναντι στην αυταξία του ανθρώπινου βίου ως βιωμένης και διαρκώς επαναπροσδιοριζόμενης εμπειρίας.

Με την ανάδειξη των παραπάνω δικτύων μικροαντικειμένων εντός των δραματικών και σκηνικών χώρων των έργων ουσιαστικά ενεργοποιείται μια οπτική επί του δραματικού τους σύμπαντος η οποία μετατοπίζει την εστίαση στα σκηνικά συμβάντα. Δεν είναι πλέον τα όσα αρθρώνονται εκείνα που συγκροτούν το ψυχικό και υπαρξιακό τοπίο των έργων, αλλά τα όσα συμβαίνουν. Για τη σκηνική απόδοση των συμβάντων αυτών επιστρατεύεται κάθε φορά μια ολόκληρη τάξη σκηνικών αντικειμένων, τα οποία έτσι λειτουργούν ανακλαστικά είτε του ψυχισμού των προσώπων, είτε του μεταβατικού καθεστώτος εντός του οποίου εκείνα τελούν, είτε των προσδοκιών τους. Τα αντικείμενα αυτά δεν λογίζονται μεμονωμένα, αλλά συνιστούν αναπόσπαστο μέρος ενός συνόλου, που τελικά δεσπόζει και κυριαρχεί στον δραματικό και σκηνικό χώρο και διά του οποίου κυρώνεται το βαθύτερο δραματικό διακύβευμα των έργων.

1.5 Αποκλειστικές θε(ά)σεις

Στην παρούσα υποενότητα εξετάζονται αντικείμενα του δραματικού χώρου τα οποία συγκεντρώνουν την προθετική ενέργεια συγκεκριμένων δραματικών προσώπων και συνδέονται με μια ανάγκη τους για υπέρβαση του δεδομένου δραματικού πλαισίου. Πρόκειται για τα επί σκηνης μοναχικά έπιπλα, αγκυροβολημένα σε απόμερες γωνίες του σκηνικού χώρου, που αποτελούν το καταφύγιο των δραματικών προσώπων και τους παρέχουν μια προσωπική γωνία θέασης των επί σκηνης τεκταινομένων. Από χωροταξική πλευρά τα αντικείμενα αυτά αποσπώνται από το κέντρο του δραματικού χώρου, διαμορφώνουν έναν επί σκηνης υπο-χώρο και με τον τρόπο αυτό καταλύουν τη χωρική συμμετρία ευνοώντας την αποκέντρωση του βλέμματος⁶⁹⁰. Ενεργοποιούν μια δευτερεύουσα δράση, η οποία εκδιπλώνεται στα όριά τους και η οποία απαιτεί από τον θεατή να την ενσωματώσει αντιστικτικά στην κύρια δράση του έργου.

Όλη αυτή η εκ-κέντρωση έχει ως αποτέλεσμα ο υπο-χώρος που συγκροτούν τα αντικείμενα αυτά να αναδεικνύεται σε έναν συμβολικό χώρο που ανοικειώνει την κύρια δράση και προσκαλεί τον θεατή σε μια διαρκώς μετασχηματιζόμενη αντίληψή της. Τα μοναχικά έπιπλα (καρέκλες και άλλα καθίσματα) τα ιδιοποιούνται τα δραματικά πρόσωπα σε μια προσπάθειά τους να περιφρουρήσουν τον ιδιωτικό τους χώρο από την άλωση του χρόνου, των σκηνικών γεγονότων ή μιας σκηνικής πραγματικότητας που απλώς τα υπερβαίνει. Αποσυρμένα στη γωνιά τους τα πρόσωπα αυτά παρακολουθούν τις δραματικές εξελίξεις από απόσταση, είτε αυτή η απόσταση

⁶⁸⁹ Μάτεσις, «Περί το γράφειν», *ό.π.*, σ. 85.

⁶⁹⁰ Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, *ό.π.*, σσ. 83-84.

τους προσφέρει μια διαυγή ματιά στα γεγονότα είτε τα απομονώνει ακόμα περισσότερο, διαμορφώνοντας τελικά έναν παθογενή ιδιωτικό χώρο. Ο χώρος αυτός κυρώνεται τελικά ως ένας χώρος καταφυγίου που δοκιμάζει τα όρια τόσο έκαστου δραματικού προσώπου που συνδέεται με αυτόν, όσο και της δραματικής συνθήκης στο σύνολό της.

Στο έργο του Γιώργου Ηλιόπουλου *Desperados*⁶⁹¹ η δράση λαμβάνει χώρα στο σαλόνι μιας φοιτητικής γκαρσονιέρας στη Θεσσαλονίκη το τελευταίο βράδυ πριν την ορκωμοσία μιας παρέας φοιτητών της Νομικής. Κατά την έναρξη του έργου έχει ήδη σημάνει η πρόωγη αποχώρηση των προσκεκλημένων και τη βραδιά μένει να συνεχίσει η στενή παρέα των εφτά φοιτητών. Ο Στέφανος μαζί με τον Πέτρο στην πρώτη κιόλας σκηνή του έργου επανατοποθετούν τον καναπέ, τις πολυθρόνες και το τραπεζάκι στην πρότερη θέση τους, επαναφέροντας την εικόνα και την αίσθηση του καθιστικού μετά το πρόωρα ληγμένο πάρτι. Από εδώ και στο εξής το καθιστικό θα συσπειρώσει τα δραματικά πρόσωπα, λειτουργώντας κεντρομόλα απέναντι σε κάθε τάση αυτομόλησης και θα συμπυκνώσει τις αγωνίες και τις συγκρούσεις των προσώπων σε διαλόγους που δεν αρθρώνονται ευθύβολα, αλλά διαθλώνται πάνω στα επιμέρους στοιχεία, τα οποία συνθέτουν τον δραματικό και κατ' επέκταση σκηνικό κόσμο του έργου.

Στη σκηνική χορογραφία, η οποία διαμορφώνεται από τις στάσεις, τις κινήσεις και τα συμπλέγματα των σωμάτων των δραματικών προσώπων στον σταθερό δραματικό χώρο του έργου, προεξάρχει η θέση και η στάση του Δημήτρη. Ο Δημήτρης σε όλη τη διάρκεια του έργου παραμένει κατεξοχήν αποτραβηγμένος στη γωνιά του, είτε πρόκειται για ένα σκαμπό, όπου θα γείρει για λίγο στην αρχή του έργου, είτε για το κρεβάτι και το πάτωμα στο πίσω μέρος του δωματίου, όπου ξαπλώνει κατά διαστήματα και παρακολουθεί εκ του μακρόθεν τα διαμειβόμενα στο σαλόνι. Διεκδικεί, κατ' αυτόν τον τρόπο, τον ρόλο του αποσυνάγωγου, γεγονός που δεν επιβεβαιώνεται μόνο χωροταξικά, αλλά και από τη συνολική στάση των υπολοίπων προσώπων απέναντί του. Ο Δημήτρης συχνά πυκνά μέσα στο έργο επιδίδεται στα προσφιλή του παραληρήματα, που περιλαμβάνουν αλλόκοτες ιστορίες επιστημονικής φαντασίας και δημιουργικής ανασύνθεσης της πραγματικότητας, εγείροντας έτσι τις αντιδράσεις των υπολοίπων, οι οποίοι τον αντιμετωπίζουν ως ιδιόρρυθμο και μη φυσιολογικό και εξαντλούν επάνω του όλη τη σκληρότητά τους.

Η περιθωριοποίηση του Δημήτρη ενισχύεται από τη χρήση ενός ακόμα σκηνικού αντικειμένου. Πρόκειται για το γουόκμαν που ο Δημήτρης φορά στα αφτιά του από την αρχή κιόλας του έργου, ενώ παράλληλα κοιμάται. Στη δεύτερη εικόνα ο ήχος από το γουόκμαν θα διαπεράσει δύο φορές τη σιωπή που στιγμιαία επέρχεται στον χώρο, για να εγείρει και τις δύο φορές την έντονη αντίδραση της Στέλλας, η οποία ζητά επιτακτικά από τον Δημήτρη να το κλείσει. Στο τέλος της ίδια εικόνας, μετά την κλιμάκωση της έντασης μεταξύ Δημήτρη και Στέλλας, που καταλήγει σε καυγά με πραγματικά χτυπήματα, ο Δημήτρης απτόητος συνεχίζει με μια

⁶⁹¹ Το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά τη θεατρική περίοδο 1999-2000 στο θέατρο «Μεταξουργείο», σε σκηνοθεσία Γρηγόρη Βαλτινού.

παραμορφωτική προβολή στο μέλλον η οποία αφορά το ζεύγος του Στράτου και της Κέλλυς. Ο Στράτος, τότε, θα τον αποδοκιμάσει λέγοντάς του «Έχεις πρόβλημα, μικρέ...»⁶⁹² και ο Δημήτρης απαθής θα ξαναφορέσει το γουόκμαν του και θα περιοριστεί να αναφέρει ότι του τελειώνουν οι μπαταρίες.

Η περιθωριακή θέση στην περίπτωση του Δημήτρη δεν συγκροτείται μόνο χωροταξικά, με το σκαμπό και το κρεβάτι να λειτουργούν ως καταφύγια της μοναχικής του ύπαρξης, αλλά και από την ηχητική απομόνωση την οποία ο ίδιος επιδιώκει με τη χρήση του γουόκμαν. Στην ουσία ο Δημήτρης διαμορφώνει γύρω του ένα σύμπαν αδιατάρακτης νιρβάνας, από την οποία εξέρχεται μόνο για να διατυμπανίσει τις ασυνάρτητες ιστορίες του, για να προκαλέσει τις αντιδράσεις των γύρω του και για να ανατρέψει τον καθωσπρεπισμό τους. Η περιθωριοποίησή του είναι εκούσια και λειτουργεί ως προϋπόθεση για να μπορέσει ο ίδιος να εκδιπλώσει τον εκκεντρικό του χαρακτήρα και να εκδηλώσει τις ναρκισσιστικές του τάσεις. Με τον τρόπο αυτό από τη μια επιτυγχάνει να γίνει το επίκεντρο της προσοχής, αλλά από την άλλη επισύρει την αποδοκιμασία των υπολοίπων απέναντί του. Η υπέρβαση θα τελεστεί στην τελευταία εικόνα, στην οποία ο ίδιος θα ζητήσει από τη Στέλλα να κουρνιάσει στην αγκαλιά της. Την ύστατη αυτή στιγμή ο Δημήτρης θα εγκαταλείψει διαπαντός τον ιδιωτικό του χώρο, αίροντας ουσιαστικά και τη νοητή διαχωριστική γραμμή η οποία έως τότε τον εμπόδιζε να ενταχθεί οργανικά στην παρέα.

Μια μοναχική καρέκλα ως τόπο απομόνωσης και περισυλλογής φαίνεται ότι έχει επιλέξει και το Αγόρι από το μονόπρακτο του Άκη Δήμου *Σβήσε μου το γέλιο*. Στο έργο αυτό αποτυπώνεται η αιμομικτική σχέση δύο αδελφιών, η οποία τώρα οδεύει προς τερματισμό, καθώς το Αγόρι εμφανίζεται αποφασισμένο να κάνει μια νέα αρχή στη ζωή του και να πάει να μείνει με την αγαπημένη του, αφήνοντας το Κορίτσι στη μοναξιά του πατρογονικού σπιτιού. Στον εναρκτήριο μονόλογο του Κοριτσιού περιγράφεται ο σκηνικός χώρος του έργου. Μέσα σε αυτόν το Αγόρι φέρεται να πίνει αδιαλείπτως καθισμένο σε μια παλιά βιεννέζικη καρέκλα πλάι στο παράθυρο της κουζίνας. Η καρέκλα, μάλιστα, περιγράφεται από το Κορίτσι με την παραμικρή λεπτομέρεια: «Σε μια παλιά, βιεννέζικη καρέκλα, μια φθαρμένη καρέκλα αγορασμένη άλλοτε πανάκριβα, τώρα μισή, η ψάθα της γδαρμένη, το τύμπανο της πλάτης σκισμένο. (*Μικρή παύση*) Μια ξεκοιλιασμένη βιεννέζικη καρέκλα κοντά στο παράθυρο της κουζίνας, ακριβώς από κάτω»⁶⁹³. Η εικόνα της καρέκλας ως ενός πολυτελούς αντικειμένου που έχει απολέσει την αρχική του αίγλη και έχει εκπέσει σε έναν ξύλινο σκελετό με τα ξεφτίδια του υφάσματος να ανακαλούν την αλλοτινή της αξία προϋδεάζει από την αρχή του έργου για το πεδίο της ψυχικής αναμέτρησης στο οποίο θα κινηθεί το δραματικό του σύμπαν – μια αναμέτρηση από την οποία θα αναδυθούν ράκη συναισθημάτων και ματαιώσεις αυθεντικών βιωμάτων.

Στα περισσότερα έργα του Δήμου αντικείμενα υπό εκφυλισμό εισχωρούν στον δραματικό λόγο, για να παραβληθούν με την τρέχουσα ψυχική κατάσταση των προσώπων. Στην ιδιόλεκτο του συγγραφέα εγγράφονται ποιητικές εικόνες και

⁶⁹² Γιώργος Ηλιόπουλος, *Desperados*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 60.

⁶⁹³ Δήμου, «Σβήσε μου το γέλιο», στον τόμο *Απαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 137.

φαντασιακές προβολές σε απόλυτη συναρμογή με το αφαιρετικό σκηνικό παρόν, τη θραυσματική παρουσίαση των δραματικών προσώπων και τη συνεχή καταβύθισή τους στη χώρα της μνήμης. Έτσι και εδώ η ξεχαρβαλωμένη καρέκλα, που ανακαλεί το πολύτιμο βίωμα ενός αρμονικού οικογενειακού βίου, συμπλέει με την κατάρρευση αυτού του βιώματος στο σκηνικό παρόν, τη διάρρηξη του δεσμού του Αγοριού με την πατρογονική εστία, την άρνηση της στρεβλής ερωτικής σχέσης με την αδελφή και την οριστική απομάκρυνση από την οικειότητα του σπιτιού. Εξάλλου, η ίδια η αδελφή έχει αρνηθεί στο Αγόρι τη διατήρηση του δεσμού αίματος με το σπίτι, εμποδίζοντας να περιέλθει στην ιδιοκτησία του το γονικό κρεβάτι. Αντ' αυτού τού προσφέρει μια σειρά από ετερόκλητα αντικείμενα: από τα λευκά είδη και τις πορσελάνες, μέχρι τα πινέλα και τις μπογιές, τον καφέ και τη ζάχαρη, τα στρατιωτικά ρούχα. Εκδιωγμένο, ουσιαστικά, από την πατρική οικία το Αγόρι στέκει τώρα παράμερα σε μια ύστατη απόπειρα να αναδιατάξει το παρόν του –ένα παρόν που προβάλλει σκληρό, ακριβώς επειδή υπόκειται στη δικαιοδοσία της Μνήμης⁶⁹⁴. Η καρέκλα αναδεικνύεται σε ένα πρόσκαιρο καταφύγιο, που χάρη στην έκπτωτη φύση της δύναται να φιλοξενήσει αυτόν τον αποσυνάγωγο του παρά φύση έρωτα, βιωμένου στο ασφυκτικό σύνορο του πατρικού σπιτιού.

Μια απόμερη θέση εντός του δραματικού και σκηνικού χώρου επιφυλάσσεται και στον Στέλιο, πατέρα της Άννας από το πρώτο έργο του Παναγιώτη Μέντη, *Άννα, είπα!*⁶⁹⁵ Το έργο συνιστά έναν ιδιάζοντα από δραματουργική άποψη μονόλογο της Άννας, καθώς αυτή, απομονωμένη σε κάποιο δωμάτιο σπιτιού, ιδρύματος ή φυλακής, επιχειρεί μια καταβύθιση στον λαβύρινθο της μνήμης και βλέπει να ζωντανεύουν μπροστά της τα φαντάσματα του παρελθόντος της. Η Άννα εμφανίζεται ως μια ψυχικά πάσχουσα γυναίκα, η οποία στη διάρκεια του βίου της υπέστη συστηματική ψυχολογική και σωματική βία τόσο από τη μητέρα της όσο και από τον μετέπειτα σύζυγό της. Πρόκειται για μια ύπαρξη «τσαλαπατημένη»⁶⁹⁶, που όμως στο δραματικό παρόν επιλέγει να σπάσει τη σιωπή της, να «βγάλει το δράμα του εαυτού από την αλαλία του υποσυνείδητου»⁶⁹⁷ και να επιδοθεί σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να απαλλαγεί από το ενοχικό βάρος που της έχουν φορτώσει οι οικείοι της σε όλη τη διάρκεια του βίου της. Μέσα από ανακλήσεις βιωμάτων και φαντασιακές προβολές αναπαρίστανται επί σκηνής επεισόδια από τη ζωή της Άννας, στα οποία η ίδια συνδιαλέγεται με όλα τα εμπλεκόμενα πρόσωπα. Με τον τρόπο αυτό συντίθεται το πανόραμα της ζωής της Άννας, μιας ζωής ποτισμένης από ενοχικά σύνδρομα και τη διαρκή απαξίωση της ύπαρξής της.

Ενώ από τα αναπαριστώμενα γεγονότα του βίου της Άννας στοιχειοθετείται η παρούσα ψυχική της κατάσταση ως απόρροια των τραυματικών της βιωμάτων,

⁶⁹⁴ Τη σύνδεση έρωτα-μνήμης-μοναξιάς στη δραματουργία του Άκη Δήμου ανιχνεύει η Ε. Μουντράκη στο εισαγωγικό της σημείωμα στον πρώτο τόμο των Απάντων του συγγραφέα. Βλ. αναλυτικά: Μουντράκη, «Γεωγραφίες του έρωτα», στον τόμο Άκης Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σσ. 11-12.

⁶⁹⁵ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το θέατρο «Στοά» σε σκηνοθεσία του Θανάση Παπαγεωργίου τη θεατρική περίοδο 1996-1997.

⁶⁹⁶ Γεωργουσόπουλος, «Δύο ιερά τέρατα», *Τα Νέα*, 16.12.1996.

⁶⁹⁷ Πατσαλίδης, «Λήδα, είπες», *Αγγελιοφόρος*, 24.3.2002.

εντούτοις ο συγγραφέας υπαινίσσεται ότι συνυπάρχει και κληρονομική προδιάθεση, καθώς παρουσιάζει τον πατέρα της Άννας ως φρενοβλαβή. Η μητέρα της Άννας, Σοφία, φέρεται να έχει διώξει τον Στέλιο από το σπίτι, καθώς θεωρούσε ότι εκείνος αδυνατούσε να εκπληρώσει στοιχειώδεις ρόλους. Έτσι, ο Στέλιος στις πρώτες εγκιβωτισμένες σκηνές από το παρελθόν της Άννας φέρεται να επισκέπτεται κρυφά την κόρη του και να την εφοδιάζει με τετράδια και είδη πρώτης ανάγκης για το σπίτι. Αργότερα, όμως, επανεμφανίζεται στο σπίτι με μια βαλίτσα, καθώς η Σοφία φέρεται να τον έχει δεχθεί πίσω, αλλά του τονίζει ότι τελεί υπό δοκιμή και του παραχωρεί το κουζινάκι για να εγκατασταθεί. Στο εξής ο Στέλιος βρίσκεται μεν εγκατεστημένος στο σπίτι αλλά στην ουσία περιθωριοποιημένος στην ακρόρεια αυτού. Μάλιστα, επιλέγει μια πολυθρόνα σεζλόνγκ, την οποία στήνει στην αυλή του σπιτιού, και έκτοτε την χρησιμοποιεί ως μόνιμο καταφύγιό του. Εκεί τον βρίσκει η Άννα όποτε τον αναζητά, από εκεί ο ίδιος παρακολουθεί ενίοτε τις συζητήσεις και τις συγκρούσεις της Άννας με τη μητέρα της, εκεί κοιμάται και εκεί προστρέχει κάθε φορά που επιζητά την ηρεμία του.

Η πολυθρόνα του Στέλιου, συνεπώς, από τη μια συνιστά το καταφύγιό του σε μια καθημερινότητα που βρίθει από περιφρονητικές κουβέντες και μια μόνιμη απαξία εκ μέρους της Σοφίας, από την άλλη όμως προβάλλει ως η μόνη θέση που του επιτρέπεται να κατέχει στην επικράτεια του σπιτιού και πιο συγκεκριμένα στην αυλή του. Το γεγονός ότι η Σοφία δέχεται πίσω στο σπίτι τον Στέλιο αλλά υπό όρους και χωρίς ουσιαστικά να είναι διατεθειμένη να αναθεωρήσει τη στάση της απέναντί του προεξοφλεί τη μόνιμη υπονόμευση του ρόλου του εντός της οικογένειας. Ο Στέλιος, από την άλλη, μοιάζει να έχει τρόπον τινά συμβιβαστεί με τον ρόλο που του έχει επιβληθεί από τη Σοφία, ήτοι του αποσυνάγωγου της οικογενειακής ζωής, στον οποίο χαριστικά παραχωρείται μια θέση στο πλέον απόμερο σημείο του σπιτιού. Η πολυθρόνα, λοιπόν, συμβολίζει τη νομιμοποίηση της ψυχολογικής βίας που ασκείται στον Στέλιο και την παθητική της αποδοχή από την πλευρά του, ενώ με χωροταξικούς όρους αντικατοπτρίζει το περιθώριο στο οποίο έχει εξωθηθεί να διαβιεί ο Στέλιος.

Η Σοφία μοιάζει να έχει στήσει μέσα στο σπιτικό τους ένα ολόκληρο σύστημα ελέγχου και συναισθηματικής χειραγώγησης, που σχεδόν απομιμείται τους αντίστοιχους κοινωνικούς μηχανισμούς. Εάν συμφωνήσουμε με τη φράση της Χ. Μπακονικόλα ότι «το σύστημα είναι η νέα υπερβατική δύναμη»⁶⁹⁸, τότε είναι φανερό ότι ο συγγραφέας, αποδίδοντας στη Σοφία τον ρόλο αυτό, επιχειρεί να αποτυπώσει με δραματικούς όρους το σύμπτωμα της σύγχρονης κοινωνίας. Ο Στέλιος και η Άννα επωμίζονται όλο το βάρος του προερχόμενου από τη Σοφία ψυχικού καταναγκασμού, καταρρέουν ψυχικά και συναισθηματικά, αλλά επί της ουσίας δεν μπορούν ποτέ να αποκοπούν από τη μήτρα του ελέγχου. Η επιστροφή του Στέλιου στο σπίτι και η αποδοχή του περιθωρίου ως του μόνου ζωτικού χώρου που του επιτρέπεται να έχει επιβεβαιώνουν αυτήν την άνευ όρων παράδοση στους ανθρωποφαγικούς μηχανισμούς του συστήματος. Έτσι, ενώ η σεζλόνγκ εκ πρώτης όψεως προβάλλει για τον Στέλιο ως μια νησίδα ηρεμίας μέσα στο συγκρουσιακό περιβάλλον του σπιτιού,

⁶⁹⁸ Μπακονικόλα, «Ένας νέος βίαιος κόσμος στο σημερινό θέατρο: Από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στον Παναγιώτη Μέντη», *Θεάτρου Πόλις*, 1 (2014), σ. 96.

τελικά αποδεικνύεται ότι συνιστά μια συμπύκνωση του ρόλου που του επιφυλάσσει το ίδιο το οικοσύστημα. Προσδεμένος κυριολεκτικά και μεταφορικά στη θέση αυτή αδυνατεί να επέμβει δραστικά στη συστηματική ψυχολογική βία την οποία η Σοφία ασκεί στην ίδια του την κόρη, επιτρέποντας έτσι τη διαιώνισή της, που θα τερματιστεί μόνο με τη φυσική εξόντωση της Σοφίας από την Άννα.

Στο αγροτικό δράμα του Νίκου Περέλη *Η μοναξιά των σκουληκιών*⁶⁹⁹, που απηχεί το κλίμα και τις ανησυχίες της καμπανελλικής αυλής, ο γηραιότερος της οικογένειας, Γερο-Μανώλης, σαν άλλος Ιορδάνης, κατέχει τη δική του ιδιαίτερη θέση εντός του δραματικού/σκηνικού χώρου: μια καρέκλα τοποθετημένη κάτω από την ξερή ελιά στην άκρη της αυλής του επαρχιακού σπιτιού. Από τη θέση αυτή ο Μανώλης, όπως και οι προηγούμενοι ήρωες, εποπτεύει την καθημερινότητα της οικογένειας, ονειροπολεί, αναπολεί το ηρωικό του παρελθόν, αναβιώνει φαντασιακά στιγμές του πολέμου και επιδίδεται σε παραληρήματα, μέσα από τα οποία οι δικοί του προσπαθούν να του αποσπάσουν πληροφορίες για το θαμμένο κασελάκι, το οποίο βαθμιαία καθίσταται η μοναδική σανίδα σωτηρίας για την οικογένεια. Καθώς, όμως, στο τέλος οι προσδοκίες όλων διαψεύδονται, η οικογένεια βουλιάζει στην απογοήτευση. Αρχίζουν, τότε, να βγαίνουν στην επιφάνεια οι βαθύτερες ενδοοικογενειακές συγκρούσεις, οι οποίες θα επιφέρουν και το τραγικό τέλος.

Το έργο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως «αγροτική τραγωδία»⁷⁰⁰, ακριβώς εξαιτίας της κλιμάκωσης της δραματικής έντασης, αλλά και του αναπόδραστου της μοίρας της οικογένειας –με τη διαφορά ότι εδώ το αναπόδραστο δεν απορρέει από μια υπερβατική συνθήκη, αλλά από το ασφυκτικό κοινωνικό πλαίσιο και τις καταγιστικές κοινωνικοοικονομικές εξελίξεις που έχουν αρχίσει να επηρεάζουν ριζικά τη ζωή των κατοίκων του ημιορεινού χωριού. Υπό το πρίσμα αυτό η ελιά κάτω από την οποία είναι τοποθετημένη η καρέκλα του γερο-Μανώλη και η οποία, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, προβάλλει ξερή και ανθεκτική και ορθώνεται σαν σύμβολο ουσιαστικά συμπυκνώνει την τραγική διαδρομή της οικογένειας: άλλοτε εύρωστη, με μεγάλη αγροτική παραγωγή και κύρος στην ευρύτερη περιοχή, τώρα αγωνίζεται να επιβιώσει και να παραμείνει ριζωμένη στα πατρογονικά εδάφη, την ίδια στιγμή που όλη η περιοχή ξεπουλιέται στους εργολάβους και γίνεται βορά στην επερχόμενη τουριστικοποίηση.

Ο στυλοβάτης της οικογένειας, Γερο-Μανώλης, έχοντας χάσει και ο ίδιος την αλλοτινή του διαύγεια, παίρνει τη θέση του κάτω από την ελιά στην ακρόρεια της αυλής, σηματοδοτώντας ακριβώς αυτήν την καμπή στον βίο της οικογένειας, αλλά και τη μετάβαση σε μια νέα εποχή. Εξάλλου, αυτή η ίδια η θέση του σπιτιού, στην άκρη του χωριού, επάνω σε έναν βράχο, λειτουργεί επίσης ως ένα σύμβολο της αντίστασης του οίκου των Ρεμπέλων. Επάνω σε αυτόν τον οιονεί προμηθεϊκό

⁶⁹⁹ Το έργο τιμήθηκε με το κρατικό βραβείο θεάτρου το 1992 και πρωτοπαρουσιάστηκε στη «Νέα Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου τον Οκτώβρη του 1994, σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα.

⁷⁰⁰ Τον ειδολογικό αυτό προσδιορισμό αποδίδει στο έργο ο Λ. Πολενάκης στην κριτική του για την πρώτη του παράσταση. Βλ. αναλυτικά: Πολενάκης, «Σαν τη ζωή», *Αυγή*, 10.11.1994.

βράχο⁷⁰¹ ο Γερο-Μανώλης διανύει τις τελευταίες ημέρες του άλλοτε ένδοξου οίκου του, που πασχίζει τώρα να μείνει ορθός και να διατηρήσει την ηθική του παλαιού αγροτικού κόσμου. Από την απομόνωσή του στην ακρόρεια της αυλής θα εποπτεύσει όλη αυτήν τη διαδρομή, η οποία θα εκβάλει στην οριστική και αναπότρεπτη συντριβή.

Μια ιδιαίτερη γωνιά του σκηνικού χώρου καταλαμβάνει η καρέκλα και στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη *Διαμάντια και μπλουζ*. Ήδη από τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες η συγγραφέας επισημαίνει την ύπαρξη μιας καρέκλας «ξεκάρφωτα βαλμένης»⁷⁰² στο προσκήνιο. Στην καρέκλα αυτή κρέμεται ένα ανδρικό σακάκι. Η πρώτη φορά κατά την οποία η συγκεκριμένη καρέκλα ενεργοποιείται είναι στην τρίτη εικόνα του έργου, οπότε ο Γιάγκος αποκαλύπτει στη σύζυγό του Άννα τη σχέση του με τη Σόνια. Η πρώτη αντίδραση της Άννας είναι να αποσυρθεί στην καρέκλα. Από τη θέση αυτή ακούει στη συνέχεια τον Γιάγκο να της ομολογεί τη μεγάλη του αγάπη για τη Σόνια και την απόφασή του να φύγει μαζί της. Ενώ η ένταση μεταξύ τους κορυφώνεται, η Άννα σηκώνεται από την καρέκλα και αγανακτισμένη περιδιαβαίνει τον χώρο.

Η δεύτερη φορά κατά την οποία η Άννα θα καταφύγει στην παράταιρη καρέκλα είναι επίσης σε μια σκηνή με τον Γιάγκο στην πέμπτη εικόνα του έργου. Ο Γιάγκος, καταρρακωμένος, έχει γυρίσει στο σπίτι, πληροφορεί την Άννα ότι η Σόνια έφυγε και δηλώνει την πρόθεσή του να επιστρέψει στη συζυγική εστία. Όμως τώρα η Άννα εμφανίζεται αμφίθυμη. Κατευθύνεται προς τη μοναχική καρέκλα και προσπαθεί να βρει τα κατάλληλα λόγια για να αντιμετωπίσει τον Γιάγκο. Έπειτα, σηκώνεται και ανάβει τσιγάρο πίνοντας ταυτόχρονα μια γουλιά καφέ. Αλλάζει αμέσως κουβέντα και πληροφορεί τον Γιάγκο για τη συνάντηση η οποία πρόκειται να λάβει χώρα στο σπίτι της το ίδιο βράδυ. Στη συνάντηση αυτή θα παρουσιαστεί για πρώτη φορά το τραγούδι με το οποίο θα συμμετάσχουν στο φεστιβάλ η κόρη του ζεύγους, Ειρήνη, με τον σύντροφό της, Νίκο. Αμέσως μετά, σαν να μην είχε μεσολαβήσει ποτέ αυτή η παρέκβαση, επαναφέρει τη συζήτηση στο επίμαχο ζήτημα της μεταξύ τους σχέσης.

Στην έναρξη της τελευταίας εικόνας του έργου, στην οποία εκτυλίσσεται η πολυπόθητη για την Άννα συγκέντρωση στο σπίτι της με σκοπό την παρουσίαση του τραγουδιού, η Άννα βρίσκεται καθισμένη στη μοναχική καρέκλα σαν αφηρημένη, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Ενώ οι τρεις μουσικοί αυτοσχεδιάζουν πάνω στο τραγούδι και η Ελένη τους συνοδεύει στον χορό, η Άννα σηκώνεται για να φέρει σαμπάνιες. Η Ελένη της δηλώνει ότι θα πάει εκείνη στη θέση της και πολύ σύντομα όλη η ομήγυρη θα απορροφηθεί από την οινοποσία και από ανούσιες φλυαρίες. Κάποια στιγμή η Άννα καταφεύγει ξαφνικά στην καρέκλα δύσθυμη, επειδή κανένας δεν συμμερίζεται την αγωνία της για το πώς θα ακουστεί το τραγούδι –ένα τραγούδι στο οποίο η ίδια έχει επενδύσει συναισθηματικά, καθώς οι στίχοι του προέρχονται από ένα ποίημα που κάποτε της είχε αφιερώσει ένας νεανικός της έρωτας. Καλεί,

⁷⁰¹ Η αναφορά στον μύθο του Προμηθέα γίνεται στο πρόγραμμα της παράστασης, όπως παρατίθεται στο: Παγιατάκης, «Η μοναξιά των σκουληκιών», *Η Καθημερινή*, 27.11.1994.

⁷⁰² Αναγνωστάκη, «Διαμάντια και μπλουζ», στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Διαμάντια και μπλουζ, Το ταξίδι μακριά*, ό.π., σ. 11.

λοιπόν, τους μουσικούς να παίξουν αμέσως το τραγούδι και παίρνει θέση στην καρέκλα για να το ακούσει. Το τραγούδι, όμως, θα διαψεύσει τις προσδοκίες της, καθώς η Άννα δεν θα αναγνωρίσει σε αυτό τον δικό της ρυθμό, αυτόν που τόσο καιρό προσπαθούσε να αποκρυσταλλώσει στο πιάνο και που συνιστά για την ίδια έναν «λόγο για να συνεχίσει να ζει»⁷⁰³. Στο τέλος της εικόνας, με την παρότρυνση του Νίκου, η Άννα θα μπορέσει να ανακτήσει τη σχέση της με το τραγούδι παίζοντάς το στο πιάνο όπως η ίδια το φαντάζεται και έτσι θα οδηγηθεί στην αυτοπραγμάτωση.

Η μοναχική καρέκλα, σταθερό σημείο αναφοράς της Άννας σε στιγμές έντασης, συμπυκνώνει την προσπάθειά της να ανασυνταχθεί και να διαμορφώσει τη στάση της απέναντι στα δραματικά γεγονότα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η καταφυγή της Άννας στην καρέκλα δεν ταυτίζεται με στιγμές κορύφωσης της δραματικής έντασης, αλλά πολύ περισσότερο με στιγμές εσωτερικής έντασης της Άννας, κατά τις οποίες η όψη της εμφανίζεται νηφάλια και σταθερή, την ίδια στιγμή που στα λόγια της υποφώσκει μια βαθύτερη αγωνία. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει και ο Σ. Πατσαλίδης, η Αναγνωστάκη στο παρόν έργο δεν εξωτερικεύει τις συγκρούσεις⁷⁰⁴. Η Άννα διέρχεται μέσα από όλη αυτήν την κρίση ταυτότητας χωρίς μεγάλα ξεσπάσματα, χωρίς μεγαλόσχημες αναλύσεις της συναισθηματικής της κατάστασης. Αντ' αυτού καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης ρέπει προς διάφορα βοηθήματα που θεωρεί ότι θα την συνδράμουν σε αυτήν την επίπονη διαδρομή προς την αυτοεκπλήρωση⁷⁰⁵.

Συνεπώς, η καρέκλα γίνεται σε κομβικές στιγμές ο αόρατος Άλλος στον οποίο η Άννα προστρέχει για να δει την αντανάκλαση του εαυτού της, να αναγνωρίσει τα συναισθήματά της και να αποκρυσταλλώσει τη μετέπειτα στάση της. Είναι ένας τόπος στιγμιαίας ανασυγκρότησης, όταν όλα καταρρέουν γύρω της, μια συμπύκνωση χρόνου στην οποία η ίδια έρχεται αντιμέτωπη με τον βαθύτερο εαυτό της, για να μπορέσει στη συνέχεια να τον υπερβεί και να αρθρώσει με διαύγεια τον λόγο της. Βέβαια, αυτός ο λόγος δεν είναι πάντα συγκροτημένος, αντίθετα υποπίπτει σε αμφιθυμίες και παλιμβουλίες, ώστε η Άννα να αναζητά τελικά ένα άλλο μέσο για να εξέλθει από το υπαρξιακό της αδιέξοδο. Και αυτό το βρίσκει στη μουσική στην τελευταία εικόνα του έργου, οπότε και κάθεται στο πιάνο για να δοκιμάσει τον δικό της ρυθμό στο τραγούδι, έναν ρυθμό που γίνεται αποδεκτός και έτσι την οδηγεί στην αυτοεπιβεβαίωση.

Στο τρίτο μέρος της αρχαιόμυθης τριλογίας του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Πάροδος Θηβών*⁷⁰⁶ ο Καμπανέλλης εστιάζει στον Θηβαϊκό κύκλο και επιλέγει να ασχοληθεί με τα γεγονότα τα οποία σφράγισαν τη ζωή της οικογένειας του Φύλακα σε

⁷⁰³ Θυμέλη, «'Διαμάντια και Μπλουζ' στο 'Αθήναιον'», *Ριζοσπάστης*, 1.1.1991.

⁷⁰⁴ Patsalidis, «Greek women dramatists: The Road to Emancipation», *Journal of Modern Greek Studies*, 14/1 (1996), σ. 97.

⁷⁰⁵ Για τον ρόλο που παίζουν οι εθισμοί στο έργο, καθώς και για τη λυτρωτική λειτουργία της μουσικής βλ. τις σχετικές αναφορές στο έργο στα κεφάλαια «Καθημερινές συνήθειες: διαφυγή ή εξάρτηση;» και «Καταφύγια του εαυτού».

⁷⁰⁶ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά σε ενιαία παράσταση μαζί με το *Γράμμα στον Ορέστη* και τον *Δείπνο* υπό τον τίτλο *Ο Δείπνος* από τη Νέα Σκηνή του Εθνικού θεάτρου σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα τη θεατρική περίοδο 1992-1993.

βάθος δύο γενεών, άμεσα συνυφασμένα με τις εξελίξεις που ο χρησμός του μαντείου των Δελφών πυροδότησε στους κόλπους του οίκου των Λαβδακιδών. Ουσιαστικά επιχειρεί μια αυθαίρετη σύνδεση, η οποία όμως αναδεικνύεται σε ευφυές δραματουργικό εργαλείο: συνδέει με μια σχέση πατέρα-γιου τον Θεράποντα, ο οποίος επιφορτίστηκε με το βαρύ καθήκον να εγκαταλείψει τον Οιδίποδα-βρέφος στις ερημιές του Κιθαιρώνα, και τον Φύλακα, ο οποίος ανέλαβε τον άχαρο ρόλο της μεταβίβασης στον Κρέοντα της είδησης της ταφής του Πολυνείκη από την Αντιγόνη.

Με τον τρόπο αυτό στους κόλπους της οικογένειας του Φύλακα επαναλαμβάνεται μια τραγωδία αντίστοιχη αυτής του οίκου των Λαβδακιδών. Η πλήρης και με κάθε λεπτομέρεια αποκάλυψή της ως επακόλουθο των ψόγων της Γυναίκας και της επιμονής της Κόρης στο παρόν της σκηνικής δράσης επιφέρει έναν αναδιπλασιασμό της τραγωδίας που έπληξε το παλάτι των Θηβών, οδηγώντας στον κατακερματισμό της οικογένειας. Η θεματική αυτή αυτοεπικέντρωση του μύθου (*mise en abyme*), κατά την οποία η δυναμική ενός τραγικού συμβάντος (στην προκειμένη περίπτωση τα γεγονότα του οίκου των Λαβδακιδών) επαναφέρεται διαρκώς στον πυρήνα του έργου διά της μετάθεσής της σε άλλα γεγονότα και πρόσωπα (εδώ στα άσημα πρόσωπα της *Παρόδου*), διαμορφώνει τον μεταθεατρικό λόγο του συγγραφέα, που εν τέλει επιτρέπει μια διαυγέστερη βυθοσκόπηση αυτού του ίδιου του υποκείμενου μύθου⁷⁰⁷.

Στην πάροδο της Θήβας, στο φτωχικό σπίτι του Φύλακα, εκτυλίσσεται συνεπώς μια τραγωδία η οποία «συνομιλεί» με την τραγωδία που έχει ήδη τελεσθεί στο παλάτι των Λαβδακιδών, σε ένα είδος «continuation» κατά Genette⁷⁰⁸. Η νέα αυτή τραγωδία ενεργοποιείται με την είσοδο του Περαιστικού, ο οποίος έτσι ανάγεται σε κινητήρια δύναμή του⁷⁰⁹. Προεξάρχουσα θέση στον κάθετο άξονα της σκηνής καταλαμβάνει το σκαμνί στο οποίο κάθεται ο Θεράπων και το οποίο είναι τοποθετημένο πάνω σε ένα μεγάλο κασόνι. Ο Θεράπων κατευθύνεται στη θέση αυτή, όταν αντιλαμβάνεται ότι η πίεση της Γυναίκας προς τον Φύλακα αρχίζει και αγγίζει ευαίσθητες περιοχές του παρελθόντος. Απευθύνεται, τότε, στον Φύλακα και του ζητά να μιλούν πιο δυνατά για να ακούει και ο ίδιος. Από τη θέση αυτή ο Θεράπων θα παρακολουθήσει τη συζήτηση του Φύλακα με την Κόρη, κατά την οποία εκείνος της εκθέτει τη συμβολή του στην τραγική μοίρα του οίκου των Λαβδακιδών. Από την ίδια θέση θα ομολογήσει και ο ίδιος στη συνέχεια την πρώιμη εμπλοκή του στα

⁷⁰⁷ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 50. Για την έννοια της θεματικής αυτοεπικέντρωσης (*mise en abyme*), βλ. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, ό.π., σσ. 332-334. Κατά την Σ. Φελοπούλου «Με το μεταθέατρο έχουμε το θρίαμβο της θεατρικότητας αφού η αντανάκλαση του θεάτρου πάνω στο ίδιο το θέατρο πολλαπλασιάζεται ad infinitum». Φελοπούλου, «Η τεχνική της θεατρικότητας στον Ιάκωβο Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, ό.π., σ. 398.

⁷⁰⁸ Πρόκειται για την τεχνική της τοποθέτησης της δράσης μετά το πέρας των τραγικών γεγονότων: Ελευθερία Ιωαννίδου, «Μεταμορφώσεις της τραγωδίας στη νεοελληνική δραματουργία 1990-2005», *Διαβάζω*, 461 (Μάρ. 2006), σ. 113. Βέβαια, στην προκειμένη περίπτωση ο Καμπανέλλης δεν ανιχνεύει απλώς το μετά της τραγωδίας, αλλά αποπειράται να αναδιπλασιάσει τα πάθη των τραγικών ηρώων.

⁷⁰⁹ Σιβετίδου, Φελοπούλου, «Σύγχρονες μεταγραφές του αρχαίου μύθου: για μια συλλογική ταυτότητα στην ελληνική και ευρωπαϊκή δραματουργία», στον τόμο *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Γρανάδα, 9-12.9.2010, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τ. Α', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σ. 605.

τεκταινόμενα του οίκου: ενώ έλαβε την εντολή να θανατώσει το βρέφος Οιδίποδα στις ερημιές του Κιθαιρώνα, εκείνος το φυγάδευσε, με αποτέλεσμα ο χρησμός του μαντείου των Δελφών να εκπληρωθεί με τον πιο οδυνηρό τρόπο. Ο Θεράπων εξηγεί τους ανθρωπιστικούς λόγους που τον οδήγησαν στην απόφασή του αυτή και επιτακτικά ζητά από τη Γυναίκα και τον Φύλακα να του απαντήσουν τι θα έκαναν στη θέση του. Στη συνέχεια εξιστορεί αναλυτικά στην Κόρη, η οποία πρώτη φορά μετέχει του οικογενειακού μυστικού, το χρονικό της διάσωσης του Οιδίποδα, για να καταλήξει στην παρουσίαση μιας εντελώς στρεβλής κατάληξης των πρωταγωνιστών της ιστορίας: ο Κρέων και η παρέα του ήταν αυτοί που σκότωσαν τον Λάιο, ο Οιδίποδας ουδέποτε τεκνοποίησε με την Ιοκάστη και η τελευταία κατέφυγε στην αδερφή της στη Σκύρο.

Φαίνεται ότι ο Θεράπων, σε θέση παντεπόπη από το πιο ψηλό σημείο της σκηνης, επαναπαύεται στην ερμηνεία την οποία ο ίδιος έχει επινοήσει για την πράξη του⁷¹⁰. Υπερέχοντας των υπολοίπων δραματικών προσώπων στο επίπεδο της σκηνικής παρουσίας, μοιάζει να επιχειρεί διά της θέσης του να ανακτήσει τον έλεγχο επάνω στο οικογενειακό παρελθόν –ένα παρελθόν που τώρα ανασκαλεύεται, για να οδηγήσει σε μια τραγική για την οικογένεια απόληξη. Ο Θεράπων διαβλέπει, ενδεχομένως, την επερχόμενη συντριβή της οικογένειας και προβαίνει σε μια ύστατη προσπάθεια να αιτιολογήσει την πράξη του, αποσυνδέοντάς την από τις μετέπειτα εξελίξεις του οίκου των Λαβδακιδών. Το γεγονός ότι ο Καμπανέλλης τον τοποθετεί στο πιο ψηλό σημείο της σκηνης και μάλιστα σε θέση καθιστή, τη στιγμή που τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα κινούνται ελεύθερα στον κενό χώρο της σκηνης, τον καθιστά κεντρική φιγούρα της σκηνικής πράξης.

Με τον τρόπο αυτό η κινησιολογία των λοιπών προσώπων οργανώνεται στο βλέμμα του θεατή γύρω από τον Θεράποντα, ενώ η στατικότητα του έναντι της αδιάλειπτης κινητικότητας των άλλων προσώπων διαμορφώνει την αίσθηση του σταθερού και ακλόνητου για το πρόσωπό του. Έτσι, το σκαμνί του Θεράποντα λειτουργεί ως φυγόκεντρος δύναμη για τη δράση, αφού από τη θέση αυτή εκπορεύονται όλες οι πληροφορίες που θα δυναμιτίσουν την περαιτέρω εξέλιξή της. Εξάλλου, το σκαμνί του Θεράποντα, μαζί με το κιβώτιο πάνω στο οποίο ανεβαίνει ο Φύλακας για να εποπτεύσει τον ευρύτερο χώρο αναζητώντας την κόρη του στο τέλος του έργου, είναι τα μόνα αντικείμενα που παραμένουν στη σκηνή από την αρχή μέχρι το τέλος και αποτελούν τα μοναδικά σταθερά σκηνικά σημεία του χώρου. Όπως στην περίπτωση του *Δείπνου*, έτσι και στην *Πάροδο Θηβών* ο σκηνικός χώρος είναι ένας χώρος χωρίς γωνίες, άκρες και απολήξεις, ένας χώρος σχεδόν κυκλικός. Ως τέτοιος αποστρέφεται την απόκρυψη και γίνεται το πεδίο της αποκάλυψης καλά κρυμμένων μυστικών και απωθημένων γεγονότων⁷¹¹.

⁷¹⁰ Στο σημείο αυτό γίνεται παράφραση της σχετικής απόφασης της Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, η οποία αναφέρεται τόσο στον Θεράποντα όσο και στον Φύλακα: Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, 2 τόμ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 710. Ο Β. Πούχγερ κάνει λόγο για το «σωτήριο ψεύδος», που έχει θρέψει το παρελθόν της οικογένειας και τώρα αποκαλύπτεται για να οδηγήσει στη δραματική έκβαση των πραγμάτων. Το σωτήριο ψεύδος προσδίδει, κατά τον ίδιο, έναν πιραντελλικό τόνο στο έργο: Πούχγερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σσ. 698-699.

⁷¹¹ Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, ό.π., σ. 83.

Μετά την ομολογία των πράξεων του Θεράποντα και, ενώ το επί σκηνής δράμα που εκτυλίσσεται οδεύει στην κορύφωσή του με τη φυγή της Κόρης και τη συνακόλουθη αναχώρηση του Φύλακα, ο Θεράπων προβάλλει ως ο μόνος αμέτοχος του τραγικού για την οικογένεια τέλους. Ο συγγραφέας δεν παραθέτει καμιά σκηνική οδηγία σχετικά με ενδεχόμενη αλλαγή της θέσης ή της στάσης του, ενώ απούσα είναι και η λεκτική συμμετοχή του στα διαμειβόμενα. Συνεπώς, αν θεωρήσουμε ότι ο Θεράπων διατηρεί τη θέση του πάνω στο σκαμνί και απομένει απλώς παρατηρητής των εξελίξεων, τότε αναδεικνύεται στο μοναδικό δραματικό πρόσωπο του οποίου το σκηνικό status παραμένει αναλλοίωτο. Το υπερυψωμένο επίπεδο στο οποίο εδρεύει ευνοεί και ενισχύει αυτήν την εντύπωση, την ίδια στιγμή που το κιβώτιο στο οποίο έχει σκαρφαλώσει ο Φύλακας αναζητώντας με το βλέμμα την Κόρη αποδεικνύεται ανεπαρκές για την εκπλήρωση του ρόλου του, ενώ και η αυλόπορτα, το έτερο ισχυρό σκηνικό σημείο, έχει ήδη υποχωρήσει μπροστά στην αναπόφευκτη εκχώρηση του ιδιωτικού στο δημόσιο και στην αφομοίωση του δράματος των «μικρών» από την τραγωδία των «μεγάλων».

Ταυτόχρονα με τη λειτουργία του στο πλαίσιο της διευθέτησης και ιεράρχησης των στοιχείων του σκηνικού χώρου το κασόνι, όπως επίσης το κιβώτιο του Φύλακα, προβάλλουν ως αντικείμενα της καθημερινότητας και έτσι ανάγονται στην εξωθεατρική πραγματικότητα, συνιστώντας για τον θεατή μια διαρκή υπόμνηση του μεταθεατρικού χαρακτήρα του έργου. Καθώς απεκδύονται οποιαδήποτε άλλη λειτουργία στο δραματικό επίπεδο του έργου, επαναφέρουν διαρκώς τον θεατή στην υλικότητά τους, στις αδρές γραμμές και το διακριτό σχήμα τους. Κατά την προσληπτική διαδικασία το κασόνι και το κιβώτιο αναδύονται ως αντικείμενα αλλότρια, ξένα προς τον δραματικό χρόνο, εγγύτερα όμως στον χρόνο της σκηνής και της θεατρικής πράξης. Σε συνέχεια, μάλιστα, των δύο προηγούμενων έργων της τριλογίας, στα οποία ο μεταθεατρικός στοχασμός διερχόταν μέσα από τις συνθήκες της πρόβας, ο θεατής της *Παρόδου* θα μπορούσε αβίαστα να αποδώσει τη χρήση των δύο αυτών αντικειμένων στην ίδια – αλλά με διαφορετικούς δραματουργικούς όρους – επιλογή του συγγραφέα για μια λοξή ματιά στην τέχνη του θεάτρου και να ερμηνεύσει την επί σκηνής παρουσία τους στο πλαίσιο μιας σχεδόν αυθαίρετης επιστράτευσης αντικειμένων τα οποία εξυπηρετούν απλώς τη σκηνική ανάπτυξη της δράσης.

Στο σημείο, όμως, αυτό της προσληπτικής διαδικασίας εισδύουν αναπόφευκτα στοιχεία της κοινωνικής ζωής των αντικειμένων⁷¹², τα οποία ανακαλούν και μια ορισμένη πολιτισμική ταυτότητα, απομακρύνοντάς τα έτσι από την πρωτοβάθμια εστίαση στις φυσικές τους ιδιότητες. Το κασόνι και το κιβώτιο, ως μέσα μεταφοράς και αποθήκευσης που ευθέως συνδέονται με τον κόσμο της εργασίας, δύνανται να λειτουργήσουν στο έργο ως νύξεις της ταξικής προέλευσης των κατοίκων της «παρόδου». Είναι, ουσιαστικά, τα μόνα σκηνικά σημεία που εικονοποιούν την περιγραφή του σκηνικού χώρου, όπως αυτή αποτυπώνεται στον *ad spectatorem* μονόλογο του Ηθοποιού. Και η εικονοποίηση αυτή γίνεται μετωνυμικά. Ενώ ο

⁷¹² Για μια εισαγωγή στην έννοια της κοινωνικής ζωής των αντικειμένων, βλ. Appadurai, «Introduction: commodities and the politics of value», *ό.π.*, σσ. 3-63.

Ηθοποιός αναφέρεται σε «πιθάρια, μια ρόδα κάρου, κάποιο εργαλείο, μια γούρνα»⁷¹³ που υποτίθεται πως υπάρχουν στη σκηνή και μαρτυρούν το κοινωνικό status των κατοίκων της παρόδου, ο θεατής αντικρίζει απλώς δυο κασόνια/κιβώτια και ένα σκαμνί. Πρόκειται για μια αποτύπωση που απηχεί την αντίληψη του ίδιου του Καμπανέλλη για τον προσδιορισμό του σκηνικού χώρου:

[...] έλεγα πάντα για το σκηνικό που άφηνε περισσότερη ελευθερία στη φαντασία, που ήταν περισσότερο ενδεικτικό και λιγότερο καθοριστικό. Άλλωστε, εγώ αγαπώ πολύ το υπαινικτικό θέατρο και πιστεύω στην υπαινικτική γλώσσα. Εδώ βρίσκεται, άλλωστε, η ομορφιά του θεάτρου.⁷¹⁴

Διά των αντικειμένων αυτών που εντάσσονται στην εικονοποιία του καθημερινού μόχθου όχι μόνο ανασυστήνεται στο φαντασιακό του θεατή το σκηνικό περιβάλλον της *Παρόδου*, αλλά σμιλεύεται εξ αντανάκλασας και αυτό το ίδιο το δραματικό σύμπαν της οικογένειας του Φύλακα, βεβαρημένο από τις πράξεις του παρελθόντος, που όμως υπαγορεύτηκαν από την ανάγκη της επιβίωσης. Έτσι, ο σκηνικός χώρος, που αναπαριστά το εξωτερικό του σπιτιού και ανακαλεί τον κόσμο της εργασίας, αντανάκλα ταυτόχρονα τις εσωτερικές συγκρούσεις του Φύλακα κατά την τέλεση του καθήκοντος εν ώρα εργασίας. Ο αγώνας για την επιβίωση δεν ήταν εύκολος και σφραγίστηκε από συμβιβασμούς, που στο παρόν της δράσης αναμοχλεύονται για να οδηγήσουν στη διάρρηξη του οικογενειακού ιστού⁷¹⁵. Κατά μία έννοια, συνεπώς, και στο έργο αυτό «ο δρόμος περνά από μέσα»⁷¹⁶, διαβρώνοντας τη συνοχή της οικογένειας και αφήνοντας στο τέλος μόνους πάνω στη σκηνή τη Γυναίκα και τον Θεράποντα.

Σε αυτήν την τραγωδία των «μικρών» το τραγικό δεν προκύπτει από την τραγική συνείδηση των δραματικών προσώπων, αλλά από το τεκμήριο της αθωότητάς τους⁷¹⁷. Ό,τι ο Θεράπων και ο Φύλακας έπραξαν στον πρότερο βίο τους υπαγορεύτηκε από ανθρωπιστικά αισθήματα και από την ανάγκη της επιβίωσης, γι' αυτό και απολογούμενοι στη Γυναίκα και την Κόρη δεν έχουν παρά να προτάξουν τα αγνά κίνητρά τους. Και μπορεί να μην τελούν υπό την βαριά σκιά της τραγικής μοίρας, όπως συμβαίνει με τα πρόσωπα του οίκου των Λαβδακιδών, ωστόσο η τραγωδία των τελευταίων φαίνεται πως έχει συμπαρασύρει και τα ύστατα γρανάζια

⁷¹³Καμπανέλλης, «Πάροδος Θηβών», στον τόμο *Θέατρο Στ'*, ό.π., σ. 71.

⁷¹⁴Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, ό.π., σ. 163. Χαρακτηριστική ως προς την αντίληψη του Καμπανέλλη για τη σκηνική αναπαράσταση των έργων του είναι η αναφορά της Καλλιόπης Ραπανάκη στη σκηνογραφία της δεύτερης παρουσίας της τριλογίας σε σκηνοθεσία Νίκου Δαφνή στο «Θέατρο Κάτω από τη γέφυρα» (θεατρική περίοδος 1997-1998). Στο κριτικό της σημείωμα η Ραπανάκη αναφέρεται στα ξύλινα τελάρα που οι δύο σκηνογράφοι (Ρένα Γεωργιάδου, Κατερίνα Καμπανέλλη) τοποθέτησαν στη σκηνή της *Παρόδου*, για να μεταλλαχθούν σε καθρέφτες στο *Γράμμα στον Ορέστη* (στη συγκεκριμένη παράσταση το μονόπρακτο της *Παρόδου* προτάχθηκε των άλλων δύο). Ραπανάκη, «Γράμμα στον Ορέστη»: Εκφραστική λιτότητα», *Νίκη*, 1.1.1998.

⁷¹⁵ Όπως σωστά επισημαίνει η Β. Δεμερτζή, «[...] στη σφαίρα του τραγικού η πράξη δεν εξαντλείται στο παρόν. Εμπεριέχει αναδρομικές οφειλές και μελλοντικές επιπτώσεις». Βασιλική Δεμερτζή, «Όταν τα πρόσωπα της *Αυλής* μπαίνουν στην Ορχήστρα», *Οδός Πανός*, 155 (Ιαν.-Απρ. 2012): *Αφιέρωμα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη*, σ. 87.

⁷¹⁶ Πούχνερ, ό.π., σ. 692.

⁷¹⁷ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 115.

του μηχανισμού της πόλεως στην ολέθρια απόληξή της⁷¹⁸. Ο δραματικός χώρος της *Παρόδου* υποβάλλει αυτήν τη διάχυση του τραγικού στο πέραν της πόλεως πεδίο. Και ο σκηνικός χώρος του έργου, πληρούμενος από δυο κασόνια και ένα σκαμνί, προβάλλει ως ένα κατ' ουσίαν κενό πεδίο, πάνω στο οποίο εγγράφεται το ένοχο παρελθόν και οι τραγικές συνέπειές του στο παρόν της σκηνικής δράσης.

Η διακριτή θέση εντός του σκηνικού χώρου η οποία αποδίδεται στον Θεράποντα από τον Καμπανέλλη και η οποία συνδέεται συμβολικά με τη βαθύτερη δραματουργική στόχευση του συγγραφέα συναντάται και στο έργο του Παναγιώτη Μέντη *Οι γυναίκες στη θάλασσα*⁷¹⁹. Στην πρώτη πράξη του έργου ο δραματικός χώρος συνίσταται στην παραλία κάποιου ελληνικού νησιού. Στο βάθος υπάρχει ένας μικρός βράχος και επάνω του τοποθετημένη μια πολυθρόνα. Ο συγγραφέας επισημαίνει ότι η πολυθρόνα χρησιμεύει ως παρατηρητήριο, γεγονός που υποδηλώνεται και από το ζευγάρι κιάλια που κρέμονται από το μπράτσο της. Προς τη θέση αυτή κατευθύνεται με την είσοδό του στον σκηνικό χώρο ο Μιχάλης, ένας νεαρός ψαράς, προσπερνώντας την Αλίκη, η οποία αμέριμνη κάνει την ηλιοθεραπεία της στην παραλία. Κατόπιν της συστήνεται ως ο ναυαγοςώστης της περιοχής και την προτρέπει να φορέσει το καπέλο της για να προστατευθεί από τον ήλιο. Με αφορμή αυτήν την παραίνεση γίνεται η γνωριμία τους, που θα απολήξει σε ένα απρόσμενο ειδύλλιο, για χάρη του οποίου η Αλίκη εμφανίζεται διατεθειμένη να εγκαταλείψει την καριέρα της δημοσιογράφου στην Αθήνα και να εγκατασταθεί μόνιμα στο νησί, με σκοπό να δημιουργήσουν μαζί με τον Μιχάλη την οικογένειά τους.

Σταδιακά ο χώρος της παραλίας θα αντικατασταθεί από άλλους δραματικούς χώρους: την αυλή του σπιτιού του Μιχάλη, το καφενείο του χωριού, μια βάρκα στα ανοιχτά της θάλασσας ή το διαμέρισμα της Αλίκης στην Αθήνα, όπου εκδιπλώνεται εν είδει μονολογικής εκφοράς η εσωτερική σύγκρουση της Αλίκης. Η εναρκτήρια σκηνή με τη γνωριμία της Αλίκης και του Μιχάλη στην ακτή θα επαναληφθεί στο τέλος του έργου, κατά την προσφιλή πρακτική του συγγραφέα να κλείνει τα έργα του με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο τα ανοίγει, υπαινισσόμενος έτσι την κυκλική επαναφορά των γεγονότων στη ζωή και την ανακύκλωση του χρόνου που συγκροτεί κάθε φορά ισοδύναμες πραγματικότητες. Άλλωστε, ο ίδιος ο χειρισμός του δραματικού χρόνου από τον Μέντη στο σύνολο της δραματουργίας του υπόκειται σε ένα ιδιότυπο μοντάζ, με την τομή της δράσης σε πολλά και αυτόνομα καρέ⁷²⁰, τα οποία ουσιαστικά απομιμούνται τον συνειρμικό χαρακτήρα της ανθρώπινης σκέψης

⁷¹⁸Ο,τι συνιστά η Μοίρα για τους τραγικούς ήρωες είναι η ταξική ταυτότητα για τα πρόσωπα της παρόδου. Και στις δύο περιπτώσεις τα δύο αυτά στοιχεία αποτελούν παράγοντες που επικαθόρισαν τα αποτελέσματα των ανθρώπινων πράξεων και επιφέρουν την αντίστοιχη τραγική κατάληξη τόσο στον αρχετυπικό μύθο, όσο και στην εκδοχή που κομίζει ο Καμπανέλλης. Βασίλης Τάσσης, στον τόμο *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο: Μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα*, ό.π., σσ. 190, 201.

⁷¹⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο Τέχνης (Οδός Φρυνίχου) σε σκηνοθεσία Κωστή Καπελώνη τη θεατρική περίοδο 2003-2004.

⁷²⁰ Πεφάνης, «Παν. Μέντης: *Οι γυναίκες στη θάλασσα*, Θέατρο Τέχνης οδού Φρυνίχου, 2004», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 419.

που δεν γνωρίζει χωροχρονικά όρια μεταξύ παρελθόντος και παρόντος⁷²¹. Έτσι και η εκάστοτε επανάληψη της πρώτης σκηνής εστιάζει την προσοχή μας στην εσωτερική διαδρομή που έχει διανυθεί στο ενδιάμεσο και κεφαλαιοποιεί τις παλινωδίες και παλιμβουλίες των προσώπων προς ανάδειξη της αντιφατικής φύσης της ανθρώπινης ύπαρξης.

Στην προκειμένη περίπτωση η σκηνή που επαναλαμβάνεται εκτυλίσσεται στην ακρογιαλιά, η οποία προβάλλει ως το βασίλειο του Μιχάλη. Εκεί παρεισφρεί η Αλίκη, για να αλλοιώσει την παντοκρατορία του Μιχάλη και να του υποβάλει την ανάγκη μετατόπισής του προς την προοπτική ενός αγκυροβολήματος, της δημιουργίας μιας οικογενειακής εστίας. Αλλά και η ίδια η Αλίκη, προκειμένου να ακολουθήσει αυτήν την προοπτική, παραιτείται από τη δική της θέση ισχύος, την εδραιωμένη καριέρα και αναγνωρισιμότητά της. Η Αλίκη επιλέγει να παραμερίσει τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας-καριέριστα και να υιοθετήσει τον ρόλο της μητέρας. Υπό το πρίσμα αυτό η εναρκτήρια εικόνα της θάλασσας από τη μια υποδηλώνει τον ζωτικό χώρο του Μιχάλη, από την άλλη όμως εξελίσσεται σε «δυναμικό σύμβολο της γυναικείας φύσης»⁷²² στο έργο, αφού η Αλίκη θα είναι πάντα εκείνη που θα καθορίζει την εξέλιξη των δραματικών καταστάσεων.

Στον χώρο αυτόν της απόλυτης ελευθερίας και της ανεμπόδιστης επαφής με τη φύση θα ανοίξει και θα κλείσει η σύντομη παρένθεση στη ζωή της Αλίκης –η μοναδική της ευκαιρία να έρθει εγγύτερα στη γυναικεία της φύση, να ζήσει το θαύμα της μητρότητας και να ιεραρχήσει διαφορετικά τις εσωτερικές της ανάγκες. Η Αλίκη στο τέλος του έργου απαρνείται την προοπτική αυτή και αποφασίζει να επιστρέψει στην πρότερη ζωή της, εκείνη της ανεξάρτητης καριέριστα. Ο Μιχάλης, αντίστοιχα, επιλέγει τον συμβατικό γάμο με μια άλλη γυναίκα, την οποία προόριζε η μητέρα του για εκείνον. Και εκείνος, συνεπώς, ανθίσταται στην κλίση του, απαρνείται την ελευθερία που του χάριζε το φυσικό περιβάλλον και επιλέγει να ακολουθήσει την κοινωνική νόρμα. Η μοναχική όσο και επιβλητική πολυθρόνα του επάνω στον βράχο χάσκει τώρα κενή ως ένα άλλο ίχνος της πρότερης ζωής του, η οποία προωθούσε μια εναλλακτική στάση απέναντι στον κοινωνικό κανόνα.

Συμβολικά λειτουργεί και η θέση επόπτευσης που επιφυλάσσει ο Παναγιώτης Μέντης στον Ντίνο από το έργο του *Save*. Επιπλέον, εδώ ο υποχώρος που διαμορφώνεται γύρω από αυτήν τη θέση ενέχει και μια δομική λειτουργία στη συγκρότηση του δραματικού πλαισίου του έργου. Ο Ντίνος είναι ο μικρότερος γιος μιας οικογένειας, της οποίας την εξέλιξη παρακολουθούμε σε βάθος δεκαετίας. Ο Ντίνος, μαθητής αρχικά, έπειτα περνά στο πανεπιστήμιο και παθιάζεται με την επιστήμη του, ακολουθώντας τα χνάρια του αδελφού του Βασίλη, που είναι ήδη καταξιωμένος ερευνητής στο εξωτερικό. Στο ίδιο διάστημα ο Βασίλης αλλάζει ακαδημαϊκά και ερευνητικά πόστα ανά τον κόσμο, ενώ τακτοποιεί και την προσωπική του ζωή, καθώς παντρεύεται με την αγαπημένη του Λίλα. Οι γονείς τους,

⁷²¹ Για μια εκτενή ανάλυση της διαχείρισης του δραματικού χρόνου στη δραματολογία του Μέντη, βλ. Ραπανάκη, «'Οι γυναίκες στη θάλασσα'», *Νίκη*, 14.12.2003.

⁷²² Ραπανάκη, χ.τ., στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2007, σ. 326.

Γιάννης και Πάτρα, σε όλη αυτήν την πορεία εξέλιξης των παιδιών τους παραμένουν σιωπηλοί θεατές, κρύβοντας επιμελώς την αγωνία τους για την αποκατάσταση των γιων τους, αλλά αφήνοντας ενίοτε να διαφανούν οι δικές τους προβολές επάνω στο μέλλον τους.

Ο Βασίλης εμφανίζεται περισσότερο εγκλωβισμένος στην εικόνα, που έχουν κατασκευάσει οι γονείς του για αυτόν, και αισθάνεται ότι διαρκώς πρέπει να αποδεικνύει την αξιοσύνη του. Ο Ντίνος από την άλλη, νιώθοντας μειονεκτικά σε σχέση με τον αδελφό του, καθώς σε κάθε μεταξύ τους σύγκριση η πλάστιγγα έγερνε ανέκαθεν υπέρ του Βασίλη, προβάλλει πιο ισορροπημένος, με μεγαλύτερη διαύγεια ως προς τους στόχους και τις επιθυμίες του, αλλά και απαλλαγμένος από το βάρος της επιβεβαίωσης της εικόνας των άλλων για αυτόν. Σε εκείνον ανατίθεται από τον συγγραφέα ο ρόλος του αφηγητή, καθώς με τις σύντομες αφηγηματικές του πράξεις, που ενέχουν και έναν χαρακτήρα σχολιασμού στα διαμειβόμενα, συνέχει τις δραματικές καταστάσεις και διασφαλίζει τη ροή των γεγονότων. Κάθε φορά που ο φωτισμός εστιάζει στο μοναχικό παγκάκι της εξοχής, ο Ντίνος κάνοντας ένα διάλειμμα από το τζόκινγκ εξιστορεί τον βίο της οικογένειάς του μέσα από νύξεις και αποσπασματικές αναφορές. Και ύστερα ο φωτισμός επιστρέφει στο οικιακό σαλόνι, όπου μέσα από τον δραματικό διάλογο στοιχειοθετείται η προηγούμενη αφήγηση του Ντίνου και ένα προς ένα τα κομμάτια του παζλ της προσωπικής ζωής έκαστου μέλους της οικογένειας παίρνουν τη θέση τους στο μεγάλο αφήγημα του οικογενειακού βίου.

Το παγκάκι αποκτά μια διαφορετική δραματουργική λειτουργία σε σχέση με τις ιδιαίτερες θέσεις επόπτευσης των προσώπων στα προηγούμενα έργα, καθώς εδώ χρησιμεύει για τον προσδιορισμό του χώρου δράσης του Ντίνου, που ταυτίζεται με τον αφηγηματικό του ρόλο, ενώ προβάλλει απολύτως διαχωρισμένος από τον καθεαυτό δραματικό χώρο του έργου. Το παγκάκι καθίσταται, έτσι, ένα βήμα για την εκδίπλωση της αφήγησης του Ντίνου, ένας αποκλειστικός τόπος περισυλλογής και αναστοχασμού γύρω από τα γεγονότα του οικογενειακού βίου. Άλλωστε, η σύντομη στάση του Ντίνου στο παγκάκι ταυτίζεται με την παύση από το τζόκινγκ, ήτοι μια μοναχική δραστηριότητα που προσφέρει την ευκαιρία για αυτοσυγκέντρωση και ενδοσκόπηση. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Ντίνος εμφανίζεται ως το μόνο από τα δραματικά πρόσωπα του έργου που δύναται να κάνει ένα βήμα προς τον εσώτερο εαυτό του, να αναγνωρίσει τις πραγματικές του ανάγκες και επιθυμίες και να αντιμετωπίσει κριτικά τον ψυχοφθόρο αγώνα των δικών του ανθρώπων για διαρκή συμμόρφωση με τα κυρίαρχα κοινωνικά πρότυπα.

Σε σκηνικό στοιχείο με δομικό ρόλο αναδεικνύεται η πολυθρόνα και στον μονόλογο του Άκη Δήμου *...Και Ιουλιέττα*⁷²³. Ο εν λόγω μονόλογος εκφέρεται από τη σαιξπηρική ηρωίδα με μια ανασκοπική διάθεση και διέπεται από μια αναθεωρητική ματιά επί του συνόλου του βίου της⁷²⁴. Ως δραματικός και σκηνικός χώρος του έργου

⁷²³ Η πρώτη παρουσίαση του μονολόγου έγινε στη Θεσσαλονίκη από την «Πειραματική Σκηνή της Τέχνης» στο Θέατρο Αμαλία, στις 19 Νοεμβρίου 1995, σε σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού, με τη Λυδία Φωτοπούλου στον ομώνυμο ρόλο.

⁷²⁴ Ο χαρακτήρας αυτός μονολογικής εκφοράς ώθησε ορισμένους κριτικούς να προχωρήσουν σε σύγκριση με αντίστοιχους μονολόγους της «Τέταρτης Διάστασης» του Γ. Ρίτσου. Βλ. αναλυτικά:

ορίζεται το εσωτερικό μιας παλιάς κατοικίας, χωρίς περαιτέρω διευκρινήσεις από τον συγγραφέα. Πρόκειται για έναν χώρο του οποίου λιγιστά χαρακτηριστικά αναδύονται από το επίπεδο του δραματικού κειμένου, ενώ πολλές από τις πληροφορίες που λαμβάνουμε προβάλλουν αμφισημίες⁷²⁵.

Φαίνεται ότι βρισκόμαστε σε ένα απομονωμένο δωμάτιο ενός σπιτιού. Η Ιουλιέττα έχει περιορίσει τις κινήσεις της στον χώρο αυτό, ο οποίος συνιστά, κατά τα λεγόμενα της ίδιας, τη «φιλική γωνιά» του σπιτιού –ενός σπιτιού που κατά τα άλλα της φαίνεται ξένο, «σαν οι άλλοι να το κατοικούν κι εγώ να τους παραστέκω παρατηρώντας σιωπηλή τις κινήσεις τους»⁷²⁶. Παράλληλα με την αίσθηση ξενότητας που το σπίτι στην παρούσα του κατάσταση μεταδίδει στην Ιουλιέττα, η ίδια εκφράζει τη βαθύτερη επιθυμία και νοσταλγία της απέναντι στο άλλοτε ζωντανό σπίτι: «[...] πώς έχω επιθυμήσει αυτό το σπίτι, πόσο τρελά νοσταλγώ τη συντροφιά του, τους ίσκιους στα παράθυρα, τις ανταύγειες της λάμπας στα ταβάνια»⁷²⁷. Και ακόμα πιο εμφατικά: «Θέλω να ξαναδώ τα έπιπλα ν' αχνίζουσε στο πέρασμά μου, ν' ακούσω το θρόισμα μιας κουρτίνας, το πάτωμα να τρίζει απ' τη χαρά του, τη σονατίνα μιας γυάλινης φρουτιέρας, τον ψίθυρο του βραστήρα στην κουζίνα...»⁷²⁸. Η Ιουλιέττα αναπολεί τον ζωντανό της εαυτό να αλληλεπιδρά με τις επιμέρους γωνιές και τα αντικείμενα του σπιτιού. Στον φορτισμένο της λόγο αποδίδει χαρακτηριστικά ανιμισμού στα αντικείμενα αυτά, τα οποία ενεργοποιούν όλες τις αισθήσεις, με κυριότερη αυτήν της ακοής. Επαναφέρει, όμως, γρήγορα τον εαυτό της στο παρόν καθεστώς της: «Μένω, λοιπόν, εδώ, σ' αυτά τα λίγα τετραγωνικά που μπορώ ακόμα και ορίζω»⁷²⁹.

Μοναδικό αντικείμενο του χώρου, όπως αποδεικνύεται από τον δραματικό λόγο, είναι μια πολυθρόνα. Στην πολυθρόνα αυτή η Ιουλιέττα προβάλλει καθηλωμένη από την έναρξη της μονολογικής της εκφοράς, ενώ εμφανίζεται απρόθυμη να την εγκαταλείψει μέχρι και το τέλος της. Η πρώτη της φράση, καθώς απευθύνεται στους ακροατές του μονολόγου της, είναι: «Δε θα σηκωθώ, συγχωρήστε με. Έχω ξεχάσει πώς είναι να υποδέχεσαι κάποιον»⁷³⁰. Λίγο παρακάτω, απευθυνόμενη αυτήν τη φορά στον εαυτό της, τον παρακινεί να σηκωθεί από την πολυθρόνα και να περιδιαβεί εκ νέου το σπίτι, να απολαύσει τη θέα των μικρών του γωνιών και να ρουφήξει τις μυρωδιές του. Αλλά αμέσως η ίδια ομολογεί την αδυναμία της να κινηθεί και αποδέχεται την παρούσα κατάστασή της: «Μένω, λοιπόν, εδώ, σ' αυτά τα λίγα τετραγωνικά που μπορώ ακόμα και ορίζω. Και όλα τ' ανακαλύπτω εδώ γύρω, εδώ τα φέρνω»⁷³¹. Η Ιουλιέττα δηλώνει απερίφραστα την

Γιώργος Δ. Σαρηγιάννης, «Θραύσματα μνήμης», *Τα Νέα*, 11-7-1996 και Αδριανός Γεωργίου, «Η μεγάλη μέθεξη», *Ραδιοτηλεόραση*, 9-15.11.1996, ο οποίος θεωρεί ότι ο Δήμου άντλησε από την ιδέα του Ρίτσου, χωρίς όμως δραματουργική συνέπεια.

⁷²⁵ Όπως εύστοχα επισημαίνει η Λ. Ρόζη, «ο προσδιορισμός αυτός [του χώρου] λειτουργεί περισσότερο στο επίπεδο της αφήγησης και λιγότερο σε αυτό της σκηνικής παρουσίας». Ρόζη, «Οι δοκιμασίες του αισθήματος και οι δοκιμές του θεάτρου: το θεατρικό έργο του Άκη Δήμου», *ό.π.*, σ. 28.

⁷²⁶ Άκης Δήμου, «... Και Ιουλιέττα», στον τόμο Άκης Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', *ό.π.*, σ. 75.

⁷²⁷ *Ο.π.*

⁷²⁸ *Ο.π.*

⁷²⁹ *Ο.π.*

⁷³⁰ *Το ίδιο*, σ. 73.

⁷³¹ *Το ίδιο*, σ. 75.

καθήλωσή της στο παρόν, μια καθήλωση που λαμβάνει κατά βάση χωροταξικά χαρακτηριστικά. Διότι κατά τα άλλα ο μονόλογός της φέρει έναν έντονα ανασκοπικό χαρακτήρα: η Ιουλιέττα διολισθαίνει διαρκώς στα μονοπάτια της μνήμης, σαρώνει τα παλιά της αισθήματα και επιχειρεί να αναδιοργανώσει εντός της τη μνήμη του έρωτά της. Υπό αυτό το πρίσμα, η κινησιολογία της εντός του σκηνικού χώρου, δηλαδή η κατ' ουσίαν ακινησία της, αποτυπώνει μετωνυμικά το «εσωτερικό τοπίο της μνήμης της, τις γεωγραφικές συντεταγμένες των χώρων με τους οποίους συνδέθηκαν τα επεισόδια της ιστορίας της»⁷³².

Η περιχαράκωση της Ιουλιέττας στην πολυθρόνα της είναι μία μόνο κατ' όνομα καθήλωση. Από τη θέση αυτή η Ιουλιέττα σε όλη τη διάρκεια του μονολόγου της θα αποπειραθεί να αναψηλαφίσει το παρελθόν της, να ανακαλέσει στιγμές ευτυχίας, «να αποτυπώσει ανεξίτηλα μια ωραιοποιημένη ανάμνηση»⁷³³. Άλλωστε, καθ' ομολογία της ίδιας, η πολυθρόνα της γίνεται δέκα διαφορετικές καρέκλες που φιλοξενούν εννιά πρόσωπα και την ίδια σε αναμονή ενός δείπνου. Αμέσως μετά η Ιουλιέττα δηλώνει ότι ξαπλώνει το κεφάλι της στη ράχη της μπερζέρας και ονειρεύεται. Η πολυθρόνα της, έτσι, λειτουργεί ως το εφελτήριο για την εκδίπλωση ονειρικών εικόνων, στις οποίες συμφύρονται μνήμες του παρελθόντος και σπαράγματα της φαντασίας. Η Ιουλιέττα επιχειρεί να προβάλει στο παρόν της τη μνήμη του έρωτα, τη μνήμη της οικειότητας του σπιτιού, τη μνήμη του απολεσμένου αισθήματος, διαμορφώνοντας έτσι την «αισθηματική της γεωγραφία»⁷³⁴.

Ιδωμένο το δραματικό πλαίσιο του έργου υπό το πρίσμα μιας τοπιογραφίας του αισθήματος και της επίμονης απόπειρας ανάκλησής του διανοίγεται σε ένα πεδίο ονειρικών προβολών, στις οποίες η αναζήτηση αιτιακών σχέσεων και αλληλουχίας γεγονότων αποδεικνύεται άνυδρη. Όπως επισημαίνει και ο Σ. Κυριακίδης σε εισαγωγικό του σημείωμα στον πρώτο τόμο της έκδοσης των θεατρικών έργων του Δήμου, «Η ανατομία του Δήμου είναι ανατομία ψυχής και όχι φαινομένων. Ο περιβάλλον χώρος είναι μόνο αφορμή. Ο χρόνος δίνει ύφος, στιλ και θεατρικότητα, αλλά δεν είναι επεξηγηματικός των καταστάσεων»⁷³⁵. Χώρος και χρόνος στο έργο συναιρούνται σε μια ενιαία αίσθηση του διαφεύγοντος, του διαρρέοντος, του εκτεινόμενου πέρα από την κοινή εμπειρία. Οι συντεταγμένες του χώρου σχεδόν αφομοιώνονται από την οριακότητα της αφήγησης και οι χρονικοί προσδιορισμοί υπόκεινται σε ένα καλειδοσκοπικό παιχνίδι από το οποίο το παρόν εξέρχεται δραματικά συρρικνωμένο. Η μνήμη διατρέχει και διαποτίζει κάθε παροντική αναφορά της Ιουλιέττας, έτσι που τελικά το σύνολο της μονολογικής της εκφοράς να διαπνέεται από μια αίσθηση αγκύρωσης στο παρελθόν.

Η πολυθρόνα της Ιουλιέττας ουσιαστικά αποτελεί τον ζωτικό της χώρο, αλλά και το βήμα από όπου εκείνη καταδύεται στον πολύμορφο κόσμο των αναμνήσεων και των ονειροπολήσεών της. Πολύ περισσότερο από ένα έπιπλο του δραματικού και

⁷³² Ρόζη, *ό.π.*, σ. 28.

⁷³³ Ραπανάκη, «... Και Ιουλιέττα», *Νίκη*, 30.5.1996.

⁷³⁴ Ως «αισθηματική γεωγραφία» περιγράφει ο ίδιος ο συγγραφέας την απόπειρά του να αποτυπώσει στα έργα του τα δικά του προσωπικά μονοπάτια του αισθήματος. Βλ. Δήμου, «Συνέντευξη στη Βίκη Μαντέλη», *Φουαγιέ*, 6 (Ιούνιος 2006), σ. 52.

⁷³⁵ Κυριακίδης, «Ανιχνεύοντας τη δραματολογία του Άκη Δήμου», *ό.π.*, σ. 69.

σκηνικού χώρου η πολυθρόνα καθίσταται, συνεπώς, ένας τόπος ενεργοποίησης της μνημονικής διαδικασίας. Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο Πεφάνης,

η λειτουργία της μνήμης είναι ένας από τους κυριότερους παράγοντες *εντοπισμού* του χώρου, δηλαδή της διαδικασίας εκείνης κατά την οποία η αφηρημένη έννοια του χώρου (ο φυσικός ή γεωμετρικός χώρος) μετουσιώνεται σε μια συγκεκριμένη, βιωματική εμπειρία του νοηματοδοτημένου τόπου.⁷³⁶

Υπό το πρίσμα αυτό, η πολυθρόνα της Ιουλιέττας συνιστά την αφετηρία της ανασκοπικής της συνείδησης, αφού από τη δυναμική αυτή θέση η ηρωίδα θα εισχωρήσει στο βίωμά της, θα επιχειρήσει να το ανασυστήσει στη μνήμη της, θα αναμετρηθεί εκ νέου με το ματαιωμένο αίσθημα και θα αναζητήσει τις δυνατότητες εκείνες που δεν πραγματώθηκαν και που θα μπορούσαν να είχαν αλλάξει τον ρου των πραγμάτων. Με τον τρόπο αυτό η Ιουλιέττα προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει την παρούσα κατάστασή της αλλά και να τελέσει μια έμμεση προβολή στο μέλλον της, καθώς «κάθε ανάμνηση [...] κρύβει μία μέριμνα και εμπνέει μια προσδοκία»⁷³⁷.

Στην εικόνα της μοναχικής πολυθρόνας επί σκηνής συνοψίζεται η εσωτερική σύγκρουση της Ιουλιέττας, μιας και η ίδια προβάλλει από τη μια προσδεμένη στο παρόν της και από την άλλη διαρκώς διολισθαίνουσα στις μνημονικές της διεργασίες. Ο ίδιος ο συγγραφέας γράφει για τη διαδικασία αυτή: «[Η Ιουλιέττα] προσπαθεί να επαναλάβει τα παλιότερα αισθήματά της, να εκβιάσει τη μνήμη της για να γίνει παρόν, ενώ ξέρει πως κάτι τέτοιο είναι αδύνατο»⁷³⁸. Το είδωλό της εμφανίζεται διχασμένο μεταξύ ενός αδήριτου παρόντος που με κάθε κόστος ζητά την εδραίωση της ύπαρξής της σε αυτό και ενός αναπόδραστου παρελθόντος που κατατρύχει το σύνολο αυτής της ύπαρξης. Πρόκειται για μια ανακύκλωση του είναι της σε μια απόπειρα επαναπροσδιορισμού του: «[...] η διαφυγή δεν είναι δυνατή όταν ο λόγος κάνει κύκλους και επιστρέφει στο ίδιο σημείο. Τότε, μέσω της επανάληψης, ο λόγος μετατρέπεται σε τελετουργία, επιμνημόσυνη δέηση, μάταιη προσπάθεια μετατροπής του παρελθόντος σε παρόν»⁷³⁹.

Στο τέλος της δαιδαλώδους αυτής διαδρομής στη χώρα της μνήμης η Ιουλιέττα αποδέχεται την ήττα της, δηλώνει «ελάχιστη» και ταυτίζεται με αντικείμενα σε κατάσταση αποσύνθεσης:

Είμαι η σκόνη που 'χει πνίξει το μπαλκόνι. Το σαλιγκάρι που κοιμήθηκε στη γλάστρα του. Οι πιο σκισμένες κάλτσες μου. Τα χρυσαφένια πέδιλά μου που κοπήκανε. Η μέντα και η μαστίχα που ξεράθηκαν. Το λερωμένο μάρμαρο στην πόρτα της εισόδου. Ο σκληρός σπόρος της λεβάντας που δεν κάρπισε. Το ρόπτρο στην πόρτα –μια μικρή, σκουριασμένη γροθιά. Είμαι η

⁷³⁶ Πεφάνης, «Από το θέατρο ως ετεροτοπία στο θέατρο της μνήμης. Στοιχεία για μια ποιητική της μνήμης στη δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη», στον τόμο *Φαντάσματα του θεάτρου: Σκηνές της θεωρίας III*, ό.π., σσ. 271-272.

⁷³⁷ Πεφάνης, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», ό.π., σ. 266.

⁷³⁸ Δήμου, «Σημείωμα του συγγραφέα», στο Άκης Δήμου, *...Και Ιουλιέττα*, Θέατρο Κάτιας Δανδουλάκη, Χειμώνας 1996-1997.

⁷³⁹ Παπανδρέου, Άτιτλο σημείωμα, *Θεατρικά Τετράδια*, 44 (2004): *Το θέατρο του Άκη Δήμου*, σ. 3.

οσμή των αγοριών κάθε που αναπολούν την άλωσή τους. Γιατί είμαι πρώτα από κείνα αλωμένη.⁷⁴⁰

Όλη αυτή η έκπτωση της ύλης, ο εκφυλισμός της φύσης των πραγμάτων συμπυκνώνει το καθεστώς της Ιουλιέττας. Η ηρωίδα αναγκάζεται σε αναδίπλωση του εαυτού της στο παρόν, σε συρρίκνωση του είναι της, στην οριστική απαλλαγή της από το μνημονικό φορτίο. Γι' αυτό και στο τέλος του μονολόγου της εκβάλλει σε μια παραληρηματική προβολή στο μέλλον, στην οποία κυριαρχεί το αίσθημα της συμφιλίωσης. Από εδώ απορρέει και η τελική της προτροπή: «Κάποιος να ποτίσει τ' αγάλματα απόψε»⁷⁴¹. Τα αγάλματα, ύψιστοι μνημονικοί τόποι, παρουσιάζονται ως ζωντανοί οργανισμοί, που χρειάζονται νερό για να διατηρηθούν: σύμβολα του παρελθόντος που δεν στέκουν αμετάβλητα στο χρόνο, αλλά φέρουν μια φύση διαρκώς ανανεωνόμενη και ανατροφοδοτούμενη.

Ο μονόλογος κλείνει, συνεπώς, με μια παραίνεση της Ιουλιέττας προς τους ακροατές του μονολόγου της, η οποία επέχει τη θέση προβολής στο μέλλον. Η Ιουλιέττα επιθυμεί τα αγάλματα να διατηρήσουν την ικμάδα τους, να μην καταντήσουν κούφια μνημεία, αλλά να συνεχίσουν να ενεργοποιούν βαθύτερες μνημονικές διεργασίες. Ό,τι η ίδια εγκαταλείπει για τον εαυτό της σε μια γενναία παραδοχή του πεπερασμένου της ύπαρξής της, εύχεται τώρα για τον ιστορικό χρόνο του ανθρώπου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ηρωίδα του Σαίξπηρ, έχοντας υπερβεί τις διαστάσεις του αντικειμενικού χρόνου σε όλη αυτήν την «περιπέτεια του αισθήματος»⁷⁴² και έχοντας καταβυθιστεί στον βιωμένο της χρόνο, επανέρχεται τώρα στη θέση που της έχει επιφυλάξει η Ιστορία, αναγνωρίζοντας όμως τη δύναμη της μνήμης. Παραμένοντας καθισμένη στην πολυθρόνα της μετά από όλη αυτήν τη διαδρομή στα ψυχικά της τοπία, η Ιουλιέττα εμφανίζεται έτοιμη να συμφιλιωθεί με τις ματαιώσεις, τα απολεσθέντα αισθήματα και τις οδυνηρές της μνήμες. Η πολυθρόνα της έχει προσφέρει μια προνομιούχα θέση επόπτευσης του παρελθόντος, εναλλάσσοντας τις οπτικές γωνίες, τα εσωτερικά και εξωτερικά τοπία, τους χρόνους της ζωής της και διαμορφώνοντας «ασύνορα όρια μνήμης-λήθης – παρελθόντος-παρόντος»⁷⁴³. Η πολυθρόνα λογίζεται, έτσι, ως κάτι πολύ περισσότερο από μια καθιστική θέση: γίνεται τόπος που συγκεντρώνει εντός του όλη τη δυναμική του βιώματος, έλκει την ονειροπόληση και διαλέγεται με την απεραντοσύνη της μνημονικής επικράτειας.

Στην απογύμνωση της δραματικής συνθήκης και στην ανάδειξη της οριακότητας του δραματικού χώρου, που με τη σειρά του αντανάκλα την οριακότητα του συναισθηματικού τοπίου του έργου, συμβάλλει η πολυθρόνα του Δημήτρη στον μονόπρακτο *Διάλογο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται σε ένα μεσοαστικό σαλόνι και συνίσταται στον καθημερινό διάλογο ενός ζευγαριού, χωρίς ωστόσο να εκβάλλει σε κάποιο αξιοσημείωτο γεγονός. Ως δράση λογίζονται οι

⁷⁴⁰ Δήμου, «... Και Ιουλιέττα», *ό.π.*, σσ. 84-85.

⁷⁴¹ *Το ίδιο*, σ. 88.

⁷⁴² Δήμου, «Από το χαρτί στη σκηνή», *Θεατρικά Τετράδια*, 44 (2004): *Το θέατρο του Άκη Δήμου*, σ. 8.

⁷⁴³ Ραπανάκη, *ό.π.*

εκατέρωθεν εκτοξευόμενες μομφές, οι «ασκήσεις» προκλητικής αδιαφορίας και περιφρόνησης, οι κυνικές παραδοχές αισθημάτων που λιμνάζουν και η αναζήτηση μοναχικών καταφυγίων. Το σαλόνι μοιάζει στο έργο αυτό να εγκιβωτίζει ένα δραματικό παρόν σε ουσιαστική απραξία, αφού εντός του απλώς ανακυκλώνονται οι ματαιώσεις ενός ολόκληρου συζυγικού βίου.

Κυρίαρχο αντικείμενο του σκηνικού χώρου (είναι, μάλιστα, το μόνο που εμφανίζεται στις σκηνικές οδηγίες) προβάλλει η πολυθρόνα, στην οποία κάθεται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου ο Δημήτρης, την ίδια στιγμή που η Άννα περιφέρεται στο σπίτι επιτελώντας ταυτόχρονα ελαφρές οικιακές εργασίες. Από την πολυθρόνα ο Δημήτρης σηκώνεται τακτικά για να κατευθυνθεί προς το παράθυρο και να παρακολουθήσει την παρτίδα σκάκι που παίζουν οι γείτονες, επιστρέφοντας όμως πάντα στη βάση του. Παγώνεται, έτσι, επί σκηνης μια κινησιακή κατάσταση που εμπλέκει δύο σκηνικά αντικείμενα –την πολυθρόνα και το παράθυρο– ενώ ταυτόχρονα εδραιώνει τη γειννίαση του Δημήτρη μαζί τους.

Η πολυθρόνα –καθώς και το παράθυρο, όπως έχουμε δείξει αλλού– καθίσταται, κατ' αυτόν τον τρόπο, η μοναχική γωνιά του Δημήτρη, το καταφύγιο στο οποίο φαίνεται να προσφεύγει όχι αποκλειστικά στο σκηνικό παρόν σε μια μεμονωμένη προσπάθεια να ελέγξει τα διαμεμβόμενα ή να οριοθετήσει τη στάση του απέναντι σε αυτά, αλλά σε όλη τη διάρκεια του συζυγικού του βίου. Οι πάγιες κινησιακές σχέσεις που ο Δημήτρης αναπτύσσει με το αντικείμενο της πολυθρόνας μαρτυρούν την επαναληπτικότητά τους κάθε νέα μέρα που περνά βασανιστικά με τις ίδιες ενέργειες και τους ίδιους διαλόγους να αναπαράγονται στον ασφυκτικό χώρο του μεσοαστικού σαλονιού⁷⁴⁴.

Ιδωμένη στο πλαίσιο της ρεαλιστικής σκηνης η πολυθρόνα συνιστά εκείνο το σκηνικό αντικείμενο που ουσιαστικά καθιστά δυνατή τη συζήτηση στο σκηνικό περιβάλλον του αστικού σαλονιού⁷⁴⁵. Ο Καμπανέλλης, όμως, ουσιαστικά αποδομεί τη λειτουργία του ρεαλιστικού σκηνικού, εφόσον επιλέγει να περιβάλει τη συζήτηση μεταξύ των δύο συζύγων με μια αίσθηση ματαιότητας, αδιέξοδης επαναληπτικότητας και πρωτοφανούς κυνισμού. Ο διαρκώς αυτοϋπονομευόμενος διάλογός τους εξωθεί στα άκρα αυτήν ακριβώς την ιδιοσυστασία της ρεαλιστικής δραματουργίας. Το σαλόνι του *Διαλόγου* αποτυγχάνει να στεγάσει έναν υγιώς εκφερόμενο διάλογο, ακόμα και έναν διάλογο που θα οδηγούσε σε δραματική κρίση (η κρίση, εξάλλου, αποτελεί δομικό στοιχείο του ρεαλισμού). Η αποτυχία του συνίσταται στο ότι ο διάλογος μεταξύ του ζεύγους συνεχώς προσκρούει στην ειρωνική και ενίοτε σαρκαστική διάθεση του εταίρου, ολισθαίνει σε εσωτερικούς μονολόγους, μαρτυρά αδιαφορία και απαξίωση, ενώ, όταν τελείται μια κάποια σύγκλιση, αυτή προβάλλει τόσο εύθραυστη που με την πρώτη δηκτική ατάκα του άλλου αίρεται, με αποτέλεσμα ο διάλογος να αγγίζει και πάλι το σημείο μηδέν.

⁷⁴⁴ Χαρακτηριστικές ως προς την επανάληψη της ίδιας κάθε φορά ανιαρής καθημερινότητας είναι οι φράσεις του Δημήτρη στην αρχή του μονόπρακτου: «ANNA:... ν' ακουμπήσω τον δίσκο εδώ...; ΔΗΜΗΤΡΗΣ:... μα γιατί ρωτά, αφού κάθε μέρα στο ίδιο μέρος τον ακουμπά...» και λίγο παρακάτω: «ANNA:... και είναι ακόμα μόνο πέντε και είκοσι... ΔΗΜΗΤΡΗΣ:... το ξέρω, και πέρυσι τέτοια μέρα πέντε και είκοσι ήτανε...». Καμπανέλλης, «Ο Διάλογος», στον τόμο *Θέατρο Στ'*, ό.π., σ. 144.

⁷⁴⁵ Βλ. αναλυτικά: States, ό.π., σσ. 44-46.

Αυτή η αποτυχία του ρεαλιστικού σκηνικού να εκπληρώσει την εγγενή λειτουργία της οικείας δραματουργίας συνιστά εν τέλει τη δραματουργική στόχευση του Καμπανέλλη. Για τον συγγραφέα το ρεαλιστικό περίβλημα είναι μόνο η αφορμή προκειμένου να θέσει υπό αίρεση τη συνθήκη του «ολικώς ορατού»⁷⁴⁶, που αποτελεί εγγενές γνώρισμα του ρεαλισμού. Ενώ πράγματι στο έργο ο σκηνικός διάλογος αρθρώνεται διαυγής και χωρίς περιθώρια αμφισημίας, ενώ τα δραματικά πρόσωπα ξεγυμνώνονται επί σκηνής αφήνοντας να αναδυθούν τα πιο βαθιά αποκρουστικά τους αισθήματα, εντούτοις η αδυναμία του διαλόγου να υπερβεί τη διαρκή διολίσθησή του σε μονολογικές εκφορές και κατ' ιδίαν ρήσεις και η συνακόλουθη αδυναμία των προσώπων να συγχρονίσουν τις ανάγκες και τις διαθέσεις τους, υπονομεύει αυτήν την ίδια τη λειτουργία του διαλόγου. Η πολυθρόνα διαυγάζει με τον πλέον ηχηρό σκηνικά τρόπο το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει η ανθρώπινη επικοινωνία στο έργο: αντί να περιβάλλει και να ενθαρρύνει την επικοινωνία, λειτουργεί ως τόπος απόσυρσης και σκηνικής απομόνωσης. Με τον τρόπο αυτό μετέχει της πλάγιας ειρωνικής ματιάς του συγγραφέα πάνω στον συζυγικό βίο της Άννας και του Δημήτρη, φωτίζοντας τα πολλαπλά του αδιέξοδα, που φέρονται πλέον να έχουν καθηλώσει τα δύο πρόσωπα σε μια αέναη επανάληψη των ρόλων τους.

Μετατοπιζόμενοι από το πεδίο της καθημερινής ζωής στο πεδίο του ιστορικού χρόνου, θα συναντήσουμε ένα τελείως διαφορετικής φύσης σημαίνον κάθισμα στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η αρχή της ζωής*. Το κάθισμα αυτό δεν είναι παρά ο αυτοκρατορικό θρόνος, ο οποίος συνίσταται σε μια μεγάλη βελούδινη πολυθρόνα. Στην πολυθρόνα αυτή ο Δαρείος Φερνάζης-Κωνσταντίνος Παλαιολόγος θα έχει την ευκαιρία να καθίσει μόλις μία φορά, όταν κάνει την πρώτη του σκηνική εμφάνιση. Ο επόμενος που θα πάρει τη θέση του στον αυτοκρατορικό θρόνο θα είναι ο Δραγάζης-Μωάμεθ, αμέσως μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης και αφού πρώτα σκοτώσει τον Φερνάζη-Παλαιολόγο. Καθώς, όμως, θα έχει και ο ίδιος την ίδια τύχη με τον Φερνάζη-Παλαιολόγο, ο αυτοκρατορικός θρόνος θα ορφανέψει εν αναμονή της εκ νέου πλήρωσής του από την ηγεμονεύουσα δύναμη που θα αναδυθεί. Στην πολυθρόνα, συνεπώς, συνοψίζεται όλη αυτή η διαδοχή των εξουσιών, η οποία όμως καταφάσκει κάτι πολύ περισσότερο από τη γραμμική εξέλιξη της Ιστορίας –δεικνύει προς τη βαθιά δομή της ανθρώπινης κατάστασης και την υποβάλλει σε ένα καθεστώς αίρεσης και διαρκούς επαναδιαπραγμάτευσης.

Στην έναρξη του έργου και ενώ στον σκηνικό χώρο παρίστανται η Αναστασία με τη Φωτεινή και την Πουπέ, ξαφνικά ανάβει το «μάτι» ψηλά στην πρόσοψη του υπερμεγέθους ψυγείου που δεσπόζει επί σκηνής, ενώ ταυτόχρονα ακούγεται ο αντίστοιχος ήχος σειρήνας. Είναι το σήμα ότι από το ψυγείο πρόκειται να εξέλθει ο Δαρείος Φερνάζης και να ακολουθήσει η μεταμόρφωσή του σε Κωνσταντίνο Παλαιολόγο. Η Αναστασία λαμβάνει πάραυτα τη θέση της και, μόλις η πόρτα του ψυγείου ανοίξει και εξέλθει ο Δαρείος Φερνάζης, αρχίζει το τελετουργικό του καθαρισμού του και της σταδιακής παρένδυσής του σε Κωνσταντίνο Παλαιολόγο. Η

⁷⁴⁶ Για μια προσέγγιση της ρεαλιστικής δραματουργίας υπό το πρίσμα της ολικής ορατότητας βλ. Chaudhuri, *Staging place: the Geography of Modern Drama*, ό.π., σσ. 55-90.

τελετουργική αυτή διαδικασία ολοκληρώνεται με τη θέση που παίρνει ο Φερνάζης-Παλαιολόγος στον αυτοκρατορικό θρόνο. Από εκεί καθισμένος απευθύνεται στην Αναστασία και με αδημονία της ζητά να του φέρει εμπρός του το καινούριο του θύμα. Αντ' αυτού, όμως, η Αναστασία σύρει πίσω από το κρεβάτι τη Φωτεινή και την Πουπέ, τις οποίες νωρίτερα είχε κρύψει εκεί. Από το σημείο αυτό και εξής η οικεία τάξη πραγμάτων για τον Φερνάζη-Παλαιολόγο διασαλεύεται και τα γεγονότα παίρνουν μια απροσδόκητη τροπή, η οποία θα σφραγιστεί με την άλωση της Πόλης και τον συμβολικό βιασμό και την ακόλουθη δολοφονία του Φερνάζη-Παλαιολόγου από τον Δραγάζη-Μωάμεθ.

Ο τελευταίος είναι που θα καταλάβει τελικά τον αυτοκρατορικό θρόνο, αλλά μόνο πρόσκαιρα, καθώς και εκείνος με τη σειρά του θα δολοφονηθεί από την Αναστασία. Ωστόσο, στο σύντομο πέρασμά του από τη θέση αυτή και αφού περηφανευθεί ότι εκπόρθησε το ψυγείο-Αγία Σοφία, θα καθίσει θριαμβευτικά στην πολυθρόνα, θα την αποκαλέσει «μαρμάρينو θρόνο των βυζαντινών αυτοκρατόρων» και από εκεί θα διακηρύξει την παντοδυναμία του και την υπεροχή του «ασιατικού θηρίου». Αφού ολοκληρώσει τον πανηγυρικό του μονόλογο, θα απεκδυθεί τη στολή του έτοιμος να εισέλθει στο ψυγείο-Αγία Σοφία για να κυρώσει συμβολικά τη νίκη του, αλλά δεν θα προλάβει, καθώς η Αναστασία θα τον πυροβολήσει και θα τον σκοτώσει. Ο αυτοκρατορικός θρόνος μένει τώρα ορφανός, εν αναμονή της διάδοχης κατάστασης. Θα είναι τελικά η Αναστασία εκείνη που θα ενδυθεί τη στολή του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου και θα αυτοανακηρυχθεί νέος Βυζαντινός Αυτοκράτορας, ανατρέποντας τον ρου της Ιστορίας.

Η παρουσία επί σκηνής του αυτοκρατορικού θρόνου, ο οποίος καταλαμβάνεται διαδοχικά από τις ηγεμονεύουσες αρχές του Χριστιανισμού και του Ισλάμ για να καταλήξει κενός τόπος εν αναμονή μιας νέας ιστορικής συνέχειας, συνοψίζει το δραματουργικό διακύβευμα του έργου: στον πυρήνα του παρόντος έργου, όπως άλλωστε και μεγάλου μέρους της εργογραφίας του συγγραφέα, τίθεται το ζήτημα της συγκρότησης της εθνικής συνείδησης, η οποία για τον Δημητριάδη συνιστά μια κατάσταση ασταθή, από τη στιγμή που ερείδεται στην «ελληνικότητα» ως «απατηλή πολιτισμική κατασκευή»⁷⁴⁷. Στην *Αρχή της ζωής* ο Δημητριάδης προσεγγίζει το ζήτημα αυτό διαμέσου ενός πολύ συγκεκριμένου ιστορικού γεγονότος, αυτού της άλωσης της Πόλης, το οποίο διηθείται μέσα από τα πολλαπλά προσωπεία που φέρουν τα πρόσωπα του έργου και που καθιστούν εντέλει την ιστορική συνθήκη σύμφυτη με την ευρύτερη ανθρώπινη κατάσταση. Καθώς το ατομικό δράμα του Δαρείου Φερνάζη συναιρείται με το θεσμικό δράμα του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου και η ιστορία του βίου του Ρωμανού Δραγάζη με την ιστορία ολόκληρου του Ισλάμ, όπως αυτή συμπυκνώνεται στο πρόσωπο του Μωάμεθ, η Ιστορία γίνεται αντιληπτή ως μια διαδικασία εναλλαγής κοινωνικών, ιστορικών και πολιτισμικών ταυτοτήτων, που μοιράζονται όμως την ίδια βάση: την πρωταρχικότητα της ανθρώπινης συνθήκης.

⁷⁴⁷ Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης*, ό.π., σ. 32.

Ως άλλος «γενεαλόγος»⁷⁴⁸, ο Δημητριάδης εξωθεί τις δραματικές καταστάσεις στα άκρα προκειμένου να καταδείξει αυτήν την πρωταρχικότητα. Φέρνει τον Φερνάζη-Παλαιολόγο αντιμέτωπο με τον Δραγάζη-Μωάμεθ όχι μόνο σε επίπεδο ιστορικών γεγονότων (άλωση της Πόλης) αλλά και σε ένα επίπεδο βαθιά προσωπικό: ο Φερνάζης-Παλαιολόγος βιάζεται από τον Δραγάζη-Μωάμεθ και έτσι η άλωση καθίσταται μια πράξη ερωτική και η λεηλασία της Κωνσταντινούπολης μετατρέπεται σε σεξουαλικό βιασμό⁷⁴⁹. Ακολουθώντας, παρουσιάζει τη δολοφονία του Φερνάζη-Παλαιολόγου από τον Δραγάζη-Μωάμεθ και τη δολοφονία του Δραγάζη-Μωάμεθ από την Αναστασία. Μέσα από αυτήν την ηθική, ψυχική, σωματική και πολιτισμική αλληλοεξόντωση των κυρίαρχων δυνάμεων θα αναδυθεί τελικά η διάδοχη κατάσταση. Η Αναστασία θα αναλάβει τώρα τον ρόλο του βυζαντινού Αυτοκράτορα, επανεκκινώντας την Ιστορία σε μια ανώτερη βαθμίδα συνειδητότητας, στην οποία οι πάλαι ποτέ διχοτομήσεις έχουν καταπέσει, η ιστορική αφήγηση έχει απολέσει τον ενιαίο χαρακτήρα της και τα πολιτισμικά στερεότυπα έχουν αποδομηθεί.

Η άδεια πολυθρόνα στην τελευταία σκηνή του έργου, η οποία τελεί εν αναμονή του νέου ιστορικού αφηγήματος που θα θεμελιώσει τον συμβολικό της ρόλο, συμπυκνώνει ακριβώς όλη αυτήν τη διαδικασία των αλληλομεταθέσεων των ρόλων και των ταυτοτήτων των δραματικών προσώπων. Καθώς έχει προηγουμένως φιλοξενήσει τόσο το πνεύμα του Χριστιανισμού όσο και το πνεύμα του Ισλάμ και καθώς έχει υπάρξει μάρτυρας της εναλλαξιμότητάς τους στον ρου της Ιστορίας, ουσιαστικά καταφάσκει τη ρευστότητα της ανθρώπινης κατάστασης, που ως τέτοια υπόκειται στην αέναη ανακύκλωση του χρόνου. Απότοκο της ανακύκλωσης αυτής είναι ο νέος ρόλος που αναλαμβάνει η Αναστασία ως Βυζαντινός Αυτοκράτορας, η ίδια που μέχρι τούδε βρισκόταν στην υπηρεσία του Βυζαντινού Αυτοκράτορα. Και την πρότερη θέση της Αναστασίας αναλαμβάνει τώρα η Φωτεινή, υπερβαίνοντας με αυτόν τον τρόπο το πεδίο του ατομικού της δράματος και εισερχόμενη και αυτή στο διευρυμένο πεδίο της Ιστορίας.

Υποκαταστασιμότητα και εναλλαξιμότητα των ρόλων και των ταυτοτήτων χαρακτηρίζουν όλο αυτό το δραματικό παίγνιο που διαμορφώνει επί σκηνής ο Δημητριάδης επιδιώκοντας με τον τρόπο αυτό να αποδομήσει το κυρίαρχο εθνικό

⁷⁴⁸ Η Λ. Ρόζη βλέπει στην προσέγγιση του Δημητριάδη την εφαρμογή της έννοιας της γενεαλογίας κατά Foucault, ο οποίος στη συμπαγή ιστορική αφήγηση που αναπαράγει αναγνωρίσιμες ταυτότητες αντέταξε την «ασυνέχεια», «όπως αυτή προκαλείται από αυτόνομα 'γεγονότα' ή πρακτικές που υπονομεύουν τη συνοχή». Σύμφωνα με τη μελετήτρια ο Δημητριάδης «ανατέμνει και ανατρέπει τις κυρίαρχες αντιλήψεις περί ελληνικότητας, κυρίως όπως συναρτάνται με την αφήγηση και ερμηνεία της Ιστορίας». Ρόζη, «Ανατροπή και υπονόμευση της γενεαλογίας στο θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικής Δημερίδας: Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια*, Θεσσαλονίκη 26-27.5.2016, επιμ. Καλλιόπη Εξάρχου, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ, Σαιξπηρικών, Θεσσαλονίκη 2018, σσ. 67-70. Ο ίδιος ο συγγραφέας σημειώνει για την έννοια της παράδοσης: «[...] η παράδοση εκλαμβάνεται ως κάτι που συνεχίζεται αυτονόητα και ατόκλητα, χωρίς να γίνεται αντιληπτό κανένα πρόβλημα συνέχειας ή ανανέωσής της. Κι όμως η παράδοση δεν είναι κάτι το οποίο συντίθεται μόνον από την συνέχεια ή παράδοση έχει να κάνει και με την ρήξη [...] εμπεριέχει ως δημιουργικό παράγοντα την ασυνεχεία της, την διακοπή της, ακόμη και την αναίρεσή της». Δημητριάδης, *Το πέρασμα στην άλλη όχθη: Συζητήσεις με τον Γιώργο Καλιεντζίδη*, Άγρα, Αθήνα 2005, σ. 15.

⁷⁴⁹ Δημητριάδης, Λαζαρίδης, «Η πρώτη παράσταση: Μία συζήτηση του Στέφανου Λαζαρίδη και του Δημήτρη Δημητριάδη», *ό.π.*, σσ. 163-164.

αφήγημα. Υπό το πρίσμα αυτό, ο αυτοκρατορικός θρόνος καθίσταται προνομιακός τόπος της ανάδειξης όλης αυτής της αποδομητικής διαδικασίας, που κυοφορεί ήδη τη διάδοχη κατάσταση. Λογίζεται ως ένα άλλο είδος αποκλειστικής θέσης, η οποία αυτήν τη φορά δεικνύει προς την επικράτεια της Ιστορίας και εξασφαλίζει μια ιδιαίτερη θέαση όχι τόσο επί των σκηνικών τεκταινομένων, όπως είδαμε να λειτουργούν αντίστοιχες προνομιακές θέσεις σε άλλα έργα, όσο επί του συνόλου της ανθρώπινης περιπέτειας στον ρου της Ιστορίας. Ο θρόνος αναδεικνύεται, έτσι, σε τόπο συμπύκνωσης του ιστορικού χρόνου και τόπο διακήρυξης της αέναης ροής του.

Σε ένα ολότελα διαφορετικό κλίμα, αλλά με ανάλογο συμβολικό χαρακτήρα, εγγράφονται οι δύο ιδιότυπες καθιστικές θέσεις που αναδύονται στο δραματικό σύμπαν του έργου της Έλενας Πέγκα *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*⁷⁵⁰. Το έργο είναι βασισμένο στο ομώνυμο παραμύθι του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν και πραγματεύεται το ζήτημα της εικόνας του εαυτού και της βιομηχανίας του σώματος, όπως αυτά έχουν εδραιωθεί και γιγαντωθεί στη σύγχρονη κοινωνία της κατανάλωσης. Πρωταγωνιστής του έργου είναι ο Αυτοκράτορας, τον οποίο προσεγγίζουν δύο απατεώνες ράφτες. Του υπόσχονται να του ράψουν τα πιο ξεχωριστά «έξυπνα» ρούχα, τα οποία θα φαίνονται αόρατα μόνο σε όποιον είναι ανίκανος και ανάξιος να τα αναγνωρίσει. Έτσι, ολόκληρη η ακολουθία του Αυτοκράτορα εξωθείται να πλέξει το εγκώμιο γύρω από τα καινούρια ρούχα του Αυτοκράτορα, με αποτέλεσμα και αυτός ο ίδιος να αναγκαστεί τελικά να συναινέσει στο να εμφανιστεί ουσιαστικά γυμνός μπροστά στον Λαό του. Ο ίδιος ο Λαός, άλλωστε, ο οποίος λαμβάνει σκηνική υπόσταση μέσα από ένα φορητό μόνιτορ, επευφημεί τον Αυτοκράτορα και με την ενεργή συμμετοχή του στη φιέστα γελοιοποίησής του ολοκληρώνει τον κύκλο της εξαπάτησης που έχουν στήσει οι δύο απατεώνες ράφτες.

Μόνο ένα πρόσωπο φέρεται να έχει αντισταθεί στην κατασκευή του ψεύδους εκ μέρους των δύο ραφτών και αυτό είναι ο Μελλοθάνατος, με τον οποίο ανοίγει και κλείνει το έργο. Όπως μας πληροφορεί ο Δημοσιογράφος, ήταν αυτός που κατά την εμφάνιση του Αυτοκράτορα μπροστά στο αλαλάζον πλήθος είχε το σθένος να φωνάζει ότι ο Αυτοκράτορας είναι γυμνός. Κατόπιν τούτου συνελήφθη και οδηγήθηκε στην ηλεκτρική καρέκλα. Στην πρώτη σκηνή του έργου τον βλέπουμε επάνω στην ηλεκτρική καρέκλα να ερωτάται από μια άγνωστη μορφή, που προβάλλεται επάνω σε ένα μόνιτορ, για το ποια είναι η τελευταία του επιθυμία. Στην τελευταία σκηνή του έργου ο φωτισμός εστιάζει πάνω σε ένα χέρι με άσπρο γάντι που κατεβάζει έναν μοχλό και το καντράν παραδίπλα δείχνει τα βολτ να ανεβαίνουν. Στο ημίφως διακρίνεται ο Μελλοθάνατος επάνω στην ηλεκτρική καρέκλα, ώσπου γίνεται η έκρηξη και η σκηνή βυθίζεται στο σκοτάδι.

Και ενώ η ηλεκτρική καρέκλα ως καθιστική θέση εγκυμονεί τον θάνατο και την ανυπαρξία, ο θρόνος του Αυτοκράτορα, που δεσπόζει στις σκηνές οι οποίες εκτυλίσσονται στα ιδιαίτερα δωμάτιά του, λειτουργεί ως αιώνιο σύμβολο της παντοδυναμίας και της ευδαιμονίας. Ωστόσο, σε καμία σκηνή δεν βλέπουμε τον

⁷⁵⁰ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά τη θεατρική περίοδο 1999-2000 στο +SODA σε σκηνοθεσία Έλενας Πέγκα, Κωνσταντίνου Ρήγου και Μάνθου Σαντοριναίου.

Αυτοκράτορα να αξιοποιεί τη θέση αυτή. Αντίθετα, είναι ο Αυλικός που σε μια σκηνή θα καταλάβει τη θέση του Αυτοκράτορα στον θρόνο και θα απαιτήσει από την Κορνήλια να τον αποκαλέσει «Μεγαλειότατο». Αμέσως μετά η ίδια η Κορνήλια θα λάβει και αυτή θέση στον θρόνο, παριστάνοντας τον Αυτοκράτορα που βγάζει λόγο, ενώ από τη θέση αυτή θα επιδοθεί σε ένα λεκτικό στριπ-τιζ επιδιώκοντας να διασκεδάσει τον Αυλικό.

Η στιγμιαία αυτή μετάθεση του ρόλου του Αυτοκράτορα στους δύο ακολούθους του, σε συνδυασμό με την εκφυλισμένη παρουσία του Αυτοκράτορα στο έργο, ο οποίος παρουσιάζεται αγόμενος και φερόμενος από τις καταστάσεις και πλήρως αφομοιωμένος από τη συνθήκη ψεύδους που έχουν διαμορφώσει οι δύο απατεώνες ράφτες, υπονομεύουν ριζικά τον ρόλο του και θέτουν στο επίκεντρο του δραματικού σύμπαντος του έργου το ζήτημα της εικόνας του εαυτού ως κοινωνικής κατασκευής. Ο θρόνος επί σκηνής συνιστά καταρχήν μετωνυμία της εξουσίας και του κύρους του Αυτοκράτορα. Ο κενός θρόνος, όμως, που πληρούται σε στιγμές από τους ακολούθους του Αυτοκράτορα μέσα σε ένα κλίμα υποτίμησης και χλευασμού του αυτοκρατορικού ρόλου, σημαίνει την έκπτωση του Αυτοκράτορα από κυριαρχική παρουσία σε υποχείριο των δύο απατεώνων ραφτών και σε έρμαιο της κοινής γνώμης.

Και ενώ η εικόνα του Αυτοκράτορα φέρεται να έχει υποστεί πλήρη στρέβλωση, από τη στιγμή που μπήκε στην υπηρεσία της βιομηχανίας του σώματος και λατρεύτηκε ως σημείο, ο Μελλοθάνατος αντιπροσωπεύει τη μόνη καθαρή συνείδηση στο δυστοπικό δραματικό σύμπαν του έργου. Προσδεμένος στην ηλεκτρική καρέκλα, με μια ποινή που εκτελείται ως φαντασμαγορία, ο Μελλοθάνατος είναι ο μόνος που έχει θέσει εαυτόν έξω από όλη αυτήν την παραχαραγμένη πραγματικότητα. Κατά ειρωνικό τρόπο, όμως, θα είναι αυτός που θα υποστεί τις συνέπειες της συνειδησιακής του διαύγειας, τη στιγμή που όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα κυρώνουν με τη στάση τους την ψευδεπίγραφη συνθήκη της πολυτελούς ένδυσης του αυτοκράτορα. Θρόνος και ηλεκτρική καρέκλα λειτουργούν στο έργο αντιστικτικά, το πρώτο ως σημείο της πλήρους αφομοίωσης της εξουσίας του αυτοκράτορα από την εξουσία της βιομηχανίας της εικόνας, το δεύτερο ως ειρωνικό σύμβολο της τύχης που επιφυλάσσει η σύγχρονη κοινωνία της κατανάλωσης σε κάθε συνείδηση που ανθίσταται στον κυρίαρχο λόγο της.

Τέλος, μια διαφορετική λειτουργία των καθισμάτων, που δεν συνιστούν πλέον τόπους θέασης αλλά τόπους εκφοράς του λόγου, εντοπίζουμε στη δραματουργία του Ανδρέα Στάικου. Τα έργα του Στάικου διακρίνονται από έναν υψηλό δείκτη αισθητισμού, ο οποίος εκδηλώνεται τόσο στο επίπεδο της δραματικής γλώσσας όσο και σε αυτό της δραματικής φόρμας. Η γλώσσα στα έργα του Στάικου, λεπτοφυής και μονίμως υπαινικτική, λειτουργεί ως το μέσο εκδίπλωσης του σκηνικού παιχνιδιού των μεταμφιέσεων, που συνιστά τον δραματικό πυρήνα όλων των έργων της

δραματουργίας του⁷⁵¹. Το παιχνίδι, όμως, αυτό δεν εξαντλείται στα όρια της σκηνής, δεν είναι ένα παιχνίδι ρόλων *per se*, αλλά στοχεύει πάντα την άλλη πλευρά της σκηνής, εκεί όπου η πραγματική ζωή γίνεται για λίγο θεατής του εαυτού της. Ο Στάικος «χρησιμοποιεί τη γοητεία της καθαρεύουσας για να μας παρασύρει σε μια προέκταση του παιχνιδιού από τη σκηνή στην πλατεία»⁷⁵² και με τον τρόπο αυτό χτίζει μια νέα ψευδαίσθηση, η οποία βασίζεται στην αλήθεια της τέχνης⁷⁵³. Στη δραματουργία του η θεατροποίηση των σκηνικών δρωμένων διανοίγεται για να συμπεριλάβει την ίδια τη ζωή, καθώς ο Στάικος θεωρεί ότι ο κοινωνικός βίος είναι διάστικτος από ρόλους και η ζωή κάθε ξεχωριστού ανθρώπου μια συνεχής αντανάκλαση των ρόλων αυτών.

Η δραματική φόρμα που επιλέγει προκειμένου να αναδείξει αυτήν τη θεατροποίηση της ζωής είναι ασφαλώς το θέατρο μέσα στο θέατρο, που λαμβάνει στη δραματουργία του διάφορες μορφές. Μπορεί να αφορά μια εγκιβωτισμένη παράσταση ή δοκιμή, όπως στην περίπτωση του *1843*, διάσπαρτες αναφορές και παραθέματα από θεατρικά κείμενα, όπως στην περίπτωση του έργου *Η αυλαία πέφτει*, αναφορές στον κόσμο του θεάτρου και στη φύση της θεατρικής τέχνης, όπως στα *Φτερά στρουθοκαμήλου*, ή, συνηθέστερα, διαρθρώνεται πάνω σε ένα συνεχές παιχνίδι μεταμφιέσεων και μεταλλαγής ρόλων και ταυτοτήτων, μέσα από το οποίο η αυθεντική ταυτότητα των δραματικών προσώπων καθίσταται τελικά δυσδιάκριτη και διακηρύσσεται πανηγυρικά η παντοδυναμία του θεατρικού προσωπείου. Το παιχνίδι των μεταλλαγών γίνεται, έτσι, «το θεατρικό παιχνίδι του κοινωνικού μας γίγνεσθαι»⁷⁵⁴ και προσφέρεται ως ένα προνομιακό πεδίο δοκιμής της ζωής ως θεάτρου.

Το δραματικό πλαίσιο εντός του οποίου αναπτύσσεται όλο αυτό το σκηνικό παιχνίδι των ρόλων παραλλάσσει από έργο σε έργο και εκτείνεται σε διαφορετικούς ιστορικούς χρόνους και εποχές: από τη ρωμαϊκή εποχή (*Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*), μέχρι τις αρχές του 18^{ου} αιώνα (*Το μήλον της Μήλου*) και από τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια (*1843*) έως το τέλος του 19^{ου} αιώνα (*Η αυλαία πέφτει*) και τον Μεσοπόλεμο (*Φτερά στρουθοκαμήλου*). Σε κάθε περίπτωση κυριαρχούν οι κλειστοί δραματικοί χώροι (πλην του έργου *Η αυλαία πέφτει*, που εμφανίζει μια πιο χαλαρή δραματική φόρμα, στην οποία εναλλάσσονται οι ανοιχτοί με τους κλειστούς χώρους), οι οποίοι έτσι μοιάζουν να περικλείουν και τελικά να εγκιβωτίζουν το θεατρικό παιχνίδι των μεταμφιέσεων. Στους τέσσερις τοίχους των σαλονιών, των οίκων και των ιδιαίτερων δωματίων, στα οποία εκτυλίσσεται η εκάστοτε δράση, παρακολουθούμε τις διαρκείς αντανάκλασεις των ταυτοτήτων των δραματικών προσώπων, σε μια συνεχή αυτοθεματοποίηση (*mise en abyme*) της θεατρικότητας του βίου. Οι χώροι αυτοί καθίστανται, έτσι, μήτρες θεατρικότητας –μιας θεατρικότητας που «ενεδρεύει παντού, παραδοξολογεί και βαυκαλίζει, εμπαίζει και ανατρέπει

⁷⁵¹ Τη λειτουργία του γλωσσικού παιχνιδιού στο επίπεδο της ποιητικής της δραματουργίας του Στάικου έχει μελετήσει ενδελεχώς η Κ. Ζηροπούλου: Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου: στοιχεία ποιητικής*, Σκόκλη, Αθήνα 2019, σσ. 135-198.

⁷⁵² Σώκου, «Τα φτερά δεν κάνουν την ντίβα», *Απογευματινή*, 17.3.1994.

⁷⁵³ Σαμαρά, «Τα προσωπεία της Τέχνης στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, ό.π., σ. 226.

⁷⁵⁴ Ελευθερία Ντάνου, «Φτερά στρουθοκαμήλου», *Ελεύθερος*, 1.4.1994.

ολοένα»⁷⁵⁵, οδηγώντας μονίμως το υποκείμενο της μεταμφίεσης σε συνεχή αναστροφή στον εαυτό του.

Σε όλους αυτούς τους χώρους συναντάμε έπιπλα που περιβάλλουν και υποστηρίζουν το σκηνικό παιχνίδι των ειδώλων και των κατοπτρισμών. Πρόκειται κυρίως για παντός είδους καθίσματα (πολυθρόνες, καναπέδες, ανάκλιτρα, σκαμνιά), στα οποία προστρέχουν τα δραματικά πρόσωπα στην έναρξη και τη λήξη του εκάστοτε σκηνικού παιχνιδιού ή κάθε φορά που επιθυμούν να αποστασιοποιηθούν ελαφρώς από τα σκηνικά τεκταινόμενα. Αξιοσημείωτη είναι η παράλληλη απουσία άλλων επίπλων τα οποία θα μπορούσαν να προσανατολίσουν την κινησιολογία των προσώπων και να ενεργοποιήσουν άλλου είδους σκηνικές δράσεις, όπως τα τραπέζια, που είθισται να διαμορφώνουν μια ατμόσφαιρα κοινότητας και να λειτουργούν κεντρομόλα της δράσης.

Τα καθίσματα στη δραματουργία του Στάικου, τοποθετημένα διάσπαρτα πάνω στη σκηνή και σε αποκλειστική χρήση των κύριων χρηστών του εκάστοτε δραματικού χώρου, απέχουν από το να δημιουργήσουν μια οικεία ατμόσφαιρα και να συσπειρώσουν τα πρόσωπα γύρω από ένα κοινό δραματικό διακύβευμα. Δεν λειτουργούν ως ένα πεδίο διαμοιρασμού και αλληλεπίδρασης σκέψεων, λόγων, πράξεων και αναζητήσεων, αλλά πολύ περισσότερο ως ένα πεδίο προσωρινής ανακούφισης από το βάσανο των ρόλων και των προσωπειών. Μοιάζουν, έτσι, να απορροφούν τους κραδασμούς των σκηνικών παιχνιδιών και να ιδιοποιούνται μια λειτουργία παρηγορίας και κατευνασμού της κρίσης ταυτότητας των προσώπων.

Κατ' αυτόν τον τρόπο διαμορφώνονται επί σκηνής «τοπία καθισμάτων»⁷⁵⁶, τα οποία αντανακλούν τα εσωτερικά τοπία των δραματικών προσώπων, εκεί όπου ο εαυτός δοκιμάζει τα πολλαπλά προσωπεία του και τα όρια των κοινωνικών του ρόλων. Στα καθίσματα, λοιπόν, εναποθέτει ο εαυτός την «αβαρή του ύπαρξη»⁷⁵⁷, όπως ακριβώς εναποθέτει ο συγγραφέας στον δραματικό λόγο την υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπινου βίου. Διότι ο περίτεχνος λόγος του Στάικου δεν αναπαράγει απλώς έναν στείρο αισθητισμό. Η επιτήδεση και η καλλιπέπεια, η κεκαλυμμένη ειρωνεία και οι γλωσσικές ακροβασίες δεν συνιστούν παρά «ένα κενό γλώσσας πάνω στο κενό της ζωής»⁷⁵⁸, φωτίζοντας λοξά τις κρυφές και ανομολόγητες πτυχές του ανθρώπινου βίου: «Το παιχνίδι των λέξεων δεν αποξενώνει από τη ζωή, αλλά οδηγεί στην οδύνη της»⁷⁵⁹. Υπό το πρίσμα αυτό και δανειζόμενοι την ποιητική μεταφορά της Α. Σιβετίδου, η οποία μελέτησε εμβριθώς τη δραματουργία του Ανδρέα Στάικου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα καθίσματα στη δραματουργία του συγγραφέα «δεν σκοπεύουν να γεμίσουν το χώρο, βρίσκονται εκεί για να ξαπλώνουν οι λέξεις»⁷⁶⁰.

⁷⁵⁵ Βερβεροπούλου, «Περί θεατρικότητας και άλλων δαιμονίων», *Κοκίνα*, 4 (Μάρ. 1996), σ. 2.

⁷⁵⁶ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τα αλλεπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», στον τόμο *Lapithos. Histoire et littérature – Le double dans la littérature Néo-hellénique*, επιμ. Andréas Chatzisavvas, Éditions Praxandre, Besançon 2006, σ. 420.

⁷⁵⁷ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Ανδρέας Στάικος: ένα θέατρο ειδώλων και υπαρξιακών αντικατοπτρισμών», στον τόμο *Ανδρέας Στάικος, Φτερά στρουθοκαμήλου*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 19.

⁷⁵⁸ Πολενάκης, «Η λατρεία της φόρμας», *Αυγή*, 16.4.1992.

⁷⁵⁹ Ανδρεάδης, «Πέραν του συνόρου», *Μεσημβρινή*, 6.4.1992.

⁷⁶⁰ Σιβετίδου, *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 68.

Τα πρόσωπα, αποστερημένα από τη μία και μοναδική, την αυθεντική ταυτότητα, έχουν ως μόνη τους διέξοδο τον λόγο: «Μιλούν ακατάπαυστα, παίζουν την αθλιότητά τους μέσα σε έναν κόσμο ακατανόητο, σε έναν υπόκοσμο που το νόημα του αμφισβητείται, ενώ οι καταστάσεις που βιώνονται είναι χωρίς νόημα, αφού το νόημα της ίδιας της ζωής έχει μείνει μετέωρο»⁷⁶¹. Μέσα σε αυτό το ανεργμάντιστο δραματικό σύμπαν ο λόγος καθίσταται το μοναδικό μέσον προσανατολισμού και αναζήτησης του «κρυμμένου υπο-κειμένου» της εαυτότητας⁷⁶², που και αυτό όμως υπόκειται στο ίδιο παιχνίδι των αντικατοπτρισμών και των ειδώλων, με αποτέλεσμα να μη διαφαίνεται για τα πρόσωπα καμία υγιής συνθήκη αυτοπροσδιορισμού. Έτσι, τα πρόσωπα αποκαμωμένα από τον διαρκή αγώνα αναμέτρησης με την ίδια τους την ύπαρξη καταφεύγουν ενίοτε σε θέσεις ανάπαυσης και ασφάλειας, για να ριχτούν εκ νέου στη μάχη της εαυτότητας. Και ο λόγος τους θα εκκινεί και αυτός από τις ίδιες θέσεις, για να επιστρέφει πάντα σε αυτές αναπόδοτος και ατελέσφορος, σηματοδοτώντας τη ματαιότητα της προσπάθειας παραγωγής ενός αυθεντικού νοήματος και μιας καθολικά αποδεκτής πραγματικότητας.

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις η ιδιαίτερη θέση που έχει επιφυλαχθεί για τα δραματικά πρόσωπα συγκροτεί τελικά έναν τόπο στον οποίο επιτελείται το συμβάν της συνάντησης με τον εσώτερο εαυτό. Είτε τα δραματικά πρόσωπα προσφεύγουν σε αυτήν τη θέση εκούσια, προκειμένου να αναζητήσουν μια ασφαλή γωνιά απομόνωσης και περισυλλογής, είτε η επιλογή αυτή εκπορεύεται από μια δραματουργική αναγκαιότητα, που αυτόχρονα ανάγει την εκάστοτε καθιστική θέση σε δομικό στοιχείο του δραματικού σύμπαντος των έργων και ενέχουσα έναν συμβολικό χαρακτήρα. Σε κάθε περίπτωση, εκεί είναι όπου λαμβάνει χώρα η αναδίπλωση των προσώπων, η προσφυγή τους στην επικράτεια της μνήμης και οι φαντασιακές τους προβολές –διαδικασία μέσα από την οποία στοχεύεται η υπαρξιακή τους ανασυγκρότηση. Εξάλλου, όλες αυτές οι καρέκλες, οι πολυθρόνες και τα σκαμνιά, λόγω και της περιθωριακής τους θέσης, συνιστούν μια αντίστιξη στον κυρίαρχο δραματικό χώρο, αφού εντοπίζονται στην ακρόρειά του και νοηματοδοτούνται μέσα από την αντίθεση με αυτόν.

Κατά συνέπεια, εάν ο κυρίαρχος δραματικός χώρος συγκροτεί τον κυρίαρχο λόγο του έργου, τότε στις ιδιαίτερες αυτές θέσεις επόπτευσης και ενατένισης αναφύεται η παρεκκλίνουσα σκέψη, το διαφεύγον συναίσθημα, η διαλείπουσα μνήμη, ο έτερος εαυτός –όλα δυνάμενα να αναταράξουν το φαινομενικά στέρεο δραματικό πλαίσιο και να ενεργοποιήσουν τα ρήγματα των εσώτερων μηχανισμών του. Σε αυτήν την περιθωριακή τους φύση εδράζεται και η συμβολική λειτουργία που επιφυλάσσουν οι Πέγκα και Δημητριάδης στον αυτοκρατορικό θρόνο. Στα έργα αυτά το δραματικό περιβάλλον αφίσταται από το πλαίσιο του ατομικού δράματος και διανοίγεται στην επικράτεια της ανθρώπινης περιπέτειας και στον μηχανισμό της κατασκευής ταυτοτήτων –ιστορικών, κοινωνικών κ.λ.π. Έτσι, οι θρόνοι στα έργα της Πέγκα και του Δημητριάδη, μολονότι δεν εξασφαλίζουν κάποια ιδιαίτερη θέαση επί των

⁷⁶¹ Το ίδιο, σ. 23.

⁷⁶² Σαμαρά, «Στον ιστό της αράχνης», στον τόμο *Στα άδυτα του σημείου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σσ. 63-95, ιδίως σ. 87.

σκηνικών δρωμένων, εντούτοις ενεργοποιούν μια ευρύτερη επόπτευση επί του συνόλου της ανθρώπινης κατάστασης.

1.6 Επανεφεύρεση του χώρου

Στις κατηγορίες αντικειμένων που έχουν εξεταστεί μέχρι το σημείο αυτό ο χώρος έχει αναδυθεί ως μια συμπαγής ενότητα, η οποία συνέχει τα επιμέρους στοιχεία που τον συγκροτούν. Αλλά και αντίστροφα, τα επιμέρους στοιχεία του χώρου έχουν μέχρι τούδε λειτουργήσει ενισχυτικά μιας ενιαίας αντίληψης του χώρου, ακόμα και στις περιπτώσεις εκείνες που φωτίζουν τα όρια του χώρου ή που ενεργοποιούν φαντασιακές προσπελάσεις των ορίων αυτών. Στην παρούσα ενότητα θα διερευνήσουμε τις απόπειρες των δραματικών προσώπων να αμφισβητήσουν την κυρίαρχη αντίληψη του χώρου που τα περιβάλλει και να δοκιμάσουν μέσω των αντικειμένων που χειρίζονται εναλλακτικούς τρόπους ανασυγκρότησης του χώρου αυτού, διά των οποίων τελικά δεν μεταλλάσσεται μόνο η ιδιοσυστασία του χώρου, αλλά και αυτή η ίδια η συνειδησιακή εμπειρία των προσώπων.

Ουσιαστικά η απόπειρα αυτή των δραματικών προσώπων να επανεφεύρουν τον χώρο τους εκβάλλει στη συγκρότηση της έννοιας του τόπου: ο τόπος συνιστά μια χωρική έννοια πιο σύνθετη από τον χώρο, καθώς προϋποθέτει και αναγκαστικά το βίωμα, ενώ επενδύεται και με ένα ψυχολογικό, κοινωνικό και πολιτισμικό φορτίο, τέτοιο ώστε τελικά προβάλλει ως ένας χώρος απόλυτα νοηματοδοτημένος. Διά του τόπου χωροποιείται η σκέψη και αποκρυσταλλώνονται οι ποικίλες αναπαραστάσεις της. Στην ανάλυση που ακολουθεί θα χαρτογραφήσουμε ακριβώς αυτήν τη διαδικασία συγκρότησης νέων τόπων μέσα από τις απτές χειρονομίες των προσώπων και την κινησιακή τους σχέση με σημεία του χώρου. Θα δούμε τον τρόπο με τον οποίο τα πρόσωπα εκδηλώνουν την πρόθεσή τους να νοηματοδοτήσουν εκ νέου τον χώρο τους, τον τρόπο με τον οποίο αυτή η προθετικότητα λαμβάνει υλικές διαστάσεις, τη συμμετοχή της γλώσσας στην όλη διαδικασία και εν τέλει τη συνειδησιακή μετατόπιση που συντελείται τόσο στη διάρκεια όσο και στην απόληξη της μετασχηματιστικής αυτής διαδικασίας.

Μία πρόδηλη απόπειρα επανεφεύρεσης του χώρου σκιαγραφείται στο μονόπρακτο του Άκη Δήμου *Η Σαμάνθα και ο Μαξ στο βυθό της ασφάλτου*. Στο έργο αυτό δύο νεαρά παιδιά, η Σαμάνθα και ο Μαξ, δοκιμάζουν την έξοδό τους στον κόσμο των ενηλίκων φέροντας ως μοναδική τους σκευή τα λιγοστά προσωπικά αντικείμενα που κουβαλούν στους σάκους τους. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στον δημόσιο χώρο, στο κέντρο της πόλης εν μέσω διερχόμενων οχημάτων και βιαστικών περαστικών. Σε αυτό το αφιλόξενο αστικό τοπίο τα δυο παιδιά θα εναποθέσουν πρόσκαιρα το βιος τους: θα ξαπλώσουν πάνω στο οδόστρωμα τις αποσκευές τους και έχοντάς τις ως διαρκές σημείο αναφοράς θα εκδιπλώσουν τις αναμνήσεις και τις ονειροπολήσεις τους, θα εκθέσουν τα συναισθήματά τους, θα βρουν κοινούς τόπους αλλά και σημεία τριβής. Και όταν επιστρέψουν πίσω στην πεζή πραγματικότητα, θα αναρωτηθούν πού θα διανυκτερεύσουν. Η σκέψη αυτή

δημιουργεί αυτόματα και μια αναγωγή: πού θα διανυκτερεύουν στο υπόλοιπο της ζωής τους; Τότε, ο Μαξ βγάζει από την τσέπη του μια κιμωλία και μαζί με τη Σαμάνθα θα αρχίσουν να σχεδιάζουν επάνω στο οδόστρωμα τους επιθυμητούς μελλοντικούς τόπους κατοικίας τους: ένα σπίτι με τζάκι, ένα ρετιρέ με βεράντες, μια κουφάλα δέντρου ή μια αχυρένια καλύβα στην άκρη της θάλασσας, για να καταλήξουν ότι θα φωλιάσουν τελικά σε ένα καύκαλο χελώνας.

Τα δύο παιδιά δεν περιορίζονται στη λεκτική προβολή των επιθυμιών τους αυτών, αλλά επιλέγουν να τις αποτυπώσουν εικονιστικά επάνω στην άσφαλτο και μάλιστα με μια πρόσκαιρη γραφή, όπως είναι αυτή της κιμωλίας. Έτσι ο χώρος μπροστά ακριβώς από τις αποσκευές τους γίνεται ένα πεδίο δυνατοτήτων. Επάνω του εγγράφονται όλοι οι επιθυμητοί τόποι κατοικίας, αρκετά ετερόκλητοι στη σύνθεσή τους, εντός των οποίων το αστικό τοπίο εναλλάσσεται με μεγάλη ευκολία με το φυσικό. Η χειρονομία αυτή των νεαρών παιδιών, παρά τον εφήμερο χαρακτήρα της, αφού με το πρώτο πέρασμα ενός οχήματος τα σχέδια ενδέχεται να σβηστούν, καθίσταται μια ευθεία πρόθεση επαναπροσδιορισμού τους στη νέα κατάσταση στην οποία έχουν περιέλθει. Η κάθοδός τους στην πόλη λογίζεται ως μια πράξη χειραφέτησης και εισδοχής στον κόσμο των ενηλίκων, ωστόσο οι δύο νέοι δεν φαίνεται να έχουν καταρτίσει ένα συγκεκριμένο πλάνο δράσης, παρά περιφέρονται με τις αποσκευές τους ανά χείρας στο αχανές αστικό τοπίο. Ο επιδαπέδιος σχεδιασμός της μελλοντικής τους κατοικίας είναι η μόνη εμπρόθετη ενέργειά τους να στοχεύσουν τη νέα προοπτική, που ανοίγεται μπροστά τους, να ονοματίσουν την επιθυμία τους και να τοποθετήσουν τους εαυτούς τους στο κέντρο της νέας πραγματικότητας.

Μια διαφορετικής φύσης επανεφεύρεση του χώρου τελείται στο ποιητικό δραματικό σύμπαν του έργου της Μαρίας Λαϊνά *Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ*. Στο έργο αυτό εξυφάνεται η διαρκής και επίμονη προσπάθεια της Γυναίκας να επαναπροσδιορίσει τον εαυτό της, εδραιώνοντας μια διαφορετική θέαση της πραγματικότητας, υπερβαίνοντας τις κοινωνικές συμβάσεις και αρθρώνοντας έναν εναλλακτικό λόγο των πραγμάτων. Ο δραματικός χώρος του έργου στην εναρκτήρια και την καταληκτική του πράξη είναι ένας χώρος ανοιχτός, χωρίς εμφανή όρια, με μια ρευστή ταυτότητα, που προσδιορίζεται μόνο μέσα από τον δραματικό λόγο των προσώπων στη δεύτερη πράξη του έργου: είναι ο κήπος ενός ψυχιατρείου. Ο χώρος της ενδιάμεσης πράξης του έργου, αντίθετα, είναι ένας χώρος απόλυτα οριοθετημένος, ο χώρος του σπιτιού, που, παρά την οικειότητα με την οποία προβάλλει εγγενώς ενδεδυμένος, αποδεικνύεται αδύναμος να στεγάσει την υπαρξιακή αναζήτηση της Γυναίκας.

Η Άννα, όπως αποκαλείται η Γυναίκα, πάσχει από μια ψυχική διαταραχή, εξαιτίας της οποίας έχει εγκλειστεί, οικειοθελώς μάλιστα, στο ψυχιατρείο. Παρά τις αγωνιώδεις προσπάθειες του συζύγου της στην ενδιάμεση πράξη του έργου να την πείσει να επιστρέψει στην οικογενειακή εστία και να τολμήσουν από κοινού μια νέα αρχή στη ζωή τους, η Άννα επιμένει να θέλει να γυρίσει πίσω στο ψυχιατρείο, όπου ευαγγελίζεται τη δημιουργία μιας νέας πραγματικότητας, όπως χαρακτηριστικά λέει. Η πραγματικότητα αυτή όχι μόνο θα είναι απαλλαγμένη από την κοινωνική νόρμα, αλλά θα στηρίζεται και στην ανατροπή ολόκληρης της γνωσμένης τάξης. Αυτός

είναι και ο λόγος που η Γυναίκα δοκιμάζει διαρκώς νέα λεκτικά σχήματα προκειμένου να αρθρώσει έναν εναλλακτικό λόγο πάνω στα πράγματα, ενώ ταυτόχρονα προβάλλει αυτήν τη συγκροτητική διαδικασία επάνω στον κήπο που οραματίζεται να φτιάξει στην αυλή του ψυχιατρείου.

Τα φυτά υπό μάλης με τα οποία η Άννα εισέρχεται στον χώρο στην έναρξη της πρώτης πράξης, ο τρόπος με τον οποίο εποπτεύει τον χώρο της αυλής, η διάβαση της μικρής πορτούλας, η είσοδός της στον μικρό περιφραγμένο κηπάκο και ύστερα η δοκιμή ποικίλων θέσεων για τα φυτά της διαμορφώνουν για την Άννα μια αναγεννητική προοπτική, από την οποία η ίδια φαίνεται να εξαρτάται προκειμένου να μπορέσει να συγκροτήσει ένα διαφορετικό βλέμμα πάνω στον κόσμο των πραγμάτων. Το πορτάκι που η Άννα διαβαίνει για να μπει στον μικρό κήπο σηματοδοτεί τη μετάβαση στον κόσμο των αισθήσεων, του αδιαμεσολάβητου βιώματος και της πρωταρχικής εμπειρίας. Η επαφή με τη φύση την οποία η Άννα επιδιώκει προβάλλει ως μια εσώτερη ανάγκη να επανακαλύψει το νόημα της ζωής στα μικρά και τα απλά, εκεί όπου καμία κοινωνική κατασκευή δεν μπορεί να εισχωρήσει. Η διάβαση της πορτούλας συνιστά, συνεπώς, μια τελετουργική διάβαση, η οποία φέρνει την Άννα εγγύτερα στον μέσα της εαυτό αλλά και στην πρωταρχική ουσία της ύπαρξης.

Αν ο χώρος της ψυχιατρικής κλινικής αναδύεται ως μια «ετεροτοπία της παρέκκλισης», κατά τον ορισμό του Foucault⁷⁶³, η οποία μπορεί να στεγάσει την αποκλίνουσα σκέψη, τη λοξή θέαση των πραγμάτων και τη στρεβλή χρήση της γλώσσας, που ως τέτοια δύναται να εκκαλύψει νοήματα και σημασίες που υφέρπουν, που παραγνωρίζονται και που εν τέλει θάβονται κάτω από την κυριαρχία της νόησης, ο κήπος συνιστά εξίσου ένα άλλο είδος ετεροτοπίας: «Ο κήπος είναι το μικρότερο κομμάτι του κόσμου και συγχρόνως είναι η ολότητα του κόσμου. Ο κήπος είναι, από τα βάθη της Αρχαιότητας, ένα είδος ευτυχούς και καθολικευτικής ετεροτοπίας»⁷⁶⁴. Ο Foucault εντάσσει τον κήπο σε εκείνο το είδος ετεροτοπίας «που έχει την ικανότητα να συμπαραθέτει σε έναν μόνο πραγματικό τόπο περισσότερους χώρους, περισσότερες χωροθεσίες, οι οποίες είναι μεταξύ τους ασύμβατες»⁷⁶⁵.

Στα πολύ συγκεκριμένα όρια του κήπου, που συνιστούν έναν πραγματικό τόπο, εγγράφεται καταρχήν ολόκληρος ο κύκλος της ζωής. Έτσι ο κήπος καθίσταται τόπος αναπαραγωγής, τόπος γέννησης και άνθισης, τόπος παρακμής και θανάτου, συμμετέχοντας στην αναγεννητική ιεροτελεστία της φύσης. Αλλά και η ίδια η διαμόρφωση του κήπου, η χωροταξία των φυτών, ο προσανατολισμός του, τα καλλωπιστικά στοιχεία και η χωροθέτησή τους σε σχέση με το κέντρο, η μέριμνα του νερού και του φωτός, η προστασία από έξωθεν εισβολείς υποδηλώνουν την ενεργοποίηση διαφορετικών συστημάτων οργάνωσης του χώρου. Ο κήπος καθίσταται έτσι μια αυτοτελής παρουσία, στην οποία συγχωνεύονται ποικίλα συστήματα κοινωνικής οργάνωσης, αλλά και στην οποία ταυτόχρονα εκκολάπτεται μια ορισμένη ανθρώπινη συνθήκη. Ο άνθρωπος που προχωρά στη σύλληψη του κήπου ουσιαστικά εγκολλώνεται μια ορισμένη θέαση των πραγμάτων, αφού καλείται να ταξινομήσει, να

⁷⁶³Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μετ. Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα 2012, σσ. 262-263.

⁷⁶⁴*Το ίδιο*, σ. 265.

⁷⁶⁵*Το ίδιο*, σ. 264.

ιεραρχήσει, να χωροθετήσει, να προβλέψει και να διασφαλίσει τη βιωσιμότητα του κήπου. Συνεπώς, ο κήπος κατά μία έννοια αντανάκλα την εμπειρία του κόσμου που φέρει ο άνθρωπος, ο οποίος ενσωματώνει στη δομή του κήπου τα πρωταρχικά στοιχεία της εμπειρίας αυτής.

Σε αυτήν την αντίληψη του κήπου αποκρίνεται και η στάση της Γυναίκας από το έργο της Λαϊνά. Η Γυναίκα είναι εκείνη που θα αναλάβει την οργάνωση του κήπου στο ψυχιατρείο, όπως ακριβώς αναλαμβάνει και την οργάνωση του μέσα χώρου της: διαμέσου της παράλληλης αυτής διαδικασίας θα αναδιατάξει τα αισθήματά της, θα δώσει νέο όνομα στα πράγματα και νέες σημασίες στις λέξεις και εν τέλει όλα αυτά θα τα προβάλλει επάνω στην εικόνα του κήπου της. Ο κήπος, έτσι, συμυκνώνει τη νέα πραγματικότητα την οποία η Γυναίκα οραματίζεται να δημιουργήσει και μάλιστα όχι μόνη της, αλλά μαζί με τον νεαρό άνδρα, επίσης τρόφιμο του ψυχιατρείου, με τον οποίο θα έχουν ολόκληρη τη συνομιλία που καταγράφεται στην πρώτη και την τρίτη πράξη του έργου. Η Γυναίκα δεν αποζητά από τον Άντρα Α' μια ερωτική συντροφιά ως υποκατάσταση της συντροφιάς του συζύγου της, αλλά πολύ απλά έναν συνοδοιπόρο στο νέο αυτό ταξίδι επανεφεύρεσης του εαυτού και του κόσμου για το οποίο ξεκινά. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Ν. Μικελίδης, οι δυο τους «προσπαθούν να βρουν (ή και να μη βρουν, κι εδώ ακριβώς αρχίζει να παίζει ρόλο αυτή η ποίηση [...]) κάποιο σημείο επαφής»⁷⁶⁶. Η Άννα δεν αξιώνει από τον Άντρα Α' κανενός είδους δέσμευση παρά μόνο τη συνεπικουρία: «Θα με βοηθήσετε να ανακαλύψω την πραγματικότητα;»⁷⁶⁷ τον ρωτά αφοπλιστικά στο τέλος της τρίτης πράξης και ύστερα ακολουθεί η καταληκτική φράση του έργου: «Φτάστε μου εκείνο το λουλούδι. Να, εκεί, φτάστε το μου»⁷⁶⁸.

Η τελευταία αυτή δεικτική χειρονομία της Άννας προς το λουλούδι του κήπου συμυκνώνει όλη την προθετικότητα της απέναντι στον κόσμο των πραγμάτων και αντανάκλα το «μετέωρο και ασχημάτιστο αίτημα απελευθέρωσης από κάθε είδους συμβατικά δεσμά»⁷⁶⁹. Η Άννα ουσιαστικά λαχταρά να πιάσει στα χέρια της το λουλούδι όπως μια μάνα το βρέφος μετά τη γέννα. Στέκεται εκστατική μπροστά στην πρωταρχικότητα της ζωής, την οποία αντικρίζει με όλες της τις αισθήσεις ενεργοποιημένες και με όλα τα πολιτισμικά φίλτρα παροπλισμένα. Αυτή η πρώτη φανέρωση της ζωής είναι και η εκκίνηση για την εσωτερική διαδρομή που η ίδια οραματίζεται. Η Άννα επιθυμεί να εισδύσει σε μια διαφορετική αντιληπτική διαδικασία, στην οποία οι λέξεις θα έχουν απολέσει τη βαρύτητα και το νόημά τους⁷⁷⁰ και τα πράγματα θα μπορούν τώρα να ονοματιστούν και να νοηματοδοτηθούν εκ νέου. Πρόκειται για μια αυθεντική ενέργεια επανεφεύρεσης του μέσα και του έξω χώρου της, η οποία διέρχεται μέσα από τη θεώρηση των λουλουδιών ως

⁷⁶⁶ Νίνος-Φένεκ Μικελίδης, «Η βαρύτητα (και η ποίηση) των λέξεων», *Ελευθεροτυπία*, 1.4.1991.

⁷⁶⁷ Μαρία Λαϊνά, «Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, Αγκόκερωσ, Αθήνα 2009, σ. 80.

⁷⁶⁸ *Ο.π.*

⁷⁶⁹ Μουντράκη, «Μαρία Λαϊνά: Μοναχικές πορείες», στον τόμο Μαρία Λαϊνά, *Άπαντα τα θεατρικά*, ό.π., σ. 7.

⁷⁷⁰ Μπακονικόλα, «Η λέξη και το νόημα», στον τόμο Μαρία Λαϊνά, *Άπαντα τα θεατρικά*, ό.π., σ. 11.

«αρχετυπικής φιγούρας της ψυχής»⁷⁷¹ και του κήπου ως πεδίου αναγέννησης και αναπροσδιορισμού.

Στο έργο της Πέπης Οικονομοπούλου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα στον καθρέφτη*⁷⁷² ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια διαφορετικής φύσης επανεφεύρεση του χώρου, που αυτήν τη φορά σχετίζεται με την τέχνη του θεάτρου, εγγράφεται δηλαδή σε ένα αυτοαναφορικό πλαίσιο. Στο έργο αυτό η διαμάχη μεταξύ των εκπροσώπων των δύο διαφορετικών αισθητικών τάσεων γύρω από το ανέβασμα κλασικών έργων λαμβάνει και οπτικές διαστάσεις, όταν η Παραμάνα και ο Λαυρέντης παίρνουν τα σύνεργα ζωγραφικής και αρχίζουν να σχεδιάζουν στον χώρο. Ο μεν Λαυρέντης, εκπρόσωπος του κλασικού, ζωγραφίζει μια προσεκτικά φτιαγμένη γραμμή με ένα πινέλο, η δε Παραμάνα, υπέρμαχος του μεταμοντέρνου, ζωγραφίζει με σπρί μια κατσαρωμένη γραμμή. Ωστόσο, το αποτέλεσμα είναι κοινό: έχουν ζωγραφίσει και οι δύο μια καρδιά, σύμβολο της ένωσης των δύο εραστών, του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, αλλά και της βαθύτερης ένωσής τους στο υποκριτικό πεδίο, καθώς οι δύο διαφορετικοί υποκριτικοί κώδικες τους οποίους εκείνοι αντιπροσωπεύουν θα αρχίσουν βαθμιαία να συγκλίνουν προς ανάδειξη ενός νέου παραστασιακού ιδιώματος.

Η σχεδιαστική κίνηση των δύο σκηνοθετών εδώ ουσιαστικά συμπτυκνώνει με οπτικούς όρους τη διαμάχη που λαμβάνει χώρα σε λεκτικό επίπεδο: όπως ο Λαυρέντης και η Παραμάνα σχεδιάζουν με παραδοσιακά και εκσυγχρονισμένα υλικά αντίστοιχα μια συμμετρική γραμμή ο ένας και μια τεθλασμένη γραμμή η άλλη, έτσι και το όραμά τους για τα κλασικά κείμενα διέρχεται από τη μια μέσα από την πιστή και απαρέγκλιτη απόδοση του πνεύματος και του γράμματος του κειμένου και από την άλλη μέσα από την ανατροπή και την ανανέωση της φόρμας. Καθώς φαίνεται, όμως, καταλήγουν στην ίδια μορφή, μια καρδιά ως σύμβολο του αιώνιου έρωτα του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας. Ωστόσο, ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα θα έρθουν κοντά μεταξύ τους όχι μόνο σε ερωτικό αλλά και σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Έτσι, στις δύο διαφορετικές εκδοχές της καρδιάς, που όμως υποβάλλουν την ίδια ενωτική διάθεση, θα συμβολισθεί και η άμβλυση του χάσματος μεταξύ των δύο διαφορετικών υποκριτικών μεθόδων, δυνάμενη να οδηγήσει σε μια παραγωγική και ενδιαφέρουσα σύνθεση.

Αυτό που τα δύο πρόσωπα με τη σχεδιαστική τους χειρονομία στοχεύουν να επανεφεύρουν εδώ είναι ουσιαστικά ένας κοινός θεατρικός τόπος, στον οποίο θα επιτελείται η σύζευξη μεταξύ των δύο επιμέρους αισθητικών κωδίκων που οι δυο τους αντιπροσωπεύουν. Υπό τη σκέπη του έρωτά τους ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα προορίζονται να συναντηθούν στον κοινό τόπο του σαιξπηρικού μύθου, ο οποίος έχει τη δύναμη όχι μόνο να συνενώσει τους δύο αντιθετικούς καλλιτεχνικούς πόλους, αλλά και να ενεργοποιήσει τη δημιουργική τους σύγκλιση, εκβάλλοντας έτσι στην πανηγυρική διακήρυξη του έρωτα ως ενοποιού στοιχείου της ζωής και του μύθου ως πεδίου εφαρμογής και αφομοίωσης ποικίλων αισθητικών πειραματισμών.

⁷⁷¹ Λήμμα «Fleur», στον τόμο *Dictionnaire des symboles*, ό.π., σ. 449.

⁷⁷² Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά σε σκηνοθεσία της συγγραφέως τη θεατρική περίοδο 1998-1999 στο «Θέατρο της οδού Αντιοχείας».

Με τα δύο επόμενα έργα μετατοπιζόμαστε στην επικράτεια της Ιστορίας, η οποία όμως αναφύεται ως ίχνος, ως έμμεση αναφορά κατά τη διαδικασία ανασυγκρότησης της συνείδησης του εαυτού που λαμβάνει χώρα επί σκηνής. Και στα δύο έργα υφαίνεται μια υπόγεια εννοιολογική σύνδεση με το πεδίο της Ιστορίας: στον μεν μονόλογο του Άκη Δήμου *Ανδρομάχη ή Τοπίο γυναίκας στο ύψος της νύχτας* η Ανδρομάχη ανατρέχει στο παρελθόν του μυθικού προσώπου και προσπαθεί να αναδομήσει την ύπαρξή της στον νέο τόπο στον οποίο έχει παρεπιδημήσει, δοκιμάζοντας τα όρια της μνήμης και της γλώσσας, στο δε έργο του Γιώργου Βέλτσου *Camera degli Sposi* ο Μαέστρο με τις σχεδιαστικές του χειρονομίες και την αναφορά του στο ομώνυμο έργο του Μαντένια θέτει υπό αίρεση την κυρίαρχη αντίληψη περί συγκρότησης της συνείδησης και προωθεί τη ριζική συμβολή του βλέμματος του Άλλου στη θεμελίωση της αυτοσυνειδησίας.

Σε μια επανεγγραφή της ατομικής της ιστορίας, συνυφασμένης όμως με τον ιστορικό χρόνο, προβαίνει η Ανδρομάχη από τον μονόλογο *Ανδρομάχη ή Τοπίο γυναίκας στο ύψος της νύχτας*⁷⁷³ του Άκη Δήμου. Στο έργο του αυτό ο συγγραφέας καταπιάνεται εκ νέου με το ζήτημα της μνήμης που τον είχε απασχολήσει και στον μονόλογο με τον οποίο είχε κάνει την εμφάνισή του στο νεοελληνικό θέατρο, το ... και *Ιουλιέττα*⁷⁷⁴. Στην *Ανδρομάχη* η ομώνυμη ηρωίδα μετά τα βάσανα που της έχει προδιαγράψει ο μύθος «καταφεύγει στην Ήπειρο όπου ‘εγκαθίσταται’ σ’ ένα τεχνητό τρωαδίτικο τοπίο, απομίμηση της Τροίας, το οποίο διατρέχει ένας επίσης τεχνητός Σιμόεις, παραπόταμος του Σκάμανδρου»⁷⁷⁵. Στη συνέχεια των εναρκτήριων σκηνικών οδηγιών διαβάζουμε ότι ο σκηνικός χώρος

ορίζεται από τρεις μεγάλες ζωγραφισμένες επιφάνειες που παριστάνουν όψεις δημόσιων ή ιδιωτικών χώρων της Τροίας, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ενός δωματίου-πόλης. Στο κέντρο, η Ανδρομάχη καθισμένη στο πάτωμα, μπροστά σ’ ένα μεγάλο κομμάτι χαρτονιού ή μουσαμά, σχεδιάζει νευρικά. Σηκώνεται, απομακρύνεται λίγο και περιφέρεται γύρω από το σχέδιό της συλλαβίζοντας και δοκιμάζοντας έτσι λέξεις –πιθανές ερμηνείες των παραστάσεων του σχεδίου. Οι κινήσεις της αυτές (σχεδιαστική χειρονομία – απομάκρυνση – περιφορά γύρω από το σχέδιο – συλλαβιστή εκφορά/δοκιμή περιγραφής της εικονιζόμενης παράστασης) επαναλαμβάνονται κατά διαστήματα σε όλη τη διάρκεια του μονολόγου.⁷⁷⁶

Στο έργο απουσιάζουν παντελώς τα σκηνικά αντικείμενα. Από τις εναρκτήριες, όμως, οδηγίες του συγγραφέα συγκρατούμε το σκηνικό/καμβά της πόλης και την εν εξελίξει εικαστική δημιουργία της Ανδρομάχης. Με όπλο της τις μπογιές και τα πινέλα η Ανδρομάχη επιχειρεί να δομήσει την πόλη γύρω της και μέσω αυτού να επαναπροσδιορίσει την ταυτότητά της. Σε όλο το έργο οι χειρονομίες

⁷⁷³ Ο μονόλογος ανέβηκε πρώτη φορά στο Από Μηχανής Θέατρο, στην Αθήνα, στις 27 Οκτωβρίου 2003, σε σκηνοθεσία Πάνου Σκουρολιάκου, με την Ελένη Ζιώγα στον ομώνυμο ρόλο.

⁷⁷⁴ Στο πρόγραμμα της πρώτης παράστασης του έργου η Β. Γεωργοπούλου επισημαίνει αφενός ότι η Ανδρομάχη είναι από τις πλέον παραμελημένες επικές ηρωίδες όσον αφορά στη δραματοποίηση του μύθου τους από νεοέλληνες συγγραφείς, αφετέρου ότι η συγκεκριμένη μυθική φιγούρα συνιστά σύμβολο συζύγου και μητέρας, απομακρυνόμενη έτσι από την πλειάδα των ηρωίδων του Άκη Δήμου στις οποίες προεξάρχει η ιδιότητα της ερωμένης. Βλ. αναλυτικά: Γεωργοπούλου, Άτιτλο σημείωμα, στον τόμο Άκη Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 264.

⁷⁷⁵ Δήμου, «Ανδρομάχη ή Τοπίο γυναίκας στο ύψος της νύχτας», ό.π., σ. 244.

⁷⁷⁶ Ο.π.

της καθώς διαμορφώνει το έργο αποτυπώνουν τις συναισθηματικές της περιδιμήσεις, τη διολίσθηση της μνήμης στο εγγύτερο και το απώτερο παρελθόν, όπως επίσης το μαρτύριο της γλώσσας – μιας γλώσσας που δυσκολεύεται, αλλά και αποστρέφεται, όπως η ίδια ομολογεί στην αρχή του μονολόγου της, να μιλήσει: «Περπατάω σ' αυτή την κρυφή γλώσσα με φόβο, βάζω τα δυνατά μου να κρατηθώ μακριά απ' τα νύχια των λέξεων»⁷⁷⁷. Οι λέξεις βγαίνουν μέσα από τα χείλη της συλλαβιστές, σαν να προσπαθεί να αρθρώσει τον κόσμο, να τον ανασυγκροτήσει μέσω της καινούριας γλώσσας και να εγκαταστήσει τη μνήμη της σε αυτό το αφιλόξενο παρόν. Αλλά η νέα γλώσσα αποδεικνύεται αδύναμη να εκπληρώσει αυτήν την ανάγκη: «Ψάχνω μια γλώσσα που ν' αντέχει το φριχτό φορτίο της μνήμης. [...] Γλώσσα βαθιά μέχρι τη ρίζα του λυγμού, μέχρι την πρώτη σιωπή της ευτυχίας. (Παύση) Γλώσσα μου, μακρινή πατρίδα της χαράς μου». Και έτσι η Ανδρομάχη καταλήγει σε μια «άστεγη λύπη»⁷⁷⁸, επιχειρώντας σε μια ύστατη προσπάθεια να στεγάσει το είναι της.

Η πόλη-δωμάτιο που έχει φτιάξει γύρω της και στην οποία ανακαλούνται λεκτικά αλλά και οπτικά παραστάσεις και εικόνες από τον γενέθλιο τόπο δεν είναι παρά ένα καταφύγιο της ύπαρξής της: «Αυτή η πόλη μένει ανοιχτή όταν εγώ το θέλω. [...] Αυτή η πόλη είμαι εγώ. Ολόκληρη ένα ασύλητο τοπίο. [...] Αυτή η πόλη είμαι εγώ μακριά απ' τις πόλεις. [...] Γλώσσα μου, σβησμένη πόλη της χαράς μου!... Με κλειδωμένο ουρανό πώς να μιλήσω!»⁷⁷⁹. Στον λόγο της Ανδρομάχης πόλη, γλώσσα και ύπαρξη συνηχούν. Η απόπειρά της να απεικάσει τον κόσμο στον οποίο θα ήθελε να διαβεί διέρχεται όχι μόνο μέσα από τις νευρικές της κινήσεις, που αποτυπώνονται στον μουσαμά, αλλά και μέσα από τη δύναμη της γλώσσας.

Η χωροποίηση της γλώσσας λαμβάνει στον μονόλογο αυτό τόσο ισχυρές διαστάσεις ώστε εντός της διηθούνται και δι' αυτής συγκροτούνται όλες οι μνήμες, οι αγωνίες και οι προσδοκίες. Η αφήγηση εδώ δεν είναι απλώς μια δηλωτική απόφαση, αλλά πολύ περισσότερο ένας τρόπος του είναι. Ο σκηνικός χώρος, φαντασική ανάπλαση της πατρίδας, καθίσταται τελικά ένας απόλυτα βιωμένος χώρος, αφού εδώ αναβιώνεται το τραυματικό παρελθόν και κυοφορείται η ελπίδα για το μέλλον που αναμένει την εκπλήρωσή του. Και όλα αυτά μέσα από σπαράγματα φράσεων, αναμνήσεων, εικόνων, λέξεων, τα οποία συγκροτούν τις «στιγμές φατικής αγωνίας»,⁷⁸⁰ που διατρέχουν τον μονόλογο της Ανδρομάχης.

Η κατακερματισμένη μνήμη αποτυπώνεται στις λέξεις που συλλαβίζονται: «Κα-να-ρί-νι, πέρ-δι-κα, κο-ρυ-δαλ-λός», «Ε-ρη-μος, Ε-ξο-ρί-α, Ε-ρη-μιά», «Θρό-νος, θυ-σία, θά-να-τος», «Σπο-ρά, Στή-θος, Στά-χτη, «Α-νήρ, Άρ-ρεν, Αν-δρας», «Ι-δρώ-τας, Δά-κρυα, Θά-λασ-σα». Στοιχεία της φύσης, πράξεις ανθρώπων, ο κύκλος της ζωής, τόποι και ου-τόποι συνυφαίνονται για να φτιάξουν το αφήγημα της ζωής της Ανδρομάχης: «[...] βλαστοί δακρύων και μοσχεύματα φιλιών, κοπίδια, κουβαρίστρες και κλωστές – πώς ράβεται η μνήμη, στο στρίφωμά της πώς

⁷⁷⁷Το ίδιο, σ. 245.

⁷⁷⁸Το ίδιο, σ. 246.

⁷⁷⁹Ο.π.

⁷⁸⁰ Ιωαννίδου, «Μεταμορφώσεις της τραγωδίας στη νεοελληνική δραματουργία 1990-2005», ό.π., σ. 115.

μαζεύονται τα όνειρα [...]»⁷⁸¹. Η μνήμη προβάλλεται ως ένα έργο εν εξελίξει, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τον χώρο που περιβάλλει την Ανδρομάχη, αλλά και την ίδια τη γλώσσα που εκφέρει, σπασμωδική, ατελή, σε διαρκή αναζήτηση αυτού που δεν έχει ακόμα ειπωθεί. Η διαρκής επινόηση του ζωτικού της χώρου διαμέσου της μνημονικής διαδικασίας, όπως και η συνεχής επαναφορά σε αυτόν με στόχο την ονομάτισή του, αναδεικνύονται σε πρωταρχικές διεργασίες της ύπαρξης της Ανδρομάχης. Η ηρωίδα ουσιαστικά «σχεδιάζει-σχολιάζει» τα τοπία της μνήμης της»⁷⁸², συμπυκνώνοντας με τον πλέον ποιητικό τρόπο τη φράση του Wittgenstein «Τα όρια της γλώσσας μου είναι τα όρια του κόσμου μου».

Από τα παραπάνω καθίσταται διακριτή η λειτουργία των μοναδικών σκηνικών αντικειμένων που εμφανίζονται στο έργο: πινέλα και μπογιές, καθοδηγούμενα από την ολοένα επαναφερόμενη και επαναδιαπραγματευόμενη χειρονομία της Ανδρομάχης, μοιάζουν να προσπαθούν να ορίσουν τον χώρο, να ψαύσουν τις δυνατότητές του και να μιλήσουν τη μνήμη που τον εποικεί. Ο Δ. Τσατσούλης αποκαλεί τον αναδυόμενο αυτό χώρο «ουτοπία»: «Η Ανδρομάχη του Δήμου σχεδιάζει και 'χτίζει' την ουτοπία της δικής της Τροίας μέσα στον 'άλλο' τόπο, ενσωματώνοντας, ως νησίδα, την ετερότητά της σε αυτόν»⁷⁸³. Όπως χαρακτηριστικά ομολογεί η Ανδρομάχη:

Αυτήν την πόλη που εντός της κατοικώ, αυτή τη ρυμοτομημένη λύπη εγώ η ίδια τη ζωγράφισα. Μέρες και νύχτες πάλευα με τις μπογιές και τα πινέλα, έσκαβα με τα χρώματα τις μαύρες επιφάνειες του τοπίου ψάχνοντας έναν κάμπο πράσινο, κάπου να ζήσω πάλι, όρθια να σταθώ, πριγκιπικά να σταυρώσω τα χέρια περιμένοντας το λαμπρότατο θάνατό μου... [...] Μήνες παιδεύτηκα βρέχοντας στα χέρια μου τα χρώματα: το βαθυπράσινο μιας χλοερής αγάπης, το νεκρό κόκκινο μιας θερμής ολονυχτίας, το χρυσαφένιο των πανσέληνων κήπων... καθόλου μαύρο... δεν περισσεύει κάρβουνο σ' αυτά τα μέρη, η κοιλιά του χειμώνα είναι απύθμενη, της παγωνιάς το στόμα δε χορταίνει. (*Παύση*) Στο τέλος τα κατάφερα. Τώρα κατοικώ βαθιά σε μια ωραία εικόνα. Κι αν λείπει κάτι... κάποιος... το ξεχνάω, βρίσκω τρόπους [...].⁷⁸⁴

Η ζωγραφική λειτουργεί στο έργο αυτό ως φανέρωση: επιτρέπει να αναδυθούν νέα σχήματα και νέοι τόποι, που θα προσδεχθούν στους κόλπους τους την καινούρια ύπαρξη που συγκροτείται – μια ύπαρξη που έζησε υποτελής, γυάλισε πανοπλίες, πήρε τον άντρα της στα χέρια «ντυμένο τρεις μαχαιριές»⁷⁸⁵, βοηθήθηκε και απειλήθηκε, είδε την πόλη της «ρακένδυτη»⁷⁸⁶, πένθησε. Τώρα αυτή η ύπαρξη διεκδικεί το μερίδιό της στη νέα χώρα, που επειδή ακριβώς είναι ξένη και αφιλόξενη, τολμά να την αναπλάσει μέσα από τις ριπές της μνήμης και τα κυήματα της γλώσσας. Η Ανδρομάχη «για να επιβιώσει γίνεται η ίδια δημιουργός του κόσμου της»⁷⁸⁷. Έτσι, αν η αφήγηση της Ανδρομάχης είναι μια «ξενάγηση στα ζωγραφισμένα τοπία του

⁷⁸¹ Δήμου, *ό.π.*, σ. 248.

⁷⁸² Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματουργία: Η αυτονόμηση της μονολογικότητας», *Παράβασις*, 10 (2010), σ. 71.

⁷⁸³ Τσατσούλης, «Θεατρικοί μονόλογοι», *Νέα Εστία*, 1762 (Δεκ. 2003), σ. 961.

⁷⁸⁴ Δήμου, *ό.π.*, σσ. 250-251.

⁷⁸⁵ *Το ίδιο*, σ. 253.

⁷⁸⁶ *Το ίδιο*, σ. 254.

⁷⁸⁷ Όλγα Μοσχοχωρίτου, «Όλη η δόξα της ιστορίας, ένας λεκές...», *Ημερησία*, 29-11-2003.

μυαλού της»⁷⁸⁸, τότε η εικαστική αποτύπωση της ξενάγησης αυτής στον γιγάντιο καμβά δεν είναι παρά η εναγώνια προσπάθειά της να στοχεύσει τη μνήμη της και να την εγκιβωτίσει στη νέα συνθήκη, ώστε να μπορέσει να χαρτογραφήσει τα όρια του νέου κόσμου της, να μιλήσει τη γλώσσα του και να τοποθετήσει εαυτόν στο κέντρο ενός νέου βιώματος.

Σε μια ανάλογη χειρονομία με αυτήν της Ανδρομάχης προβαίνει ο Μαέστρο από το έργο του Γιώργου Βέλτσου *Camera degli Sposi*⁷⁸⁹. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο έχει ως πλαίσιο αναφοράς την «Camera degli sposi», «Κάμαρα των συζύγων», ένα δωμάτιο γεμάτο νωπογραφίες με προοπτικές οφθαλμαπάτες, τις οποίες φιλοτέχνησε ο Αντρέα Μαντένια στο Δουκικό Ανάκτορο της Πάντοβα στην Ιταλία μεταξύ 1465 και 1474 μ.Χ. Στο έργο του Βέλτσου δύο σύζυγοι, κλεισμένοι στους τέσσερις τοίχους ενός δωματίου, επιχειρούν μέσα από την ψηλάφηση του είναι τους να χαρτογραφήσουν τις συντεταγμένες του έρωτα, να διαστείλουν την έννοια του γάμου, να δοκιμάσουν τα όρια της αναπαράστασης και να εναλλάξουν τα βλέμματά τους σε ένα παιχνίδι επικράτησης, στο οποίο όμως σημασία δεν έχει ο τελικός νικητής παρά η ίδια η εναγώνια προσπάθεια συναισθηματικής επιβίωσης. Η κάμαρά τους γίνεται έτσι μια «κάμαρα ομιλίας όπου στεγάζεται το δράμα των λέξεων για τη ζωγραφική, τον έρωτα, τον γάμο, το θέατρο, τον ίδιο τον λόγο»⁷⁹⁰.

Ο Μαέστρο επέχει τη θέση του ελεγκτή-δημιουργού⁷⁹¹, που αναλαμβάνει να λειτουργήσει ως ο καθρέφτης της συνείδησης των δύο συζύγων («Αυτός που είσαι, είμαι εγώ. Ή και δεν είμαι»⁷⁹², λέει χαρακτηριστικά στον Αυτό) και να ανακατευθύνει το βλέμμα τους σε αυτήν την αναπαράσταση των εαυτών που λαμβάνει χώρα επί σκηνής. Ο Μαέστρο εμφανίζεται στη σκηνή με μια βέργα με την οποία σχεδιάζει «τυχαία πράγματα», όπως ο ίδιος διατείνεται, σκυφτός στο χώμα. Συστήνεται στον Αυτό ως ο σκηνοθέτης και του επισημαίνει: «Υπάρχει Θέατρο εδώ. Τάξη Θεάτρου, που απαιτεί μια ενότητα δραματική»⁷⁹³. Και αμέσως μετά τον διαβεβαιώνει ότι ο ίδιος του εξασφαλίζει την ενότητα αυτή, καθώς είναι το δικό του βλέμμα που θεμελιώνει τη διαφορά του Αυτού από την Αυτή, καθώς επίσης την ατομικότητα του καθενός.

Λίγο αργότερα ο Μαέστρο θα ανέβει πάνω στο ικρίωμα και θα αρχίσει να ζωγραφίζει. Παράλληλα, αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο την εξέλιξη του έργου του Μαντένια στο «Δωμάτιο των συζύγων»: αναφέρεται στις σχεδιαστικές του χειρονομίες, την τήρηση της αναλογίας και της συμμετρίας, την πνοή που έδωσε μέσα από το χρώμα, αλλά και τις φωτοσκιάσεις μέσα από τις οποίες κατόρθωσε να αναδείξει το «έαρ της Μάντοβας». Και καταλήγει: «Σκοπός μου ήταν η νωπογραφία

⁷⁸⁸ Ρόζη, «Οι δοκιμασίες του αισθήματος και οι δοκιμές του θεάτρου: το θεατρικό έργο του Άκη Δήμου», *ό.π.*, σ. 31.

⁷⁸⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από την Εταιρεία Θεάτρου «Διπλούς Έρωτες» στο «Ιλίσια Studio» σε σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινού τη θεατρική περίοδο 1993-1994.

⁷⁹⁰ Βαροπούλου, «Η 'Camera Degli Sposi' του Γιώργου Βέλτσου από την Εταιρεία Θεάτρου 'Διπλούς Έρωτες'», *Το Βήμα*, 17.4.1994.

⁷⁹¹ Πατσαλίδης, «Το παιχνίδι της αντι-γραφής», στον τόμο *Θεατρική Θεσσαλονίκη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 192.

⁷⁹² Γιώργος Βέλτσος, *Camera Degli Sposi*, Πλέθρον, Αθήνα 1993, σ. 42.

⁷⁹³ *Το ίδιο*, σ. 43.

να μην επενεργήσει ως παράσταση, να μην προσφέρει το ισοδύναμο του άρχοντα στον τοίχο, αλλά να αφηγηθεί, να πει ότι είναι η ίδια το φαινομενικό που αφηγείται πώς δίνει το φαινόμενο»⁷⁹⁴. Και αφού αντιτείνει στον Αυτό ότι πρόκειται τελικά για μια «theologia pictoria» και όχι για μια «theologia theatrica», κατέρχεται από το ικρίωμα.

Μέσα από όλες αυτές τις αναφορές του Maestro στη δύναμη της ψευδαίσθησης καθίσταται διαυγές ότι η διάσταση της αναπαράστασης βρίσκεται στον εννοιολογικό πυρήνα του έργου, ενεργοποιώντας παράλληλα την προβληματική του βλέμματος, της θέασης, της εαυτότητας, του συνειδητού και του υποσυνειδητού. Η συνομιλία του συγγραφέα με το έργο του Μαντένια, ένα έργο-επιτομή της αναγεννησιακής προοπτικής, που προσφέρει την αίσθηση της απόλυτης ψευδαίσθησης και προάγει την έννοια του ιδανικού θεατή χειραγωγώντας το βλέμμα του, καθίσταται η αφορμή για την αποδόμηση της αρχιτεκτονημένης αντίληψης των πραγμάτων και του «παραδοσιακού βλέμματος: εκείνου που ήταν το βλέμμα του ηγεμόνα και της προοπτικής, της κατάφασης και της τάξης, βλέμμα του παντοκράτορος κινούμενο από το κέντρο προς την περιφέρεια»⁷⁹⁵. Ο Βέλτσος επιχειρεί να διανοίξει τη συνειδησιακή διεργασία σε μια εναλλακτική θέαση των πραγμάτων, μέσα από την οποία η συνείδηση του εαυτού θα εγγράφεται στο πεδίο των πολλαπλών αφηγήσεων και του διαρκούς επαναπροσδιορισμού της.

Ο Maestro στο έργο καθίσταται ο φορέας αυτής της νέας οπτικής, μια υπερμορφή της συνείδησης, που όμως τοποθετεί εαυτόν πέρα και πάνω από την οποιαδήποτε ηθική τάξη. Υπάρχει εκεί για να ενεργοποιήσει τις υποκειμενικότητες του Αυτού και της Αυτής σε μια διαφορετική κατεύθυνση και να πυροδοτήσει ένα ανανεωμένο βλέμμα του εαυτού και του άλλου. Οι σχεδιαστικές του κινήσεις επάνω στο ικρίωμα, την ίδια στιγμή που περιγράφει την εικαστική διαμόρφωση από τον Μαντένια του «δωματίου των συζύγων» μόνο και μόνο για να αποδομήσει στο τέλος την κυριαρχική επίδραση της αναγεννησιακής τέχνης επάνω στο ανθρώπινο βλέμμα, ουσιαστικά λειτουργούν ως οπτική υπονόμηση αυτού που αντιπροσώπευε το πλήρως τετραγωνισμένο «δωμάτιο των συζύγων» με την εντελή προοπτική και τη χρήση της οφθαλμαπάτης. Σε αντίθεση με την Ανδρομάχη στο προηγούμενο έργο, που μέσα από τις σχεδιαστικές της χειρονομίες προσπαθούσε να δημιουργήσει έναν νέο τόπο, στον οποίο θα εμφιλοχωρούσαν οι μνήμες από το παρελθόν της και η νεοαναδυόμενη ύπαρξή της, εδώ ο Maestro επιχειρεί τη διάσπαση της ενότητας του χώρου προκειμένου να καταδείξει τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας ως μια κατάσταση διαρκώς εξελισσόμενη και μεταβαλλόμενη.

Η κάμαρα των δύο συζύγων μπορεί, έτσι, να λογιστεί και ως μια κάμερα, που ευνοεί μια διαφορετική κάθε φορά οπτική γωνία, αλλά και ως μια μήτρα, που κυφορεί την εκάστοτε αναδυόμενη εαυτότητα⁷⁹⁶. Αυτό που ξεκινά ως ένας εγκιβωτισμός της συνείδησης μέσα στο περικλειστο δωμάτιο βαθμιαία, με την παρέμβαση του Maestro, εξελίσσεται στο αντίθετό της: η συνείδηση εκτίθεται στο βλέμμα του Άλλου και τελικά εκτείνεται σε ένα πεδίο διαρκούς δοκιμής και

⁷⁹⁴ Το ίδιο, σ. 49.

⁷⁹⁵ Βαροπούλου, *ό.π.*

⁷⁹⁶ Πολενάκης, «Γραφή που θέλει να μιλήσει», *Η Αυγή*, 31.3.1994.

μετατόπισης. Πρόκειται για ένα συμβάν του τόπου, όπως το αποκαλεί άλλωστε και ο ίδιος ο Maestro⁷⁹⁷, θέλοντας να αποδώσει με όρους χωρικότητας τη διαδικασία συγκρότησης της συνείδησης. Εντός του συμβάντος αυτού ο Maestro με τη ζωγραφική του προσανατολίζει τα βλέμματα των εμπλεκομένων και προκαλεί την αντιστροφή τους επάνω στον σταθερό καμβά που συνιστούν οι ζωγραφισμένοι τοίχοι του δωματίου: «Πιστέψατε πως κατοικείτε σ' ένα κλειστό δωμάτιο, διακοσμημένο; Συμβαίνει το αντίθετο: εσείς είστε ο διάκοσμος για τις φιγούρες που φαίνονται στους τοίχους. Το θέαμά τους είστε εσείς. Εσάς κοιτούν»⁷⁹⁸. Με την αντιστροφή αυτή του βλέμματος κυρώνεται τελικά η θεμελίωση της συνείδησης εντός και διά του βλέμματος του Άλλου και ο Maestro ολοκληρώνει το έργο της ενορχήστρωσης των βλεμμάτων με φόντο την προοπτική οφθαλμαπάτη του Μαντένια.

Σε ένα τελείως διαφορετικό δραματικό πλαίσιο τελείται η επανεφεύρεση του χώρου στο προτελευταίο έργο του Βασίλη Ζιώγα, *Το Μποζό*⁷⁹⁹. Μάλιστα, η επανεφεύρεση αυτή λαμβάνει κοσμικές διαστάσεις, καθώς στο τέλος του έργου ο δραματικός χώρος διανοίγεται στους κόλπους του άπειρου σύμπαντος. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στο γραφείο μιας ψυχαναλύτριας, της Δρ. Κοέν, την οποία επισκέπτεται η Αγγελική στο πλαίσιο μιας ψυχοθεραπευτικής συνεδρίας. Σύμφωνα με τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, ο χώρος του γραφείου πληρούται από ένα γραφειάκι με την καρέκλα του και ένα ανάκλιτρο, ενώ η όλη διακόσμηση του χώρου παραπέμπει σε εσωτερικό εκκλησίας (στον τοίχο δεσπόζει ένας σταυρός, στο γραφείο μια επτάφωτη λυχνία και διάσπαρτα κηροπήγια υπάρχουν παντού τριγύρω⁸⁰⁰). Ενώ ο δραματικός χώρος εκ πρώτης όψεως προβάλλει άμεσα αναγνωρίσιμος και ρεαλιστικά αποτυπωμένος, εντούτοις τα χριστιανικά σύμβολα που τον κοσμούν προδιαθέτουν για μια ανατροπή του δραματικού τοπίου στην εξέλιξη της δράσης. Πράγματι, βαθμιαία ο χώρος θα μεταβληθεί σε πεδίο υπερβατικής δράσης των δύο πρωταγωνιστριών, χωρίς όμως τον θρησκευτικό χαρακτήρα με τον οποίο αρχικά είχε πλαισιωθεί. Η σκηνική δράση θα διολισθήσει σε μεταφυσικές ατραπούς, που μας ανάγουν σε μια διαφορετική κοσμολογική αντίληψη πέραν και πάνω από θρησκευσιολογικές αναζητήσεις, η οποία, όπως θα διαπιστωθεί, διανοίγεται σε μια μάλλον συμπαντική θεώρηση της ύπαρξης.

Με την έναρξη της δράσης βρισκόμαστε στο μέσον ενός διαλόγου μεταξύ της ψυχαναλύτριας και της θεραπευόμενης, στη διάρκεια του οποίου η Δρ. Κοέν φαίνεται να προσπαθεί να αντιληφθεί το πρόβλημα της Αγγελικής, ενώ παράλληλα δυσανασχετεί που εκείνη εισέβαλε στο γραφείο της παρακάμπτοντας τη σειρά των ραντεβού. Κάποια στιγμή η Αγγελική προσκαλεί την Δρ. Κοέν να καθίσει στην καρέκλα της προκειμένου να αρχίσει η διαδικασία της συνεδρίας και εκείνη απρόθυμη ανταποκρίνεται, περιμένοντας να δει τις επόμενες κινήσεις της

⁷⁹⁷ Ο Αυτός ρωτάει κάποια στιγμή τον Maestro: «Τι μας συμβαίνει εδώ;» και ο Maestro απαντά: «Ο τόπος. / Συμβαίνει ο τόπος». Βέλτσος, *ό.π.*, σ. 45.

⁷⁹⁸ *Το ίδιο*, σ. 64.

⁷⁹⁹ Το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά από το Πειραματικό Θέατρο της Πόλης – Μαριέττα Ριάλδη το 1999, σε σκηνοθεσία Βασίλη Αναστασίου.

⁸⁰⁰ Για μια ανάλυση των χριστιανικών συμβόλων στο έργο, βλ. τη σχετική αναφορά στο κεφάλαιο «Από την ενθρόνιση στην αποκαθάρωση των συμβόλων».

«πελάτισσάς» της. Η Αγγελική επιχειρεί να εξηγήσει στη Δρ. Κοέν το αδιέξοδο της σχέσης με τον εραστή της, ενώ κάνει και μια πρώτη αναφορά στο μποζό, ένα «ζώο», όπως το αποκαλεί, το οποίο έχει επικήσει την πλάτη της προκαλώντας της δυσφορία. Η Δρ. Κοέν, ωστόσο, αδυνατώντας να συλλάβει τα λεγόμενα της Αγγελικής και δυσανασχετώντας εξακολουθητικά με την εισβολή της, κατευθύνεται προς την πόρτα, αναζητώντας την ασθενή της οποίας τη σειρά πήρε αυθαίρετα η Αγγελική. Η τελευταία την πληροφορεί ότι η ασθενής έχει «εξανημιστεί» (αργότερα θα αποκαλυφθεί ότι την έχει δολοφονήσει η ίδια) και σπρώχνει με δύναμη την ψυχαναλύτρια μακριά από την πόρτα. Η Δρ. Κοέν από το παρά φύση δυνατό σπρώξιμο παραπαίει και τότε η Αγγελική δικαιολογείται: «Είναι αλήθεια ότι είμαι δυνατότερη από τον μέσον όρο. Έχω αναβαθμισμένο DNA. Μου έχει συμβεί γενετική βελτίωση»⁸⁰¹. Και για του λόγου το αληθές δίνει μια γερή κλωτσιά σε μια καρέκλα και την πετάει απροσδόκητα μακριά.

Η ενέργεια αυτή της Αγγελικής συνιστά το έναυσμα για μια σειρά από ιδιότυπες κινησιακές σχέσεις τις οποίες η ίδια αναπτύσσει με τα έπιπλα του ψυχαναλυτικού γραφείου. Έχοντας αρχίσει να ξεδιπλώνει λεπτομέρειες του πρότερου βίου της κόντρα στη δυσπιστία της Δρ. Κοέν, η Αγγελική προβαίνει σε μια ιδιόζουσα οικειοποίηση του χώρου. Ο χειρισμός των επίπλων και των αντικειμένων του χώρου εκ μέρους της ακολουθεί στην εξέλιξη της δράσης μια κλιμάκωση που βαίνει παράλληλα με την πληροφοριακή διάσταση των αποκαλύψεων της. Στην αρχή του έργου η Αγγελική παραμένει όρθια και περιδιαβαίνει τον χώρο σαν να προσπαθεί να σταθμίσει τα όρια των δυνατοτήτων της εντός του πεδίου δράσης της. Όταν αισθάνεται ότι έχει εδραιώσει την παρουσία της στον χώρο, συμπεριφέρεται στη Δρ. Κοέν σαν να είναι η ίδια η οικοδεσπότης και την καλεί να καθίσει στην καρέκλα της. Εν συνεχεία η Αγγελική προβαίνει βαθμιαία στη φανέρωση της ταυτότητάς της, της αμφίφυλης φύσης της, των πολλαπλών ηλικιακών της στρωμάτων και της καταγωγής της. Στις σποραδικές αντιρρήσεις που εγείρει η Δρ. Κοέν καθ' όλη τη διάρκεια αυτών των αποκαλύψεων η Αγγελική σπεύδει να επιδείξει την υπερβατική της υπόσταση: καβαλάει τα έπιπλα, τα χρησιμοποιεί ως εφαλτήριο για τη σωματική της επιβολή στην ψυχαναλύτρια, ενώ δεν διστάζει να δοκιμάσει τις υπερφυσικές της δυνάμεις στέλνοντας στο κενό όχι μόνο αντικείμενα του χώρου, αλλά και το ίδιο το πτώμα της ασθενούς, το οποίο έτσι υποβιβάζεται σε αντικείμενο.

Όλη αυτή η επιδεικτική της συμπεριφορά συνιστά ουσιαστικά μια εφαρμογή της οντολογικής της σκέψης. Έχοντας κάνει λόγο για το κενό από το οποίο γεννιέται η ύλη και στο οποίο επιστρέφει σε μια αέναη ανακύκλυσή της στους κόλπους του άπειρου σύμπαντος, η Αγγελική, προκειμένου να πείσει τη Δρ. Κοέν περί αυτού, αρπάζει και πετάει πράγματα ψηλά, ώσπου αυτά αφομοιώνονται από το κενό. Η ασθενής αποδεικνύει, έτσι, την αναβαθμισμένη της φύση και καλεί την ψυχαναλύτρια να μοιραστεί μαζί της αυτό το μεταφυσικό επίπεδο εμπειρίας. Η κατάληξη της δράσης, με την Δρ. Κοέν να υποτάσσεται στις επιταγές της Αγγελικής και να αναλαμβάνει στο εξής τον ρόλο του αγγελιοφόρου που θα μεταδώσει σε μια άλλη ύπαρξη την κοσμική αλήθεια, όπως ακριβώς έκανε με εκείνη η Αγγελική, επικυρώνει

⁸⁰¹ Ζιώγας, *Το Μποζό*, Ερμής, Αθήνα 2002, σ. 15.

την υπερβατική φύση των σκηνικών δρωμένων και μας καθιστά και εμάς κοινωνούς της νέας μυθολογίας του Ζιώγα.

Κατά συνέπεια, στο έργο αυτό τα αντικείμενα και τα έπιπλα του χώρου όχι μόνο υπερβαίνουν τη σκηνική τους λειτουργικότητα, αλλά εγγράφονται και σε ένα διαφορετικό πεδίο εμπειρίας, που διαμεσολαβείται από τις υπερφυσικές δυνάμεις της Αγγελικής. Παρότι καταρχάς συνιστούν αντικείμενα του ψυχαναλυτικού γραφείου της Δρ. Κοέν, άρα προβάλλουν αρμονικά ενταγμένα στον σκηνικό χώρο, εν συνεχεία, με τη βαθμιαία απώλεια της επικυριαρχίας του χώρου εκ μέρους της ψυχαναλύτριας, τα έπιπλα διολισθαίνουν σε μια μεταβολή τόσο της λειτουργικότητας όσο και της φύσης τους. Η Αγγελική, που ενεργεί ως εισβολέας ο οποίος σταδιακά οικειοποιείται τον χώρο, φαίνεται ότι αξιοποιεί τις δυνατότητες του χώρου για να εδραιώσει την παρουσία της. Χρησιμοποιεί τα έπιπλα ως βήμα για τη διακήρυξη της συμπαντικής της αλήθειας, όπως επίσης και για να επιβληθεί στη Δρ. Κοέν, ενώ στο τέλος επιχειρεί να εφαρμόσει επάνω τους τους νόμους του σύμπαντος, καταφάσκοντας έτσι την υπερβατική της υπόσταση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο δραματικός χώρος μεταβάλλεται σε ένα πεδίο συμπύκνωσης της οντολογίας του συγγραφέα. Όπως επισημαίνει και ο Γ. Πεφάνης, «η συμπύκνωση για τον Ζιώγα δεν νοείται παρά ως προστάδιο της υπέρβασης, γι' αυτό και η δραματική του 'ποίηση' κατατείνει στο υπερβατικό»⁸⁰². Πράγματι, ο τρόπος με τον οποίο το γραφείο της Δρ. Κοέν διανοίγεται και συγκοινωνεί με το κενό επικυρώνει αυτήν ακριβώς την υπερβατική φύση της δραματοουργίας του.

Η περιδιάβαση στα έργα που αναλύθηκαν παραπάνω μας προσέφερε μια εναλλακτική ματιά γύρω από την έννοια του χώρου, αφού στα εν λόγω έργα είδαμε τον κυρίαρχο δραματικό χώρο να τίθεται υπό αίρεση και να επαναπροσδιορίζεται. Η διαδικασία αυτή μεταλλαγής του χώρου διαπιστώσαμε ότι τελέστηκε μέσα από κινησιακές χειρονομίες των προσώπων οι οποίες επέφεραν μια μεταβολή των ορίων και του προσανατολισμού του χώρου, αλλά κυρίως μέσα από πνευματικές προβολές και γλωσσικές δοκιμές, διά των οποίων μετασηματίστηκε η ίδια η δομή της σκέψης των προσώπων, οδηγώντας με τη σειρά της σε μια καίρια συνειδησιακή μετατόπιση εκ μέρους τους. Με τον τρόπο αυτό είδαμε να αναδύονται νέοι τόποι εμπειρίας, στους οποίους τα πρόσωπα μπόρεσαν να αναγνωρίσουν σπαράγματα του παλαιού τους εαυτού, αλλά και νέες δυνατότητες αυτοπραγμάτωσης σε μια δυναμική διαδικασία συγκρότησης της νέας τους εαυτότητας.

Η διαδικασία αυτή είτε διέρχεται μέσα από πρόσκαιρες αποτυπώσεις των επιθυμιών των προσώπων, όπως στην περίπτωση του έργου του Άκη Δήμου *Η Σαμάνθα και ο Μαξ στο βυθό της ασφάλτου*, είτε επιτελείται μέσα από την επιστροφή στην πρωταρχικότητα της ύπαρξης, όπως στην περίπτωση του έργου της Λαϊνά, είτε διασχίζει την επικράτεια του μύθου, όπως στην περίπτωση των έργων *Ρωμαίος και Ιουλιέτα στον καθρέφτη* και *Ανδρομάχη ή Τοπίο γυναίκας στο ύψος της νύχτας*, είτε συνιστά ένα αμιγές συμβάν του τόπου δυνάμενο να εγκαταστήσει ένα νέο επίπεδο

⁸⁰² Πεφάνης, «Η ελληνική δραματολογία στις δεκαετίες '80 και '90 (1980-1998). Τάσεις, σταθμοί και προοπτικές», *ό.π.*, σ. 343.

συνειδητότητας, όπως συμβαίνει στο έργο του Βέλτσου, είτε τέλος προσλαμβάνει κοσμολογικές διαστάσεις, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Ζιώγα. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις στο τέλος της συνειδησιακής διαδρομής των προσώπων έχει συντελεστεί μια μετατόπιση της εμπειρίας τους τέτοια που επικυρώνει την ανάδυση των νέων τόπων ως πυρήνων όλης αυτής της μετασχηματιστικής διαδικασίας.

1.7 Η μηχανή ως ελεγκτική αρχή της συνείδησης

Οι μηχανές έκαναν την εμφάνισή τους με τη βιομηχανική επανάσταση με σκοπό να αντικαταστήσουν τα μέχρι τούδε χρησιμοποιούμενα εργαλεία, να εντατικοποιήσουν την ανθρώπινη εργασία και με τον τρόπο αυτό να οδηγήσουν σε αύξηση της παραγωγής, αλλά και να επαυξήσουν τα κέρδη από το εκάστοτε παραγόμενο προϊόν. Ωστόσο, η εισαγωγή της μηχανής δεν επέφερε μια μεταβολή αποκλειστικά στον τρόπο παραγωγής και συνακόλουθα στην οικονομία, αλλά επηρέασε συνολικά τη συγκρότηση της συνείδησης του κόσμου από το νεωτερικό υποκείμενο. Με τη μετάπτωση των εργατών από τον φυσικό χώρο εργασίας τους, οργανικά ενταγμένο στην αντίληψη της οικιακής οικονομίας, στον τεχνητό χώρο των εργοστασίων, πλήρως αποσπασμένο από την οργάνωση του καθημερινού βίου, και με την αντικατάσταση της ελεύθερης χειρονομίας από την αυτοματοποιημένη κίνηση μπροστά στα μηχανήματα της γραμμής παραγωγής επήλθε μια ριζική μεταβολή της αντίληψης της κοινωνικής πραγματικότητας και της θέσης του ατόμου μέσα σε αυτήν.

Η μεταλλαγή της ανθρώπινης χειρονομίας βρίσκεται στον πυρήνα της συνειδησιακής αυτής μεταβολής. Τα εργαλεία με τα οποία ο άνθρωπος άλλοτε διεκπεραίωνε την εργασία του εμφανίζονταν πλήρως εναρμονισμένα με το σώμα του, ενεργοποιούσαν ολόκληρο το σώμα, αποτελούσαν προέκταση του σώματος αυτού και η χειρονομία που τα συνόδευε προσαρμοζόταν στις εκάστοτε ανάγκες της εργασίας. Έτσι, ο άνθρωπος είχε πλήρη συνείδηση της σωματικότητάς του και της επενέργειας αυτής της σωματικότητας επάνω στο περιβάλλον του. Με την έλευση της μηχανής η χειρονομία που απαιτείται από τον άνθρωπο είναι πλέον μια χειρονομία ελέγχου ενός επιμέρους στοιχείου της μηχανής, που απαιτεί την ενεργοποίηση ενός μόνο μέρους του ανθρώπινου σώματος. Με τον τρόπο αυτό επιτελείται ένας κερματισμός όχι μόνο της άλλοτε κυρίαρχης σωματικότητας του ανθρώπου, αλλά και της αισθητηριακής αντίληψης των πραγμάτων από μέρους του. Όταν το σώμα κερματίζεται σε επιμέρους ζώνες ελέγχου, όταν ο μόχθος εκπίπτει σε ικανότητα χειρισμού, όταν η εργασία αποσπάται από τη μορφολογία του ανθρώπινου σώματος, τότε οδηγούμαστε σε έναν ριζικό μετασχηματισμό της ίδιας της συμβολικής σχέσης με τον κόσμο⁸⁰³.

⁸⁰³ Ο Baudrillard επισημαίνει αυτήν την καίρια αλλαγή στον ρόλο της σωματικότητας, υποστηρίζοντας ότι πλέον η χειρονομία του ανθρώπου συνίσταται όχι στη λειτουργία των αντικειμένων, αλλά στην απλή επαφή με τα αντικείμενα (μέσω κουμπιών, μοχλών, λαβών κ.λ.π.) και στον νοητικό έλεγχο της λειτουργικότητάς τους. Αυτό είναι που αφαιρεί από την όλη διαδικασία τη συμβολική σχέση με τον κόσμο, αφού η χειρονομία αποποιείται την οργανική της σύνδεση με το περιβάλλον. Baudrillard, *Le système des objets*, ό.π., σσ. 68-69.

Η νέα αυτή πραγματικότητα εγκαινιάζει και μια νέα θέση υποκειμένου για το άτομο. Ο κόσμος δεν περιβάλλει πλέον το άτομο με τρόπο που εκείνο να τον αντιλαμβάνεται ως μια διαισθητηριακή ολότητα. Αντίθετα, το άτομο φέρεται να μετέχει μιας επιμέρους μόνο διάστασης του κόσμου, εκείνης που ευκολύνει τη λειτουργικότητα της κοινωνικοοικονομικής οργάνωσης. Υπό αυτό το πρίσμα η συμβολική σχέση του ατόμου με τον κόσμο, που άλλοτε διερχόταν μέσα από τη σωματική οργάνωση⁸⁰⁴, σήμερα μετουσιώνεται σε σχέση διαχείρισης. Επάνω στη σχέση αυτή εγκαθίστανται και οι διάφοροι μηχανισμοί επιτήρησης και ελέγχου, προκειμένου να εδραιώσουν τη συνολική τους εποπτεία πάνω στην ανθρώπινη παρουσία. Από τη στιγμή που ο άνθρωπος έχει στερηθεί την πρωτοβουλία της χειρονομίας του, καθίσταται ευάλωτος σε κάθε απόπειρα ελέγχου της συνείδησής του, που όσο πιο κεκαλυμμένη εμφανίζεται τόσο πιο αποτελεσματική αποδεικνύεται.

Στα έργα της υπό εξέταση περιόδου η σκηνική εμφάνιση μηχανών είναι περιορισμένη και εγγράφεται σε μια μεταιχμιακή εποχή, λίγο πριν τη δυναμική έλευση των νέων τεχνολογιών, που επιφέρουν μια ακόμα πιο ριζική μεταβολή στην ανθρώπινη κατάσταση. Οι μηχανές στη δραματολογία της δεκαετίας του 1990 δεν ενεργοποιούν τόσο έναν λόγο γύρω από τη μεταλλαγή της ανθρώπινης χειρονομίας και την δι' αυτής μεταβολή της κοινωνικής οργάνωσης όσο έναν λόγο γύρω από τη διαδικασία συγκρότησης της συνείδησης, την κατασκευή των ταυτοτήτων και την ισχύ της αισθητηριακής εμπειρίας. Με άλλα λόγια, διερευνούν περισσότερο τη συμβολική σχέση του ατόμου με τον κόσμο και τον τρόπο που αυτή έχει μετασχηματιστεί στον σύγχρονο κόσμο των συστημάτων επιτήρησης και ελέγχου. Η εργαλειοποίηση του σύγχρονου ανθρώπου από τη νεόκοπη ηθική του αυτοματοποιημένου κόσμου τίθεται στο επίκεντρο των εν λόγω έργων και διαυγάζει τις επιμέρους διαστάσεις αυτής της ηθικής.

Στο μονολογικό μονόπρακτο του Γιώργου Μανιώτη *Ο τηλεφωνητής*⁸⁰⁵ στον δραματικό και σκηνικό χώρο δεσπόζει η τηλεφωνική κονσόλα του στρατοπέδου, την οποία χειρίζεται με περισσή αφοσίωση ο ανώνυμος Στρατιώτης. Καθώς το τηλέφωνο χτυπά ακατάπαυστα, ο Στρατιώτης σηκώνει τα ακουστικά και έπειτα τελεί τις διάφορες συνδέσεις πατώντας κουμπιά και αλλάζοντας βύσματα, την ίδια στιγμή που τα πολύχρωμα λαμπάκια της κονσόλας αναβοσβήνουν άτακτα. Κάποια στιγμή το τηλέφωνο σταματά να χτυπά. Ο Στρατιώτης πανηγυρίζει για τη μικρή αυτή παύση και σπεύδει να την εκμεταλλευτεί: αφού εκδηλώσει τη συσσωρευμένη πίεσή του με επιθετικές ενέργειες εναντίον του κοινού, πλησιάζει τα ντουλάπια του βάθους, τα ανοίγει ένα-ένα και μας παρουσιάζει το περιεχόμενό τους: ηρεμιστικά χάπια, οινόπνευματώδη ποτά και χασίς, τα οποία φέρεται να καταναλώνει διαδοχικά στην εξέλιξη της μονολογικής του εκφοράς, επιδιόμενος ταυτόχρονα σε ένα παραλήρημα γύρω από τη γεμάτη παραλογισμό ζωή του στο στρατόπεδο. Ο μονόλογός του τερματίζεται όταν το τηλέφωνο χτυπά εκ νέου και ο Στρατιώτης αναγκάζεται να επιστρέψει στο ανιαρό καθήκον του.

⁸⁰⁴ Το ίδιο, σ. 77.

⁸⁰⁵ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά σε ενιαία παράσταση με τίτλο *Ιερό Τρίπτυχο* μαζί με τα μονόπρακτα *Έξοδος* και *Το νήμα* στο Θέατρο Εξαρχείων την περίοδο 1990-1991 σε σκηνοθεσία Τάκη Βουτέρη.

Στο έργο αυτό συναντάμε μια πρόωμη εκδοχή της επικυριαρχίας της τεχνολογίας, που εκδηλώνεται μέσα από μια κοινή συσκευή, αυτήν του τηλεφώνου, το οποίο έρχεται για να υπονομεύσει την εγγενή του λειτουργία ως μέσου επικοινωνίας. Ενώ καταρχήν ο Στρατιώτης θα έπρεπε να θεωρεί εαυτόν τυχερό που έχει επιφορτιστεί με το καθήκον της διαμεσολάβησης της επικοινωνίας εντός του στρατοπέδου, τη στιγμή που άλλοι φαντάροι αναλαμβάνουν λιγότερο ελκυστικά καθήκοντα, εντούτοις η ασφυκτική πίεση του καθήκοντος σε συνδυασμό με την απομόνωσή του από την κοινωνική ζωή του στρατοπέδου φαίνεται ότι τον έχουν οδηγήσει προοδευτικά στον εγκλωβισμό και στη δι' αυτού παραφορά. Ο μονόλογός του, που εκφέρεται εν μέσω της επικοινωνιακής τρέλας που τον περιβάλλει, αποτυπώνει τον πανικό και την αδυναμία του να διαχειριστεί την πραγματικότητα γύρω του, καταδεικνύοντας παράλληλα «τη διαβρωτική φθορά που φέρνει η 'ένστολη' ζωή, εντεταγμένη, καθορισμένη»⁸⁰⁶.

Καθώς, όμως, στον Μανιώτη η κάθε επιμέρους δραματική κατάσταση δεν συνιστά παρά την αντανάκλαση μιας ευρύτερης κοινωνικής παθολογίας⁸⁰⁷, καθίσταται σύντομα φανερό ότι στο πρόσωπο του Στρατιώτη συνοψίζεται όλο το δράμα του ατόμου στον σύγχρονο τεχνολογικοποιημένο κόσμο (μόλις στα σπάργανα τη δεκαετία του 1990). Περιστοιχισμένος από τα λογής μηχανήματα, κουμπάκια, βύσματα, ακουστικά και απορροφώντας αδιαλείπτως τους μονότονους ήχους του τηλεφώνου, της κονσόλας και της ενσύρματης σύνδεσης, ο Στρατιώτης φέρεται να συνθλίβεται από την πληθώρα των αισθητηριακών ερεθισμάτων, τα οποία του απομυζούν την ελάχιστη ζωτική ενέργεια που του έχει απομείνει. Αποδεικνύεται, έτσι, ένα «μικροσκοπικό αλλά απαραίτητο τμήμα στο μηχανισμό που υπηρετεί την εξουσία»⁸⁰⁸. Υπό αυτό το πρίσμα ο θάλαμος στον οποίο είναι εγκατεστημένο το σύστημα επικοινωνίας και στον οποίο φέρεται απομονωμένος ο Στρατιώτης μπορεί να θεωρηθεί ως ένας «προθάλαμος εξοικείωσής του με την κοινωνική κόλαση που τον περιμένει»⁸⁰⁹, αφού και σε αυτήν την ίδια την κοινωνική πραγματικότητα το άτομο έρχεται αντιμέτωπο με ένα σύστημα προορισμένο να αφομοιώνει και να εξαλείφει την όποια ατομικότητα⁸¹⁰.

Η τοποθέτηση της τηλεφωνικής κονσόλας στο κέντρο του σκηνικού χώρου και η οργάνωση γύρω από αυτήν όλης της κινησιολογίας του Στρατιώτη αποτυπώνουν με σκηνικούς όρους αυτήν την αναγωγή της κατάστασής του στο

⁸⁰⁶ Παγκουρέλης, «Η 'ένστολη' ζωή: Το 'Ιερό τρίπτυχο' του Γ. Μανιώτη στο 'Θέατρο των Εξαρχείων'», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 235.

⁸⁰⁷ Ο ίδιος ο συγγραφέας σε συνέντευξή του επισημαίνει ότι αυτό που τον ενδιαφέρει περισσότερο μέσα από τα έργα του είναι να περιγράψει με όσο μεγαλύτερη διαύγεια γίνεται «μια στιγμή ροής του πολιτισμού μας». Γιώργος Μανιώτης, «Το θέατρο είναι ένα δροσερό καλοκτηνισμένο πάρκο μέσα στην πόλη γεμάτο τροφαντές πάπιες και επηρμένα παγώνια...: Συνέντευξη στην Κατερίνα Ζαμαρία», *Δρώμενα*, 7-9 (Ιαν.-Ιούν. 1985), σ. 53.

⁸⁰⁸ Μικελίδης, «Σπαρακτικές εκμυστηρεύσεις», *Ελευθεροτυπία*, 17.12.1990.

⁸⁰⁹ Θυμέλη, «Δηλητηριώδεις μικρογραφίες», *Ριζοσπάστης*, 11.12.1990.

⁸¹⁰ Σύμφωνα με την Μ. Θωμαδάκη, στο έργο του Μανιώτη κυρίαρχο είναι το στοιχείο «της διαμάχης και της τελικής, οριστικής αντιπαράθεσής μεταξύ του ανθρώπου και της κοινωνίας των θεσμών, που ανάγονται σε φυσικό περιβάλλον συγκρούσεων και μοιραίων συμβιβασμών». Βλ. Θωμαδάκη, «Σχέσεις υποβολής και επιβολής στο θέατρο του Γιώργου Μανιώτη», στον τόμο *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, ό.π., σ. 283.

ευρύτερο κοινωνικό πεδίο⁸¹¹. Καθώς το μηχάνημα καταλαμβάνει τον σκηνικό χώρο και φέρει κυριαρχική παρουσία εντός του, αναδεικνύεται καταρχάς σε δρώσα δύναμη, η οποία, όπως αποδεικνύεται και από τα πεπραγμένα του Στρατιώτη, υπερτίθεται αυτής της ίδιας της ανθρώπινης παρουσίας. Το μηχάνημα φέρεται να καταδυναστεύει τον Στρατιώτη: οι ενέργειές του απέναντι σε αυτό φανερώνουν υποτακτικότητα, γεγονός που αποδεικνύεται και από την ακαριαία επαναφορά στο πόστο του, όταν στο τέλος του έργου το τηλέφωνο ξαναχτυπά. Αλλά και η όλη παραφορά και η «ιερή τρέλα»⁸¹² που τον καταλαμβάνει στο μεσοδιάστημα της λειτουργίας του τηλεφώνου συνιστούν συμπτώματα της αλλοιωμένης από την απομόνωση και τη μονομανή ενασχόληση συνείδησής του.

Συνεπώς, τόσο ο εγκλεισμός του Στρατιώτη στον θάλαμο επικοινωνίας, όσο και η ίδια η χωροθέτηση της κονσόλας στο κέντρο του θαλάμου προοιωνίζουν τον κοινωνικό χώρο στον οποίο πρόκειται ο Στρατιώτης να ενταχθεί μετά τη λήξη της θητείας του. Ως άλλο γρανάζι του συστήματος προορίζεται να τεθεί στην υπηρεσία έξωθεν επιβαλλόμενων πολιτικών και σταδιακά να απολέσει την ατομικότητά του. Η σύνθλιψη της ατομικής βούλησης, όπως αυτή επιτελείται στο δραματικό παρόν, δεν είναι παρά μια μικρογραφία των αντίστοιχων ισοπεδωτικών μηχανισμών του συστήματος. Αυτό, άλλωστε, φανερώνεται και από τις διηγητικές αναφορές του σε σχέση με το μέλλον που του επιφυλάσσει η ζωή. Αφού αφεθεί να ονειρευτεί «κούρσες», «φράγκα» και «πισίνες», ο Στρατιώτης πολύ γρήγορα θα συνειδητοποιήσει ότι η ταξική του δυναμική δεν μπορεί να φτάσει ως εκεί και ότι θα πρέπει να συμβιβαστεί με «ό,τι βρεθεί» για να βγάλει τη ζωή. Έχοντας διολισθήσει στο παρελθόν και έχοντας παρασυρθεί σε αυτές τις άγονες προβολές στο μέλλον, δεν μπορεί παρά να επιστρέψει στο παρόν του, στο οποίο τον επαναφέρει το τελευταίο κουδούνισμα του τηλεφώνου. Με τον κυκλικό αυτό τρόπο επιστρέφει στην αρχική κατάσταση εγρήγορσης που του επιβάλλει το καθήκον⁸¹³, κυρώνοντας τη θέση και τον ρόλο που το σύστημα του έχει προδιαγράψει.

Στην αναγωγή αυτή της συγκεκριμένης δραματικής κατάστασης στο ευρύτερο κοινωνικό πεδίο συνηγορεί και η απουσία ονόματος του Στρατιώτη. Ο συγγραφέας σκόπιμα αποκαλεί τον ήρωα με την ιδιότητά του, τοποθετώντας τον έτσι στο περιθώριο της κοινωνικής οργάνωσης, σε μια θέση ευαλωτότητας, που λειτουργεί ως παγίδα για τη συγκρότηση της εαυτότητάς του. Ο Στρατιώτης νοείται ως ένας «Άλλος», ο οποίος ταυτοποιείται βάσει της διαφοράς του από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο. Προβάλλει, δηλαδή, ετεροκαθοριζόμενος, αδύναμος να χτίσει την

⁸¹¹ Όπως, άλλωστε, επισημαίνει και ο Κ. Γεωργουσόπουλος «[...] ο κ. Μανιώτης βλέπει θεατρικά. Τα κείμενά του δημιουργούν το χώρο τους και τα πρόσωπά του προϋποθέτουν ένα χώρο». (Γεωργουσόπουλος, «Εσοδεία: Θέατρο του Γ. Μανιώτη», στον τόμο Γιώργος Μανιώτης, *Ρεσιτάλ: 9 Μονόπρακτα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 331). Ο χώρος, συνεπώς, στη δραματουργία του Μανιώτη αναδεικνύεται ως συστατική αρχή των δραματικών καταστάσεων και όχι απλώς ως περιβάλλουσα συνθήκη.

⁸¹² Τσατσούλης, «Το επώδυνον παίγνιον: Γύρω από τα εννέα μονόπρακτα του Γιώργου Μανιώτη», στον τόμο Γιώργος Μανιώτης, *Ρεσιτάλ: 9 Μονόπρακτα*, ό.π., σ. 23 [Τώρα και στον τόμο Τσατσούλης, *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνης στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα 2007, σ. 277].

⁸¹³ Απόστολος Μπενάτσης, «Όψεις της σύγχρονης μυθολογίας: η περίπτωση του Γιώργου Μανιώτη», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, ό.π., σ. 137.

αυτοεικόνα του και ως εκ τούτου έρμαιο του συστήματος⁸¹⁴. Η διαρκής υποταγή του στις ανελέητες απαιτήσεις του συστήματος, όπως αυτές προβάλλονται επάνω στην τηλεφωνική κονσόλα, θα καταστεί ένα είδος αυτοεκπληρούμενης προφητείας της ηχηρής του ανωνυμίας.

Μια ανάλογη αίσθηση εγκλωβισμού και αυτοπαγίδευσης με αυτήν του Στρατιώτη στο έργο του Μανιώτη αναδύεται και στο έργο του Στέλιου Λύτρα *Ιουλιέτα των Μάκιντος*⁸¹⁵. Εδώ το δραματικό πλαίσιο εμφανίζει μια ακόμα πιο ριζική μελλοντολογική διάσταση, καθώς η δράση τοποθετείται εντός ενός ολοκληρωτικού καθεστώτος που στηρίζεται στην τεχνολογία για να ελέγχει και να χειραγωγεί τους πολίτες. Η Ιουλιέτα εργάζεται σε μια εταιρία, επιφορτισμένη να απαντά στα τηλέφωνα και να δίνει οδηγίες για την επιδιόρθωση των βλαβών του ηλεκτρονικού συστήματος το οποίο διέπει το σύνολο της κοινωνικής οργάνωσης του κρατιδίου της Βερόνας. Ο φόρτος εργασίας, όμως, είναι μεγάλος και στη σκηνή η οποία διαδραματίζεται στα γραφεία της εταιρίας η Ιουλιέτα φέρεται να πασχίζει να προλάβει τις απανωτές κλήσεις, την ίδια στιγμή που λαμβάνει εντολές από τους προϊσταμένους της να καταθέσει άμεσα αναφορές και υπηρεσιακά σημειώματα. Εν τέλει η Ιουλιέτα κρίνεται ανεπαρκής στην εργασία της και εγκαλείται από τα μεγάφωνα για επανειλημμένες καθυστερήσεις στην προσέλευση στον χώρο εργασίας, για ενδείξεις παρεμβολής προσωπικών σκέψεων κατά τη διάρκεια της εργασίας της και για πλημμελή εξυπηρέτηση του κοινού. Τέλος, καλείται σε απολογία ενώπιον του Διευθυντή Ελέγχου Προσωπικού.

Η καταναγκαστική απορρόφηση της Ιουλιέτας από το εργασιακό καθήκον, που την υποβάλλει σε μια διαρκή επικοινωνιακή εγρήγορση και εκβάλλει στην ολοκληρωτική της εξουθένωση, έχει αναλογίες με την αντίστοιχη συνθήκη την οποία βιώνει και ο Στρατιώτης στο μονόπρακτο του Μανιώτη. Και οι δύο υφίστανται από το σύστημα τη διαρκή πίεση να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις του καθήκοντος, ενώ και οι δύο φέρονται να έχουν συνείδηση της κατάστασής τους και μοιάζουν να βιώνουν την προσωπική τους ματαίωση μέσα σε μια αίσθηση απόλυτης μοναξιάς και απομόνωσης. Στην περίπτωση του Στρατιώτη η μοναξιά είναι κυριολεκτική, καθώς βρίσκεται μόνος μέσα στον τηλεφωνικό θάλαμο, αντίθετα στην περίπτωση της Ιουλιέτας η ίδια περιβάλλεται από ένα πλήθος «συναδέλφων», οι οποίοι όμως ενεργούν μηχανικά σαν τα γρανάζια ενός γιγάντιου δικτύου παραγωγής. Η Ιουλιέτα αναπόφευκτα αισθάνεται μόνη μέσα σε αυτόν τον παράλογο εκδιπλούμενο «καφκικό λαβύρινθο»⁸¹⁶, από τον οποίο τελικά αποβάλλεται ως ανεπαρκής και δυνητικά επικίνδυνη.

⁸¹⁴ Η Ζ. Βερβεροπούλου εντάσσει τον Καλόγερο, τον Στρατιώτη και τον Ζητιάνο σε μια κοινή κατηγορία ονοματοδοσίας των δραματικών προσώπων, εντός της οποίας η ανωνυμία υποκρύπτει αδυναμία κοινωνικής ένταξης και αυτοκαθορισμού τους. Βλ. αναλυτικά: Βερβεροπούλου, «Θεατρικοί ήρωες δίχως όνομα: η ανωνυμία ως ταυτότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», στον τόμο *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, ό.π., σ. 692.

⁸¹⁵ Το έργο ανέβηκε για πρώτη και μοναδική φορά από το Θέατρο «Σημείο» σε σκηνοθεσία Νίκου Διαμαντή τη θεατρική περίοδο 1999-2000.

⁸¹⁶ Ρούλα Αλαβέρα, «Πολύ πριν το Matrix», στο Στέλιος Λύτρας, *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 2000, σ. 23.

Επιπλέον, στο έργο του Μανιώτη βρισκόμαστε ακόμα στον μηχανικό τρόπο οργάνωσης του εργασιακού χρόνου: το τηλεφωνικό κέντρο που έχει μπροστά του ο Στρατιώτης δεν είναι παρά μια μηχανή επικοινωνίας που λειτουργεί με καλώδια και βύσματα. Η προσωρινή παύση λειτουργίας της δίνει τη δυνατότητα στον Στρατιώτη να αποτραβηχτεί για λίγο και να αναζητήσει διέξοδο στα μέσα ανακούφισής του από την εργασιακή πίεση. Αντίθετα, ο Λύτρας μας εισάγει αρκετά πρώιμα στον μεταβιομηχανικό κόσμο των τεχνολογικών συστημάτων και μάλιστα αποτυπώνει την πλέον ακραία εκδοχή του, καθώς οι νέες τεχνολογίες φέρονται να έχουν κατακλύσει κάθε πτυχή του δημόσιου και ιδιωτικού βίου της Βερόνας, διαμορφώνοντας τις συνθήκες ενός δυστοπικού τεχνολογικού καθεστώτος. Μέσα στο πλαίσιο αυτό η Ιουλιέτα εμφανίζεται πλήρως εκτεθειμένη στην εξουσία της τεχνολογίας. Η απόδοσή της στο τηλεφωνικό κέντρο παρακολουθείται και αποτιμάται συνεχώς με ποσοτικούς δείκτες, ενώ το σύστημα μπορεί να ανιχνεύσει ακόμα και παρεμβολές της σκέψης της, που παρεκκλίνουν από το επιτρεπτά όρια τα οποία έχει θέσει το καθεστώς. Ο Γ. Πεφάνης, αναφερόμενος στη δυστοπία της μετανεωτερικής κοινωνίας, επισημαίνει ότι οι φουκωικές έννοιες της επιτήρησης (έλεγχος) και της πειθαρχίας (τιμωρία) τείνουν να αντικατασταθούν από τις έννοιες της αξιολόγησης και της αποδοτικότητας, που ουσιαστικά συνιστούν μια κεκαλυμμένη εκδοχή ελέγχου, εκπορευόμενη από την –πλέον αόρατη– κεντρική εξουσία⁸¹⁷. Στο έργο του Λύτρα κατά έναν παράδοξο τρόπο συνυπάρχουν και τα δύο ζεύγη εννοιών, ακριβώς επειδή το έργο δεν εγγράφεται στο πεδίο του μεταμοντερνισμού, αλλά ισορροπεί στο μεταίχμιο των δύο κόσμων, διατηρώντας ακόμα την ελπίδα για μια διέξοδο διαφυγής, που εδώ δεν είναι παρά η ετεροτοπία της ποίησης.

Υπό το πρίσμα αυτό η Ιουλιέτα εμφανίζεται κυριολεκτικά παγιδευμένη από συστημικές δυνάμεις διάχυτες σε όλες τις εκφάνσεις του κοινωνικού βίου. Η εργασία της στο τηλεφωνικό κέντρο της εταιρίας της δεν είναι παρά μια απτή απόδειξη της ολοκληρωτικής φύσης του τεχνολογικού καθεστώτος της Βερόνας και μαρτυρά την προοδευτική αφομοίωση και την τελική εκ των έσω εξόντωση του ατόμου υπό το κράτος της τεχνολογικής υπερδύναμης. Η εμπλοκή της με τα ακουστικά, τα καλώδια, τα μικρόφωνα και τις κονσόλες αναδίνει την αίσθηση της ολοκληρωτικής αφομοίωσής της από το ελεγκτικό καθεστώς της Βερόνας. Έτσι, τα αντικείμενα αυτά μοιάζουν με παγίδες που υπονομεύουν κάθε απόπειρα αυτοπροσδιορισμού και αυτοδιάθεσης των εμπλεκόμενων με αυτά. Ωστόσο, η τελική έξοδος της Ιουλιέτας στην επικράτεια της ποίησης αναδύεται ως εκείνη η αναγεννητική δύναμη που μπορεί να υποσκάψει τους ελεγκτικούς μηχανισμούς του συστήματος και να εδραιώσει μια παράλληλη, διαρρέουσα όλο το κοινωνικό πεδίο, ποιητική πραγματικότητα, που θέτει στο κέντρο της τον άνθρωπο και τις ανάγκες του.

Ένα μηχανικό σκηνικό στοιχείο, το οποίο παραπέμπει στην παντοδυναμία του συστήματος και στον εξανδραποδισμό του ατόμου από αυτό, εμφανίζεται και στο έργο της Λείας Βιτάλη *Το γεύμα*. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στο μεγαλοαστικό

⁸¹⁷ Πεφάνης, «Δυστοπίες, ετεροτοπίες, οριοφιλίες και άλλα θεατρικά ιδιώματα του τόπου», στον τόμο *Θιασώτες και Φιλόσοφοι*, ό.π., σ. 267.

σαλόνι του Παύλου και της Λένας, όπου παρατίθεται ένα δείπνο για τον εορτασμό των δώδεκα χρόνων κοινού βίου του ζεύγους. Το δείπνο θα καταστεί η αφορμή για να εκδιπλωθούν τα νεόπλουτα ήθη και ο αριβισμός των προσώπων. Κάποια στιγμή οι συνδαιτυμόνες αποφασίζουν να προχωρήσουν στη ζωντανή αναπαράσταση ενός περιστατικού βίας της τρέχουσας επικαιρότητας και συγκεκριμένα του βιασμού και του φόνου μιας νεαρής κοπέλας, με σκοπό να διερευνήσουν τα κίνητρα και τις προθέσεις των εμπλεκομένων. Η αναπαράσταση, όμως, αυτή απολήγει στον πραγματικό βιασμό και τη δολοφονία της Άννας από τον Βασίλη μπροστά στα απαθή βλέμματα των φίλων και του συζύγου της Άννας, γεγονός που θα φανερώσει με τον πλέον ριζικό τρόπο την ηθική εξαχρείωση των προσώπων και την ολοκληρωτική αλλοτρίωσή τους από τη βία του συστήματος.

Στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, που αφορούν την οργάνωση του σκηνικού χώρου, η συγγραφέας αναφέρεται μεταξύ άλλων και σε ένα «μάτι» συναγερμού προστασίας, το οποίο ανάβει κάθε φορά που κάποιος περνά από μπροστά του. Αυτό το «μάτι» στο μεγαλύτερο μέρος του έργου παραμένει ανενεργό και θα ενεργοποιηθεί μόνο όταν η αναπαράσταση του βιασμού και του φόνου αρχίσει να διολισθαίνει σε επικίνδυνα μονοπάτια. Στο σημείο, μάλιστα, που ο Βασίλης ασκεί υπέρμετρη βία στην Άννα, την ξαπλώνει στο πάτωμα και σφίγγοντάς της τον λαιμό την βιάζει, το μάτι αναβοσβήνει συνεχώς αντανakλώντας στον χώρο τον ερυθρό φωτισμό του. Στο αποκορύφωμα της πράξης του βιασμού το μόνο φως που κυριαρχεί επί σκηνής είναι το κόκκινο φως του «ματιού», το οποίο θα σβήσει μόλις ο Βασίλης ολοκληρώσει το ειδικό έγκλημά του. Ωστόσο, θα συνεχίσει να ανάβει στιγμιαία κάθε φορά που κάποιο από τα πρόσωπα διέρχεται από μπροστά του.

Σε ένα δραματικό περιβάλλον στο οποίο από την αρχή καλλιεργείται η αίσθηση της ασυδοσίας, ενώ ο κυνισμός βρίσκεται στον πυρήνα της συμπεριφοράς σχεδόν όλων των προσώπων, το «μάτι» λειτουργεί ως υπόμνηση του κινδύνου εκτροχιασμού των προσώπων, των επιπτώσεων που μπορεί να έχει η κυνική τους συμπεριφορά και τελικά αυτής της ίδιας της βίας που λανθάνει σε κάθε εκδήλωση της συμπεριφοράς αυτής. Το κόκκινο χρώμα λειτουργεί ως συνεκδοχή του αίματος και του θανάτου, ο οποίος κυριαρχεί τελικά ως η μόνη αυθεντική συνθήκη επί σκηνής. Όταν όλα έχουν τελειώσει, τα πρόσωπα απομένουν πάνω στη σκηνή απογυμνωμένα από την οίηση της εξουσίας, την υποκρισία του νεοπλουτισμού τους, τον επίπλαστο καθωσπρεπισμό τους και καλούνται να αντικρίσουν κατάματα το αποτέλεσμα της βίας τους – μιας βίας που δεν υπήρξε μόνο σωματική, αλλά ασκήθηκε και από αυτήν καθαυτή την πράξη της θέασης, της κατανάλωσης του βιασμού και του θανάτου ως θεάματος.

Το τρίτο «μάτι», το μάτι της συνείδησης των προσώπων, αναβοσβήνει σε μια απέλπιδα προσπάθεια να τα αφυπνίσει και να τους υποδείξει τη σαθρότητα του βίου τους. Η ηθική τους κατάπτωση, όμως, είναι τέτοια που ακόμα και την ύστατη στιγμή τα πρόσωπα εθελουφλούν και υπεκφεύγουν. Μόνο η Δάφνη έχει τη δύναμη να αναγνωρίσει έστω και αναδρομικά τη νοσηρότητα της κατάστασης και να πάρει την πρωτοβουλία να καταδώσει την ομήγυρη στην αστυνομία. Έτσι, τα πρόσωπα απομένουν έρμια της βίας του συστήματος το οποίο με τόση αφοσίωση έχουν υπηρετήσει, ενός συστήματος που ευνοεί τον αμοραλισμό και την υποκρισία. Το

«μάτι» του συναγερμού σηματοδοτεί, τελικά, όχι μόνο την ελεγκτική αρχή της συνείδησής τους, αλλά αυτήν την ίδια την επιτήρηση του συστήματος, που έχει καταφέρει να ποδηγετεί τους εκφραστές του, παγιδεύοντάς τους σε έναν φαύλο κύκλο βίας και ασυδοσίας. Τελικά τα πρόσωπα εγκλωβίζονται στη συνθήκη που τα έχει αναθρέψει και απολήγουν στην κατανάλωση του ίδιου τους του εαυτού σε αυτό το ωμοφαγικό δείπνο της ακολασίας τους.

Μια ηλεκτρική συσκευή, που όμως αποκτά χαρακτηριστικά υπερβατικής μηχανής, εμφανίζεται στον σκηνικό χώρο του έργου του Τάκη Θεοδωρόπουλου *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*⁸¹⁸. Πρόκειται για την ηλεκτρική σκούπα με την οποία κάνει συχνά-πυκνά τη σκηνική της εμφάνιση η Μίρτα, υπηρέτρια στο σπίτι του Αντώνη και της Ελένης. Η Μίρτα είναι μια νεαρή Φιλιππινέζα, η οποία προσφέρει τις υπηρεσίες της στο ζεύγος μέσα σε μια συνθήκη απόλυτης επανάληψης της καθημερινής ρουτίνας καθαριότητας. Κάθε φορά που το ρολόι σημαίνει εφτάμισι, η Μίρτα εμφανίζεται στον χώρο του σαλονιού με τα εξαρτήματα της σκούπας, αρχίζει να την συναρμολογεί και κατόπιν την θέτει σε λειτουργία. Σύμφωνα με τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, ο ήχος της σκούπας καθώς αυτή βρίσκεται σε λειτουργία θα πρέπει να είναι σε πολύ υψηλότερη ένταση από την πραγματική, δίνοντας την εντύπωση της «φωνής» του αντικειμένου. Το στοιχείο αυτό σε συνδυασμό με τις κινήσεις συναρμολόγησης της Μίρτας σε ύφος «γκαγκ», όπως επισημαίνει ο ίδιος ο συγγραφέας, παράγουν τελικά ένα οπτικό και ηχητικό παραξένισμα, που συνοδεύει κάθε σκηνική εμφάνιση της ηλεκτρικής σκούπας.

Πέρα, όμως, από τη λειτουργικότητά της στο αισθητηριακό επίπεδο, η ηλεκτρική σκούπα φέρει και συγκεκριμένη δραματική λειτουργία. Η Μίρτα την ενεργοποιεί κάθε φορά που τα επί σκηνής πρόσωπα βρίσκονται εν τω μέσω μιας κομβικής συζήτησης η οποία αφορά την πορεία της σχέσης τους, την κενότητα της καθημερινότητάς τους, τα απωθημένα τους συναισθήματα και τις προσδοκίες του βίου τους. Η Μίρτα σχεδόν εισβάλλει στον χώρο και θέτει σε λειτουργία τη σκούπα, η οποία με τον εκκωφαντικό της θόρυβο υπερκαλύπτει τις φωνές των παριστάμενων προσώπων. Εκείνα, τότε, αναγκάζονται να υψώσουν αντίστοιχα τη φωνή τους, αλλά πάντα η συζήτηση βουλιάζει στη ματαιότητα και την ανυπαρξία. Με τον τρόπο αυτό δίνεται η αίσθηση ότι οι δραματικές καταστάσεις τελούν διαρκώς σε ένα καθεστώς εκκρεμότητας, επανέρχονται συνεχώς χωρίς ποτέ να σημειώνεται κάποια πρόοδος ή μεταβολή, ανακυκλώνονται και τελικά καταβυθίζονται στο απόλυτο μηδέν. Ο εκκωφαντικός ήχος της σκούπας, ο οποίος έρχεται να επικαλύψει κάθε φορά αυτές τις ατέρμονες και ατελέσφορες συζητήσεις, αποδεικνύεται τελικά πιο αποτελεσματικός από τον δραματικό λόγο. Η μηχανική φωνή της σκούπας υπερτίθεται της υπαρξιακής φωνής των προσώπων και η παρουσία της επισκιάζει την ανθρώπινη παρουσία.

Η αίσθηση που καλλιεργείται με την παράδοση αυτή αντιμετάθεση ουσιαστικά συμπλέει με το δραματικό διακύβευμα του έργου στο σύνολό του. Το έργο δεν αφορά τις σχέσεις στο εσωτερικό του ιδιότυπου ερωτικού κουαρτέτου που

⁸¹⁸ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο του Νότου σε σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη τη θεατρική περίοδο 1996-1997.

εκδιπλώνεται επί σκηνης, αλλά πολύ περισσότερο στοχεύει στο να καταδείξει την κενότητα του νεοαστικού ήθους. Ο δραματικός διάλογος αναλώνεται σε μια σειρά από κλισέ, διά των οποίων φανερώνεται η ματαιοδοξία και η ανία του μικροαστισμού, που εγκλωβίζει τελικά τα πρόσωπα σε μια αδιέξοδη κατάσταση. «Όλα είναι πόζα. Μόνο ο θάνατος, ο χρόνος και η πλήξη είναι πραγματικά», γράφει η Σ. Ματζίρη⁸¹⁹, σε μια απόπειρα να προσεγγίσει τον δραματικό πυρήνα του έργου. Πράγματι, η άγωνα συνθήκη εντός της οποίας εκκολάπτεται το μηδέν της ύπαρξης των τεσσάρων προσώπων φαίνεται ότι τελικά συνιστά εδραίο στοιχείο του δραματικού σύμπαντος του έργου, αφού στη συνθήκη αυτή τείνουν όλα τα επιμέρους στοιχεία του, αφήνοντας τα πρόσωπα έκθετα στη βορά του χρόνου και την απειλή του θανάτου.

Ο χαρακτήρας και η λειτουργία που ο συγγραφέας αποδίδει στην ηλεκτρική σκούπα ουσιαστικά διογκώνουν την παραπάνω αίσθηση, αφού υπονομεύουν κάθε απόπειρα των προσώπων να ολοκληρώσουν έναν κύκλο συνομιλίας, με αποτέλεσμα ο κύκλος αυτός να μένει μονίμως ατελής. Ο εκκωφαντικός ήχος που συνοδεύει τη λειτουργία της σκούπας, καθώς και το επί σκηνης τελετουργικό της συναρμολόγησής της, που κάνει τα μέρη της να φαντάζουν ως εξαρτήματα μιας υπερβατικής μηχανής, παράγουν μια γκροτέσκα ατμόσφαιρα, η οποία απομακρύνει το δραματικό σύμπαν του έργου από τη ρεαλιστική του απεικόνιση και το υποβάλλει σε μια βαθιά σαρκαστική ματιά. Ο Θεοδωρόπουλος μέσα από την υπερβολική όψη που προσδίδει στα μηχανικά αντικείμενα και την έμφαση στη «φωνή» τους, όπως ο ίδιος γράφει χαρακτηριστικά, ουσιαστικά προκαλεί τη φανέρωση των αντικειμένων αυτών σε ένα επίπεδο διακριτό από αυτό της ανθρώπινης παρουσίας.

Υπό το πρίσμα αυτό η σκούπα μοιάζει να αυτονομείται από την ανθρώπινη χειρονομία, καθίσταται ισότιμη παρουσία και δύναται να διαστρέψει αυτόν τον ίδιο τον δραματικό διάλογο από τη γραμμική του πορεία. Με την κατίσχυσή της εντός του δραματικού χώρου και χρόνου συντελεί και αυτή στην αέναη επαναφορά των ίδιων λεκτικών και παραλεκτικών σχημάτων, τα οποία τελικά προδίδουν αυτήν την ίδια την κενότητα του μικροαστικού βίου των τεσσάρων προσώπων και τις «ρωγμές των αντινομιών»⁸²⁰ τους. Η αντιφατική και ταυτόχρονα αυτοϋπονομευόμενη διαδρομή των δραματικών προσώπων εν μέσω των πραγμάτων μαρτυρούν έναν βίο αναλώσιμο, ο οποίος υπόκειται στη διαρκή υπόμνηση του χρόνου που παρέρχεται και που οδηγεί αμετάκλητα στον θάνατο.

Κατά συνέπεια, το ηχητικό και οπτικό παραξένισμα της σκούπας, που την αίρει πάνω από την αναπαρασταστική της λειτουργία και της αποδίδει τις ιδιότητες μιας αυτόνομης παρουσίας, ουσιαστικά αναδεικνύει την ανεπάρκεια της ανθρώπινης παρουσίας επί σκηνης. Όταν τα τεχνολογικά αντικείμενα αφίστανται από τη χειρονομία του ανθρώπου και εγκαταλείπουν τον εργαλειακό τους χαρακτήρα, τότε διαυγάζεται η εργαλειοποίηση του ίδιου του ανθρώπινου βίου, υποκείμενου στα εκάστοτε κοινωνικά στερεότυπα, όπως αυτά παράγονται και αναπαράγονται στην πάροδο του χρόνου –ενός χρόνου που όχι μόνο παρέρχεται ανεπιστρεπτί, αλλά

⁸¹⁹ Σωτηρία Ματζίρη, «Παπούτσι από τον τόπο σου...», *Ελευθεροτυπία*, 24.5.1997, σ. 40.

⁸²⁰ Γεωργουσόπουλος, «Λοξά καμώματα», *Τα Νέα*, 26.5.1997.

επαναφέρεται διαρκώς για να υπομνήσει αυτήν ακριβώς τη ματαιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Το ζήτημα του χρόνου βρίσκεται και στον δραματικό πυρήνα του έργου της Έλενας Πέγκα *3-0-1 Μεταφορές*⁸²¹. Το έργο εκτυλίσσεται στην είσοδο μιας πολυκατοικίας στην Αθήνα του 2000, εποχή σύγχρονη του πρώτου ανεβάσματος του στη σκηνή. Ο σκηνικός χώρος αποτελείται από το θυρωρείο, την κεντρική είσοδο της πολυκατοικίας και το ασανσέρ. Επί σκηνής παρακολουθούμε την ταυτόχρονη μετακόμιση των ενοίκων σε δύο από τα διαμερίσματα της πολυκατοικίας καθώς και την έλευση των νέων ενοικιαστών τους. Ένα ζευγάρι μελλόνυμφων μετακομίζει στο σπίτι ενός ηλικιωμένου και μια μονογονεϊκή οικογένεια Ρώσων μεταναστών πρόκειται να εγκατασταθεί στο σπίτι όπου άλλοτε κατοικούσε ένας ντετέκτιβ. Παρόντες σε όλη αυτήν τη διαδικασία είναι η θυρωρός της πολυκατοικίας, η Ξένη, καθώς και τα δύο αδέλφια μεταφορείς, ο Φεγκ και ο Σούι –ειρωνική αναφορά στον lifestyle εθισμό στις συνεχείς μετακινήσεις αντικειμένων με στόχο την επίτευξη της θετικής ενέργειας στο χώρο.

Στο έργο δεν υπάρχει άλλη δράση πέρα από τις διαρκείς μετακινήσεις επίπλων μέσα-έξω και πάνω-κάτω. Ο χώρος της εισόδου της πολυκατοικίας με το θυρωρείο, τις σκάλες και το ασανσέρ καθίσταται, έτσι, ένας χώρος μεταβατικός, που ενσωματώνει εντός του όλες τις μεταβολές και τους μετασχηματισμούς του δραματικού περιβάλλοντος. Η μεταμοντέρνα γραφή της Πέγκα διαμορφώνει ένα «τοπογραφικό θέατρο [...] που θέτει ένα νέο είδος χωροποίησης, όχι εντός ενός προδιαγεγραμμένου και ευκρινώς προσδιορισμένου χώρου, αλλά στα σταυροδρόμια, τα μονοπάτια και τις ζεύξεις μεταξύ των χώρων»⁸²². Η είσοδος της πολυκατοικίας συνιστά έναν τέτοιο χώρο, καθώς το μόνο «σταθερό» χαρακτηριστικό του είναι μια αέναη ροϊκότητα, εντός της οποίας διασταυρώνονται οι καθημερινές διαδρομές των ενοίκων.

Ο άξονας που συνέχει αυτόν τον ρευστό χώρο είναι περισσότερο ο λόγος των δραματικών προσώπων παρά η δράση που λαμβάνει χώρα εντός του. Και αυτό διότι στη δραματουργία της Πέγκα εν γένει ο χώρος δεν αξιοποιείται για την εκδίπλωση μιας ορισμένης πλοκής με γραμμικότητα και νομοτελειακό χαρακτήρα, παρά εγκιβωτίζει σπαράγματα ατομικών αφηγήσεων, που εκδιπλώνονται σε διάφορα επίπεδα χρονικότητας. Έτσι και εδώ θα κάνουν διαδοχικά την εμφάνισή τους τα πρόσωπα τα οποία εμπλέκονται στις εκάστοτε μετακομίσεις και με αφορμή την οικοσκευή που κουβαλούν στα αμπαλαρισμένα κουτιά τους θα επιδοθούν σε ανακλήσεις βιωμάτων από τη ζωή τους, οι οποίες στη συνέχεια συμπληρώνονται από τις αφηγήσεις που προβάλλονται μέσω προτζέκτορα πάνω στις κούτες της μετακόμισης. Μέσα από τις αφηγήσεις αυτές αναφύονται επιμέρους δραματουργικοί πυρήνες επί σκηνής, οι οποίοι διαμορφώνουν τα πολλαπλά χρονικά και αφηγηματικά

⁸²¹ Το έργο γράφτηκε κατόπιν πρόσκλησης που απηύθυνε η Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου προς την Έλενα Πέγκα και ανέβηκε στον χώρο της Πειραματικής Σκηνής τη θεατρική περίοδο 1999-2000 σε σκηνοθεσία της ίδιας της συγγραφέως.

⁸²² Chaudhuri, *ό.π.*, σ. 138.

επίπεδα που εναλλάσσονται και εκκολάπτουν τις εκάστοτε σημασιακές ροές του κειμένου.

Υπό αυτό το πρίσμα θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τον χρόνο του έργου ως έναν χρόνο ειρωνικό, υπό την έννοια ότι οι επιμέρους χρονικότητες αλληλοεπικαλύπτονται χωρίς ιεραρχική δομή, εκ-κεντρώνοντας διαρκώς το παραγόμενο νόημα. Η αίσθηση αυτή εντείνεται περαιτέρω με το παράδοξο τέλος του έργου. Όταν η θυρωρός μείνει μόνη στην είσοδο της πολυκατοικίας και αφού έχει αποφανθεί ενώπιον της Νίκης ότι «ο χρόνος τελείωσε», θα κινήσει το θυρωρείο, το οποίο τώρα μοιάζει με θάλαμο πλοήγησης, και θα εκτοξεύσει στο άπειρο το κτίριο της πολυκατοικίας. Στην αρχή υπονοείται η κίνηση στον χώρο, καθώς τα νούμερα του ασανσέρ φωτίζονται διαδοχικά, αλλά, όταν τελικά σταματήσουν στο σήμα του άπειρου, ο χώρος και ο χρόνος μοιάζουν να έχουν μηδενιστεί. Η «μεταφορά» που υποβάλλεται στον τίτλο του έργου αποδεικνύεται ότι δεν έχει τελικό τόπο προορισμού, άρα παραμένει σε ένα καθεστώς απροσδιοριστίας ως προς τη σκοπιμότητα και την κατάληξή της. Ο Δ. Τσατσούλης, μάλιστα, βλέπει στην ενέργεια αυτή τη ριζική αλλοτρίωση των ανθρώπινων σχέσεων και της σχέσης των ανθρώπων με τη μνήμη, αφού η εκτόξευση σημαίνει τον ολικό ξεριζωμό, την αναγωγή σε έναν μη-τόπο, όπου κάθε έννοια μελλοντικής μνήμης καταλύεται και εξαλείφεται διά παντός⁸²³.

Τον χρόνο ως εδραίο ζήτημα του έργου θέτει, άλλωστε, η ίδια η συγγραφέας σε συνέντευξή της, λέγοντας ότι το έργο εστιάζει στη «χρονική στιγμή όπου όλα είναι μετέωρα και οι άνθρωποι νιώθουν μια ανισορροπία ακόμα και στα πιο απλά πράγματα»⁸²⁴. Και συνεχίζει: «το σημαντικότερο ερώτημα του έργου είναι τι κάνουμε με το χρόνο μας και αν αυτό αξίζει»⁸²⁵. Η τελική μετατροπή του θυρωρείου σε θάλαμο πλοήγησης και η εκτόξευση της πολυκατοικίας δίκην πυραύλου προκαλούν μια εύλογη ανοικείωση στους κόλπους των θεατών, οι οποίοι καλούνται έτσι να συνδέσουν την ολοκληρωτική διάχυση του δραματικού σύμπαντος του έργου στο άπειρο με τις εν-τοπισμένες στιγμές των μνημονικών ανακλήσεων που προηγήθηκαν και έτσι να απαντήσουν οι ίδιοι στη ρητορική ερώτηση την οποία επανειλημμένα έχει θέσει η θυρωρός στο έργο, για το αν ο χρόνος φέρνει πόνο. Χρόνος, μνήμη και η οδύνη της μνημονικής διεργασίας συνέχονται έτσι σε ένα ενιαίο σχήμα, που αποτυπώνει την ανθρώπινη κατάσταση στις οριακές της στιγμές, όταν καλείται να τελέσει τη μετάβαση από ένα καθεστώς σε ένα άλλο, από μια συνθήκη διαβίωσης σε μια καινούρια, η οποία κυφορεί τόσο την ελπίδα όσο και τον φόβο του αγνώστου.

Η διάσταση του χρόνου στο έργο είναι, συνεπώς, προεξάρχουσα και διέρχεται κατά πρώτον μέσα από τον σκηνικό χώρο. Το θυρωρείο και το ασανσέρ, δύο ισχυρά σκηνικά τοπόσημα, μαζί με τα κουμπιά τους, που ενεργοποιούνται σε μια πρωτοφανή κατεύθυνση με την τελική χειρονομία της θυρωρού, υποβάλλουν αυτήν την παντοδυναμία του χρόνου έναντι της ανθρώπινης παρουσίας. Το ρολόι-counter, που

⁸²³ Τσατσούλης, «Το θέατρο στο βιβλίο, το έργο στη σκηνή: Κώστας Μουρσελάς, *Αρσενική πόρνη*, Ελληνικά Γράμματα, 1996 Έλενα Πέγκα, *3-0-1 Μεταφορές*, Νεφέλη, 2000 Γιάννης Κοντραφούρης – Θεόδωρος Τερζόπουλος, *Το στεφάνι* (ανέκδοτο), *Νέα Εστία*, 1723 (Μάιος 2000), σσ. 816-817.

⁸²⁴ Έλενα Πέγκα, «Συνέντευξη: Επιτέλους, άνοιξε η αυλαία για τους νέους», *Απογευματινή*, 10.3.2000.

⁸²⁵ Ο.π.

βρίσκεται τοποθετημένο στον τοίχο πάνω από το θυρωρείο και είναι το πρώτο αντικείμενο επί σκηνής στο οποίο πέφτει ο προβολέας στην έναρξη του έργου, προετοιμάζει ήδη για αυτήν την έξοδο στο χωροχρονικό άπειρο μετρώντας αντίστροφα. Παράλληλα, το hi-tech μεταλλικό γάντι το οποίο ενδύεται η θυρωρός κάθε φορά που θέλει να αναζητήσει τον ορισμό μιας λέξης και προβαίνει στον ψηφιακό συλλαβισμό της πατώντας τα αντίστοιχα κουμπιά στην κονσόλα της προδίδει τη διττή υπόσταση του θυρωρείου, το οποίο τελικά αποδεικνύεται ότι είναι κάτι πολύ περισσότερο από ένας απλός προθάλαμος της πολυκατοικίας: λειτουργεί ως ένα πολυδύναμο υπολογιστικό κέντρο, ως μια μηχανή αποθήκευσης ανθρώπινου υλικού, στην οποία καταγράφονται τα ανθρώπινα βιώματα, αποθηκεύονται τα γλωσσικά δεδομένα και, όταν πλέον οριστεί το πλήρωμα του χρόνου, το κατασκευάσμα αυτό εκτοξεύεται στο άπειρο, συμπαρασύροντας μαζί του κάθε μορφή ανθρώπινης δραστηριότητας.

Έτσι, ο σκηνικός χώρος από οικείος και απόλυτα αναγνωρίσιμος στην αρχή του έργου μεταβάλλεται μάλλον σε δυστοπικό στο τέλος του. Η συναίρεση της ανοδικής και καθοδικής κίνησης του ασανσέρ με τη μηχανική και εκρηκτική κίνηση του πυραύλου ανοικειώνουν τον σκηνικό χώρο και προσδίδουν στο δραματικό σύμπαν του έργου μια μελλοντολογική διάσταση. Η νέα αυτή οπτική του χρόνου που αναδύεται με την τελική ενέργεια της εκτίναξης δεν στοχεύει, ωστόσο, στο μέλλον αυτό καθεαυτό, δεν προσκαλεί τον θεατή να στρέψει το βλέμμα προς τη μελλοντική προοπτική της ανθρωπότητας, αλλά περισσότερο προβληματικοποιεί το παρόν, εγείρει έναν λόγο πάνω στη διάρκεια της στιγμής, στο «υπέροχο τίποτα μιας περαστικής στιγμής»⁸²⁶ και στη δυνατότητα διαστολής της στιγμής αυτής χάρη στα βιώματα του παρελθόντος που ανακαλούνται στο παρόν. Πρόκειται, συνεπώς, για ένα έργο που διαστέλλει το «εδώ» και το «τώρα» και ο μεταίχμιος χώρος του κλιμακοστασίου εξυπηρετεί αυτό ακριβώς το ζητούμενο. Το ασανσέρ, το θυρωρείο και τα μηχανικά βοηθήματα της θυρωρού προκαλούν αυτήν ακριβώς τη διέκταση του βιωμένου χρόνου, ώστε η μελλοντική προοπτική να προβάλλει σχεδόν εκμηδενισμένη κάτω από την ιλιγγιώδη ταχύτητα της εκτόξευσης.

Στο επόμενο έργο της Έλενας Πέγκα, *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, κάνει την εμφάνισή της μια μηχανή, της οποίας όμως η λειτουργικότητα φαλκιδεύεται από τους δύο χρήστες της. Η Πέγκα στο έργο της αυτό εκκινεί από το γνωστό παραμύθι του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν και τη φιλαρέσκεια του πρωταγωνιστή βασιλιά προκειμένου να αρθρώσει έναν λόγο πάνω στην παντοδυναμία της εικόνας, ιδιαίτερα στη σύγχρονη κοινωνία της κατανάλωσης. Η έννοια της εικόνας στο έργο προσλαμβάνει τη διάσταση του εμπορεύματος, καθώς στοχεύεται με όρους φетиχισμού⁸²⁷ και κέρδους. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η συγγραφέας τοποθετεί εμβόλιμα μέσα στο έργο μια πραγματική επίδειξη μόδας με ρούχα, τα οποία σχεδιάστηκαν ακριβώς για τον σκοπό αυτό. Ο κόσμος της μόδας καθίσταται, έτσι, το φίλτρο μέσα από το οποίο διηθούνται τα νοήματα του

⁸²⁶ Ματίνα Καλτάκη, «Οι τζαζ ιστορίες των μετακομίσεων», *Επενδυτής*, 19.3.2000.

⁸²⁷ Για τον φетиχισμό του εμπορεύματος, όπως έχει αναλυθεί από τον Μαρξ, βλ. Α' Μέρος, σσ. 35-37.

έργου: κατανάλωση της εικόνας, βιομηχανία του σώματος, παντοδυναμία του lifestyle και μια αδιάλειπτη διαδικασία υποταγής της συνείδησης στους νόμους της αγοράς. Και όλα αυτά με φόντο το γνωστό παραμύθι της εξαπάτησης του Αυτοκράτορα από τους δύο απατεώνες ράφτες.

Το έναυσμα για την ανάπτυξη της παραμυθιακής δράσης δίνεται όταν επί σκηνης εμφανίζονται οι δύο απατεώνες ράφτες, ονόματι Άι και Κιου, οι οποίοι αναζητούν έναν εύκολο τρόπο πλουτισμού. Και ενώ ο Άι αποφαινεται ότι τη σήμερον ημέρα αυτό που μετρά είναι η ιδέα, ο Κιου τον αποπαίρνει λέγοντάς του ότι αυτό που πουλάει είναι το γυμνό. Αποφασίζουν, τότε, ότι αποδέκτης του σχεδίου τους πρέπει να είναι ένας άνθρωπος που να μπορεί να πληρώσει αδρά για τις υπηρεσίες τις οποίες θα του παράσχουν και αυτός δεν είναι άλλος από τον Αυτοκράτορα. Συνωμοτούν το σχέδιό τους, δηλαδή να δημιουργήσουν για λογαριασμό του Αυτοκράτορα «έξυπνα» ρούχα, τα οποία θα είναι αόρατα και θα φανερώνουν τον δείκτη νοημοσύνης αυτών που τα αντικρίζουν, και έπειτα αρχίζουν να επεξεργάζονται τη βιτρίνα της δράσης τους. Συμφωνούν ότι μια μηχανή, μεγάλη, περίπλοκη και εντυπωσιακή, που υποτίθεται ότι θα δουλεύει, θα μπορέσει να πείσει τον περίγυρο του αυτοκράτορα για τη σπουδαιότητα του εγχειρήματός τους και έτσι να αποκτήσουν ευκολότερη πρόσβαση στην αυτοκρατορική αυλή. Πράγματι, η μηχανή κατασκευάζεται, ο αυτοκράτορας πείθεται και οι δύο ράφτες δήθεν φιλοτεχνούν το κοστούμι του.

Η πρώτη σκηνική εμφάνιση της μηχανής συνοδεύεται από την παρουσίαση του Άι: «Θαυμάστε Κυρίες και Κύριοι! Σε λίγο αρχίζει η επίδειξη. Ένα καταπληκτικό μηχανήμα. Μια σπουδαία εφεύρεση. Μια μηχανή αυ-το-μα-τη που φτιάχνει αυτο-στιγμεί ρούχα»⁸²⁸, ενώ αμέσως μετά οι δύο ράφτες επιδεικνύουν την παράξενη μηχανή στο κοινό. Η επόμενη εμφάνιση της μηχανής θα λάβει χώρα στο εργαστήριο των δύο ραφτών, όπου οι ίδιοι την έχουν εγκαταστήσει και υποτίθεται ότι δουλεύουν πυρετωδώς για την ετοιμασία των έξυπνων ρούχων του Αυτοκράτορα. Στη σκηνή εισέρχεται ο Αυλικός, περιεργαζόμενος έκπληκτος τον χώρο, ενώ ταυτόχρονα ακούγεται ήχος μηχανών που δουλεύουν. Οι δύο ράφτες καλούν τον Αυλικό να πλησιάσει κοντά στη μηχανή και να αποφανθεί εάν τα ρούχα είναι πράγματι εντυπωσιακά. Εκείνος, προσπαθώντας να κρύψει την ταραχή του, ομολογεί ότι τα ρούχα είναι υπέροχα και δεσμεύεται να το μεταφέρει στον Αυτοκράτορα.

Στην επόμενη σκηνική εμφάνιση της μηχανής και πάλι στο εργαστήριο των δύο ραφτών παρίσταται εκ μέρους του Αυτοκράτορα η Κορνήλια, επίσης έκπληκτη για όσα βλέπει –ή μάλλον δεν βλέπει, καθώς ενώ υπάρχουν σύνεργα ραπτικής στον χώρο, εντούτοις απουσιάζει το οποιοδήποτε ύφασμα ή ολοκληρωμένο ρούχο. Παρόλα αυτά η Κορνήλια εξωθείται να ομολογήσει ότι το ύφασμα που έχουν επιλέξει οι ράφτες για το ρούχο του Αυτοκράτορα είναι εκθαμβωτικό. Όμοια είναι η κατάσταση και στην προτελευταία σκηνή του έργου, όταν πια ο ίδιος ο Αυτοκράτορας επισκέπτεται το εργαστήριο για να δοκιμάσει το ρούχο του. Στέκει και αυτός έκπληκτος, αλλά μόνο η μηχανικά αναπαραγόμενη Σκέψη του ομολογεί την αλήθεια: ότι δεν βλέπει τίποτα. Ο Αυλικός μιλά εξ ονόματος του Αυτοκράτορα και ανακοινώνει στους δύο ράφτες ότι ο Μεγαλειότατος εγκρίνει απόλυτα το ρούχο.

⁸²⁸ Πέγκα, *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, Οξύ, Αθήνα 1999, σ. 30.

Αμέσως μετά ο Αυτοκράτορας μαζί με την ακολουθία του αποχωρούν. Το σχέδιο των δύο ραφτών έχει στεφθεί με απόλυτη επιτυχία. Στην επόμενη σκηνή ο Αυτοκράτορας θα εμφανιστεί γυμνός, με μια παράξενη επισημότητα, επάνω στην πασαρέλα.

Η μηχανή την οποία οι δύο απατεώνες ράφτες αποφασίζουν να κατασκευάσουν χρησιμεύει, όπως άλλωστε οι ίδιοι διατείνονται, ως βιτρίνα τους σχεδίου τους. Η υπηρεσία που υπόσχονται στον Αυτοκράτορα, δηλαδή η δημιουργία ενός ρούχου υψηλής ραπτικής με τη βοήθεια της μηχανής, είναι ανύπαρκτη, συνεπώς η υποτιθέμενη μηχανή χρησιμεύει ως άλλοθι της δράσης τους. Παρόλα αυτά η μηχανή φαίνεται πως έχει μια υποτυπώδη λειτουργία, καθώς σε όλες τις σκηνικές της εμφανίσεις συνοδεύεται από τους αντίστοιχους μηχανικούς ήχους. Κατά συνέπεια, είναι μια μηχανή που παίζει τον ρόλο της μηχανής στο πλαίσιο του σχεδίου εξαπάτησης του Αυτοκράτορα και της κοινής γνώμης. Συνιστά και αυτή μέρος του μηχανισμού κατασκευής ψεύδους που οι απατεώνες ράφτες απεργάζονται προκειμένου να πλουτίσουν. Ως εκ τούτου, συμμετέχει στον ειρωνικό σχολιασμό της συγγραφέως γύρω από τον μηχανισμό κατασκευής της εικόνας στη σύγχρονη κοινωνία της κατανάλωσης, όπου ακόμα και αυτό το ίδιο το σώμα υπόκειται στον φετιχισμό του εμπορεύματος και εκπίπτει σε προϊόν προς κατανάλωση.

Μια διαφορετική οπτική του ζητήματος του «είναι» και του «φαίνεσθαι», που συνδέεται εμμέσως με την προοπτική της άκρατης τεχνολογικοποίησης της πραγματικότητας, όπως την είδαμε να εκδιπλώνεται στο έργο της Πέγκα, εισάγει ο Βασίλης Κατσικονούρης στο έργο του *Λεπτή γραμμή*⁸²⁹. Και εδώ στο επίκεντρο της δράσης τίθεται μια μηχανή, η «Γλυκομηχανή», όπως την αποκαλεί ο Βίκτωρας, καθώς είναι μια μηχανή που υπόσχεται ανεπανάληπτες εμπειρίες ζωής, μακριά από τις έγνοιες της καθημερινότητας. Την ευθύνη λειτουργίας αυτής της μηχανής έχει ο Άλεφ, ο οποίος εμφανίζεται ως εκπρόσωπος της Εταιρείας που την διαχειρίζεται, μιας Εταιρείας η οποία φιλοδοξεί να θέσει σε εφαρμογή το «Σχέδιο για την Τελική Πραγματικότητα». Η πραγματικότητα την οποία ευαγγελίζεται η Εταιρεία θα είναι μια πραγματικότητα που θα ορίζεται εντελώς, κατά τα λεγόμενα της αόρατης Φωνής που κατευθύνει τις ενέργειες του Άλεφ, ήτοι μια πραγματικότητα απολύτως ελεγχόμενη και επιτηρούμενη. Για την επίτευξη αυτής της Νέας Πραγματικότητας στόχος της Εταιρείας είναι να αποκτήσει τον έλεγχο του Υπουργείου Ενημέρωσης και Επικοινωνιών, ώστε να εκτελείται απρόσκοπτα το πρόγραμμα της Κεντρικής Μονάδας της Εταιρείας:

Όλες μας οι μηχανές θα συνδέονται μαζί της και θα στηθούν παντού, θα μπουν οπουδήποτε. Κάθε είδους ενημέρωση, επικοινωνία και πληροφορία θα περνάει και θα ελέγχεται μέσα απ' αυτές. Οι άνθρωποι θα βλέπουν, θα μαθαίνουν, θα ζουν μέσα από τις εικόνες τους! Ναι, ολόκληρη η πραγματικότητα θα ρυθμίζεται από την Μονάδα της Εταιρείας, θα φιλτράρεται από τις μηχανές μας και θα καθαρίζει από οτιδήποτε περιττό, βρώμικο και περίπλοκο για να προβάλλεται στο τέλος όπως την θέλουμε εμείς!... Σου είπα ήδη πως είμαστε απλώς μια τεράστια μηχανή προβολής, δεν το είπα;⁸³⁰

⁸²⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τον θίασο «Κούντα» στο θέατρο «Σταθμός» τον χειμώνα του 1999 σε σκηνοθεσία Γ. Βασιλειάδη.

⁸³⁰ Βασίλης Κατσικονούρης, *Λεπτή γραμμή*, Όμβρος, Αθήνα 1996, σ. 87.

Ο Άλεφ επεξηγεί και άλλες λεπτομέρειες της λειτουργίας αυτής της κεντρικής μονάδας: πρόκειται για ένα εξελιγμένο δίκτυο συλλογής πληροφοριών, διά του οποίου συγκεντρώνονται προσωπικά δεδομένα των πολιτών, στη συνέχεια φιλτράρονται, οι αναμνήσεις τους παραγράφονται και κατόπιν οι πολίτες δύνανται να ζήσουν μια ζωή όπως την είχαν ονειρευτεί. Το ιδεολογικό έρεισμα πίσω από όλον αυτόν τον μηχανισμό παραχάραξης της πραγματικότητας είναι ότι η πραγματικότητα συνιστά ένα εύπλαστο αντικείμενο, το οποίο συγκροτείται από ατάκτως ερριμμένες εικόνες, οι οποίες μπορούν να αναδιαταχθούν τυχαία και να συστήσουν μια διαφορετική κάθε φορά εκδοχή της. Φυσικά το παρελθόν δεν έχει θέση στη μετασχηματιστική αυτή διαδικασία, καθώς αυτό που μετράει είναι το απόλυτο εδώ και τώρα της βιούμενης εμπειρίας.

Συνεπώς η μηχανή για την οποία γίνεται λόγος σε όλο το έργο είναι μια μηχανή που παράγει στιγμές απόλυτης ευτυχίας και στοχεύει στην αποκοπή του ατόμου από την τρέχουσα πραγματικότητα αλλά και από το παρελθόν του. Από την Εταιρεία έχει επιλεγεί ο Βίκτωρας, ένας πρώην τρόφιμος ψυχιατρείου, προκειμένου να μπει μέσα στη μηχανή και να μεταφερθεί σε μια άλλη πραγματικότητα. Ο λόγος της επιλογής αυτής είναι μια εμμονική ψύχωση του Βίκτωρα με τα ταξίδια και τη φυγή. Το όνειρό του να ταξιδέψει μακριά με ένα καράβι προσδοκά ότι θα πραγματοποιηθεί με το καράβι που περιμένει ως δώρο από τον Άγιο Βασίλη. Πρόκειται για μια ανάμνηση από τα παιδικά του χρόνια, τότε που είχε στείλει γράμμα στον Άγιο Βασίλη, ζητώντας ως δώρο ένα καράβι, το οποίο όμως ποτέ δεν ήρθε, ίσως γιατί ο Άγιος Βασίλης δεν βρήκε ποτέ τον δρόμο προς το σπίτι του. Έτσι, ο Βίκτωρας, ενήλικας πια, φέρεται να έχει γράψει και πάλι ένα γράμμα στον Άγιο Βασίλη ζητώντας του ετεροχρονισμένα το ίδιο δώρο.

Στην έναρξη του έργου η μηχανή της τηλεμεταφοράς βρίσκεται μάλλον σε κάποιο σκοτεινό σημείο της σκηνής. Ο Άλεφ με τον Βίκτωρα συζητούν γύρω από τη λειτουργία της, η οποία θα ενεργοποιηθεί με τη δοκιμαστική εισαγωγή του Βίκτωρα στη μηχανή. Αφού οι δύο φρουροί του φορέσουν την απαραίτητα κάσκα και αφού εφαρμόσουν στο σώμα και το κεφάλι του τους σχετικούς αισθητήρες, ο Βίκτωρας εισέρχεται στη μηχανή. Ο Άλεφ γυρίζει τον διακόπτη, πατάει τα κουμπιά και το ταξίδι του Βίκτωρα στη νέα πραγματικότητα ξεκινά, με τον ίδιο να εμφανίζεται ενθουσιασμένος. Λίγο αργότερα θα πληροφορηθεί ότι η επίσημη τηλεμεταφορά του θα πραγματοποιηθεί μετά από έναν μήνα και συγκεκριμένα τρεις μέρες πριν από τα Χριστούγεννα. Προκειμένου, όμως, να συμβεί αυτό, θα πρέπει ο Βίκτωρας να συγκαταθέσει στον διαχωρισμό του σώματος από το πνεύμα του. Όσο το πνεύμα του θα μετέχει της νέας εικονικής πραγματικότητας, το σώμα του θα παραμένει αγκυρωμένο στο εδώ και τώρα και θα έχει την όψη μιας σορού. Ο Βίκτωρας δελεάζεται από την προοπτική του ταξιδιού του σε μαγικούς κόσμους, καθώς μάλιστα η ψύχωσή του συνδέεται με την επιθυμία της φυγής, αλλά προς το παρόν διστάζει να δώσει την τελική του συγκατάθεση, επειδή οι αναμνήσεις από το παρελθόν του και συγκεκριμένα από τα Χριστούγεννα των παιδικών του χρόνων κάνουν ακόμη το μέσα του να σκιρτά με την προσμονή της έλευσης του Άγιου Βασίλη και του καραβιού το οποίο ο ίδιος έχει ζητήσει ως δώρο από εκείνον. Και ενώ ο Άλεφ του επισημαίνει ότι

η μηχανή μπορεί να του χαρίσει πολύ μεγαλύτερες συγκινήσεις και ότι όλα γύρω του είναι ψεύτικα, ο Βίκτωρας αντιτείνει ότι γύρω του μπορεί όλα να είναι ψεύτικα, αλλά δεν συμβαίνει το ίδιο και μέσα του.

Ο Βίκτωρας παρουσιάζεται απρόθυμος μέχρι το τέλος να εγκαταλείψει τα βιώματα και τις αναμνήσεις του. Σε κάποια στιγμή, μάλιστα, φαίνεται να επηρεάζει προς αυτήν την κατεύθυνση και τον ίδιο τον Άλεφ, ο οποίος ταλανίζεται από ένα αντίστοιχο πρόβλημα της μνήμης του. Όπως ο Βίκτωρας οραματίζεται να ανεβαίνει πάνω στο καράβι του Άγιου Βασίλη και να φεύγει μακριά, έτσι και ο Άλεφ ονειρεύεται μια νεαρή Εσκιμώα να τον επισκέπτεται μέσα σε μια αχλή μυστηρίου. Πρόκειται για ένα κράμα ονείρου και ανάμνησης, έναν «ιό της νοσταλγίας», όπως τον αποκαλεί η Φωνή, ο οποίος ίσως να είναι και η αιτία του κοιλόπονου του Άλεφ, που τον αναγκάζει να περπατά διπλωμένος στα δύο με τη βοήθεια μπαστουνιού. Σύμφωνα με τη Φωνή, ο Άλεφ οφείλει να απαλλαγεί από αυτόν τον ιό προκειμένου να μπορέσει να υπηρετήσει το όραμα της Νέας Πραγματικότητας. Τελικά ο Άλεφ εξωθείται να μαχαιρώσει την Εσκιμώα, απαλλασσόμενος φαινομενικά από την έμμονή του ιδέα. Ωστόσο, στην τελευταία εικόνα του έργου η Εσκιμώα θα επανέλθει πανηγυρικά, θα μαχαιρώσει τώρα η ίδια τον Άλεφ, ο οποίος επιτέλους θα απαλλαγεί από τον πονόκοιλό του, αναφωνώντας «Είμαστε αυτό που θυμόμαστε»⁸³¹.

Νωρίτερα στην ίδια εικόνα ο Βίκτωρας εισάγεται στη μηχανή για το οριστικό του ταξίδι. Και ενώ φαίνεται όλα να τελούν υπό έλεγχο, ο Βίκτωρας αρχίζει να αντιστέκεται σθεναρά επαναφέροντας διαρκώς τις αναμνήσεις των παιδικών του Χριστουγέννων. Κάποια στιγμή μαζί του συντάσσεται και η μορφή της Μαρίας, που σε όλη τη διάρκεια του έργου είχε υποστηρίζει την έμμονή του στο ταξίδι. Με τη Μαρία να τον σιγοντάρει ο Βίκτωρας οδηγείται τελικά σε ένα κρεσέντο αναμνήσεων, που μπλοκάρει τη μηχανή. Ο Άλεφ διαπιστώνει ότι «Η μηχανή τρελάθηκε! Δείχνει ό,τι πιστεύει ο Βίκτωρ»⁸³² και, παρά τις απεγνωσμένες του προσπάθειες να επαναφέρει τις αρχικές ρυθμίσεις της μηχανής, αποτυγχάνει. Όταν πια καταφέρνει να ανοίξει την πόρτα της μηχανής, το σώμα του Βίκτωρα λείπει. Τότε είναι που αποφασίζει να εγκαταλείψει το πόστο του, ενώ την ίδια στιγμή ενεργοποιείται εκ νέου το δικό του όραμα με την Εσκιμώα.

Στο τέλος του έργου, συνεπώς, διακηρύσσεται η παντοδυναμία της μνήμης σε πείσμα κάθε προσπάθειας αποπροσανατολισμού των προσώπων και φαλκίδευσης των βιωμάτων τους. Η εικονική πραγματικότητα που υπόσχεται η μηχανή, παρά το γεγονός ότι δύναται να προσφέρει μοναδικές εμπειρίες ζωής και μια αμόλυντη ευτυχία, εντούτοις εμφανίζεται αποκομμένη από το παρελθόν των προσώπων, άρα κενή και απονεκρωμένη από βαθύτερες συγκινήσεις. Η μηχανή στηρίζεται στον διαχωρισμό σώματος και πνεύματος («Θιν Λάιν» την αποκαλεί ο Άλεφ, δηλαδή τη λεπτή γραμμή που χωρίζει το πνεύμα από το σώμα), αλλά, από τη στιγμή που τα βιώματα και η αντίληψη της πραγματικότητας διέρχονται μέσα από το σώμα και τη συνέργεια των αισθήσεων, ο διαχωρισμός αυτός προβάλλει εκ προοιμίου έωλος⁸³³.

⁸³¹ *Το ίδιο*, σ. 130.

⁸³² *Το ίδιο*, σ. 126.

⁸³³ Για τη συγκρότηση της αντίληψης του κόσμου μέσω της σωματικότητας, βλ. τις θέσεις του Μ. Merleau-Ponty, όπως αυτές αναλύονται στο Α΄ Μέρος, σσ. 26-28.

Αυτός είναι και ο λόγος που τελικά η δικαίωση έρχεται όχι μόνο για τον Βίκτωρα, ο οποίος άλλωστε επιμένει μέχρι τέλους στα οράματά του, αλλά και για τον Άλεφ, ο οποίος στο μεταξύ έχει εξουδετερώσει το όραμα της Εσκιμώας. Αντίθετα, όμως, με τις διαβεβαιώσεις της Φωνής ότι ο Άλεφ θα μπορέσει να απαλλαγεί από τον κοιλόπονό του, αν κατορθώσει πρώτα να απαγκιστρωθεί από το όραμά του, ο Άλεφ λυτρώνεται από τους πόνους μόνο όταν το όραμά του επανεμφανιστεί και τον εξωθήσει στη διαπίστωση ότι τα αληθινά όνειρα δεν σταματάνε ποτέ να υπάρχουν.

Ο Άλεφ πεθαίνει ευτυχισμένος, συνεπαρμένος και αυτός από τη χριστουγεννιάτικη θαλπωρή του οράματος του Βίκτωρα. Επί σκηνης μένει τώρα η Φωνή να διερωτάται: «Όμως τι μπορεί να είμαι λοιπόν αφού δεν θυμάμαι; Ίσως ακόμα και να μην υπάρχω καν. Δεν είναι κι απίθανο...: Δεν έχω πρόσωπο, δεν έχω σώμα, δεν νοσταλγώ τίποτα. Δεν έχω τίποτα. [...] Μακάρι να είχα τουλάχιστον κι εγώ ένα αληθινό όνειρο...»⁸³⁴. Μέσα από την αποπλιστική αυτή παραδοχή της Φωνής το όνειρο, η μνήμη, η βιωμένη εμπειρία αναδεικνύονται στην πεμπτουσία της ύπαρξης. Η εικονική πραγματικότητα, όσο δελεαστική κι αν ήταν, δεν μπορούσε να προσφέρει παρά μια επίφαση ευτυχίας. Αποσπασμένος ο εαυτός από το σώμα του, το σώμα της μνήμης, δεν θα μπορούσε να διατηρήσει την ταυτότητά του ούτε να εισδύσει σε μια αυθεντική διάσταση της πραγματικότητας. Με τον τρόπο αυτό «η νοσταλγία –αίσθηση που διατρέχει το έργο σαν κινητήρια δύναμη– γίνεται μέτρο αποτίμησης της αλήθειας των πραγμάτων»⁸³⁵ και το σώμα καθίσταται το μέσο διά του οποίου η αλήθεια αυτή κυρώνεται.

Δραματικό διακύβευμα του έργου καθίσταται, εν τέλει, αυτή ακριβώς η διάσταση ανάμεσα στον μηχανικό/τεχνολογικό κόσμο από τη μια και τον κόσμο της αυθεντικής εμπειρίας από την άλλη. Όπως στο έργο της Πέγκα η μηχανή των δύο απατεώνων ραφτών είχε επιστρατευθεί για τη συγκρότηση μιας απατηλής εικόνας του εαυτού, έτσι και εδώ η μηχανή του διαχωρισμού του εαυτού δύναται να τροφοδοτήσει μόνο το φαντασιακό των προσώπων, υπονομεύοντας την ολότητα της ύπαρξης. Και ενώ στον μεταμοντέρνο κόσμο της Πέγκα το σώμα εκπίπτει στο καθεστώς της ύλης και καταναλώνεται ως θέαμα, εδώ ο παλιός κόσμος περισώζει την αυθεντικότητα του εαυτού και ανάγει τη βιωμένη διά του σώματος εμπειρία σε ακρογωνιαίο λίθο της ύπαρξης.

Στο τέλος του έργου η μηχανή με τα καλώδια και τα κουμπιά της, τους διακόπτες και τους αισθητήρες της εκρήγνυται και από τα συντρίμια της αναδύονται ο Βίκτωρας με τη Μαρία μέσα σε ένα «παράξενο λευκό φως καινούριας Αληθινής Ζωής», σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, «υπαρκτοί όσο ποτέ άλλοτε». Η τελική αυτή επισήμανση του συγγραφέα συνοψίζει το εννοιολογικό δίπολο που διατρέχει το έργο: η αλήθεια της ύπαρξης από τη μια, βασισμένης στο βίωμα και τη μνήμη, και η πλαστότητα της εικονικής πραγματικότητας που προσφέρουν οι νέες τεχνολογίες. Το

⁸³⁴ Το ίδιο, σ. 132.

⁸³⁵ Κατερίνα Θεοδωράτου, «Μοτίβα στα έργα του Βασίλη Κατσικονούρη», Ημερομηνία πρόσβασης από [8.2.2022] από https://www.academia.edu/36466308/%CE%9C%CE%BF%CF%84%CE%AF%CE%B2%CE%B1_%CF%83%CF%84%CE%B1_%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%92%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%BB%CE%B7_%CE%9A%CE%B1%CF%84%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CF%81%CE%B7

έργο, έτσι, εκβάλλει σε μια βαθιά ανθρωπιστική θεώρηση της ύπαρξης, που μετουσιώνεται οπτικά στο ολόφωτο μικρό караβάκι το οποίο ο Βίκτωρας κρατά στα χέρια του. Πρόκειται για το караβάκι που από παιδί ονειρευόταν να του φέρει ο Άγιος Βασίλης. Η μνήμη του ονείρου λαμβάνει τώρα σάρκα και οστά, δικαιώνοντας την εμμονή του Βίκτωρα στις αναμνήσεις και το οράματα από το παρελθόν του και φωτίζοντας με το φως της αλήθειας τη μελλοντική προοπτική των πραγμάτων.

Μια μηχανή εντάσσει ο Κατσικονούρης και στο επόμενο έργο του, *Εντελώς αναξιοπρεπές!...*⁸³⁶. Εδώ πρόκειται στην ουσία για έναν μηχανισμό τον οποίο αξιοποιεί ο Άρμονυ για να αναλαμβάνεται και να εποπτεύει το δημιουργημά του από ψηλά. Ο Άρμονυ είναι ο διευθυντής μιας ψυχιατρικής κλινικής και επικεφαλής ενός πρωτότυπου σχεδίου ψυχικής αποκατάστασης μιας ομάδας επιζώντων από ένα αεροπορικό δυστύχημα. Σύμφωνα με το σχέδιο αυτό οι επτά επιζώντες εισάγονται σε ένα καλά ενορχηστρωμένο από τον ίδιο θεατρικό έργο, στο οποίο παίζουν τους εαυτούς τους ακολουθώντας πιστά το κείμενο που έχει συγγράψει ο ίδιος ο Άρμονυ. Πρόκειται για μια προσπάθεια «τελειοποίησης [των θεραπευομένων] ως μαριονετών, αγγελικά πλασμένων στον κήπο της Εδέμ που είναι το άσυλό του»⁸³⁷. Για τις ανάγκες της ανασύστασης του παρελθόντος των προσώπων ο Άρμονυ έχει φροντίσει να συλλέξει στοιχεία από την πρότερη ζωή τους, ενώ τους αποδίδει και νέα χαρακτηριστικά, τα οποία παρουσιάζουν μια αναλογία με τον ιδεολογικό και αξιακό κώδικα που τα πρόσωπα είχαν στο παρελθόν. Με τον τρόπο αυτό διατείνεται ότι μορφοποιεί «θεατρικούς χαρακτήρες βασισμένους πάνω στις ιδέες της ξεχασμένης προσωπικότητας»⁸³⁸.

Στην ουσία πρόκειται για μια ψυχοθεραπευτική μέθοδο η οποία αξιοποιεί την τέχνη του θεάτρου και την επιτέλεση του εαυτού ως μέσο για την ανάκτηση της αυτοσυνειδησίας των προσώπων, με τρόπο ανάλογο με αυτόν που είχε επιστρατεύσει ο Καμπανέλλης στην *Τελευταία πράξη*. Η αναπαράσταση, σύμφωνα με τον Άρμονυ, θα βοηθήσει τα πρόσωπα να επανακαλύψουν τον λόγο της ύπαρξής τους, καθώς και τη μνήμη τους, την οποία φέρονται να έχουν απολέσει μετά το δυστύχημα. Ο Άρμονυ εμφανίζεται ως η απόλυτη ελεγκτική αρχή του όλου εγχειρήματος, καθώς παρίσταται στην αναπαράσταση, υπενθυμίζει στους θεραπευομένους του τα λόγια των ρόλων τους, ενορχηστρώνει τις κινήσεις τους και τους προετοιμάζει για τη μεγάλη σκηνή του τέλους, η οποία πρόκειται να διαδραματιστεί στον κήπο της κλινικής και μετά την οποία τα πρόσωπα θεωρητικά θα έχουν αποθεραπευθεί και θα μπορούν να μεταβούν στην πραγματική ζωή με τη νέα ταυτότητα που θα έχουν αποκτήσει μέσα από όλη αυτήν τη διαδικασία.

Τη μέθοδο του Άρμονυ έχει έρθει να καταγράψει η Σήικερ, μια δημοσιογράφος. Όταν ο Άρμονυ της παρουσιάζει τις προσδοκίες του από το «γκραν φινάλε», όπως αποκαλεί την τελική σκηνή του έργου του, εκείνη τον μέμφεται για την παρεμβατικότητα του, που έχει ως αποτέλεσμα τα πρόσωπα να οδηγούνται στην

⁸³⁶ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο «Στοά» τη θεατρική περίοδο 2003-2004 σε σκηνοθεσία Γιάννη Αναστασάκη.

⁸³⁷ Ραπανάκη, «'Εντελώς Αναξιοπρεπές': Ερέθισμα εγρήγορσης», *Νίκη*, 23.5.2004.

⁸³⁸ Κατσικονούρης, *Εντελώς αναξιοπρεπές!...*, Κέδρος, Αθήνα 2003, σ. 24.

κατάκτηση μιας επίπλαστης ταυτότητας, η οποία απέχει από την αντικειμενική υπόσταση του είναι τους. Εκείνος, τότε, της αντιτείνει ότι, όπως ο θεός, έτσι και εκείνος ως συγγραφέας των ρόλων των προσώπων οφείλει να διασφαλίσει την αρμονική τους συνύπαρξη και για τον λόγο αυτό τους αποδίδει πιο ιδανικά χαρακτηριστικά. Από την πλευρά τους οι θεραπευόμενοι εμφανίζονται απολύτως αφοσιωμένοι στον καθοδηγητή τους: ο Μάριος τον αποκαλεί «μπαμπά», ενώ ο Παρασκευάς κάποια στιγμή αναφέρεται στον Άρμονυ ως τον «αγαθό Πατέρα που τους κοιτάζει από τη θέση του εκεί ψηλά, κουνώντας με κατανόηση το σοφό του κεφάλι»⁸³⁹.

Η θέση επόπτευσης στην οποία αναφέρεται ο Παρασκευάς δεν είναι παρά το υπερυψωμένο σημείο της σκηνής στο οποίο ο Άρμονυ οδηγεί κάθε τόσο την πολυθρόνα του με έναν μοχλό ανύψωσης. Με τις επαναλαμβανόμενες αναλήψεις του ο Άρμονυ επικυρώνει τον ρόλο του θεού που ο ίδιος έχει επιφυλάξει για τον εαυτό του αλλά και τον οποίο οι θεραπευόμενοί του αναγνωρίζουν σε αυτόν. Από τη θέση αυτή ο Άρμονυ ετοιμάζεται περιχαρής να εποπτεύσει την τελική σκηνή του κήπου που θα σημάνει και την οριστική έξοδο των προσώπων στην πραγματική ζωή. Εκεί, όμως, η ξαφνική και εμπρηστική εμφάνιση του Βόιντ, του μοναδικού προσώπου μεταξύ των επιζώντων το οποίο δυσπιστεί απέναντι στην ψυχοθεραπευτική μέθοδο που ακολουθεί ο Άρμονυ, θα ανατρέψει την προδιαγεγραμμένη έκβαση των γεγονότων και θα αναγκάσει τον Άρμονυ να κατέλθει από το βάθρο του. Η κυριολεκτική κάθοδος του Άρμονυ θα σημάνει και τη συμβολική του καθαίρεση. Ο Βόιντ θα αποκαλέσει «χάρτινη» την εξουσία του Άρμονυ και θα αποδομήσει την ψευδαισθητική πραγματικότητα την οποία εκείνος με τόση επιμέλεια έχει χτίσει, οδηγώντας τον στην παραίτηση. Στην τελευταία σκηνή του έργου ο Άρμονυ θα παραδώσει στον Βόιντ τα κλειδιά της κλινικής, διαπιστώνοντας ότι τώρα πια οι θεραπευόμενοί του έχουν φύγει από τον έλεγχό του, λειτουργούν αυτοβούλως, άρα ο ρόλος του ίδιου έχει πάψει να υφίσταται.

Ο μηχανισμός ανύψωσης του Άρμονυ λειτουργεί συνεκδοχικά του ρυθμιστικού του ρόλου σε όλη αυτήν την ψυχοθεραπευτική μέσω του θεάτρου διαδικασία και επικυρώνει την ψευδαισθητική συνθήκη την οποία ο ίδιος έχει φροντίσει να διαμορφώσει για τους θεραπευόμενούς τους. Όταν ο Βόιντ έρχεται για να απομυστικοποιήσει τη διαδικασία και να καταδείξει την κενότητα του παιχνιδιού των ρόλων στο οποίο ο Άρμονυ έχει υποβάλει τους υπόλοιπους επιζώντες, η αυθεντία του Άρμονυ καταρρίπτεται και πλέον εκείνος δεν μπορεί να διατηρήσει τον ελεγκτικό του ρόλο. Κατέρχεται από το βάθρο του και παραδίδει την εξουσία του στον Βόιντ, συναινώντας στο απόλυτο ξεγύμνωμα του μύθου που ο ίδιος είχε δημιουργήσει. Με τον τρόπο αυτό, όπως και στο προηγούμενο έργο, ο μηχανισμός κατασκευής της επίπλαστης πραγματικότητας υπονομεύεται και αδρανοποιείται. Στη μεν *Λεπτή γραμμή* η έκρηξη της μηχανής είχε σημάνει την ολοκληρωτική κατίσχυση της αυθεντικής εμπειρίας έναντι της ψευδεπίγραφης πραγματικότητας που προσέφερε η Εταιρεία, στο δε *Εντελώς αναξιοπρεπές!...* ο παροπλισμός του μηχανήματος

⁸³⁹Το ίδιο, σ. 55.

ανάληψης σηματοδοτεί μια ανάλογη επικράτηση του αυθεντικού εαυτού έναντι των πολλαπλών δυνητικών του αναπαραστάσεων.

Από την ανάλυση που προηγήθηκε διαπιστώνουμε ότι η χρήση των μηχανών στη δραματουργία της δεκαετίας του 1990 ενσωματώνει έναν προβληματισμό γύρω από την αντίληψη του κόσμου και την αισθητηριακή εμπειρία που ενέχεται σε αυτήν, αλλά και γύρω από την εργαλειοποίηση της αντίληψης αυτής, καθώς η αυτενέργεια του ατόμου υπονομεύεται και φαλκιδεύεται από την κυριαρχία των μηχανών. Σε έργα όπως η *Λεπτή γραμμή*, *Τα Καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα* και το *Εντελώς αναξιοπρεπές!*... προσεγγίζεται το ζήτημα της αυτοεικόνας σε σχέση και σε συνάρτηση με την αντίληψη του κόσμου, η οποία στα έργα αυτά υφίσταται διαρκείς αναπλαισιώσεις έτσι που τελικά υπονομεύεται η κατάκτηση της αυτοσυνειδησίας εκ μέρους των προσώπων. Ακόμα πιο ριζικά, στο *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους* η υπερβατικότητα της μηχανής μεταθέτει την εστίαση στον κόσμο των πραγμάτων, υπονομεύοντας αυτήν την ίδια την ανθρώπινη παρουσία.

Στο *3-0-1 Μεταφορές* η τελική μετατροπή του θυρωρείου σε κονσόλα εκτόξευσης περιβάλλει αναδρομικά τον δραματικό χρόνο του έργου με μια ειρωνική διάσταση, αφήνοντας αιχμές για την ισχύ της μνήμης και τη μελλοντική προοπτική η οποία διανοίγεται στη βάση των ρηγματώσεων που προκαλούν οι μνημονικές διεργασίες. Τέλος, στον *Τηλεφωνητή*, στην *Ιουλιέτα των Μάκιντος* και στο *Γεύμα* στοχεύεται περισσότερο η επιτήρηση που ασκεί το σύστημα διά των μηχανών, αλώνοντας τις συνειδήσεις των προσώπων και επιφέροντας τον συνειδησιακό εγκλωβισμό τους. Σε κάθε περίπτωση, όμως, αυτό που αναδεικνύεται από την επικυριαρχία των μηχανών είναι η «λεπτή γραμμή» η οποία χαράσσεται ανάμεσα στη διαισθητηριακή αντίληψη του κόσμου και την αυτοματοποιημένη, υποκείμενη στη μηχανική αναπαραγωγή της βιωμένη εμπειρία με τρόπο που να υποσκάπτεται η αυθεντική εικόνα του εαυτού και του κόσμου.

1.8 Τεχνολογικά μέσα και οθόνες: αποτυπώνοντας την οριακότητα της ανθρώπινης συνθήκης

Σε έναν δομικό μετασχηματισμό της έννοιας του δραματικού χώρου οδηγεί η χρήση τεχνολογικών μέσων στο δραματικό σύμπαν των έργων της υπό εξέταση περιόδου. Στην προκειμένη περίπτωση οι κονσόλες, οι οθόνες και τα λοιπά τεχνολογικά βοηθήματα δεν διαμορφώνουν απλώς υπο-χώρους ή δίκτυα αντικειμένων στην επικράτεια του σκηνικού/δραματικού χώρου των έργων, όπως είδαμε να συμβαίνει με τα σκηνικά αντικείμενα που εξετάστηκαν έως τώρα, δεν συνδέονται με μεμονωμένα πρόσωπα φωτίζοντας επιμέρους πτυχές του δραματικού κόσμου ούτε προβάλλουν ως αντιστίξεις ενός κυρίαρχου δραματικού λόγου. Αντίθετα, τα εν λόγω αντικείμενα με τη δυναμική τους καταλαμβάνουν ολόκληρο τον δραματικό χώρο, ακόμα και αν δεν εμφανίζονται παρά σε μια γωνιά αυτού. Αυτό συμβαίνει διότι η τεχνολογία δεν περιορίζεται απλώς σε έναν ρόλο διαμεσολάβησης της παρουσίας, όπως ίσως της είχε προδιαγραφεί εν τη γενέσει της, αλλά φέρεται να αλώνει αυτό το

ίδιο το πεδίο της ανθρώπινης παρουσίας επιβάλλοντας την υποκατάστασή της. Με τον τρόπο αυτό η λειτουργία της υπερβαίνει τη χρηστικότητα και εγκαθιστά ένα βαθύ ρήγμα στην αντίληψη της πραγματικότητας, θέτοντας ζητήματα παρουσίας, αυθεντικού και παραχαραγμένου βιώματος, ταυτότητας και ομοιώματος.

Αν θεωρήσουμε ότι οι μηχανές από την εποχή της βιομηχανικής επανάστασης έχουν επιφέρει τη μεταλλαγή της ανθρώπινης χειρονομίας, αφού η χειρονακτική εργασία έχει εκπέσει στον μηχανικό χειρισμό των μηχανών, τότε με την εισαγωγή της τεχνολογίας στη σύγχρονη τεχνολογική επανάσταση η ανθρώπινη χειρονομία τείνει να εκτοπιστεί παντελώς από τις τεχνολογίες προγραμματισμού που παράγουν τα διάφορα λογισμικά. Όπως επισημαίνει καίρια ο Baudrillard, τα αντικείμενα δεν περιβάλλονται πλέον από ένα θέατρο χειρονομιών στο οποίο τα ίδια ήταν άλλοτε οι ρόλοι, αλλά τώρα καθίστανται τα ίδια ηθοποιοί, ενώ ο άνθρωπος παίζει τους ρόλους ή –ακόμα χειρότερα– παραμένει απλώς θεατής⁸⁴⁰. Με αυτήν την αμοιβαία υποκατάσταση των ρόλων, τα τεχνολογικά αντικείμενα μοιάζουν να έχουν αναχθεί τελικά στους απόλυτους ρυθμιστές της πραγματικότητας, προκαλώντας μια βαθιά σύγχυση ταυτοτήτων και προσανατολισμού.

Μέσα από αυτήν τη βαθμιαία αλλοίωση της ανθρώπινης συνθήκης από τα τεχνολογικά μέσα, αναδύεται τελικά το εδραίο ζήτημα του ανθρώπινου παράγοντα. Σε τι συνίσταται η ανθρώπινη παρουσία και η ανθρώπινη ενέργεια στον σύγχρονο τεχνολογικοποιημένο κόσμο και πού εντοπίζονται τα όρια των δυνατοτήτων τους; Η Fischer-Lichte σπεύδει να μας επιστήσει την προσοχή στον παραπλανητικό μηχανισμό της τεχνολογίας: σύμφωνα με τη μελετήτρια, η τεχνολογία ναι μεν υποκαθιστά την ανθρώπινη παρουσία, αλλά εν τέλει προσφέρει απλώς ένα εφέ παρουσίας, μονάχα «μια εντύπωση παροντικότητας», όπως σημειώνει χαρακτηριστικά⁸⁴¹. Αυτό συμβαίνει, διότι το ανθρώπινο σώμα εξακολουθεί να παραμένει ριζικά παρόν, παρά τις πιθανές πολλαπλές αναπαραγωγές του μέσω των τεχνολογικών μέσων. Και είναι ακριβώς μέσα από αυτό το σώμα το ριζικά παρόν που θα εκπορευέται πάντα η ανθρώπινη ενέργεια, η οποία έτσι υπερτίθεται της όποιας παντοδυναμίας των τεχνολογικών μέσων.

Υπό αυτό το πρίσμα στα υπό εξέταση έργα η ερμηνευτική προσέγγιση των τεχνολογικών αντικειμένων διηθείται μέσα από την παράλληλη και αντιστικτική εστίαση στην ανθρώπινη ενέργεια. Μπορεί η παρείσφρηση ηλεκτρονικών μέσων στο δραματικό σύμπαν των έργων να δημιουργεί μια οπτική ανοικείωση, η οποία με τη σειρά της μετατοπίζει το βλέμμα του θεατή στην επικυριαρχία των μέσων αυτών, αλλά την ίδια στιγμή η εικονική πραγματικότητα που εκδιπλώνεται επί σκηνής δοκιμάζει τα όριά της σε κάθε νέα ενέργεια και χειρονομία των δραματικών προσώπων, που έτσι διατρανώνουν τη ριζική σωματικότητα και παροντικότητά τους. Ακόμα και σε περιβάλλοντα απολύτως δυστοπικά είναι διά της ανθρώπινης παρουσίας και της επιτελεστικής της δυναμικής που διαυγάζεται τελικά η ανθρώπινη περιπέτεια κόντρα σε κάθε απόπειρα παραχάραξής της.

⁸⁴⁰ Baudrillard, *Le système des objets*, ό.π., σ. 79.

⁸⁴¹ Fischer-Lichte, *Θέατρο και Μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, ό.π., σ. 205.

Η πλέον πρόωμη εισδοχή των νέων τεχνολογιών στη νεοελληνική δραματολογία τελείται με το έργο του Στέλιου Λύτρα *Ιουλιέτα των Μάκιντος*, γραμμένο το 1992, μόλις ένα χρόνο πριν από τον πρόωρο θάνατο του συγγραφέα. Όπως φανερώνει και ο τίτλος του έργου, η σαιξπηρική ιστορία του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας μεταγράφεται στη σύγχρονη εποχή και εντάσσεται σε ένα πολυμεσικό περιβάλλον, το οποίο, όπως αποδεικνύεται, καθυποτάσσει τα πρόσωπα και τα εγκλωβίζει σε μια μάλλον δυστοπική συνθήκη. Ο συγγραφέας τοποθετεί τη δράση του έργου εντός ενός ολοκληρωτικού καθεστώτος, το οποίο φέρεται να ελέγχει τις κινήσεις, την απόδοση, ακόμα και την ίδια τη σκέψη των πολιτών μέσα από ένα πολύπλοκο σύστημα υπολογιστικών μηχανημάτων. Οι πολίτες τελούν υπό τον φόβο της κρίσης τους ως ανεπαρκών και ανεπιθύμητων για το καθεστώς, ενώ μικροί πυρήνες αντίστασης αναφέρονται σε συγκεκριμένα μπαράκια, στα οποία γίνεται διακίνηση παράνομου υλικού, ήτοι δισκετών οι οποίες έχουν απαγορευθεί από το καθεστώς.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συγκρότηση του σκηνικού χώρου του έργου για την ανάδυση όλης αυτής της ατμόσφαιρας τρόμου και απειλής. Στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες ο συγγραφέας επισημαίνει ότι ο σκηνικός χώρος του έργου στο σύνολό του δεν εμφανίζει σαφείς οριοθετήσεις, με αποτέλεσμα οι επιμέρους δραματικοί χώροι να εισδύουν ο ένας μέσα στον άλλο με μοναδικό συνεκτικό τους στοιχείο τις ηλεκτρονικές οθόνες: «οθόνες τηλεόρασης και οθόνες κομπιούτερ, σε διαφορετικά μεγέθη, σε διαφορετικά σημεία, τερατικά απειλητικές»⁸⁴². Μέσα από αυτήν την αλληλοπεριχώρηση των επιμέρους ενοτήτων του χώρου ουσιαστικά η εστίαση μετατοπίζεται από τον εκάστοτε δραματικό χώρο στην όλη συνθήκη που διαμορφώνεται επί σκηνής, μια συνθήκη εγκλωβισμού και παγίδευσης των προσώπων στην παντοδυναμία των τεχνολογικών μέσων. Πρόκειται για μια συνθήκη ωμής βίας, την οποία με κάθε ευκαιρία το καθεστώς φροντίζει να προβάλλει προς παραδειγματισμό των πολιτών, μια συνθήκη χειραγώγησης της κοινής γνώμης από τα μέσα ενημέρωσης και διαμόρφωσης ενός ηλεκτρονικού κυκλώματος ελέγχου των πολιτών. Η συνθήκη αυτή εν τέλει συγκροτεί το πεδίο της «εξανδραποδιστικής βίας»⁸⁴³ πάνω στο οποίο εξυφαίνεται το δυσοίωνα μέλλον της τεχνολογικής επανάστασης, η οποία στις αρχές της δεκαετίας του 1990 μπορεί ίσως να ιδωθεί μόνο ως μια πεσιμιστική μελλοντολογία.

Η πρωταγωνίστρια του έργου, Ιουλιέτα, εργάζεται σε μια εταιρία με την επωνυμία «Ιντρα». Οι σκηνές που εκτυλίσσονται στην εταιρία αποτυπώνουν με ενάργεια την καθολική κυριαρχία των τεχνολογικών μέσων στη δυστοπική αυτή συνθήκη και εδραιώνουν την «αίσθηση ενός καφκικού λαβυρίνθου»⁸⁴⁴, από τον οποίο το άτομο αδυνατεί να δραπετεύσει. Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, ο δραματικός/σκηνικός χώρος της εταιρίας είναι δομημένος

⁸⁴² Λύτρας, *ό.π.*, σ. 56.

⁸⁴³ Βαρβέρης, «Con... Con-puter: Λυρισμού (και λυρικού) κατευόδιον», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου, Δ': Κείμενα θεατρικής κριτικής (1994-2003)*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003, σ. 371.

⁸⁴⁴ Αλαβέρα, «Πολύ πριν το Matrix», *ό.π.*, σ. 23.

σε διαφορετικά επίπεδα, διατεταγμένα όμως με τη λογική μιας αυστηρής γεωμετρίας, δεκάδες ίδια άλλα γραφεία, όλα με ίδιους κομπούτερ. [...] Ανάμεσα στα γραφεία αγωγού διαφορετικών σχημάτων και διαμέτρων, να περνούν την αίσθηση λαβυρίνθου, ο θεατής να προσλαμβάνει την εικόνα ως γιγάντια μηχανή με υπαλλήλους-εξαρτήματα.⁸⁴⁵

Στην εντύπωση αυτή συντείνει, άλλωστε, η ενδυμασία των υπαλλήλων, που είναι πανομοιότυπη, καθώς και οι μηχανικές τους κινήσεις, που στο σύνολό τους συγκροτούν ένα μονότονα επαναλαμβανόμενο ηχητικό συνεχές. Η αποτύπωση αυτή της ανθρώπινης εργασίας ως μιας εξόχως αλλοτριωμένης κοινωνικής διεργασίας παραπέμπει ευθέως στην έννοια της πραγματοποίησης (*réification*) του Georg Lukács, η οποία εκκινεί από τη μαρξιστική έννοια της φетиχοποίησης του εμπορεύματος και επικαλύπτει ολόκληρο το πεδίο των κοινωνικών σχέσεων. Σύμφωνα με τον Lukács, όπως ακριβώς στον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής ο εργάτης αποξενώνεται από το προϊόν που παράγει (*φетиχοποίηση*), έτσι και στο κοινωνικό πεδίο οι σχέσεις υποβάλλονται στην ίδια διαδικασία αποξένωσης, καθώς το άτομο αναπαράγει την αλλοτριωτική δομή της εργασίας του σε όλες τις εκφάνσεις του βίου του⁸⁴⁶. Στο έργο του Λύτρα η καθολική παρουσία των οθονών ανακαλεί την αποξένωση του εργαζόμενου από το αντικείμενο της εργασίας του και, κατ' επέκταση, την αλλοτρίωσή του εξαιτίας της υπέρμετρης τεχνολογικοποίησης και του καθολικού ελέγχου της καθημερινότητάς του από τις αρχές.

Αυτό φανερώνεται από το γεγονός ότι και ο προσωπικός χώρος της Ιουλιέτας, το δωμάτιό της, στο οποίο διαδραματίζονται αρκετές σκηνές του έργου, είναι δομημένος ως μια αυτόνομη τεχνολογική μονάδα. Στον χώρο δεσπόζει μια γιγαντιαία οθόνη, η οποία εμφανίζεται συνδεδεμένη με τον ηλεκτρονικό υπολογιστή της Ιουλιέτας, ενώ υπάρχει ακόμα μια τηλεόραση. Στη γιγαντοοθόνη καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνικής δράσης, η οποία λαμβάνει χώρα στο δωμάτιο της Ιουλιέτας, προβάλλονται «ηλεκτρονικά ιερογλυφικά», τα οποία υποτίθεται πως σχηματίζουν λέξεις –πρόκειται πιθανώς για την ηλεκτρονική απόδοση των βαθύτερων σκέψεων της Ιουλιέτας, όπως αυτές εκφράζονται στις μονολογικές εκφορές έκαστης σκηνής⁸⁴⁷.

⁸⁴⁵ Λύτρας, *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος*, ό.π., σ. 92.

⁸⁴⁶ Για την έννοια της πραγματοποίησης, βλ. αναλυτικά: Georg Lukács, *Η πραγματοποίηση και η συνείδηση του προλεταριάτου*, μετ. Κωνσταντίνος Καβουλάκος, Εκκρεμές, Αθήνα 2006.

⁸⁴⁷ Κατά τον Δ. Τσατσούλη τα ιερογλυφικά της Ιουλιέτας συνιστούν έναν «λογόχωρο», που συγκροτείται από λέξεις-σημεία, μέσα από τα οποία η Ιουλιέτα αποπειράται να επαναδημιουργήσει τον κόσμο. Η κατάφαση αυτής της απόπειρας θα φανερωθεί στο τέλος του έργου με την αναπαραγωγή του σαιξπηρικού κειμένου μέσα από την απαγορευμένη δισκέτα, επιτρέποντας τελικά να αναδυθεί ένας κόσμος «κειμένων και γραφής» που έρχεται σε αντιπαράθεση με τον «ηλεκτρονικό, προφορικό κόσμο της Βερόνας». Τσατσούλης, «Η Ιουλιέτα, τα τοπία του αυταρχισμού και η ουτοπία των λέξεων», στον τόμο *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Θέατρο και Δημοκρατία*, Αθήνα 5-8.11.2014, τ. Β', επιμ. Αλεξία Αλτουβά & Καίτη Διαμαντάκου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σσ. 659, 662.

⁸⁴⁷ Κατά τον Δ. Τσατσούλη τα ιερογλυφικά της Ιουλιέτας συνιστούν έναν «λογόχωρο», που συγκροτείται από λέξεις-σημεία, μέσα από τα οποία η Ιουλιέτα αποπειράται να επαναδημιουργήσει τον κόσμο. Η κατάφαση αυτής της απόπειρας θα φανερωθεί στο τέλος του έργου με την αναπαραγωγή του σαιξπηρικού κειμένου μέσα από την απαγορευμένη δισκέτα, επιτρέποντας τελικά να αναδυθεί ένας κόσμος «κειμένων και γραφής» που έρχεται σε αντιπαράθεση με τον «ηλεκτρονικό, προφορικό κόσμο της Βερόνας». Τσατσούλης, «Η Ιουλιέτα, τα τοπία του αυταρχισμού και η ουτοπία των λέξεων», στον τόμο *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Θέατρο και Δημοκρατία*, Αθήνα 5-

Τα ιερογλυφικά αντικαθιστούν τις πραγματικές λέξεις, οι οποίες στο ολοκληρωτικό καθεστώς της Βερόνας υπόκεινται σε διαρκή λογοκρισία. Όσες εξ αυτών κριθούν δυνάμει επικίνδυνες, είτε γιατί δύνανται να τροφοδοτήσουν την κριτική σκέψη των πολιτών είτε γιατί δύνανται να πυροδοτήσουν αισθητηριακές εμπειρίες, αποσύρονται από το τρέχον λεξιλόγιο, όπως επίσης αποσύρονται και δισκέτες, ταινίες, βιβλία, ακόμα και αυτούσια η ποίηση.

Εν μέσω όλων αυτών των απαγορεύσεων η Ιουλιέτα, που έχει συνείδηση της καταπιεστικής συνθήκης που την περιβάλλει, αναζητά επίμονα μια αποσυρμένη δισκέτα, στην οποία είναι καταγεγραμμένο το παιχνίδι με τίτλο «Ρόμεο». Σε ένα από τα μυστικά μπαρ στα οποία γίνεται διακίνηση αποσυρμένων πραγμάτων η Ιουλιέτα εντοπίζει τον Ρωμαίο. Μετά από μια σύντομη αλλά γεμάτη πάθος ερωτική περιπέτεια μεταξύ τους η Ιουλιέτα του ζητά να της προμηθεύσει τη δισκέτα. Ο Ρωμαίος, όμως, πέφτει στα χέρια των καθεστωτικών και εξαφανίζεται. Τη δισκέτα παραδίδει τελικά στην Ιουλιέτα εκ μέρους του Ρωμαίου ο Άγγελος Ιωάννης. Με την τοποθέτηση της δισκέτας στον υπολογιστή από την Ιουλιέτα, παύει επί σκηνής η οποιαδήποτε άλλη ηλεκτρονική δραστηριότητα και στη γιγαντοοθόνη προβάλλονται τώρα όχι πια «ηλεκτρονικά ιερογλυφικά», αλλά πραγματικές λέξεις από τον *Ρωμαίο και Ιουλιέτα* του Σαίξπηρ και συγκεκριμένα από τη σκηνή του μπαλκονιού.

Το έργο κλείνει με την Ιουλιέτα να ενδύεται ένα βαρύτιμο αναγεννησιακό φόρεμα και να οδεύει προς το βάθος της σκηνής, όπου τώρα προβάλλεται η εικόνα ενός φλωρεντινού παλάτσο. Με τον τρόπο αυτό η ποίηση επανεγκαθίσταται στη Βερόνα και ο έρωτας θριαμβεύει πάνω στα συντρίμια του άλλοτε κραταιού ολοκληρωτικού καθεστώτος. Η εμπνοή του σαιξπηρικού κειμένου καθίσταται ικανή να διαλύσει το φάντασμα του τεχνολογικού ολοκληρωτισμού και να καθάρει διαπαντός τη δραματική ατμόσφαιρα από τη σκιά του τεχνοκρατισμού. Ο θάνατος του Ρωμαίου ήταν σχεδόν αναγκάιος προκειμένου να επανενεργοποιηθούν οι αισθήσεις και να αναδυθεί ο Λόγος της μέχρι τούδε απαγορευμένης ποίησης, ο μόνος ικανός να κλονίσει συθέμελα και να ανατρέψει τη διάχυτη τεχνολογική δυστοπία⁸⁴⁸.

Το παζλ της δυστοπικής αυτής επικράτειας συμπληρώνεται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου και από άλλα στοιχεία τα οποία εξωθούν στα άκρα τη φουτουριστική σύλληψη του συγγραφέα. Από τις επί σκηνής οθόνες προβάλλονται συχνά πυκνά δελτία ειδήσεων, τα οποία αναμεταδίδουν ρεπορτάζ σχετικά με τον εντοπισμό από την αστυνομία θυλάκων αντίστασης στο καθεστώς και τη συνακόλουθη σύλληψη και εκτέλεση των τρομοκρατών, όπως αποκαλούνται οι αντιστασιακοί. Σκηνές κρατικής βίας με ξυλοδαρμούς διαδηλωτών μεταδίδονται ταυτόχρονα, εκβάλλοντας σε ένα ηχητικό και οπτικό κρεσέντο, που κάθε φορά γιγαντώνει την παραγόμενη αίσθηση απειλής. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται και από τη ζωντανή παρουσία πάνοπλων αστυνομικών στον χώρο της πλατείας του θεάτρου, οι

8.11.2014, τ. Β', επιμ. Αλεξία Αλτουβά & Καίτη Διαμαντάκου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σσ. 659, 662.

⁸⁴⁸ Όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Θ. Γραμματάς, «Η επιβίωση του ανθρωπισμού έχει ως τίμημα τον θάνατο του επαναστάτη αλλά την ηθική δικαίωση του αγώνα του». Γραμματάς, «'Ω τι θαυμαστός καινούριος κόσμος': Η τεχνολογία ως πανάκεια και όλεθρος στο νεοελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», στον τόμο *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, Εξάντας, Αθήνα 2004, σ. 202.

οποίοι περιπολούν ανάμεσα στους θεατές. Τέλος, το ολοένα επαναφερόμενο από τις οθόνες διάγγελμα του Προέδρου της Βερόνας, ο οποίος αναπτύσσει μια ρητορική τρομολαγνείας και καλεί τους πολίτες σε συνεργασία με την αστυνομία, επιτείνει την οριακότητα των δραματικών καταστάσεων.

Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και η εισαγωγή με την οποία ο συγγραφέας πλαισιώνει το δραματικό του κείμενο⁸⁴⁹. Στην εισαγωγή αυτή ο Λύτρας αναφέρεται στη δυνητική παράσταση του έργου και περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια τον τρόπο με τον οποίο θα παραχθεί στους κόλπους των θεατών μια αίσθηση τρόμου και απειλής ήδη πριν από την έναρξη της παράστασης. Συγκεκριμένα αναφέρεται σε πρωτοφανή αστυνομικά μέτρα έξω από το θέατρο, σε παρουσία τεθωρακισμένων των ΜΑΤ, σε υποβολή των θεατών σε σωματικό έλεγχο με τους αστυνομικούς να εμφανίζονται «διακριτικά βίαιοι», σε προβολές μέσα από ποικίλες οθόνες εξαιρετικά βίαιων επεισοδίων μεταξύ αστυνομίας και διαδηλωτών και σε αναμετάδοση ρεπορτάζ, μέσα από τα οποία τελείται η σύνδεση με το δραματικό πλαίσιο του έργου. Τα δελτία ειδήσεων και τα ρεπορτάζ εκφωνούνται ταυτόχρονα από διαφορετικές ηχητικές πηγές σε υψηλή ένταση και επαναλαμβάνονται μέσα από μια «επίμονη κυκλικότητα», σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, διαμορφώνοντας έτσι μια ιδιαίτερα καταπιεστική ηχητική συνθήκη. Με ανάλογο τρόπο τελειώνει και η παράσταση: ενώ οι θεατές χειροκροτούν τους ηθοποιούς, από διάφορα σημεία της πλατείας ξεπετάγονται πάνοπλοι αστυνομικοί, οι οποίοι σημαδεύουν τους θεατές και στο τέλος ανοίγουν πυρ εναντίον τους. Την ίδια στιγμή τα πρόσωπα των θεατών μαγνητοσκοπούνται ζωντανά και προβάλλονται στις οθόνες της σκηνής ως οιονεί συμμετέχοντα στα τηλεοπτικά προγράμματα της Βερόνας.

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι η καθολική παρουσία των οθονών στο εν λόγω έργο υπερβαίνει τα όρια του δραματικού του πλαισίου και εγκαθιδρύει μια ευρύτερη συνθήκη απειλής και διαρκούς παρακολούθησης, στην οποία υπόκεινται οι δυνητικοί θεατές της παράστασης, ωσάν να είναι και οι ίδιοι πολίτες του ολοκληρωτικού καθεστώτος της Βερόνας. Με τον τρόπο αυτό παράγεται ένα είδος ψυχολογικού σοκ, που φέρνει τους θεατές στη θέση των παγιδευμένων δραματικών προσώπων και ουσιαστικά εκβιάζει την ενσυναισθητική τους κατανόηση απέναντι στα πρόσωπα του δράματος. Παράλληλα, στους κόλπους των θεατών δημιουργούνται ισχυρές επιφυλάξεις ως προς το παγκόσμιο μέλλον που μας επιφυλάσσουν οι διαρκώς εξελισσόμενες νέες τεχνολογίες. Διαμορφώνεται, έτσι, ένα ιδιότυπο «θέατρο της σκληρότητας, μέσα στο οποίο ο θεατής εισάγεται και λειτουργείται σχεδόν με θρησκευτικούς ή μεταφυσικούς όρους»⁸⁵⁰. Το θέατρο του Λύτρα ανάγεται, έτσι, σε κάτι πολύ περισσότερο από μια απλή αισθητική εμπειρία – καθίσταται οδυνηρό βίωμα μιας επωαζόμενης δυστοπίας, η οποία κυοφορείται στη μήτρα των τεχνολογικών επιτευγμάτων και προοιωνίζεται την ολοκληρωτική

⁸⁴⁹ Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Α. Θηβαίος, οι σκηνικές οδηγίες συνιστούν μια «προστιθέμενη αξία» στο έργο του Λύτρα, καθώς «καθορίζουν αναπόσπαστες στροφές από τη σπουδαία ποίηση που αφήνει διαχρονικά το έργο του Λύτρα ως επίγευση». Βλ. αναλυτικά: Απόστολος Θηβαίος, «Οι ποιμένες των βράχων», στον τόμο Στέλιος Λύτρας, *Τα Θεατρικά*, 24 Γράμματα, Αθήνα 2018, σσ. 248-249.

⁸⁵⁰ Νίκος Διαμαντής, «Το θέατρο του Στέλιου Λύτρα», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, ό.π., σ. 257.

αφομοίωση του ατόμου από το αχανές δίκτυο των ηλεκτρονικών συστημάτων και των εικονικών περιβαλλόντων.

Η χρήση, ωστόσο, των οθονών στο έργο αυτό, παρότι υπέρμετρη, πολυεπίπεδη και διαχεόμενη από τον δραματικό στον θεατρικό χώρο και χρόνο, παραμένει εντός των ορίων μιας μοντερνιστικής διαχείρισης. Και αυτό διότι υπόκειται σε μια συστηματική προσπάθεια εκ μέρους του συγγραφέα να χαρτογραφήσει μια απώτερη μελλοντική προοπτική μέσα από ένα ευδιάκριτο σύστημα αντιστοιχιών, αναλογιών και μεταφορών⁸⁵¹, στο οποίο όλα τα στοιχεία προβάλλουν ξεκάθαρα ταξινομημένα και ταυτοποιημένα. Εντός του συστήματος αυτού τα δραματικά πρόσωπα φέρονται να έχουν σαφή συνείδηση της θέσης και της αποστολής τους, να έχουν επίγνωση των εργαλείων που μπορούν να μετέλθουν ώστε να υπερβούν τις απαγορεύσεις του καθεστώτος και να εξέρχονται τελικά από αυτήν τη διαδικασία λυτρωμένα και δικαιωμένα. Στον Λύτρα δεν υπάρχει σύγχυση των σημείων αναφοράς και των προθέσεων, εξού και η δραματουργία του εκβάλλει σε μια ορισμένη μελλοντική προοπτική, στην οποία μάλιστα φαίνεται ότι αποκαθίσταται η πάλαι ποτέ αποκαθλωμένη ποίηση, διακηρύσσοντας έτσι την τελική υπερίσχυση των αξιών του ανθρωπισμού έναντι της ακατάσχετης τεχνολογικής προόδου.

Μια ανάλογη, σε πολύ μικρότερη κλίμακα βέβαια, δραματική συνθήκη αναπτύσσεται στο θεατρικό στιγμιότυπο με τίτλο «Ερωτας και θάνατος στο Internet» του Δημήτρη Παπαχρήστου, που αποτέλεσε μέρος της ενιαίας παράστασης *Εντός σχεδίου(;)* ⁸⁵². Εδώ η φουτουριστική οπτική περιορίζεται στον ιδιωτικό χώρο και μάλιστα εστιάζει στις πλέον ιδιαίτερες στιγμές του ιδιωτικού βίου, τις ερωτικές. Η Μόνικα βρίσκεται μέσα στο δωμάτιό της περιστοιχισμένη από ένα ολόκληρο ηλεκτρονικό σύστημα, το οποίο αποτελείται από έναν υπολογιστή, ένα μόντεμ που τον συνδέει με τον κυβερνοχώρο, σκάνερ, ποντίκι και ένα βιντεόφωνο, που αντηχεί τις ηλεκτρονικές της συνομιλίες. Η Μόνικα συζητά αρχικά στο τηλέφωνο με μια φίλη της και της παρουσιάζει το επιβαρυνμένο πρόγραμμά της, το οποίο περιλαμβάνει επισκέψεις σε διάφορες διαδικτυακές πλατφόρμες και ραντεβού σε ειδικό ιστότοπο για εικονικό σεξ. Όταν από το βιντεόφωνο ακούγεται η φωνή του Πιτ, εραστή της Μόνικας, εκείνη κλείνει βιαστικά το τηλέφωνο και ετοιμάζεται για την ερωτική της συνεδρία με τον Πιτ. Φορά μια ηλεκτρονική στολή, η οποία της δίνει την ψευδαίσθηση της πραγματικής ερωτικής πράξης, και συναντά τον Πιτ στο «τσατ ρουμ του βίτσιοναρ ριάλιτι» προκειμένου να συνευρεθούν ερωτικά. Σε όλη τη διάρκεια της συνεδρίας η Μόνικα παίρνει διάφορες στάσεις, σαν να βρίσκεται σε αληθινό κρεβάτι με τον εραστή της, και μάλιστα δείχνει να το απολαμβάνει. Εν μέσω, όμως, της «ερωτικής πράξης» εισβάλλει στον χώρο ο πατέρας της, ο οποίος της αποσπά την κάσκα και την εγκαλεί για τη δραστηριότητά της, αποκαλώντας την «ηλεκτρονικό πουτανάκι». Στη συνέχεια, κλωτσά και διαλύει τον υπολογιστή της Μόνικας, με τον Πιτ στην άλλη άκρη της γραμμής να διαμαρτύρεται για τις παρεμβολές.

⁸⁵¹ Ο.π.

⁸⁵² Η παράσταση ανέβηκε από το «Θέατρο των Καιρών» τη θεατρική περίοδο 1997-1998 σε σκηνοθεσία Έρσης Βασιλικιώτη.

Η ολοκληρωτική υποκατάσταση της ερωτικής πράξης από την εικονική εκδοχή της φωτίζει μια άλλη διάσταση της αλλοτρίωσης της ανθρώπινης εμπειρίας από την τεχνολογία, εισδύοντας στις πλέον απόκρυφες πτυχές της. Η υπαγωγή του αυθεντικού βιώματος της ερωτικής συνεύρεσης στην ηλεκτρονική του παραποίηση και η εργαλειοποίησή του μέσα από μια σειρά τεχνολογικών μέσων που διαμεσολαβούν το βίωμα, αναιώνοντας την άμεση σωματική επαφή και φαλκιδεύοντας την αισθητηριακή εμπειρία, ουσιαστικά αναδεικνύει μια εκχυδαϊσμένη όψη της ανθρώπινης εμπειρίας και προοιωνίζεται τον καθολικό εκφυλισμό της. Μάλιστα, η ηλεκτρονική στολή, χάρη στην οποία η Μόνικα αποκόπτεται ολοκληρωτικά από το απτό της περιβάλλον και μεταφέρεται σε μια εικονική πραγματικότητα, λειτουργεί ως ένας κλωβός παγίδευσης των αισθήσεων και αναγωγής της ηδονής σε μια μάλλον νοητική παρά ολιστική αισθητηριακή εμπειρία, συνεπώς εύκολα στοχεύσιμη και χειραγωγήσιμη. Η στολή δύναται, έτσι, να λειτουργήσει ως ένα σύμβολο του δυστοπικού μέλλοντος που εγκυμονεί η επέλαση των νέων τεχνολογιών, καταδεικνύοντας την έκπτωση του ατόμου από παραγωγό σε απλό καταναλωτή της εμπειρίας του κόσμου.

Έναν κόσμο διαρθρωμένο πάνω στις νέες τεχνολογίες, που προσανατολίζεται προς μια ολική συνθήκη επιτήρησης, όπως αυτή που σκιαγραφείται στο έργο του Λύτρα, αποτυπώνει και ο Βασίλης Κατσικονούρης στο έργο του *Λεπτή γραμμή*. Εδώ τα ηνία της κοινωνικής και οικονομικής οργάνωσης κινεί στο παρασκήνιο μια Εταιρεία, η οποία φιλοδοξεί να πάρει υπό τον έλεγχό της το Υπουργείο Ενημέρωσης και Επικοινωνιών και να εδραιώσει την επικυριαρχία της στα πράγματα, εγκαθιδρύοντας μια ιδιότυπη τεχνολογική δυστοπία. Στο δραματικό παρόν η δράση της Εταιρείας περιορίζεται στη χρήση μιας μηχανής, η οποία λειτουργεί ως «διαχωριστής πραγματικότητας»: όποιος εισέρχεται εντός της μεταφέρεται σε μια εικονική πραγματικότητα, όπου βιώνει την απόλυτη ευτυχία, με την προϋπόθεση όμως προηγουμένως να έχει αποκοπεί πλήρως από το παρελθόν του, να έχει παραγράψει τις αναμνήσεις του και να εμφανίζεται διατεθειμένος να ζήσει στο εξής μέσα σε μια αλληλουχία εικόνων ασύνδετων μεταξύ τους. Χειριστής του μηχανήματος είναι ο Άλεφ, ο οποίος καθοδηγείται από μια αόρατη Φωνή, που λειτουργεί ως εκπρόσωπος της Εταιρείας και ελεγκτής της μετασχηματιστικής διαδικασίας της μηχανής.

Ο Άλεφ από την αρχή του έργου εμφανίζεται με έναν φορητό υπολογιστή ανά χείρας, στον οποίο φέρονται να είναι περασμένα τα προσωπικά δεδομένα όλων των πολιτών, ακόμα και τα όνειρά τους. Έτσι και στην περίπτωση του Βίκτωρα, πρώην τρόφιμου ψυχιατρείου ο οποίος έχει επιλεγεί ως πειραματόζωο για να πραγματοποιήσει την πρώτη μετάβαση σε μια εικονική πραγματικότητα μέσω της μηχανής, είναι γνωστό όλο το παρελθόν του, ακόμα και το όραμά του να ταξιδέψει μακριά με ένα καράβι. Ο Άλεφ μέσα από το laptop του επιτελεί τις διάφορες ρυθμίσεις της μηχανής, πατάει κουμπιά, δοκιμάζει προγράμματα και κατευθύνει τη λειτουργία της μηχανής με στόχο την επίτευξη της Τελικής Πραγματικότητας, που δεν είναι άλλη από την εδραίωση της τεχνολογικής επιτήρησης σε όλους τους τομείς της ζωής και την εμπέδωση της απόλυτης σχετικότητας της ύπαρξης: «Η

πραγματικότητα είναι πάντα το εύπλαστο αντικείμενό μας»⁸⁵³, θα διακηρύξει κάποια στιγμή η Φωνή, δίνοντας το στίγμα της νέας εικονικής πραγματικότητας την οποία η Εταιρεία ευαγγελίζεται να εγκαθιδρύσει.

Η αόρατη Φωνή, που αναπαράγεται μηχανικά, ανακαλεί την περίπτωση της Σκέψης του Αυτοκράτορα από το έργο της Έλενας Πέγκα *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*. Στο έργο του Κατσικονούρη η Φωνή είναι εξολοκλήρου αόρατη, ακούγεται σαν να προέρχεται από κάπου ψηλά και είναι μια φωνή «αργή, απαλή αλλά και σταθερή, ψυχρή, επιτακτική», σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Στην πρώτη της σκηνική εμφάνιση ζητά από τον Άλεφ πλήρη αναφορά για το πρόγραμμα της μηχανής, δίνοντας έτσι το στίγμα μιας εποπτεύουσας αρχής, που έχει τον συνολικό έλεγχο της διαδικασίας εγκαθίδρυσης της Τελικής Πραγματικότητας. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τη νέα τεχνολογική συνθήκη που η παρούσα δράση της Εταιρείας προοιωνίζεται, διαμορφώνουν την αίσθηση μιας επερχόμενης τεχνολογικής δυστοπίας, ανάλογης με αυτήν που εμφανίζεται ήδη εδραιωμένη στο δραματικό σύμπαν του έργου του Λύτρα.

Το τέλος του έργου, όμως, δεν ευοδώνει τις προσπάθειες των εκπροσώπων της Εταιρείας. Καθώς η μηχανή παθαίνει εμπλοκή λόγω της εμμονής του Βίκτωρα με το παρελθόν του, ο Άλεφ προσπαθεί μάταια να κάνει ρυθμίσεις στον υπολογιστή του, μέχρι που η μηχανή εκρήγνυται. Το όραμα της Τελικής Πραγματικότητας καταρρέει και η προοπτική της τεχνολογικής επικράτησης υπονομεύεται από το αυθεντικό βίωμα, το οποίο αποδεικνύεται πιο ισχυρό και πιο ριζικά αγκυρωμένο στη συνείδηση. Με τον τρόπο αυτό η ευαγγελιζόμενη τεχνολογική επικυριαρχία, όπως αυτή σκιαγραφείται στην αρχή του έργου, καταπίπτει, σε αντίθεση με τα έργα του Λύτρα και της Πέγκα, στα οποία εμφανίζεται εξαρχής εμπεδωμένη και αδιαμφισβήτητη. Ο Κατσικονούρης επιλέγει μια αισιόδοξη θεώρηση της ανθρώπινης συνθήκης, μακριά από την παραχάραξη που επιτελεί η εικονική πραγματικότητα και εγγύτερα στη δυναμική της βιωμένης εμπειρίας ως θεμέλιου λίθου της συνείδησης και της δι-αισθητηριακής αντίληψης του κόσμου.

Ο κόσμος των οθονών, της αναπαραγωγής του βιώματος και της δι' αυτής αλλοίωσης του αυθεντικού αισθήματος αποτυπώνεται και στο έργο του Παναγιώτη Μέντη *Ριάλιτι και Σόου*, με τη διαφορά ότι εδώ η χρήση των μέσων αναπαραγωγής δεν συνιστά δομικό χαρακτηριστικό του έργου αλλά επιμέρους θεματική του. Στο τρίπρακτο αυτό έργο ο συγγραφέας επιχειρεί να καταδείξει το πώς η υπαγωγή του ατομικού δράματος σε θέαμα προς τέρψη και κατανάλωση μπορεί να εμφανιστεί ως σύμπτωμα, αλλά και ως απότοκο μιας κοινωνίας σε ηθική κατάπτωση. Η Λέτα και η Μαίρη, μάνα και κόρη, μοιράζονται τον ίδιο εραστή κάτω από την ίδια στέγη, γεγονός που οδηγεί το ερωτικό τρίγωνο σε αδιέξοδο, όταν πλέον ο Γιώργος αποφασίζει να ζητήσει ανοιχτά από τη Μαίρη να τον παντρευτεί. Η ενδοοικογενειακή κρίση βρίσκεται στο απόγειό της και η Μαίρη ανταποκρίνεται θετικά στην πρόσκληση μιας τηλεοπτικής εκπομπής να εκθέσει δημόσια το δράμα τους, προκειμένου να εξασφαλίσει κάποια χρήματα για την ίδια και τον σύντροφό της. Η

⁸⁵³ Κατσικονούρης, *Λεπτή γραμμή*, ό.π., σ. 59.

Λέτα προσέρχεται στο τηλεοπτικό στούντιο αγνοώντας το πλαίσιο της συμφωνίας. Εκεί, μέσα από μια μακρά διαδικασία αντεγκλήσεων, ύβρεων, απειλών και εν τέλει ευτελισμού της προσωπικότητάς τους, τα πρόσωπα εκτίθενται ανεπανόρθωτα στην κοινή γνώμη και αποχωρούν μαζεύοντας τα κουρέλια της αξιοπρέπειάς τους.

Ολόκληρη η δεύτερη πράξη του έργου λαμβάνει χώρα στο τηλεοπτικό στούντιο, που διαθέτει μόνιτορ και κοντρόλ, βίντεο γουόλ, ψείρες και φορητά μικρόφωνα, προκειμένου να τελεστεί η «δημόσια ηθική εκτέλεση»⁸⁵⁴ των τριών εμπλεκόμενων προσώπων. Τα αντικείμενα αυτά μας μεταφέρουν στον κόσμο της τηλεόρασης, της λάμψης, των προβολέων και της δημοσιότητας, η οποία όμως θα αποδειχθεί για τα πρόσωπα άκρως αδηφάγα και ανθρωποφαγική. Η ζωή τους όλη με τα ηθικά διλήμματα και τις παλιμβουλίες τους θα περάσει μέσα από το τηλεοπτικό στούντιο, θα αναπαραχθεί ως τίτλος εφημερίδας με συναισθηματικά κλισέ και προσποιητό ενδιαφέρον από την πλευρά του παρουσιαστή και τελικά θα εκπέσει σε ένα φτηνό αναλώσιμο αφήγημα. Όπως επισημαίνει και ο Γ. Πεφάνης, το τηλεοπτικό αυτό εμβόλιμο εκθέτει «με ειρωνική σαφήνεια την αχρεία εμπορευματοποίηση της προσωπικής ζωής»⁸⁵⁵ και με τον τρόπο αυτό αναδεικνύει τη συνειδησιακή άλωση που επιφέρουν τα σύγχρονα μέσα αναπαραγωγής και αναμετάδοσης της ανθρώπινης κατάστασης. Τα αντικείμενα του στούντιο, οθόνες και μικρόφωνα, συνιστούν τα ίχνη αλλά και τους μάρτυρες όλης αυτής της εκφυλιστικής διαδικασίας, η οποία οδηγεί τελικά το άτομο στην ολοκληρωτική του ηθική και ψυχική κατάρρευση.

Και ενώ στα παραπάνω έργα οι οθόνες εντάσσονται οργανικά στην αφηγηματική δομή των κειμένων, στο έργο της Έλενας Πέγκα *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, στο οποίο αποτυπώνεται μια ανάλογη τεχνολογική δυστοπία, η χρήση των νέων τεχνολογιών εξωθείται στα άκρα, διαρρηγνύοντας την αφηγηματική συνοχή του κειμένου. Η πληθώρα των οθονών, των φωτιστικών πηγών, των ηχητικών περιβαλλόντων και των λοιπών βοηθητικών τεχνολογικών μέσων επιστρατεύονται από την Πέγκα στο έργο αυτό «για να σημάνουν ένα ανένταχτο παρόν κι έναν απροσδιόριστο χώρο»⁸⁵⁶. Στο ιδιάζον δραματικό σύμπαν που αναδύεται επί σκηνής, στο οποίο συναιρείται ο χώρος και ο χρόνος του παραμυθιού με μια αποτύπωση της σύγχρονης κοινωνίας της κατανάλωσης, οι τεχνολογίες θέτουν το εδραίο ζήτημα της λατρείας της εικόνας και της επικυριαρχίας των σημείων, πάνω στα οποία έχει δομηθεί η όλη βιομηχανία της μόδας και του lifestyle. Η Πέγκα στο έργο της αυτό εκκινεί από τη φιλαρέσκεια και την εγωπάθεια του αυτοκράτορα στο αντίστοιχο παραμύθι του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν, προκειμένου να αρθρώσει έναν λόγο γύρω από τον πολιτισμικό κώδικα της εικόνας και της κατανάλωσης του σώματος ως καταστατικών αρχών της μεταμοντέρνας συνθήκης. Η πλήρης αποδιοργάνωση όχι μόνο του σκηνηκού περιβάλλοντος, που προβάλλει διάστικτο από λογής ετερόκλιτα αντικείμενα και ετερογενείς σκηνικές δράσεις, αλλά και αυτού του ίδιου του

⁸⁵⁴ Γεωργουσόπουλος, χ.τ., στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Δ', ό.π., σ. 297.

⁸⁵⁵ Πεφάνης, «Παν. Μέντη: *Ριάλιτι και Σόου*, Θέατρο 'Μελίνα', 1997», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 196.

⁸⁵⁶ Πεφάνης, «Έλενας Πέγκα: *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, Club +Soda, 1999», ό.π., σ. 260.

δραματικού προσώπου συνιστούν αναγκαίες συνθήκες στην όλη διαδικασία ανάδειξης αυτής της προβληματικής.

Η διάρρηξη της ενότητας του δραματικού προσώπου βρίσκει την πληρέστερη αποτύπωσή της στο πρόσωπο του Αυτοκράτορα, το οποίο στο έργο διασπάται σε τρεις οντότητες: τη σκηνική του παρουσία στο εδώ και τώρα της δράσης, ήτοι το Εγώ του, που συγκροτείται από τις ενέργειές του στο σκηνικό παρόν, το Υπερ-Εγώ, που υποστασιοποιείται από το αντίστοιχο μόνιτορ ως ένα «πλάσμα σα ρέπλικα ανθρώπου»⁸⁵⁷ και συνιστά την ελεγκτική φωνή του Αυτοκράτορα, η οποία του υπαγορεύει συγκεκριμένες στάσεις και επιλογές, και τη Σκέψη του, που αναπαράγεται με μηχανικά μέσα και φανερώνει τους ενδόμυχους προβληματισμούς και τις ανησυχίες του. Στον κερματισμό αυτό του κεντρικού δραματικού προσώπου υποφώσκει στην ουσία μια «αδυναμία σύμπτωσης με τον εαυτό»⁸⁵⁸, καθώς η μία οντότητα άλλοτε συμπληρώνει την άλλη και άλλοτε την αμφισβητεί, την υπονομεύει και την εκθέτει. Ο τρισυπόστατος Αυτοκράτορας προβάλλει, έτσι, ως ένα πρόσωπο που υπόκειται σε συνειδησιακή σχάση: αποτυγχάνει να στοχεύσει αποτελεσματικά την ίδια του την εικόνα και να την υποβάλει στη βάση της συνειδησιακής κρίσης και ως εκ τούτου καθίσταται ο ίδιος αναλώσιμος, βορά στα σχέδια των δύο απατεώνων ραφτών, του Άι και του Κιου, οι οποίοι κατορθώνουν να αποσπάσουν από ολόκληρη την αυτοκρατορική αυλή την παραδοχή ότι τα ρούχα του Αυτοκράτορα είναι τα εκλαμπρότερα όλων.

Η παντοδυναμία της εικόνας, όπως αυτή απορρέει από τον κερματισμό του κεντρικού δραματικού προσώπου του έργου, υποβάλλεται και από τις λοιπές χρήσεις των τεχνολογικών μέσων στις οποίες προβαίνει η συγγραφέας. Στη διάρκεια της δράσης τα ποικίλα μόνιτορ που υπάρχουν επί σκηνής χρησιμοποιούνται καταρχάς για να προβάλουν πληροφοριακό υλικό, λειτουργώντας ως μια μηχανή αναζήτησης ή ως ένα ηλεκτρονικό αρχείο: στη δεύτερη σκηνή του έργου επάνω σε ένα μόνιτορ προβάλλονται τα ονόματα των σχεδιαστών ρούχων με τα οποία τα ανδρικά μοντέλα παρελαύνουν επί σκηνής, ενώ στην επόμενη σκηνή προβάλλονται εικόνες αυτοκρατόρων διαφόρων εποχών και έπειτα γίνεται αναζήτηση για τις μεγάλες απάτες της ανθρωπότητας. Αργότερα όλα τα μόνιτορ δείχνουν κεφάλια πολιτικών που κλαίνε, ενώ στη σκηνή στην οποία οι δύο απατεώνες ράφτες έχουν καταλήξει ότι θα πρέπει να εφεύρουν μια μηχανή κατασκευής ρούχων τα μόνιτορ δείχνουν διάφορες μηχανές της ιστορίας. Τέλος, σε μια από τις τελευταίες σκηνές του έργου επάνω στο μόνιτορ προβάλλονται οι στίχοι του τραγουδιού της Μαντόνα που συνοδεύει την έναρξη της συγκεκριμένης σκηνής.

Μια άλλη χρήση των μόνιτορ σχετίζεται με τη σκηνική υπόσταση που λαμβάνει η οντότητα του λαού στο έργο. Ο Λαός εκπίπτει στο έργο σε μια απλή αναπαραγωγή μαζικού πλήθους, του οποίου η μόνη ενέργεια επί σκηνής συνίσταται στο χειροκρότημα. Όταν από το παραμυθιακό πλαίσιο απαιτείται η συμμετοχή του λαού προκειμένου αυτός να υποδεχθεί πανηγυρικά τον Αυτοκράτορα ή στην τελευταία εικόνα να θαυμάσει τη νέα του εμφάνιση και να ζητωκραυγάσει υπέρ της

⁸⁵⁷ Πέγκα, *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, ό.π., σ. 20.

⁸⁵⁸ Ουρανία Αναγνώστου, *Το θέατρο της Έλενας Πέγκα*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2016, σ.76.

μοναδικότητάς του, εμφανίζεται επί σκηνής ένα μόνιτορ μικρού μεγέθους το οποίο η Κορνήλια φορά στον λαιμό της και κινώντας τημανιβέλα που είναι προσαρμοσμένη επάνω του κάνει να ακουστεί η βουή και τα χειροκροτήματα του λαού. Ο υποβιβασμός αυτός του Λαού σε άβουλη μάζα, η οποία απλώς επικροτεί τον Αυτοκράτορα, συνιστά ένα ακόμα σύμπτωμα της σύγχρονης κοινωνίας της κατανάλωσης. Η μαζικότητα της κατανάλωσης, η ομοιογένεια της εικόνας και η εδραίωση ενός συγκεκριμένου lifestyle παγιδεύουν τα άτομα σε έναν ορισμένο ρόλο παθητικότητας και αβουλίας, από τον οποίο είναι εξαιρετικά δύσκολο να διαφύγουν και πάνω στον οποίο εγκαθιδρύεται προοδευτικά η χειραγώγηση των μαζών.

Ο εκφυλισμός αυτός της έννοιας του λαού αποδίδεται και με οπτικούς όρους, καθώς αντιστοιχεί σε ένα μικρό φορητό μόνιτορ, που εύκολα αλλάζει χέρια και ενεργοποιείται από αυτόν που κάθε φορά θα επιχειρήσει να περιστρέψει τημανιβέλα του. Αυτή η «εφιαλτική σμίκρυνση» του Λαού κατά τον Δ. Τσατσούλη δεν υποδηλώνει παρά τη διαφεύγουσα περιφρόνηση του Αυτοκράτορα προς τον λαό που τον ζητωκραυγάζει⁸⁵⁹. Σε αυτήν την οπτική συντείνει, άλλωστε, και η μεταμόρφωση του Λαού σε χρυσόψαρο μετά την πρώτη του εμφάνιση. Συγκεκριμένα, στην όγδοη σκηνή του έργου ο Αυτοκράτορας, αφού αφηθεί να χειροκροτηθεί από τον λαό, αφαιρεί από τον λαιμό της Κορνήλιας το μόνιτορ και, μόλις το πιάσει στα χέρια του, αυτό γίνεται χρυσόψαρο, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Στην αμέσως επόμενη εικόνα ο Αυτοκράτορας φέρεται να ασχολείται με το χρυσόψαρο, την ίδια στιγμή που ο Αυλικός του έχει πάρει τη θέση του στον θρόνο. Ο Λαός τώρα μετουσιώνεται σε χρυσόψαρο, που με την ασθενή του μνήμη διευκολύνει το έργο της συνειδησιακής άλωσης που θα επιχειρήσουν οι μηχανισμοί χειραγώγησης των δύο απατεώνων ραφτών.

Πέρα, όμως, από τον αυτοκράτορα και τον Λαό το μόνιτορ διαμεσολαβεί την παρουσία και ενός άλλου προσώπου, με απροσδιόριστη ταυτότητα και ασαφείς προθέσεις. Η πρώτη σκηνή του έργου ανοίγει με τον προβολέα να φωτίζει έναν μελλοθάνατο σε ηλεκτρική καρέκλα. Στον μελλοθάνατο απευθύνεται μια φωνή από ένα μόνιτορ, στο οποίο διακρίνεται το πρόσωπο ενός άχρωμου άνδρα. Το μόνιτορ αυτό φαίνεται ότι εποπτεύει τη διαδικασία θανάτωσης του νεαρού άνδρα, ο οποίος, όπως αποδεικνύεται, ήταν ο μόνος που ξεχώρισε από το πλήθος και υπέδειξε τη γύμνια του Αυτοκράτορα, με αποτέλεσμα να οδηγηθεί στον θάνατο. Η φωνή θα τον ρωτήσει ποια είναι η τελευταία του επιθυμία, αλλά με την παρέμβαση του Δημοσιογράφου, ο οποίος φέρεται να ζητά να πάρει συνέντευξη από τον μελλοθάνατο προτού εκείνος οδηγηθεί στον θάνατο, η φωνή θα ανακοινώσει την προσωρινή διακοπή της διαδικασίας. Στη συνέχεια θα εκδιπλωθεί η κύρια δράση του έργου ως ένα flashback στα γεγονότα που οδήγησαν τον μελλοθάνατο στην ηλεκτρική καρέκλα. Προς το τέλος του έργου, λίγο πριν την έκθεση του Αυτοκράτορα στις υψηλές δημιουργίες του Άι και του Κιου, μια αντίστοιχη απρόσωπη φωνή θα καταλάβει το μόνιτορ για να μας ενημερώσει δίκην ρεπορτάζ για τη διαδικασία που είναι σε εξέλιξη. Επικαλούμενη μυστικές πηγές αναφέρεται στα

⁸⁵⁹ Τσατσούλης, «Μεταμοντέρνα ΈΓραφή» στη νεοελληνική σκηνή», στον τόμο *Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, ό.π., σ. 516.

ρούχα του Αυτοκράτορα ως «μοναδικά», «προκλητικά» και «υπόδειγμα υψηλής ραπτικής», ενώ σκιαγραφώντας το προφίλ των δύο ραφτών τους παρουσιάζει ως δύο αινιγματικές φιγούρες που κρατούν μυστικά τα βιογραφικά τους στοιχεία.

Μια τελευταία διαμεσολαβητική λειτουργία των μόνιτορ προκύπτει από την εγγενή τους λειτουργία της αναπαραγωγής εικόνων. Κατά την έναρξη της δεύτερης εικόνας του έργου προβάλλεται επάνω σε μια οθόνη η εικόνα μιας αγέλης άγριων ζώων, τα οποία μοιάζουν να επελαύνουν απειλητικά προς το κοινό. Αμέσως μετά αρχίζει η πασαρέλα με τα μοντέλα τα οποία φορούν ρούχα που δημιουργήθηκαν ειδικά για την παράσταση, συνιστούν ωστόσο πραγματικά ενδύματα και όχι θεατρικά κοστούμια. Μια ακόμα εικόνα της φύσης θα προβληθεί από τα μόνιτορ, αυτήν τη φορά στην τελευταία σκηνή του έργου. Ενώ η δράση έχει επανέλθει στο σημείο από το οποίο ξεκίνησε, δηλαδή τον μελλοθάνατο στην ηλεκτρική καρέκλα, και ο προβολέας εστιάζει στις κινήσεις επάνω στο καντράν που θα πυροδοτήσουν τη λειτουργία της καρέκλας, σε όλα τα μόνιτορ επί σκηνής προβάλλεται η εικόνα μιας θάλασσας. Πρόκειται για την τελευταία επιθυμία του μελλοθάνατου, όπως αυτή είχε καταγραφεί στην πρώτη σκηνή του έργου. Τέλος, από το μόνιτορ αναμεταδίδεται στην έβδομη εικόνα του έργου ο καυγός που τελείται επί σκηνής μεταξύ της Κορνήλιας με τον Αυλικό. Οι σχετικές σκηνικές οδηγίες είναι, μάλιστα, ενδεικτικές του ρόλου που αποδίδει η συγγραφέας στη χρήση των οθονών στο έργο: «Η Οθόνη σα να κλέβει στιγμιότυπα από τον καυγά και να τα μεγεθύνει»⁸⁶⁰. Η υπεξαίρεση της πραγματικότητας, η δύναμη της στρέβλωσης διά της μεγέθυνσης και της παραμόρφωσης που λανθάνει στη χρήση των οθονών, καθώς και η λαθραία εισδοχή του κόσμου της εικόνας στην πραγματική ζωή συνιστούν τις αιχμές του κειμενικού νοήματος και καταδεικνύουν την πολλαπλή υπαγωγή του αυθεντικού βιώματος στην αναπαραγωγή και ως εκ τούτου τον σταδιακό εκφυλισμό του.

Αυτό απορρέει, άλλωστε, από τη συνολική χρήση των πολυμέσων στο έργο, για τα οποία η ίδια η Πέγκα σημειώνει:

Το θέατρο, ενώ έχει σχέση με ανθρώπους και συναισθήματα, καλείται να πάρει θέση απέναντι στην εικόνα. Μπορείς, χάρη σε αυτήν, να φτιάξεις ένα περιβάλλον, να ενισχύσεις την πλοκή ή να φέρεις στη σκηνή πρόσωπα εκτός δράσης. Η τεχνολογία βοηθάει στον επαναπροσδιορισμό της εικόνας⁸⁶¹.

Στο παρόν έργο της οι οθόνες επιτελούν ακριβώς αυτές τις λειτουργίες: φέρνουν στη σκηνή εξωσκηνικά πρόσωπα (όπως την αινιγματική μορφή που εποπτεύει τη διαδικασία θανάτωσης του μελλοθάνατου ή τον οιονεί ρεπόρτερ που αναμεταδίδει την είδηση της κατασκευής των καινούριων ρούχων του αυτοκράτορα ή ακόμη το αποπροσωποποιημένο πλήθος του λαού), εδραιώνουν δευτεροβάθμια επίπεδα στη σκηνική αποτύπωση των δραματικών προσώπων (όπως είναι το Υπερ-εγώ και η Σκέψη του αυτοκράτορα), ενισχύουν την πλοκή εισάγοντας πληροφοριακό υλικό, που υποσκάπτει το παραμυθιακό και μυθοπλαστικό υπόβαθρο του έργου και μας φέρνει εγγύτερα στη σύγχρονη πραγματικότητα, και τέλος δομούν ένα περιβάλλον λατρείας

⁸⁶⁰ Πέγκα, *ό.π.*, σ. 24.

⁸⁶¹ Πέγκα, «Συνέντευξη στη Βούλα Παλαιολόγου: Συγγραφέας και Σκηνοθέτις, πάντα θεατρική», *CloseUp* (Μάιος 2000), σ. 42.

της εικόνας και «μυθολογίας του σώματος»⁸⁶², που αφίσταται από τον στενό αφηγηματικό πυρήνα του παραμυθιού και διανοίγεται στο σύγχρονο πολιτισμικό πεδίο της μόδας, του lifestyle, της κατανάλωσης της εικόνας του εαυτού και της πολλαπλής έκθεσής του στους μηχανισμούς της χειραγώγησης.

Υπό αυτό το πρίσμα η χρήση των τεχνολογιών στο έργο όχι μόνο επαναπροσδιορίζει τη λειτουργία της εικόνας στο θέατρο, αλλά την αναδεικνύει σε δομικό συστατικό της μεταμοντέρνας σκέψης και πολιτισμικής πρακτικής γενικότερα⁸⁶³. Καθώς η εικόνα διαμεσολαβεί το αντικείμενο αναφοράς της, το άτομο που την προσλαμβάνει έρχεται αντιμέτωπο με το σημείο του αντικειμένου αυτού και όχι με την αυθεντική παρουσία του, συνεπώς το ίδιο το άτομο εκπίπτει σε καταναλωτή σημείων. Ο μηχανισμός αυτός αποτυπώνεται με ειρωνικό τρόπο στην τελευταία σκηνή του έργου, στην οποία μέσα από τα μόνιτορ αναμεταδίδεται η εικόνα της θάλασσας, που συνιστά την τελευταία επιθυμία του μελλοθάνατου. Ακόμα και αυτή η ίδια η επιθυμία, η οποία ουσιαστικά αποτελεί μια φαντασιακή προβολή, υπόκειται σε μηχανική αναπαραγωγή. Η θάλασσα ζωντανεύει μόνο ως εικόνα, ως σημείο του θαλασσινού τοπίου, μακριά από την όποια αισθητηριακή πρόσληψή της. Ως τέτοια αφομοιώνεται από το πολυμεσικό σκηνικό περιβάλλον χωρίς ουσιαστικά να ενεργοποιήσει κάποια άλλη βαθμίδα χωρικότητας και χρονικότητας στο παραστασιακό πεδίο, έτσι ώστε να εκταθεί πέραν του φαντασιακού στο πραγματικό. Μένει μια απλή αποτύπωση, ένα ίχνος της επιθυμίας του μελλοθάνατου, μια αναπαράσταση του φαντασιακού του.

Έτσι, παρά το γεγονός ότι η εικόνα δύναται καταρχήν να εισαγάγει νέα στοιχεία στο επίπεδο του χώρου και του χρόνου και να διαμορφώσει δευτεροβάθμια αφηγηματικά πεδία, στο παρόν έργο είναι τόσο έντονη η σκηνική δυναμική του συνόλου των εικόνων που προβάλλονται από τα μόνιτορ, ώστε τελικά η δυνατότητα αυτή αδρανοποιείται προς όφελος μιας παροντικότητας και μιας ενθαδικότητας που διακηρύσσουν τη δύναμη της στιγμής. Για την ίδια την Πέγκα η παροντικότητα που αναφύεται από το δραματικό και σκηνικό σύμπαν του έργου, συνιστά μια πρώτη τάξεως ευκαιρία ώστε να εδραιωθεί «μια Ηθική, μια Πολιτική, μια Ερωτική και μια Ποιητική του παρόντος χρόνου»⁸⁶⁴. Η όλη δομή του δραματικού κειμένου, άλλωστε, με την κυκλική επαναφορά της εναρκτήριας σκηνής και τον εγκιβωτισμό του παραμυθιακού πλαισίου ουσιαστικά οδηγεί στην ανάδειξη αυτής ακριβώς της παροντικότητας ως πεμπτουσίας της ποιητικής του κειμένου. Τα μόνιτορ, οι μηχανικά αναπαραγόμενοι ήχοι και τα λοιπά τεχνολογικά μέσα, διαμέσου των οποίων οπτικοποιούνται πτυχές της δραματικής συνθήκης, αναπαράγονται συμβάντα και υποκαθίστανται εξωσκηνικές οντότητες, ενισχύουν αυτήν την παροντικότητα, καθώς

⁸⁶² Τσατσούλης, «Η βιομηχανία του σώματος», *Ημερησία*, 13.11. 1999.

⁸⁶³ Ο Τσατσούλης κάνει λόγο για την εικόνα ως «βασικό εργαλείο μιας ασυνεχούς κατασκευής και ταυτόχρονα μιας ανακατασκευής (του μικρόσκοπου της σκηνής ή του συμπαντικού μακρόκομου)». Τσατσούλης, «Η νεοελληνική σκηνή στο δρόμο της μεταμοντέρνας 'απωλείας'», *Διαβάζω*, 461 (Μάρ. 2006), σ. 111.

⁸⁶⁴ Πέγκα, «1990-2000: η δεκαετία της ανακύκλωσης», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, ό.π., σ. 269.

εξαλείφουν την όποια παρελθοντική αναφορά και συνθλίβουν τη μελλοντική προοπτική⁸⁶⁵.

Οι παραπάνω φανερώσεις του κόσμου της τεχνολογίας σκιαγραφούν τελικά το τοπίο της σύγχρονης τεχνολογικοποιημένης πραγματικότητας θέτοντας ριζικά το ζήτημα της συνείδησης: πώς διαμορφώνεται από τον άνθρωπο η αντίληψη της πραγματικότητας, όταν ο ίδιος εργαλειοποιείται από τα παράγωγα της τεχνολογίας; Και, εφόσον η συνείδηση του κόσμου συγκροτείται διαμέσου το σώματος και των αισθήσεων, ποιος είναι ο ρόλος της σωματικότητας σε όλη αυτήν τη συνειδησιακή διεργασία; Στα έργα που αναλύθηκαν το σώμα προβληματικοποιείται και τίθεται στο επίκεντρο της όλης διαδικασίας: άλλοτε είναι ένα σώμα που αναζητά την ηδονή με τη διαμεσολάβηση της εικόνας (*Ερωτας και θάνατος στο Ίντερνετ*), άλλοτε είναι ένα σώμα που αυτοβούλως γίνεται βορά στην κουλτούρα της τηλεθέασης (*Ριάλιτι και σόου*), άλλοτε είναι ένα σώμα που υφίσταται τη διαρκή υπονόμηση της εικόνας του (*Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*), άλλοτε είναι ένα σώμα που ανθίσταται στην εικονική πραγματικότητα, πασχίζοντας να αγκιστρωθεί από τη μνήμη του (*Λεπτή γραμμή*) και άλλοτε είναι ένα σώμα που ενδύεται μια ποιητική του εκδοχή προκειμένου να διαφύγει του τεχνολογικού ολοκληρωτισμού (*Ιουλιέτα των Μάκιντος*).

Σε όλες τις περιπτώσεις η σωματικότητα βρίσκεται στον πυρήνα της διαδικασίας συγκρότησης της υποκειμενικότητας και, ενώ πολύ συχνά μοιάζει να υποσκάπτεται, τελικά αποδεικνύεται το μοναδικό αυθεντικό αντίβαρο στην παραχαραγμένη πραγματικότητα την οποία δύνανται να διαμορφώνουν οι νέες τεχνολογίες. Μπορεί η ανάδειξη του ρόλου του σώματος να διέρχεται μέσα από την προβληματικοποίησή του, μέσα από ένα σώμα πάσχον, εξαρτημένο, καταβεβλημένο, αποπροσανατολισμένο και καταπιεσμένο, αλλά εν τέλει είναι αυτή ακριβώς η δυνατότητα του σώματος να εκδηλώνει μια παθολογία η οποία το καθιστά ενεργό και μετέχον της συνειδησιακής συγκρότησης του εγώ. Το σώμα προσλαμβάνει τον κόσμο γύρω του και την πολλαπλώς αναπαραγόμενη μέσω της τεχνολογίας πραγματικότητα διά της ευαλωτότητάς του και αυτό συνιστά τον οδηγό του για την αναγνώριση της πραγματικότητας ως πεποιημένης, στρεβλής και ενίοτε ολότελα παθογενούς. Μέσα από τους διαφορετικούς κάθε φορά αφηγηματικούς μηχανισμούς των έργων κυρώνεται τελικά η παντοδυναμία της ανθρώπινης παρουσίας και αναδεικνύεται η δυνατότητά της να αγκυρώνεται στον κόσμο των πραγμάτων και να ανθίσταται στην προϋόσα κατανάλωσή της.

⁸⁶⁵ Βέβαια, όπως επισημαίνει και διεξοδικά αναλύει ο Ε. Πυροβολάκης με αφορμή το θέατρο της ωμότητας του Αρτώ, ουσιαστικά η απόλυτη παροντικότητα, η «ενικότητα του παρόντος», όπως την αποκαλεί, δεν είναι δυνατή, καθώς ένα «ελαχιστοβάθμιο στοιχείο επαναληψιμότητας» είναι αναπόφευκτο «για λόγους που σχετίζονται με την εμπειρικότητα και την περατότητα των υποκειμένων που εμπλέκονται». Ο ίδιος, όμως, αναγνωρίζει τη δυνατότητα του φιλοσοφικού στοχασμού πάνω σε αυτήν την παροντικότητα, ενός στοχασμού που διερευνά τα όρια και τις δυνατότητες μιας σκηνικής πρακτικής που επικαλείται την παροντικότητα. Βλ. αναλυτικά: Ευτύχης Πυροβολάκης, «Το αδύνατο συμβάν της θεατρικής πράξης: ο Derrida, ο Artaud και ορισμένες θεωρίες της performance», στον τόμο *Η φιλοσοφία επί σκηνής: θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, ό.π., σσ. 183-205 (ιδίως σσ. 191-205).

Επιλογικά για τον δραματικό χώρο

Η περιδιάβασή μας στις δομές του χώρου στη δραματολογία της περιόδου αναφοράς και η σύνδεση των σκηνικών αντικειμένων με αυτές τις δομές οδήγησε στη διαύγηση όχι μόνο των πολλαπλών λειτουργιών των σκηνικών αντικειμένων εντός των δραματικών κειμένων, αλλά κυρίως της συμβολής τους στην ανάδειξη των νοηματικών τους πυρήνων. Τα σκηνικά αντικείμενα εποπτεύθηκαν υπό ένα πρίσμα που φωτίζει την κυρίαρχη θέση τους εντός του σκηνικού χώρου, τον εντοπισμό τους στους υποχώρους της σκηνής, τη συγκρότησή τους σε ενιαίες τάξεις πραγμάτων, την ανάδειξή τους σε πρόσκαιρους τόπους, την επιστράτευσή τους για την επαναδιαπραγμάτευση του κυρίαρχου δραματικού χώρου, καθώς και τη δι' αυτών φαλκίδευση του δραματικού χώρου και της ταυτότητάς του. Στα πλέγματα αυτά των σχέσεων των σκηνικών αντικειμένων με τον δραματικό χώρο των έργων είδαμε να εγκαθίστανται ζητήματα προβληματικοποίησης του χώρου, που με τη σειρά της ενσωματώνει το δράμα της ανθρώπινης ύπαρξης, ζητήματα εκκρεμότητας και μετάβασης που συνδέονται με μια διαδικασία μετασχηματισμού της ανθρώπινης εμπειρίας, ζητήματα διαμεσότητας και ετερότητας, ζητήματα συγκρότησης της εαυτότητας και ζητήματα αυτοεικόνας μέσα από τη διαφοροποίηση της αντίληψης της βιωμένης εμπειρίας και της νέας σωματικότητας που εδραιώνουν οι νέες τεχνολογίες.

Όλα αυτοί οι προβληματισμοί ανέκυψαν μέσα από την προσεκτική μελέτη της λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων στην υπό μελέτη δραματολογία και των δυναμικών πεδίων αλληλοσυσχετισμού που αυτά δημιουργούν με τις κειμενικές δομές του χώρου. Συστήθηκε, έτσι, μια θεωρητική προσέγγιση των σημασιών των σκηνικών αντικειμένων σε συνάρτηση με τον δραματικό χώρο η οποία δεν επικάθησε ετεροχρονισμένα στο δραματικό κείμενο ούτε εγκατέστησε με αυθαίρετο τρόπο τα πορίσματά της επ' αυτού, αντίθετα στόχευσε στην εκκάλυψη της βαθύτερης σχέσης αντικειμένων-χώρου ως πάντα ενυπάρχουσα στη σχέση αυτή⁸⁶⁶. Μέσα από την αμοιβαία διήθηση χώρου-αντικειμένων χαρτογραφήθηκε καταρχάς η έννοια του βιωμένου χώρου ως ενός χώρου επενδυσμένου από μνήμες και εμπειρίες. Έπειτα, σκιαγραφήθηκε η δυνατότητα του δραματικού χώρου να διανοίγεται σε διηγητικούς χώρους και με τον τρόπο αυτό να επιτρέπει την εισδοχή της ετερότητας στον παριστώμενο χώρο. Επίσης, αποκαλύφθηκε η ιδιότητά του να ενσωματώνει το φαντασιακό μέσα από ονειρικές προβολές και να προσφέρεται για την επιτέλεση μιας εναλλακτικής εμπίωσης του χώρου της εμπειρίας. Μέσα από τις σύνθετες αυτές χωρικές διεργασίες αποδείχθηκε τελικά ότι «κάθε δραματικός χώρος είναι πρωτίστως συμβολικός, ότι δηλαδή, παρά τον ενδεχόμενο δηλωτικό του χαρακτήρα, συνδηλώνει συνεχώς μεταβάσεις σε άλλους χώρους, δυνατότητες οικειοποίησης αλλότριων εδαφών και εμπίωσης 'τοπίων' που ο εκάστοτε πολιτισμός λησμονεί ή απωθεί»⁸⁶⁷.

⁸⁶⁶ Πεφάνης, «Σκηνές της κοινωνικής φαντασίας. Η σκέψη του Κορνήλιου Καστοριάδη στο πλαίσιο των θεωριών για το θέατρο», *ό.π.*, σ. 191.

⁸⁶⁷ Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, *ό.π.*, σ. 551.

2. ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

Ο χρόνος συνιστά εν γένει μια οντολογική κατηγορία δύσκολα στοχεύσιμη, ακριβώς διότι ενέχει έναν χαρακτήρα αφαιρετικό, καθίσταται αντιληπτός μόνο ως διαμεσολαβημένος και υπόκειται στη βάσανο της συνείδησης, επιτρέποντας έτσι διαρκείς διολισθήσεις, προβολές, μεταθέσεις ακόμα και στρεβλώσεις, ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται κάθε φορά η συνείδηση του κόσμου. Στο θέατρο η διάσταση του χρόνου εντοπίζεται σε δύο επίπεδα: σε αυτό του θεατρικού κειμένου και σε εκείνο της θεατρικής παράστασης. Στην πρώτη περίπτωση κάνουμε λόγο για τον δραματικό χρόνο και στη δεύτερη για τον σκηνικό/θεατρικό, ο οποίος ουσιαστικά συνιστά τη σκηνική υλοποίηση του δραματικού⁸⁶⁸. Ο χρόνος του κειμένου είναι ένας χρόνος καθαρά αφηγηματικός, ο οποίος εγγράφεται στην πλοκή του δραματικού κειμένου, προκύπτει δηλαδή από τη χρονική ακολουθία των γεγονότων, φύεται στα χάσματα του χρόνου της πλοκής, προσκαλώντας τον θεατή να κατασκευάσει νοητικά το χρονικό συνεχές μέσα από γεγονότα που συμβαίνουν και γεγονότα που παραλείπονται και εισέρχονται στον δραματικό χώρο και χρόνο ως διηγητικές αναφορές, και τέλος προσλαμβάνει τα ιστορικά του χαρακτηριστικά χάρη στο δραματικό πλαίσιο του έργου⁸⁶⁹.

Το πλέον καίριο, όμως, στοιχείο του δραματικού χρόνου είναι το γεγονός ότι αφορά ένα μυθοπλαστικό «τώρα», το οποίο εκδιπλώνεται επί σκηνής και διά του οποίου συγκροτείται τελικά το δραματικό σύμπαν του έργου. Αυτό το μυθοπλαστικό «τώρα», ακριβώς λόγω της παροντικότητάς του, προϋποθέτει ένα «εδώ» στο οποίο θα θεμελιωθεί και διά του οποίου θα υποστασιοποιηθεί. Όπως επισημαίνει και η Ubersfeld, «η δυσκολία στην ερμηνεία του θεατρικού χρόνου είναι ότι μπορούμε να τον ορίσουμε μόνο ως *αναφερόμενο*, δεν μπορούμε να τον *δείξουμε*, τίθεται εκ φύσεως εκτός του πεδίου της *μίμησης*»⁸⁷⁰. Καθίσταται, συνεπώς, φανερό ότι ο χρόνος στο θέατρο υφίσταται μια διαρκή διαδικασία εν-τοπισμού: δεν είναι παρά διαμέσου του δραματικού/σκηνικού χώρου και των σκηνικών αντικειμένων που ο δραματικός χρόνος καθίσταται αντιληπτός. Κάθε αλλαγή στον σκηνικό χώρο υποδηλώνει και μια χρονική μετατόπιση, ενώ οι χειρονομίες των προσώπων, καθώς ενέχονται σε σχέσεις κίνησης και γειννίασης με στοιχεία του χώρου, υποβάλλουν κάθε φορά έναν διαφορετικό χρονικό συσχετισμό.

Άρα, κατά τη μετάβαση από το πεδίο του δραματικού χώρου, το οποίο εξετάσαμε στην προηγούμενη ενότητα, σε εκείνο του δραματικού χρόνου, το οποίο θα ιχνηλατήσουμε εδώ, μπορεί μεν να επιτελείται μια μεταβολή της αναφερόμενης εννοιολογικής κατηγορίας, αλλά, καθώς ο χρόνος διηθείται μέσω του χώρου, ουσιαστικά η ερμηνευτική προσέγγιση των φανερώσεων του δραματικού χρόνου

⁸⁶⁸ Στη δεύτερη αυτή περίπτωση και δεδομένου ότι το θεατρικό γεγονός θεμελιώνεται διαμέσου του βλέμματος του θεατή που το προσλαμβάνει, υπεισέρχεται και ο χρόνος του θεατή, δηλαδή ο πραγματικός ιστορικός χρόνος εκδίπλωσης του θεατρικού γεγονότος, που έτσι αναπλασιάζει τον χρόνο του δράματος και τον χρόνο της σκηνής. Πρόκειται για τον θεατρικό χρόνο, σύμφωνα και με τον ορισμό του Gouhier. Βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 553.

⁸⁶⁹ Τα χρονικά επίπεδα του δραματικού κειμένου σε συνάρτηση με τον δραματικό λόγο αναλύει ο K. Elam: Elam, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, *ό.π.*, σσ. 143-145.

⁸⁷⁰ Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *ό.π.*, σ. 159 και Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 561.

διέρχεται μέσα από τις εστίες του χώρου, στις οποίες φύονται οι εκάστοτε «τροπικότητες του χρόνου»⁸⁷¹. «Ο χρόνος είναι αυτό που δεν μπορεί να ιδωθεί, παρά μόνο να λεχθεί, αυτό για το οποίο απαιτείται διαρκώς η εφεύρεση οπτικών σημείων προκειμένου να μπορέσει να καταστεί αντιληπτός»⁸⁷². Ο σκηνικός χώρος, συνεπώς είναι το πεδίο εκείνο διά του οποίου φανερώνεται ο χρόνος. Υπό αυτό το πρίσμα ο χρόνος νοείται ως μια σχέση με τα λοιπά στοιχεία του δραματικού/σκηνικού χώρου και είναι εν τέλει τα στοιχεία αυτά που θεμελιώνουν την υπόστασή του επί σκηνής.

Ως κατεξοχήν συστατικά στοιχεία του δραματικού και σκηνικού χώρου τα σκηνικά αντικείμενα συνιστούν προνομιακό πεδίο φανέρωσης των επιπέδων του χρόνου στο θέατρο. Μπορούν να αναδείξουν τη σχέση του σκηνικού παρόντος με το εξωσκηνικά βιωμένο παρελθόν και το ευαγγελιζόμενο μέλλον των δραματικών προσώπων, αλλά και να επιφέρουν τομές στην ίδια την αναπαράσταση του παρόντος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, δύνανται να αναδείξουν υποφώσκουσες χρονικότητες του δραματικού κειμένου, οδηγώντας την ερμηνευτική προσέγγιση σε βαθύτερα συμβολικά στρώματα. Επιπλέον, μπορούν να εισαγάγουν διαφορετικά αναπαραστατικά επίπεδα, μετέχοντας διαφορετικών βαθμών αναπαράστασης και με τον τρόπο αυτό να ανοίξουν έναν διάλογο μεταξύ του χρόνου του θεάτρου και του χρόνου της ζωής. Τα αντικείμενα αναδεικνύονται, έτσι, σε φορείς των επιμέρους χρονικοτήτων του δραματικού κειμένου και επιτρέπουν να αναδυθούν οι βαθύτερες χρονικές του δομές, στις οποίες εγγράφεται η ίδια η συνείδηση του κόσμου από την πλευρά του συγγραφέα και η ποιητική της μεταφορά στο εσωτερικό του δραματικού σύμπαντος του έργου του.

2.1 Χρόνος ρέων/Χρόνος εμμενής

Κατά την εκδίπλωσή του ο χρόνος εμφανίζει μια ροϊκότητα, συντίθεται από επιμέρους στιγμές και κυοφορεί την εξέλιξη. Η πάροδος του καθίσταται αντιληπτή χάρη στην ανθρώπινη ενέργεια, η οποία θέτει χρονικούς ορίζοντες, αναφέρεται στις βαθμίδες του χρόνου και επιφέρει τομές στην ιστορική εξέλιξη. Στο θέατρο, όπως είδαμε παραπάνω, η διαχείριση του χρόνου διαχέεται σε όλα τα δραματικά επίπεδα. Όταν πρόκειται, όμως, για την πλέον απτή εκδοχή του, δηλαδή τη φανέρωση του χρόνου μέσα από ρολόγια, εκκρεμή και ημερολόγια, τότε αναδύεται μια διάσταση του χρόνου που συνδέεται με τη ροϊκότητά του. Αυτά είναι τα αντικείμενα που θα μας απασχολήσουν στην παρούσα υποενότητα.

Η στενή σχέση ενός δραματικού προσώπου με τον χρόνο μέσω της χρήσης αντικειμένων που λειτουργούν ως δείκτες του χρόνου υποδηλώνει την αμετάκλητη υπαγωγή του προσώπου αυτού στην αδυσώπητη ροή του χρόνου. Όταν, μάλιστα, η δραματική συνθήκη εστιάζει στη συστηματική απόπειρα του προσώπου να ελέγξει τον χρόνο που παρέρχεται και να τον υπαγάγει σε μια κατηγορία αντικειμενικής σκέψης,

⁸⁷¹ Ο Πεφάνης αναφέρεται στις «τροπικότητες του χρόνου» ως τα «χρονικά σχήματα [δηλαδή] τις ελάχιστες δυνατές σταθεροποιήσιμες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ ενός παριστώμενου παρόντος και όλων των άλλων πιθανών χρονικών βαθμίδων που διαμορφώνονται είτε στο διηγητικό είτε στο παριστώμενο επίπεδο του χρόνου». Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 562.

⁸⁷² Ubersfeld, *ό.π.*, σ.160.

τότε φανερώνεται μάλλον η ματαιότητα αυτής της προσπάθειας. Ο χρόνος, όσο και αν αντικειμενοποιηθεί, πάντα θα διαφεύγει μιας συνολικής επόπτευσης. Και αυτό διότι στον τρόπο με τον οποίο ο χρόνος προσλαμβάνεται από την ανθρώπινη συνείδηση ενυπάρχει μια εγγενής αντίφαση: από τη μια ο χρόνος νοείται στην εξέλιξή του ως μια συνεχής και αδιάλειπτη ροή, από την άλλη όμως, καθώς εσωτερικεύεται, τεμαχίζεται σε επιμέρους χρονικές ενότητες, διά των οποίων υπονομεύεται η ενότητά του και ευνοούνται οι ποικίλοι φαντασιακοί χειρισμοί του.

Η εγγενής αυτή αντίφαση κατά τη διαδικασία πρόσληψης του χρόνου διαποτίζει και τη δραματουργία της υπό εξέταση περιόδου. Εδώ ο χρόνος στην οντολογική του διάσταση στοχεύεται με δύο διαμετρικά αντίθετες δραματουργικές επιλογές, οι οποίες αντικατοπτρίζουν αυτήν ακριβώς την αντίφαση. Από τη μια επιστρατεύονται αντικείμενα-δείκτες του χρόνου, τα οποία λειτουργούν ως ειρωνικοί υπερτονισμοί του χρόνου που παρέρχεται, διαμορφώνοντας έτσι την αίσθηση του ρέοντος και μη αναστρέψιμου χρόνου, και από την άλλη το δραματικό σύμπαν οργανώνεται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε εντός του να φωλιάζει ένας χρόνος που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εμμενής, ένας χρόνος που εξαντλείται στην κυκλικότητα και την επανάληψη, μεγεθύνοντας το αίσθημα εγκλωβισμού των δραματικών προσώπων στο ασφυκτικό τους παρόν.

Τα ρολόγια τοίχου και χειρός είναι αντικείμενα που εμφανίζονται στα έργα της περιόδου αναφοράς και υποδεικνύουν καταρχήν τον χρόνο που ρέει. Σε πολλά από τα έργα τα δραματικά πρόσωπα συμβουλευόμαστε το ρολόι τους για να διακόψουν μια δραστηριότητα, για να εγκαταλείψουν τη σκηνή ή για να μεταβούν σε μια άλλη δραματική κατάσταση. Στις περιπτώσεις αυτές το ρολόι επιτελεί απλώς τη χρηστική του λειτουργία, χωρίς περαιτέρω συμβολικές προεκτάσεις, ενώ εξυπηρετεί και τη σκηνική οικονομία. Εντοπίζονται, όμως, και έργα στα οποία τα ρολόγια ή και άλλα συναφή αντικείμενα που υποδεικνύουν τον χρόνο, όπως τα ημερολόγια, επιφέρουν μια βαθύτερη επένεργεια στα δραματικά πρόσωπα, καταφάσκοντας τον υπαρξιακό προσανατολισμό των έργων. Σε αυτές τις περιπτώσεις τα αντικείμενα-δείκτες του χρόνου υπερβαίνουν τη χρηστική τους λειτουργία και καθίστανται οπτικές μεταφορές του χρόνου που παρέρχεται. Ενίοτε, μάλιστα, εγκαθιστούν επί σκηνης διαφορετικές χρονικότητες, προσλαμβάνοντας έτσι μια ειρωνική διάσταση και διαμορφώνοντας έναν ριζικό προβληματισμό γύρω από τον χρόνο της ζωής.

Στο έργο του Γιώργου Ηλιόπουλου *Desperados* η δράση εκτυλίσσεται μέσα σε μια νύχτα, την προηγούμενη της ορκωμοσίας μιας παρέας φοιτητών της Νομικής. Στην γκαρσονιέρα που συνιστά τον δραματικό χώρο του έργου το πάρτι έχει πρόωρα τερματιστεί και η στενή παρέα των πέντε φίλων (με το σύντομο πέραςμα του ζευγαριού Στράτου-Κέλλυς) έχει απομείνει να καταναλώνει τα εναπομείναντα ποτά και να αναζητά τρόπους να κάνει τη βραδιά πιο συναρπαστική. Ο Στέφανος, σύντροφος της Άννας, είναι το δραματικό εκείνο πρόσωπο που περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο προσπαθεί να διατηρεί τις ισορροπίες στις στιγμές της έντασης και να λειτουργεί πυροσβεστικά εκεί όπου η ατμόσφαιρα τείνει να εκτροχιαστεί. Φέρει

ένα χαμηλό προφίλ και η παρουσία του είναι διακριτική σε όλη τη διάρκεια του έργου. Από την αρχή, όμως, αναπτύσσει μια ιδιαίτερη σχέση με τον χρόνο.

Κατά την έναρξη του έργου, όταν η Άννα αναρωτιέται τι ώρα είναι, ο Στέφανος απαντά με ακρίβεια λεπτών: «Μία και σαράντα εφτά» και στην ερώτηση επιβεβαίωσης της Άννας «Παρά δέκα δηλαδή;», εκείνος σπεύδει να διορθώσει: «Πάει...». Λίγο παρακάτω στην ίδια εικόνα ο Πέτρος αίφνης συνειδητοποιεί ότι από την επόμενη μέρα θα είναι όλοι τους δικηγόροι. Τότε ο Στέφανος παρεμβαίνει για να διευκρινίσει ότι αυτό θα συμβεί σε δεκατέσσερις ώρες από εκείνη τη στιγμή και αμέσως μετά διορθώνει τον εαυτό του: «...Δεκατρείς και πενήντα εννιά...», υποβάλλοντας έτσι την αίσθηση του χρόνου που παρέρχεται αμετάκλητα. Στην τελευταία πλέον εικόνα του έργου και ενώ έχει επέλθει η σωματική και ψυχική εξάντληση όλων, ο Στέφανος επισημαίνει ότι ξημέρωσε. Ο Πέτρος τον ρωτά πόσος χρόνος μεσολαβεί ακόμα μέχρι την ορκωμοσία και, ενώ ο Στέφανος είναι έτοιμος να απαντήσει, η Άννα τον διακόπτει ζητώντας να ξεχάσουν για λίγο την ορκωμοσία. Έτσι, ο ακριβής προσδιορισμός του χρόνου παραμένει στο τέλος του έργου εκκρεμής, διανοίγοντας τον δραματικό χρόνο σε μια πιο ποιητική διάσταση, όπως επιβεβαιώνεται και από τον δραματικό διάλογο που πλαισιώνει το τέλος του έργου. Με τη μη αναμενόμενη συμφιλιώση μεταξύ του Δημήτρη και της Στέλλας, που ολοκληρώνεται με μια σφιχτή τρυφερή αγκαλιά, και την οριστική απόφαση της Άννας να συμπλεύσει με την επιθυμία του πατέρα της και να δικηγορήσει, ενώ ταυτόχρονα κουρνιάζει στην αγκαλιά του αγαπημένου της, το έργο κλείνει σε έναν τόνο αποκάθαρσης και υπέρβασης της αμείλικτα σκληρής πραγματικότητας που μέχρι το σημείο αυτό είχε διαγραφεί.

Κατ' αυτόν τον τρόπο τελείται από τον συγγραφέα στο τέλος του έργου μια παρέκβαση από τη γραμμικότητα του χρόνου, προκειμένου να αναδειχθεί η ξαφνική μεταστροφή των δραματικών προσώπων. Το πρώτο φως της ημέρας αρκεί για να επιτρέψει στα δραματικά πρόσωπα να αντικρίσουν νηφάλια και χωρίς τους νυχτερινούς τους παροξυσμούς το μέλλον που ξημερώνει. Ο ακριβής προσδιορισμός του χρόνου προβάλλει πλέον αδιάφορος, τη στιγμή που μέχρι πρότινος ο χρόνος έμοιαζε να κυλά αντίστροφα και με ιλιγγιώδη ρυθμό σε βάρος των δραματικών προσώπων. Η διαρκής ενθύμηση των λεπτών και των ωρών που παρέρχονταν δίνει τώρα τη θέση της στην εδραίωση μιας νέας συνέχειας, που φωτίζει σχεδόν εξιλεωτικά τον αρχόμενο ενήλικο βίο των δραματικών προσώπων. Η διαβατήρια τελετή που έλαβε χώρα τη μακρά αυτή νύχτα και δοκίμασε τις σχέσεις και τις στάσεις των προσώπων φτάνει τώρα στο τέλος της εγκαινιάζοντας την αλλαγή. Ο χρόνος αποκαθίσταται στην αέναη ροή του, το ρολόι ως τεκμήριο της κατάτμησής του είναι πλέον άχρηστο και το δραματικό παρόν συμπυκνώνει στο εξής αυτή τη νέα αφετηρία για τα δραματικά πρόσωπα.

Μια αντίστοιχη λειτουργία επιτελεί και το ξυπνητήρι, που σχεδόν αυτοβούλως χτυπά τη στιγμή που η Άννα ανακοινώνει την απόφασή της να ακολουθήσει τον πατέρα της στη δικηγορία και να του τηλεφωνήσει για να τον ενημερώσει σχετικά. Το ξυπνητήρι εδώ επιφέρει μια τομή στον χρόνο, αναδεικνύοντας ακριβώς αυτήν τη μεταστροφή. Ταυτόχρονα, όμως, υπόκειται και σε μια αντιστροφή της εγγενούς του λειτουργίας. Ενώ το ξυπνητήρι προορίζεται να χτυπά τις πρώτες πρωινές ώρες, για να

σημάνει την επανέναρξη της καθημερινής ρουτίνας, στην προκειμένη περίπτωση ηχεί για να υπομνήσει στους νεαρούς αποφοίτους την αυγή μιας νέας πορείας ζωής, η οποία σε τίποτα δεν θα προσομοιάζει με τη μέχρι τώρα φοιτητική τους διαδρομή. Δεν καταφάσκει πλέον τη ρουτίνα, αντίθετα σηματοδοτεί το τέλος της μέχρι τούδε οικείας διαδρομής των προσώπων, εγκαθιστώντας μια αβεβαιότητα γύρω από τα μελλούμενα.

Το χρονικό σημείο εντός της δραματικής αφήγησης κατά το οποίο το ξυπνητήρι χτυπά, αντηχεί αυτήν την ανατροπή: μπορεί μεν να έχει ξημερώσει, αλλά τα πρόσωπα επιζητούν την ξεκούραση μετά από αυτήν τη μακρά νύχτα στη διάρκεια της οποίας κλήθηκαν να δοκιμάσουν τους νέους ρόλους της ζωής τους. Τα λόγια της Άννας είναι χαρακτηριστικά: «[...] Αλλά είμαστε κουρασμένοι... Μμ... Τόσο κουρασμένοι... ας κοιμηθούμε. Θα ξυπνήσουμε δυνατοί, έτσι δεν είναι;... Πρέπει να κοιμηθούμε. Πρέπει... Γιατί είμαστε τόσο κουρασμένοι;... Τόσο κουρασμένοι... Γιατί;...»⁸⁷³. Το ξυπνητήρι, συνεπώς, κουδουνίζει όχι για να αφυπνίσει τους νεαρούς και να τους εισαγάγει στη νέα σελίδα της ζωής τους, αλλά για να τους προσκαλέσει σε μια πρόσκαιρη ανάπαυλα στο βασίλειο της προηγούμενης φάσης ζωής τους. Υπό αυτό το πρίσμα, το ξυπνητήρι υπομνήσκει την ψυχική κόπωση αντί να ωθεί στην εγρήγορση, καταστέλλει τους βιορυθμούς αντί να λειτουργεί αφυπνιστικά και όλα αυτά εν όψει της εδραίωσης μιας νέας ψυχοπνευματικής κατάστασης για τα δραματικά πρόσωπα. Από την επόμενη μέρα, που μόλις ξημερώνει, η παρέα των τελειοφίτων θα είναι πια διπλωματούχοι, έτοιμοι να αλώσουν την αγορά εργασίας και να κυνηγήσουν την κοινωνική καταξίωση, την οποία το ίδιο το επάγγελμά τους επιβάλλει.

Η λειτουργία του ξυπνητηριού αναδύεται εδώ αμφίσημη: από τη μια υπονομεύεται ο αφυπνιστικός του ρόλος στο επίπεδο της καταδήλωσης (παρόλο που σημαίνει για να αφυπνίσει, η Άννα στο άκουσμά του προτρέπει τους φίλους της να κοιμηθούν μετά την εξοντωτική βραδιά που προηγήθηκε), από την άλλη όμως ευνοείται μια μεταφορική ερμηνεία της έννοιας της αφύπνισης την οποία το ξυπνητήρι επιτελεί: η μακρά νύχτα των συγκρούσεων και των αμφιταλαντεύσεων προβάλλει τώρα ως μια μεταβατική παρένθεση στην εξελικτική πορεία της παρέας των νεαρών φοιτητών προς την ενηλικίωση. Η τομή στον χρόνο που επιφέρει το ξυπνητήρι με τον χτύπο του συμπίπτει με την απρόσμενη μεταστροφή της Άννας, σηματοδοτώντας έτσι μια καμπή στην έως τώρα διαδρομή των δραματικών προσώπων. Αυτό, που μέχρι τη στιγμή εκείνη αντιμετώπιζαν με φοβικό αρνητισμό, καθίσταται τώρα σκοπός της ζωής τους. Η μεταίχμιακή ώρα της ημέρας κατά την οποία η μεταστροφή αυτή λαμβάνει χώρα ταυτίζεται με την πνευματική αφύπνιση των προσώπων, τα οποία πλέον μοιάζουν να κοιτούν με πιο καθαρό βλέμμα το μέλλον που τους προδιαγράφεται.

Οι εντατικοί ρυθμοί της καθημερινότητας και της εργασίας υπογραμμίζονται από τη χρήση του ρολογιού χειρός στο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου *Λόγω*

⁸⁷³ Ηλιόπουλος, *Desperados*, ό.π., σ. 138.

φάτσας⁸⁷⁴. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του χριστουγεννιάτικου διαφημιστικού σποτ ο σκηνοθέτης θα συμβουλευτεί πολλές φορές το ρολόι του, για να διαπιστώσει ότι ο χρόνος εξαντλείται, για να οργανώσει την προετοιμασία του χώρου και την αλληλουχία των απαιτούμενων ενεργειών και για να επιπλήξει τους συνεργάτες του για την αργοπορία τους. Το ρολόι στο έργο αυτό λειτουργεί ως συνεκδοχή του παραγωγικού χρόνου, του χρόνου ως χρήματος και του ενίοτε αβασάνιστου και συνοπτικού τρόπου με τον οποίο παράγεται η εργασία στον χώρο της επικοινωνίας και της διαφήμισης και οδηγεί στην υπεραξία του εκάστοτε παραγόμενου τηλεοπτικού προϊόντος. Καθώς, μάλιστα, στο τέλος του έργου ανακοινώνεται στους συμμετέχοντες του σποτ ότι τελικά αυτό δεν θα προβληθεί και οι ίδιοι δεν θα πληρωθούν, επέρχεται η ολοκληρωτική διάψευση των προσδοκιών τους, ενώ ο παραγωγικός χρόνος εκπίπτει σε χρόνο κενό και απαξιωμένο.

Πρόκειται για τον χρόνο που εγκιβωτίζεται στη δεύτερη πράξη του έργου, στην οποία παρακολουθούμε τα γυρίσματα του διαφημιστικού σποτ. Ο παραγωγικός αυτός χρόνος, συμπυκνωμένος, εργαλειοποιημένος και εν τέλει υπονομευμένος, αντιπαραβάλλεται προς τον χρόνο ολόκληρου του βίου των δύο αδερφών, έτσι όπως αυτός αποτυπώνεται στην πρώτη πράξη του έργου. Μέσα από αναπολήσεις και ανακλήσεις παρελθόντων βιωμάτων οι δύο αδερφές επιδίδονται στην εναρκτήρια αυτή πράξη του έργου σε ένα ρέκβιεμ του χαμένου χρόνου, καταλήγοντας στη διαπίστωση ότι ο καιρός τρέχει ποτάμι⁸⁷⁵, αλλά διατηρώντας ακόμα μία σπίθα ζωτικότητας, την ίδια σπίθα που θα ωθήσει τη Σουζάνα να αποδεχθεί την πρόσκληση του σκηνοθέτη και να συμμετάσχει στο διαφημιστικό σποτ. Στο τέλος, ωστόσο, του έργου, με την εκ των υστέρων ακύρωση της συμφωνίας και αφού έχουν διέλθει μέσα από τον αγοραίο χρόνο της τηλεοπτικής παραγωγής, οι δύο αδερφές θα επανέλθουν στον δικό τους προσωπικό χρόνο, για να ροκανίσουν τα τελευταία ψήγματα της ζωτικότητάς τους. Με τον τρόπο αυτό ο δικός τους χρόνος κυρώνεται ως ο μόνος αυθεντικός έναντι του χρόνου των γυρισμάτων, που αποδεικνύεται ευτελής, έωλος και τελικά αναπόδοτος.

Η χρήση ρολογιού εντοπίζεται και στα μονόπρακτα του Γιώργου Μανιώτη που γράφτηκαν τη δεκαετία του 1990. Στην *Έξοδο*⁸⁷⁶ ένας Στρατηγός φέρεται να απευθύνεται στους στρατιώτες από το βήμα του στρατοπέδου με αφορμή την επικείμενη πρώτη άδεια εξόδου τους μετά την ορκωμοσία. Ο Στρατηγός ξεκινά με τα γνωστά στρατιωτικά παραγγέλματα, έπειτα συμβουλευέται την ώρα στο ρολόι του και εν όψει της εξόδου επιστράτη την προσοχή στους στρατιώτες ως προς την ευπρεπή δημόσια εμφάνισή τους στην πόλη. Προκειμένου, μάλιστα, να αποδώσει ουσιαστικό περιεχόμενο στις παραινέσεις του, επιχειρεί μια εκτενή αναφορά στο παρελθόν και το παρόν της πόλης, την οποία κατά τα λεγόμενά του οφείλουν να τιμήσουν οι

⁸⁷⁴ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Απλό Θέατρο τη θεατρική περίοδο 1993-1994, σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα.

⁸⁷⁵ Γιώργος Διαλεγμένος, «Λόγω φάτσας», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2007, σ. 41.

⁸⁷⁶ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά σε ενιαία παράσταση με τον τίτλο *Ιερό Τρίπτυχο*, μαζί με τα μονόπρακτα *Ο τηλεφωνητής* και *Το νήμα*, στο Θέατρο Εξαρχείων την περίοδο 1990-1991, σε σκηνοθεσία Τάκη Βουτέρη.

στρατιώτες με την αξιοπρεπή τους παρουσία. Ο παραινετικός αυτός λόγος του, όμως, σύντομα θα διολισθήσει σε προσωπικά βιώματα και οδυνηρές αναμνήσεις από τη δική του παιδική ηλικία, μέσα από τα οποία θα αναδυθεί ολόκληρη η «κοινωνική ιστορία του τόπου»⁸⁷⁷ και το ψυχικό άγχος μιας γενιάς που επιβίωσε των δύσκολων πρώτων μεταπολεμικών χρόνων και ανατράφηκε με το ιδεολόγημα «πατρίς, θρησκεία, οικογένεια», για να θάψει κάτω από μια επίπλαστη ευδαιμονία τα ξέφτια της «ψυχικής, διανοητικής και συνειδησιακής της συντριβής»⁸⁷⁸.

Ιδωμένο υπό το πρίσμα της βαθμιαίας μετουσίωσης του λόγου του Στρατηγού από ένα κοινό τελετουργικό σε μια εκ βαθέων εξομολόγηση και αποδοχή της προσωπικής του ήττας, το εναρκτήριο λάκτισμα που δίνεται με το ρολόι στην αρχή του μονολόγου συνιστά έναν στιγμιαίο εντοπισμό του χρόνου, ο οποίος λειτουργεί αντιστικτικά προς την ακόλουθη διάχυση της μονολογικής εκφοράς του Στρατηγού στον χώρο και τον χρόνο, καθώς ο ίδιος καταδύεται σε στιγμές της νεοελληνικής ιστορίας και της ατομικής του διαδρομής. Όπως και στο προηγούμενο έργο, έτσι και εδώ το ρολόι αποκτά μια δραματική δυναμική που το συνδέει με τη βαθύτερη ποιητική του κειμένου. Καθίσταται το μοναδικό σκηνικό αντικείμενο που αγκυρώνει τον λόγο του Στρατηγού στο δραματικό παρόν, λειτουργώντας παράλληλα ως εφαλτήριο για την κυοφορούμενη υπέρβαση: ο λόγος του Στρατηγού προοδευτικά θα υπερβεί τα δεδομένα όρια της δραματικής συνθήκης και θα διανοιχθεί σε όλη την επικράτεια της μεταπολεμικής νεοελληνικής περιπέτειας. Με τον τρόπο αυτό ο στιγμιαίος εντοπισμός του χρόνου μετουσιώνεται σε μια περιδιάβαση στον χρόνο της Ιστορίας, ο ατομικός χρόνος συναντά τον συλλογικό και ο Στρατηγός αφομοιώνεται από την ανωνυμία του, για να συμβολίσει τις συντετριμμένες προσδοκίες μιας ολόκληρης γενιάς.

Την υπόμνηση του χρόνου που παρέρχεται ανεπιστρεπτί αλλά και του χρόνου που αφήνει έκθετες την ανθρώπινη αναβλητικότητα και αναστολή ενεργοποιεί το εκκρεμές στο έτερο μονολογικό μονόπρακτο του Μανιώτη *Το νήμα*⁸⁷⁹. Στο γραφείο του –πιθανότατα– ψυχολόγου τον οποίο έχει επισκεφθεί η Γυναίκα προκειμένου να βρει απαντήσεις στα υπαρξιακά της ερωτήματα δεσπόζει ένα εκκρεμές. Εν μέσω της συνεδρίας τους κάποια στιγμή το εκκρεμές χτυπά εκκωφαντικά και ταραίζει τη Γυναίκα, η οποία βέβαια ήδη έχει εμφανίσει οριακή συμπεριφορά, καθώς τελεί σε καθεστώς σύγχυσης και ψυχικής αναταραχής. Αρχικά μπερδεύει τον ήχο του εκκρεμούς με μουσική και αναστατώνεται, αλλά όταν ο Άνδρας της επισημαίνει ότι πρόκειται για το ρολόι, τότε εκείνη γαληνεύει και επιχειρεί μια ωδή στα ρολόγια. Αφού αποκαλύψει τη μανία της να αγοράζει από τα παλαιοπωλεία ρολόγια αντίκες, στη συνέχεια αποκαλύπτει ότι με τα ρολόγια παίρνει εκδίκηση από τον σύζυγό της. Εκμυστηρεύεται στον Άντρα:

⁸⁷⁷ Τηλέμαχος Ι. Μουδατσάκις, «Το Ιερό δίπτυχο του Γιώργου Μανιώτη», στο Γιώργος Μανιώτης, *Ιερό δίπτυχο*, Δημοτικό Θέατρο Κρήτης – Νέα Σκηνή, Άνοιξη 1992.

⁸⁷⁸ Θυμέλη, «Δηλητηριώδεις μικρογραφίες», *ό.π.*

⁸⁷⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά σε ενιαία παράσταση με τον τίτλο *Ιερό Τρίπτυχο*, μαζί με τα μονόπρακτα *Ο τηλεφωνητής* και *Εξοδος*, στο Θέατρο Εξαρχείων την περίοδο 1990-1991, σε σκηνοθεσία Τάκη Βουτέρη.

Γιατί όλα αυτά τα ρολόγια ...είναι σαν να του ψιθυρίζουν με χίλιες δυο φωνές...
Είναι σαν να του λένε... γλυκά στ' αυτί του...
«Ζήσε, Ζήσε... η ζωή σου... φεύγει... κυλά...
Ζήσε, η ζωή είναι μια φορά και σύντομη...
Η ζωή είναι μία και μοναδική... κι ανεπανάληπτη... Ζήσε!!!»
[...]
Τα ρολόγια μου, τον βγάζουν έξω... από το πρόγραμμά του...
δεν είναι μικρά ρολόγια τσέπης... είναι μεγάλα ρολόγια...
θηρία... που ουρλιάζουνε μέσ' στην ερημιά... ουρλιάζουν και τον βγάζουν έξω από το
πρόγραμμά του... τον «πετάνε έξω»... τον κάνουν ανθρώπινο... Χαχαχα...
Τον κάνουν άνθρωπο με επιθυμίες... και πάθη...⁸⁸⁰

Εύλογα στη συνέχεια ο Άντρας διερωτάται γιατί η Γυναίκα θέλει να εκδικηθεί τον σύζυγό της και τότε εκείνη του αποκαλύπτει τον λόγο, που είναι συνάμα και η αφορμή της επίσκεψής της στον ίδιο: ο σύζυγός της, στρατιωτικός, με τον οποίο φέρονται να είχαν μια πολύ στρωτή και με όλες τις ανέσεις ζωή (ωστόσο μάλλον αφόρητη μέσα στην προβλεψιμότητα και την κενότητά της), κάποια στιγμή την αποπήρε σχετικά με την ύπαρξη του θείου και τότε για εκείνη κλονίστηκε ο κόσμος όλος. Προσέτρεξε, λοιπόν, στον Άντρα, προκειμένου να εκμαιεύσει τουλάχιστον από εκείνον ότι Θεός υπάρχει και ότι ό,τι κάνει στη ζωή της δεν είναι μάταιο. Τον ρηγματωμένο λόγο της διατρέχει αυτή η απεγνωσμένη της λαχτάρα να αποσπάσει μια κατάφαση του θείου και δι' αυτής να μπορέσει να νοηματοδοτήσει αναδρομικά τον κενό βίο της ούτως ώστε να μην εξωθηθεί να «αφηνιάσει μπροστά στην ελευθερία του μηδενός»⁸⁸¹.

Η επίμονη αναφορά της Γυναίκας στον χρόνο και η εμμονική συλλογή ρολογιών με σκοπό την εκδίκηση του συζύγου διά της υπόμνησης του αδυσώπητου χρόνου που ξεγυμνώνει τις ανθρώπινες αδυναμίες συνιστούν την τελευταία της απόπειρα να υπερβεί το υπαρξιακό κενό που της δημιούργησε η ζωή της, μια «ζωή εν απορία, μια ζωή σε αναστολή»⁸⁸². Τον χρόνο, ο οποίος για την ίδια υπήρξε φυλακισμένος μέσα σε επίπλαστες ανάγκες και σε μια επιφανειακή ευδαιμονία, επιχειρεί τώρα μέσω των ρολογιών να ξεσκεπάσει και να τον στρέψει εναντίον του κύριου υπαίτιου της πεζής ζωής της, του συζύγου της. Ο μασκαρεμένος χρόνος γίνεται συνώνυμο μιας ζωής που κινήθηκε εντός συστήματος και τα ρολόγια, που υπομιμνήσκουν τον χρόνο αυτόν, ουσιαστικά «πετάνε» εκτός συστήματος εκείνον που αποδέχθηκε και συντήρησε την ψευδαίσθηση του μασκαρέματος. Ο ήχος του εκκρεμούς κατά βάση ενεργοποιεί αυτήν την απογύμνωση του χρόνου από την τεχνητή του στιλπνότητα και μετρά αντίστροφα για το επώδυνο συναπάντημα της Γυναίκας με τη βαθύτερη υπαρξιακή της αγωνία.

⁸⁸⁰ Μανιώτης, «Το νήμα», στον τόμο *Ρεσιτάλ: 9 Μονόπρακτα*, ό.π., σσ. 205-206.

⁸⁸¹ Γεωγουσόπουλος, «Θεσμικός πανικός», *Τα Νέα*, 27.11.1990.

⁸⁸² Τσατσούλης, «Οι εγκλωβισμένοι στο θέατρο του Γιώργου Μανιώτη», στο Γιώργος Μανιώτης, *Ο πιο ευαίσθητος κρίκος – Γιώργος Μανιώτης: 30 χρόνια θέατρο, Ανοιχτό Θέατρο, Ανοιξη 2002*, σ. 54.

Ο χρόνος που παρέρχεται στο έργο του Θόδωρου Γράμψα *Τριάντα χρόνια ακριβώς*⁸⁸³ αποτυπώνεται στο αυτοσχέδιο ημερολόγιο που ο Βασίλης έχει φτιάξει και το οποίο μετρά αντίστροφα από την ημέρα των γενεθλίων του. Στην ημέρα αυτή ο ίδιος τοποθετεί και τον επικείμενο θάνατό του, όπως εκμυστηρεύεται στον φίλο του Μελέτη. Σε κάθε μια από τις σκηνές του έργου που ακολουθούν την κατασκευή του ημερολογίου από το ημερολόγιο θα λείπουν και άλλα φύλλα, σηματοδοτώντας έτσι την απειλητική παρέλευση του χρόνου για τον Βασίλη. Στην τελευταία σκηνή του έργου φαίνεται ότι έχει έρθει το πλήρωμα του χρόνου για τον Βασίλη, ο οποίος αφήνει την τελευταία του πνοή ανήμερα των γενεθλίων του, όπως είχε προαισθανθεί. Ο Μελέτης, τότε, τραβά με δύναμη το φύλλο του ημερολογίου και από κάτω διαβάζει τα λόγια του Βασίλη: «Σαν σήμερα ήρθα, σήμερα φεύγω. Τριάντα χρόνια ακριβώς, ούτε μέρα παραπάνω. Έληξε η άδεια [...]»⁸⁸⁴.

Τα λόγια αυτά του Βασίλη καθώς και η συνολική του σύλληψη να φτιάξει ένα ημερολόγιο αντίστροφης μέτρησης, προαισθανόμενος ότι το τέλος του θα έρθει ανήμερα των γενεθλίων του, θα φάνταζαν τραγικά εάν δεν εγγράφονταν στο πλαίσιο της πρόβας του θεατρικού έργου στο οποίο πρωταγωνιστικό πρόσωπο είναι ο ίδιος. Η αποκάλυψη, όμως, ότι το ατομικό δράμα του Βασίλη, έτσι όπως αυτό έχει σκιαγραφηθεί στο μεγαλύτερο μέρος του έργου, δεν αποτελεί παρά τον πυρήνα του θεατρικού έργου που ανεβάζει ο θίασος έρχεται με αρκετή καθυστέρηση. Στο μεταξύ ο θεατής έχει οικειοποιηθεί το δράμα του Βασίλη και έτσι, ακόμα και όταν αποδεικνύεται ότι πρόκειται για εγκιβωτισμένο έργο, η δραματική ένταση διατηρείται και κορυφώνεται με την τραγική ειρωνεία του τέλους. Με τον τρόπο αυτό η υπόμνηση του χρόνου που παρέρχεται ανεπιστρεπτί υπερβαίνει τα στενά όρια του εγκιβωτισμένου έργου και με μια ειρωνική χροιά επικαλύπτει το σύνολο του δραματικού σύμπαντος του πρωτοβάθμιου έργου, διαρρηγνύοντας έτσι τους «ομόκεντρους επάλληλους κύκλους»⁸⁸⁵ επάνω στους οποίους αυτό διαρθρώνεται.

Ο χρόνος στο έργο αυτό μετράει από την αρχή αντίστροφα και, ακόμα και όταν ο Βασίλης αποδεικνύεται ότι δεν πάσχει από την ανίατη ασθένεια που πιστεύει ή ακόμα και όταν φανερώνεται το καθεστώς της πρόβας εντός της οποίας εγγράφεται η σκηνική δράση, η αίσθηση του αμετάκλητου χρόνου δεν απαλείφεται. Στους κόλπους των θεατών διαμορφώνεται μια ενιαία αντίληψη του χρόνου, η οποία διατρέχει το έργο από την αρχή μέχρι το τέλος, χωρίς να διασπάται από την τομή που επιφέρει στον δραματικό χρόνο η αποκάλυψη περί δευτεροβάθμιου πλαισίου αναπαράστασης. Η προσκόλληση του Βασίλη στην ιδέα του θανάτου του, με την οποία ξεκινάει το έργο, διατρέχει τελικά και τα δύο αναπαραστατικά επίπεδα και υποστασιοποιείται σκηνικά στο ημερολόγιο της αντίστροφης μέτρησης, που κάνει την εμφάνισή του στις τελευταίες σκηνές της εγκιβωτισμένης πρόβας. Το ημερολόγιο καθίσταται, έτσι, σημείο ενός χρόνου ειρωνικού, καθώς επιτελεί μια ταλάντευση μεταξύ των δύο

⁸⁸³ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά τη θεατρική περίοδο 1994-1995 στο «Θέατρο Τέχνης» σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή.

⁸⁸⁴ Θόδωρος Γράμψας, *Τριάντα χρόνια ακριβώς*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 119.

⁸⁸⁵ Βαρβέρης, «Aids είναι αν aids νομίζετε. Θόδωρος Γράμψας: *Τριάντα χρόνια ακριβώς* – Θέατρο Τέχνης», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου*, Δ', ό.π., σ. 69.

διαφορετικών βαθμών αναπαράστασης, χωρίς όμως ταυτόχρονα να χάνει την εγγενή του ιδιότητα, στοχεύοντας τον χρόνο που κυλάει ανεπιστρεπτί.

Ανάλογη ειρωνική χροιά ενδύονται οι φανερώσεις του χρόνου στο έργο του Ανδρέα Στάικου *Φτερά στρουθοκαμήλου*⁸⁸⁶, συνδεδεμένες και εδώ με τον μεταθεατρικό προσανατολισμό του έργου. Το έργο διαδραματίζεται στη μεσοπολεμική Αλεξάνδρεια, σε μια κομβική στιγμή για τον βιομήχανο Αργύρη Βακόντιο, ο οποίος βρίσκεται προ της λήξης δύο εξαιρετικά σημαντικών προθεσμιών για τη ζωή του. Και οι δύο προθεσμίες λήγουν στις δώδεκα τα μεσάνυχτα. Η μία αφορά την υπογραφή ενός συμβολαίου, με το οποίο ο Βακόντιος δύναται να μεταβιβάσει τις επιχειρήσεις του σε μια εταιρία ιταλικών συμφερόντων, ώστε να γλιτώσει τη χρεοκοπία, και η δεύτερη αφορά τον τερματισμό του ερωτικού του ειδυλλίου με την ηθοποιό Εύα Σαββίδη, ως αποτέλεσμα της πρακτικής που ακολουθεί ο Βακόντιος να αλλάζει ερωτική σύντροφο κάθε δύο εβδομάδες. Στις οκτώ ακριβώς έχει προκαθοριστεί το τελευταίο ραντεβού με την Εύα Σαββίδη, με σκοπό ο Βακόντιος να την αποπέμψει οριστικά από τη ζωή του. Ωστόσο, αυτήν τη φορά ο Βακόντιος φέρεται να έχει ερωτευθεί σφόδρα, με αποτέλεσμα να περιμένει εναγωνίως την Εύα προκειμένου να της εκδηλώσει τη βαθιά έλξη που νιώθει για εκείνη και φυσικά να σπάσει το πρωτόκολλο που ο ίδιος έχει ορίσει. Ενώ, λοιπόν, ο Βακόντιος αγωνιά για την έλευση της Εύας, η οποία καθώς φαίνεται καθυστερεί, ο Τάκης Αναστασίου, που παρακολουθεί την ώρα, φροντίζει διαρκώς να του υπενθυμίζει την άλλη προθεσμία – πιο σημαντική κατά την άποψή του, καθώς εάν ο Βακόντιος δεν υπογράψει το συμβόλαιο μέχρι τα μεσάνυχτα, πρόκειται να βρεθεί οριστικά χρεοκοπημένος.

Την πρώτη φορά που ο Βακόντιος ρωτά τον έμπιστό του για την ώρα, το ρολόι δείχνει έξι λεπτά πριν τις οκτώ. Ο Βακόντιος διαμαρτύρεται αποφαινόμενος ότι δεν προχωρά η ώρα, ωστόσο ο Αναστασίου του υπομνησκει ότι η ώρα όχι μόνο προχωρά, αλλά η παρέλευσή της είναι και αμείλικτη, επαναφέροντάς τον προ της ευθύνης του να υπογράψει το συμβόλαιο. Λίγο αργότερα ο Βακόντιος ξαναρωτά τον έμπιστό του για την ώρα και, ενώ ο Αναστασίου του επισημαίνει ότι απομένουν τρεις ώρες και εικοσιπέντε λεπτά μέχρι τα μεσάνυχτα, έχοντας ο ίδιος τον νου του στο συμβόλαιο, ο Βακόντιος απαιτεί την ακριβή ώρα, μιας και εκείνος τελεί εν αναμονή της άφιξης της Εύας. Διαπιστώνοντας ότι έχει παρέλθει οκτώ το βράδυ, συνεπώς το ραντεβού του έχει καθυστερήσει, κάνει τώρα λόγο για υπερκινητικότητα των δεικτών του ρολογιού του Αναστασίου και αμφισβητεί την ακρίβειά του.

Ο Βακόντιος θα ρωτήσει για τρίτη φορά την ώρα λίγο αργότερα, με τον Αναστασίου να του απαντά ακριβώς όπως νωρίτερα, μετρώντας δηλαδή αντίστροφα από τα μεσάνυχτα. Αυτήν τη φορά θα χρειαστεί μόλις το αγριεμένο ύφος του Βακόντιου για να επαναφέρει στην τάξη τον Αναστασίου, ο οποίος τώρα ψελλίζει αορίστως ότι το ρολόι δείχνει περασμένες εννιά. Πάνω στην ώρα καταφθάνει η Εύα. Άμα τη εμφανίσει της ο Βακόντιος αναφωνεί ότι η ώρα είναι οκτώ ακριβώς και η Εύα υπερθεματίζει το ψεύδος αρχικά, στη συνέχεια όμως ομολογεί ότι είχε καθυστέρηση

⁸⁸⁶ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τη Θεατρική Εταιρεία «Πράξη» στο Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας τη θεατρική περίοδο 1993-1994 σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα.

πλέον της μίας ώρας. Έκτοτε, οι αναφορές στην ώρα θα έχουν προσανατολισμό τα μεσάνυχτα τόσο ως προς την επερχόμενη λήξη της περιόδου που αναλογεί στην ερωτοτροπία του Βακόντιου με την Εύα, όσο και ως προς τη λήξη της διορίας του συμβολαίου. Ενώ η δράση οδεύει προς το τέλος της και η Εύα εμφανίζεται αποφασισμένη να αναχωρήσει για τον Πειραιά με το πλοίο του μεσονυχτίου (τρίτο σημείο αναφοράς για τα μεσάνυχτα), ο Βακόντιος αποκαλύπτει ότι έχει ήδη προ πολλού υπογράψει το επίμαχο συμβόλαιο, ενώ εμφανίζεται απολύτως αποφασισμένος να νυμφευθεί την Εύα, συνεπώς να καταρρίψει και το τελευταίο χρονικό φράγμα.

Με τον τρόπο που η διάσταση του χρόνου εισέρχεται στον δραματικό λόγο των προσώπων, συντάσσεται με τις ψυχικές τους διαθέσεις και κατευθύνει τη δράση τους ανάγεται τελικά σε εξέχουσα δραματική συνθήκη του έργου. Ως προς την αντίληψη του χρόνου που έχουν τα πρόσωπα εντοπίζονται κατά βάση δύο διαφορετικές εκδοχές του παρόντος: από τη μια είναι ο γραμμικός και αντικειμενικός χρόνος τον οποίο αποτυπώνει το ρολόι του Τ. Αναστασίου και από την άλλη «ο συναισθηματικός χρόνος του Α. Βακόντιου, [που] διαγράφει μια άτακτη ροή, σε σημείο που να ταυτίζεται ακόμη και με τον καθυστερημένο χρόνο της Εύας»⁸⁸⁷. Διαμορφώνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, μια στρεβλή εικόνα του δραματικού χρόνου, η οποία επιτείνεται ακόμη περισσότερο από την αβεβαιότητα των μελλοντικών προοπτικών: θα αποπέμψει ο Βακόντιος την Εύα μόλις η ώρα σημάνει δώδεκα τα μεσάνυχτα; Θα υπογράψει ο Βακόντιος το συμβόλαιο για να γλιτώσει τη χρεοκοπία; Και όταν πλέον ο Βακόντιος εκφράσει την πρόθεσή του να μην αποπέμψει την Εύα, εκείνη θα δεχθεί να μείνει κοντά του ή θα αναχωρήσει για το λιμάνι του Πειραιά, όπως έχει δηλώσει; Και όταν αποδειχθεί ότι ο Βακόντιος έχει ήδη υπογράψει το συμβόλαιο, άρα έχει απολέσει την περιουσία του, η Εύα θα δεχθεί να μείνει μαζί του;

Όλη αυτή η σύγχυση η οποία προκαλείται σχετικά με τα κίνητρα και τις διαθέσεις των προσώπων διέρχεται και μέσα από τη συζήτηση περί ώρας. Υπό το πρίσμα αυτό το ρολόι του Αναστασίου λειτουργεί σαν ένα «είδος θεατρικού χρονόμετρου»⁸⁸⁸ ή καλύτερα βαρόμετρου, καθόσον ο δραματικός χρόνος προβάλλει ρευστός, αμφισβητήσιμος, υπαγόμενος στο προσωπικό βίωμα. Ο Στάικος, ωστόσο, δεν στοχεύει στο να πριμοδοτήσει τον βιωμένο και υποκειμενικό χρόνο έναντι του αντικειμενικού, αλλά πολύ περισσότερο στοχεύει στο να αναδείξει τον χρόνο του θεατρικού παιχνιδιού. Αυτός είναι και ο λόγος που καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης δεν υπερτερεί ούτε ο αντικειμενικός αλλά ούτε και ο υποκειμενικός χρόνος: το συνεχές παιχνίδι των ειδώλων και των αντικατοπτρισμών, με τις επάλληλες ανατροπές και διαψεύσεις, πέρα από το ότι διαρρηγνύει το συνεχές του χρόνου, ταυτόχρονα συνοψίζει την «άλωση του βιωμένου συμβάντος»⁸⁸⁹, αφού μέσα σε αυτές τις διαρκείς αυτοαναιρέσεις προσώπων και καταστάσεων το αυθεντικό βίωμα καθίσταται δυσδιάκριτο. Πρόκειται, ουσιαστικά για ένα παιχνίδι της αληθοφάνειας και όχι της αλήθειας⁸⁹⁰, στον πυρήνα του οποίου εγκαθίσταται η λεπτή ειρωνεία του συγγραφέα.

⁸⁸⁷ Σιβελίδου, *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, ό.π., σ. 31.

⁸⁸⁸ *Το ίδιο*, σ. 36.

⁸⁸⁹ Λογοθέτης, «Φτερά Στρουθοκαμήλου: Η αλήθεια και το ψέμα», *Αθηνόγραμμα*, 23.4.1994.

⁸⁹⁰ Παγκουρέλης, «Το παιχνίδι του ψέματος: 'Φτερά στρουθοκαμήλου' του Α. Στάικου στο 'Κεφαλληνίας'», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 382.

Μέσα από τη δηκτική του ματιά η ανθρώπινη κατάσταση προβάλλει τόσο ευμετάβλητη όσο και διάτρητη από τις συνεχείς εναλλαγές των ρόλων, με αποτέλεσμα στην ποιητική του πρωτεύουσα θέση να κατέχει ο χρόνος του παιγνίου έναντι του χρόνου της ζωής.

Στον χρόνο του παιγνίου εγγράφονται οι φανερώσεις του χρόνου και στο έργο του Στάικου *Το μήλον της Μήλου*⁸⁹¹. Το έργο διαδραματίζεται στη Μήλο και συγκεκριμένα στον οίκο ανοχής που διατηρεί η Μαρούσα. Υπό τον έλεγχο της η Μαρούσα έχει τα κορίτσια της, όλα φερόμενα ως άβουλα πλάσματα, που έχουν προδοθεί από το ανδρικό φύλο, έχουν υποστεί την ταπείνωση και τον εξευτελισμό της σωματεμπορίας και έχουν καταλήξει στον οίκο της Μαρούσας να υπηρετούν τις ορέξεις των διερχόμενων ναυτικών.

Μία από αυτές, η Πιμπινέλλα, έχει επιφορτιστεί με το καθήκον να σημαίνει την ώρα. Όταν στην αρχή του έργου ακούγεται ο ήχος ενός εκκρεμούς να σημαίνει τέσσερις φορές, η Μαρούσα επιπλήττει την Πιμπινέλλα που σήμανε τη σωστή ώρα και την ξύπνησε, αποκαλώντας την «ωρολόγιο του σπιτιού»⁸⁹². Εκείνη διαμαρτύρεται ότι αυτήν τη φορά δεν εσήμανε εκείνη, αλλά η Μαρούσα δεν την πιστεύει, απειλώντας την ότι θα την αποκαθηλώσει από ρολόι και ότι στο εξής ρολόι θα είναι η Μαρκέλλα, καθώς θέλει «ρολόγια μεθυσμένα»⁸⁹³, όπως χαρακτηριστικά δηλώνει, δηλαδή ρολόγια που να μη σημαίνουν τη σωστή ώρα. Αμέσως μετά, βέβαια, εμφανίζεται ο Νικολός, ο οποίος αναλαμβάνει την ευθύνη της σήμανσης της ώρας, και έτσι η παρεξήγηση λύνεται. Ο Νικολός εξηγεί στη Μαρούσα ότι σήμανε την ώρα ...στην ώρα της, επειδή ήταν επείγον να της διαβάσει την επιστολή του Ολιβιέ ντε Πατατράκ. Μόλις ο Νικολός ολοκληρώσει την ανάγνωση της επιστολής, η Μαρούσα τον αποπέμπει προκειμένου εκείνος να ευπρεπιστεί και να υποδεχθεί καθωσπρέπει τον Πατατράκ και απομακρύνεται και η ίδια. Τότε η Πιμπινέλλα, μιμούμενη τον ήχο εκκρεμούς, σημαίνει με το στόμα της πέντε η ώρα, οπότε και αρχίζει το χαρτοπαίγνιο των κοριτσιών, που θα εκβάλει στις αφηγήσεις των τραγικών γεγονότων της ζωής τους. Στην παρέα τους έχει στο μεταξύ εισχωρήσει η Μαρούσα, η οποία θα επιπλήξει και πάλι την Πιμπινέλλα που σημαίνει μονίμως την ακριβή ώρα, ενώ θα την συμβουλέψει να πηγαίνει πάντα πίσω, «όχι μια ώρα πίσω, αλλά χρόνια πίσω, πολλά χρόνια πίσω, πριν από τις μεγάλες συναντήσεις που απέτυχαν, πριν από τις γνωριμίες, πριν από τους έρωτες»⁸⁹⁴.

Με την αποστροφή αυτή της Μαρούσας ενεργοποιείται εκείνη η διάσταση του χρόνου η οποία στη συνέχεια θα έρθει σε πρώτο πλάνο στο σκηνικό παιχνίδι των ειδώλων και των αντικατοπτρισμών που θα ακολουθήσει. Με την εμφάνιση του Πατατράκ το παρελθόν εισβάλλει στο παρόν και το ένα μετά το άλλο τα γυναικεία πρόσωπα έρχονται αντιμέτωπα με το φάντασμα του παρελθόντος τους. Ο Ολιβιέ ντε Πατατράκ συγκεντρώνει στο πρόσωπό του όλες τις «μεγάλες συναντήσεις», τις

⁸⁹¹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος στο Θέατρο του Μύλου τη θεατρική περίοδο 1995-1996 σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα.

⁸⁹² Στάικος, «Το μήλον της Μήλου», στον τόμο *Φτερά στρουθοκαμήλου*, ό.π., σ. 222.

⁸⁹³ Ο.π.

⁸⁹⁴ Το ίδιο, σ. 237.

«γνωριμίες» και τους «έρωτες» στους οποίους αναφέρεται η Μαρούσα, καθώς αποδεικνύεται ο χαμένος, φερόμενος ως νεκρός σύζυγος της Μπέλλας και της Μαρκέλλας, καθώς επίσης και της Μαρούσας. Οι τρεις γυναίκες αναγνωρίζουν σε αυτόν τον απολεσμένο τους σύντροφο και εκείνος από τη μεριά του δεν αποποιείται καμιά από τις τρεις ταυτότητες που του αποδίδουν οι γυναίκες. Έτσι, στο πρόσωπό του μοιάζουν να συγχέονται και να συναιρούνται όλες οι βαθμίδες του χρόνου, διαμορφώνοντας μια θολή χρονικότητα, με μοναδικό σημείο αγκύρωσης την «ερωτική νοσταλγία» καθεμιάς εκ των γυναικών του οίκου⁸⁹⁵.

Ο έκκεντρος χρόνος τον οποίο η Μαρούσα απαιτούσε επίμονα από την Πιμπινέλλα επιστρέφει τώρα δίκην εκδίκησης διά μέσου του Πατατράκ, για να υπομνήσει τη ρευστότητα της ανθρώπινης συνθήκης. Η παραίτηση της Μαρούσας προς τα κορίτσια της να υπεκφεύγουν του παρελθόντος και να ανακαλούν μόνο τα χρόνια της απόλυτης αθωότητας αποδεικνύεται τώρα έωλη και αβάσιμη, καθώς το παρόν τους κατακυριεύεται από το σκηνικό παιχνίδι των ρόλων και των μεταμφιέσεων, το οποίο εμπεριέχει και ανακινεί αυτό ακριβώς το παρελθόν. Η αντικειμενοποίηση του χρόνου διά του προσώπου και δη του στόματος της Πιμπινέλλας συνιστά ένα είδος παρωδίας του χρόνου⁸⁹⁶ και υπακούει στην οικεία τάση του Στάικου να συμπυκνώνει σε σκηνικά σημεία εδραία εννοιολογικά πεδία της δραματουργίας του, όπως τον χρόνο, το παιχνίδι των ειδώλων και των αντικατοπτρισμών, τη γυναικεία φιλαρέσκεια, καθώς και την αντίστροφη όψη όλων αυτών, ήτοι τη διαρκή αλλά μάταιη, κατά τον συγγραφέα, αναζήτηση της αυθεντικότητας στον ανθρώπινο βίο.

Πέρα από τις φανερώσεις του χρόνου ως ρέοντος, παρερχόμενου και οριστικά αμετάκλητου, οι οποίες ενίοτε περιβάλλονται και με μια ειρωνική χροιά, καθώς καταδεικνύουν τη ματαιότητα της καταφυγής σε χρονικούς προσδιορισμούς, εντοπίζονται και έργα στα οποία ο χρόνος παρουσιάζεται εμμενής και ολόενα επαναφερόμενος με τέτοιο τρόπο ώστε το δραματικό σύμπαν να διαστέλλεται εκπίπτοντας σε μια μόνιμη επανάληψη. Το κυκλικό αυτό σχήμα στην απόδοση του χρόνου συνδέεται στις περιπτώσεις αυτές με τα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα των έργων, μαρτυρώντας ένα δραματικό σύμπαν περικλειστο, που αφομοιώνει τα πρόσωπα στην κλειστότητά του και καταργεί κάθε δυνητική προοπτική.

Στο μονολογικό μονόπρακτο του Γιώργου Μανιώτη *Ο τηλεφωνητής* ένας στρατιώτης βρίσκεται έγκλειστος στον θάλαμο επικοινωνίας του στρατοπέδου, έχοντας αναλάβει το καθήκον της διαμεσολάβησης της τηλεφωνικής επικοινωνίας. Καθήμενος μπροστά στην κονσόλα, σηκώνει τα ακουστικά, ενώνει καλώδια και

⁸⁹⁵ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Ανδρέας Στάικος: ένα θέατρο ειδώλων και υπαρξιακών αντικατοπτρισμών», *ό.π.*, σ. 17.

⁸⁹⁶ Σιβετίδου, *ό.π.*, σ. 38-39. Η Σιβετίδου θεωρεί ότι στο δραματικό αυτό εύρημα συνοψίζεται μια τάση άρνησης του χρόνου, που σημαίνει μια ευρύτερη άρνηση του θανάτου. Η αμηχανία του ανθρώπου μπροστά στο αναπότρεπτο του θανάτου υφέρπει στη δραματουργία του Στάικου κεκαλυμμένη κάτω από το συνεχές παιχνίδι των ρόλων, εντός του οποίου η ανθρώπινη ύπαρξη μοιάζει να περιδινείται αενάως. Και είναι αυτή ακριβώς η υπαρξιακή περιδίηση που παίρνει τη μορφή της άρνησης του θανάτου και της καταβύθισης ακόμα περισσότερο στην άβυσσο του χρόνου.

βύσματα και προωθεί τις τηλεφωνικές κλήσεις ανάλογα. Ενώ εμφανίζεται πλήρως απορροφημένος από το καθήκον του, που μοιάζει να τον έχει καταβάλει και να τον έχει υπαγάγει σε καθεστώς εξουθένωσης, το τηλέφωνο αίφνης σταματά να χτυπά. Ο Στρατιώτης αποφασίζει να αφήσει για λίγο το πόστο του και τότε επιδίδεται σε μια μακρά μονολογική εκφορά, μέσα από την οποία αναδύεται όλη η απόγνωση της κατάστασής του: εγκλωβισμένος στον θάλαμο επικοινωνίας, επιφορτισμένος με το καθήκον της διαμεσολάβησης, έχει απολέσει την ατομικότητά του σε τέτοιο βαθμό ώστε φέρεται να έχει την απόλυτη ανάγκη βοηθημάτων για να μπορέσει να ανταπεξέλθει στην επείγουσα αυτή συνθήκη. Το ποτό, τα χάπια και οι ναρκωτικές ουσίες τον συνοδεύουν σε όλη αυτήν την επίμονη προσπάθεια ανάκτησης της αυτοκυριαρχίας του, αλλά μάταια. Ο παραληρηματικός του λόγος αναδεικνύει την εσωτερική του περιδίνηση και την αδυναμία του να καταστεί κύριος του εαυτού του.

Κάποια στιγμή εν μέσω της παραφοράς του αναζητά το ρολόι του. Αφού συμβουλευτεί την ώρα, μονολογεί ότι πρέπει να κοιμηθεί, καθώς του έχουν απομείνει μόλις δυο ώρες μέχρι να αναλάβει εκ νέου καθήκοντα. Εκφράζει, μάλιστα, τον φόβο ότι δεν θα αντέξει και ότι θα «σπάσει», όπως λέει χαρακτηριστικά. Αμέσως μετά στρέφει στο ντουλάπι με τα χάπια και καταπίνει μερικά ηρεμιστικά. Η τελευταία αποστροφή του, ότι θα «σπάσει» αν δεν αναπληρώσει τον ύπνο που του λείπει, παραπέμπει ευθέως σε συνθήκη βασανιστηρίων. Αλλά και η ίδια η αϋπνία στην οποία τον υποβάλλει η πίεση του καθήκοντος μπορεί επίσης να λογιστεί ως μια ύπουλη τακτική του συστήματος, που στόχο έχει την απομύζηση κάθε ίχνους ζωτικής ενέργειας των εντεταλμένων του και την ολοκληρωτική εξουθένωσή τους. Ωστόσο, η υπόμνηση της ώρας που παρέρχεται και της επιτακτικής ανάγκης για ανάπαυλα του Στρατιώτη προς τον εαυτό του δεν βρίσκει ανταπόκριση. Ο ίδιος αφήνεται εκ νέου να απορροφηθεί από το παραλήρημά του και μόνο το τηλέφωνο, που ξαφνικά θα ξαναχτυπήσει, θα τον επαναφέρει απότομα στην πραγματικότητα.

Το ρολόι και η συνοπτική χρήση του στο έργο συνιστούν μια στιγμιαία αγκύρωση της κατάστασης στο δραματικό παρόν, έναν παροδικό εντοπισμό του χρόνου στον αχανή παραληρηματικό λόγο του Στρατιώτη και εν τέλει την οριστική διάψευση των προσδοκιών του. Ο Στρατιώτης ουδέποτε κατορθώνει να εξέλθει από το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει, αντίθετα με τον πρώτο χτύπο του τηλεφώνου επανέρχεται στο πόστο του, σχεδόν ακμαίος και απόλυτα διαθέσιμος, όπως ακριβώς απαιτεί από αυτόν το σύστημα. Μέσα σε αυτήν τη συνθήκη εγκλεισμού του Στρατιώτη και μονομανούς ενασχόλησής του με την τηλεφωνική επικοινωνία ο χρόνος προβάλλει διαρκώς ανακυκλούμενος και επαναλαμβανόμενος. Διαμορφώνεται, έτσι, η αίσθηση ενός περικλειστού χωροχρόνου, αποσπασμένου από την τρέχουσα πραγματικότητα, ο οποίος συνθλίβει εντός του την όποια απόπειρα υπέρβασης. Έτσι και η υπόμνηση του Στρατιώτη για τον χρόνο που παρέρχεται καταλήγει μια διαψευσμένη προσδοκία, καταδικασμένη να υφίσταται τη διαρκή ματαίωσή της στο εσωτερικό αυτού του ανθρωποφάγου συστήματος.

Αντίστοιχα, στο έργο του Τάκη Θεοδωρόπουλου *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους* ο χρόνος προβάλλει εμμενής, κυκλικός, διαρκώς επαναφερόμενος, έτσι που τελικά να δημιουργείται μια αίσθηση εγκλωβισμού των δραματικών προσώπων σε μια

αναπόδραστη συνθήκη. Η δράση του έργου περιστρέφεται γύρω από τη διαπλεκόμενη ζωή δύο ζευγαριών, ένα είδος ερωτικού κουαρτέτου, που εξαντλεί τη ζωτικότητα του σε μια σειρά από στερεοτυπικές συμπεριφορές και αναλώσιμες πράξεις. Ο Θεοδωρόπουλος επιχειρεί στο έργο του αυτό μια προσέγγιση των αστικών ηθών μέσα από μια δραματουργική φόρμα που αφίσταται από τον ρεαλισμό και ενεργοποιεί μια «γραφή μετα-παράλογου»⁸⁹⁷. Κύριο συστατικό της γραφής αυτής στο επίπεδο του δραματικού διαλόγου είναι η σαρκαστική γλώσσα η οποία, ενώ αναπαράγει λεκτικά κλισέ, ταυτόχρονα τα διαστρέφει υπονομεύοντάς τα. Αντίστοιχα, στο επίπεδο της σκηνικής αναπαράστασης σκιαγραφείται η σαφής πρόθεση του συγγραφέα να διαμορφωθεί μια σκηνική όψη που θα αντανakλά την ατμόσφαιρα της καθημερινής κλειστοφοβίας, δημιουργώντας όμως παράλληλα μια οπτική και ηχητική ανοικείωση. Στην ανοικειωτική αυτή ατμόσφαιρα θα συντείνουν όλα τα αντικείμενα του χώρου, τα οποία θα πρέπει να λειτουργούν στην κατεύθυνση του «ό,τι κι αν γίνει, ξαναρχόμαστε στα ίδια», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο συγγραφέας στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες.

Η αίσθηση της διαρκούς επαναφοράς της δραματικής συνθήκης στον συγκροτητικό της πυρήνα ενεργοποιείται τόσο από τις δραματικές καταστάσεις, που διαγράφουν ομόκεντρους κύκλους χωρίς τελικά να εξελίσσονται, όσο και από στοιχεία του σκηνικού περιβάλλοντος, τα οποία επιτείνουν την αίσθηση της κυκλικότητας του χρόνου και των συμβάντων που εκδιπλώνονται εντός του. Ένα τέτοιο αντικείμενο στο έργο είναι το ρολόι, η ύπαρξη του οποίου συνοδεύεται από τις πολλαπλές αναφορές των προσώπων στο ζήτημα του χρόνου. Συχνά-πυκνά τα δραματικά πρόσωπα του έργου θα προστρέξουν στο ρολόι τους για να συμβουλευτούν την ώρα, αλλά κάθε φορά θα επισημάνουν την οριακότητα του χρόνου: ο χρόνος λιγοστεύει, ο χρόνος διαρκώς εξαντλείται, ο χρόνος παρέρχεται. Άλλες φορές, πάλι, θα έρθουν αντιμέτωπα με έναν χρόνο στάσιμο, που διαρκώς διαστέλλεται για να χωρέσει στο εύρος ενός λεπτού ό,τι θα έπαιρνε χρόνια ολόκληρα για να διαμορφωθεί ως ολική συνθήκη.

Χρονικό σημείο αναφοράς όλων των προσώπων του έργου είναι η στιγμή που το ρολόι θα σημάνει εφτάμισι: εκείνη την ώρα χτυπά καθημερινά το τηλέφωνο, εκείνη την ώρα ο Αντώνης ανάβει τσιγάρο και η Ελένη ξαπλώνει, στις εφτάμισι δίνονται όλα τα ραντεβού, στις εφτάμισι φέρεται να έχει βρεθεί το πτώμα του εραστή της Κατερίνας, ενώ η υπηρέτρια Μίρτα φέρεται να είναι αποδοτική μόνο στις εφτάμισι, σύμφωνα με τον βιουρhythμό της. Αυτή η καθήλωση στον χρόνο, αυτή η εμμονική επιστροφή στο χρονικό σημείο αναφοράς, αυτή η υπερσυμπύκνωση των γεγονότων σε ένα και μόνο λεπτό της ώρας υποβάλλει την αίσθηση ενός χρόνου «που κυλάει και δεν περνάει με τίποτε», όπως ομολογεί ο Γιώργος στην Κατερίνα. Και συνεχίζει: «Θέλω να πω, είναι αυτή η κωμωδία που μας παίζει ο θάνατος καθώς

⁸⁹⁷ Βαρβέρης, «Τρία έργα και ένα αυτοσχόλιο: Τ. Θεοδωρόπουλος, *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*, Θέατρο του Νότου», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου*, Δ', ό.π., σ. 185. Η Ρ. Γρηγορίου σε κείμενό της στο πρόγραμμα της παράστασης κάνει λόγο για «πιντερική συνθετική δομή» του έργου, που αξιοποιεί την παράδοση του θεάτρου του παραλόγου. Βλ. αναλυτικά: Ρέα Γρηγορίου, «*Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*: Μοντερνικότητα και νεοαστικό ήθος», στο Τάκης Θεοδωρόπουλος, *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*, Θέατρο του Νότου, Χειμώνας 1996-1997, σ. 34.

κερδίζει κάθε μέρα τόπο στη ζωή μας. Κι εμείς, άβουλα πλάσματα, τον λέμε χρόνο, γιατί δεν τολμάμε να προφέρουμε τ' όνομά του»⁸⁹⁸.

Ο χρόνος, συνεπώς, στο έργο αυτό αναδύεται ως η άλλη όψη του θανάτου, που επικρέμεται ως αναπόδραστη μελλοντική συνθήκη πάνω από τον βίο των προσώπων. Ο θάνατος, άλλως ο χρόνος, ρίχνει τη βαριά σκιά του επάνω στην καθημερινότητα των προσώπων, περιβάλλοντάς την με μια αίσθηση ευτέλειας και συμβατικότητας αλλά και με μια αίσθηση ματαιότητας, από την οποία δεν μπορεί να διαφύγει ούτε ο ίδιος ο έρωτας. «Έρωτας και θάνατος υπό τον δαμόκλειο μαύρο δαιτητή Χρόνο»⁸⁹⁹, γράφει χαρακτηριστικά ο Γ. Βαρβέρης, μεταθέτοντας στον χρόνο την ιδιότητα του αμετάκλητου του θανάτου. Έτσι, ολόκληρη η δραματική συνθήκη του ερωτικού κουαρτέτου εμφανίζει τελικά μια πεισιθάνατη όψη, που έρχεται να επιστεγάσει την αρχική εικόνα της φθοράς των συζυγικών σχέσεων και να την καταστήσει τη μόνη έγκυρη εντός του δραματικού σύμπαντος του έργου.

Σύμφωνα με τον Baudrillard, το ρολόι δημιουργεί μια αίσθηση μονιμότητας, ακριβώς όπως ο καθρέφτης παράγει μια αντίστοιχη αίσθηση κλειστότητας στον χώρο⁹⁰⁰. Εάν η μονιμότητα αυτή εκληφθεί ως μια αδυναμία υπέρβασης του παρόντος, τότε το ρολόι και οι συνακόλουθες αναφορές στην ώρα λειτουργούν ως ένας ανακλαστικός καθρέφτης της ματαιότητας της ύπαρξης υπό το πρίσμα του αναπόδραστου θανάτου. Η τελευταία στιχομυθία μεταξύ Αντώνη και Ελένης στην καταληκτική σκηνή του έργου διαυγάζει με τον πλέον εναργή τρόπο αυτόν τον εγκλωβισμό των προσώπων στο καθεστώς του παρόντος:

ΑΝΤΩΝΗΣ: Τι ώρα έχει πάει;

ΕΛΕΝΗ: (Χωρίς να κοιτάζει το ρολόι της). Εφτάμισι.

ΑΝΤΩΝΗΣ: Και πριν μια ώρα ήταν εφτάμισι.

ΕΛΕΝΗ: Τίποτε δεν άλλαξε από χθες που ήταν πάλι τέτοια ώρα.⁹⁰¹

Από τον διάλογο αυτό, που έχει επαναληφθεί αυτούσιος στην πρώτη σκηνή του έργου, φανερώνεται ότι ο χρόνος όχι μόνο διέπεται από μια αίσθηση εμμένειας, αλλά επιπλέον διαμορφώνει μια κατάσταση στασιμότητας, που καθηλώνει τα πρόσωπα στο εδώ και τώρα. Ο χρόνος στο έργο αυτό αναδεικνύεται, τελικά, σε μια άβυσσο, η οποία καταποντίζει τα πρόσωπα, παροπλίζοντάς τα απέναντι στις συνθήκες του βίου τους.

Και ενώ ο Αντώνης με την Ελένη αναπαράγουν αυτήν την αίσθηση του κυκλικού χρόνου, οι εραστές τους επισημαίνουν τακτικά την υποκειμενική του διάσταση. Η Κατερίνα αποφαινεται: «Για μένα, αν θες την άποψή μου, το θέμα του χρόνου είναι εντελώς υποκειμενικό. Το χρόνο πρέπει να τον παίρνεις όπως σου 'ρχεται»⁹⁰². Και ο Γιώργος σε άλλο σημείο υποστηρίζει:

Κι όμως, μέσα σ' αυτά τα δυο λεπτά κύλησε ανάμεσά μας μια ολόκληρη ζωή, ο χρόνος που κυλάει και δεν περνάει με τίποτε. (Σαν να διορθώνει τον εαυτό του.) Εννοώ ο χρόνος που

⁸⁹⁸ Τάκης Θεοδωρόπουλος, *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 115.

⁸⁹⁹ Βαρβέρης, *ό.π.*

⁹⁰⁰ Baudrillard, *Le système des objets*, *ό.π.*, σσ. 33-34.

⁹⁰¹ Θεοδωρόπουλος, *ό.π.*, σ. 116.

⁹⁰² *Το ίδιο*, σ. 24 και σε αυτούσια επανάληψη, σ. 103.

περνάει και δεν κυλάει με τίποτε. Εντέλει πρέπει να το πάρουμε απόφαση, η έννοια του χρόνου είναι υποκειμενική⁹⁰³.

Αυτή η έμφαση στην υποκειμενικότητα του χρόνου, που δύναται να εισέλθει στην αντίληψη διεσταλμένος ή συσταλμένος, σε πλήρη ροϊκότητα ή ακυρωμένος, υποβάλλει τελικά την αίσθηση ενός χρόνου απόλυτα προσωπικού. Η αίσθηση αυτή συμπυκνώνεται στη φράση της Ελένης: «Θέλω να πω ότι ο χρόνος που έχω μέσα μου δεν έχει καμιά σχέση με τον άλλο, τον πραγματικό, αυτόν που δείχνει το ρολόι»⁹⁰⁴. Ο εσωτερικός χρόνος εμφανίζεται αποσχισμένος από τον πραγματικό και οι δύο χρόνοι μοιάζουν να αγωνίζονται για την επικράτησή τους μέσα από μια διαδικασία διαρκούς αλληλοϋπονόμευσης.

Με τον τρόπο αυτό, ο χρόνος στο έργο του Θεοδωρόπουλου αναδεικνύεται σε πρωταγωνιστή. Δεν συνιστά πλέον ένα επιμέρους συστατικό του δραματικού του κόσμου, αλλά τη συγκροτητική αρχή της δραματικής συνθήκης στο σύνολό της, έτσι ώστε να προκαλείται η εντύπωση ότι «όλα τα στοιχεία του έργου είναι φτιαγμένα από χρόνο»⁹⁰⁵. Η κυρίαρχη αυτή διάσταση που αποδίδεται στον χρόνο παράγει τελικά μια αίσθηση αυτονομίας του από το δραματικό πλαίσιο. Αυτό που ο Β. Ο. States περιγράφει ως διατήρηση ενός αυξημένου βαθμού της εαυτότητας κατά τη σκηνική αναπαράσταση αναφερόμενος σε σκηνικά στοιχεία τα οποία εκ φύσεως δεν εκχωρούν μεγάλο μέρος της σκηνικής τους υπόστασης στη σημειοκότητά τους, όπως είναι το ρολόι, η φωτιά, το τρεχούμενο νερό ή ακόμα και ένα ζώο, στο παρόν έργο ανάγεται σε καταστατική δραματική αρχή⁹⁰⁶. Το ρολόι με εμμονικό τρόπο δείχνει διαρκώς εφτάμισι, εξωθώντας τα πρόσωπα σε μια στρεβλή αντίληψη του χρόνου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ανάγεται σε ένα αντικείμενο που αυτονομείται από τη ροή του χρόνου, τόσο του πραγματικού όσο και του δραματικού, καθίσταται αυτόδοτη παρουσία⁹⁰⁷ και διακηρύσσει την επικυριαρχία του εντός του δραματικού σύμπαντος του έργου.

Στα παραπάνω έργα χαρτογραφήθηκε η χρήση και η λειτουργία των ρολογιών και των ημερολογίων ως οπτικών σημείων του χρόνου, τα οποία όμως μεταπηδούν σε ένα δευτεροβάθμιο εννοιολογικό επίπεδο, καθώς ενεργοποιούν μεταφορικές και συμβολικές σημασίες. Στην πρώτη υποκατηγορία τα αντικείμενα-δείκτες του χρόνου φέρονται να καταδεικνύουν τη ρευστότητα του χρόνου, ενός χρόνου που κυλάει ακατάπαυστα ερήμην των προσώπων και τα καλεί να αναστοχαστούν πάνω στον βίο τους. Ως αποτέλεσμα αυτής της αναστοχαστικής διαδικασίας τα πρόσωπα δύνανται να βιώσουν την επανεκκίνηση του χρόνου, την καταφυγή στον χρόνο της μνήμης, τη διολίσθηση στον χρόνο της Ιστορίας ή ακόμα και την ίδια την παραχάραξη του

⁹⁰³ *Το ίδιο*, σ. 41.

⁹⁰⁴ *Το ίδιο*, σ. 13.

⁹⁰⁵ Γρηγορίου, *ό.π.*, σ. 36.

⁹⁰⁶ States, *ό.π.*, σσ. 29-32.

⁹⁰⁷ Σύμφωνα με τη φαινομενολογία, ένα αντικείμενο καθίσταται αυτόδοτο (self-given), όταν η παρουσία του δεν διαμεσολαβείται από κανένα σύμβολο, όταν δηλαδή δεν εισέρχεται στη διαδικασία της σημειοποίησης (βλ. αναλυτικά: States, *ό.π.*, σ. 23). Εδώ, βέβαια, το ρολόι εμφανίζεται με έναν ορισμένο βαθμό σημειοκότητας, δηλαδή δεν έχει απολέσει πλήρως την αναπαραστατικότητά του, αλλά η οριακότητα της αναπαραστατικής του λειτουργίας είναι τόσο μεγάλη ώστε μπορούμε καθ' υπέρβαση να δούμε το αντικείμενο του ρολογιού σε ένα πλαίσιο αυτόδοτης παρουσίας.

χρόνου της ζωής προς ανάδειξη του χρόνου του παιγνίου. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις υποφώσκει μια ειρωνεία, άλλοτε λεπτή και άλλοτε περισσότερο ευθύβολη και οξεία (όπως στην περίπτωση του Στάικου), διά της οποίας κυρώνεται τελικά η αντίληψη του χρόνου ως διαρκώς ρέοντος και διαφεύγοντος.

Στον αντίποδα βρίσκονται τα έργα στον δραματικό κόσμο των οποίων συγκροτείται ένας χρόνος κυκλικός, ένας χρόνος που συγχωνεύει τον αντικειμενικό και τον προσωπικό χρόνο και εξουδετερώνει τις προβολικές δυναμικές τους, υποβάλλοντας την αιώνια επαναφορά και επανάληψη. Στον πυρήνα του χρόνου αυτού λανθάνει η αγωνία του θανάτου, είτε αυτή εκδηλώνεται αυτούσια, είτε παίρνει τη μορφή ενός θανάτου συμβολικού, όπως στην περίπτωση του Στρατιώτη από το μονόπρακτο του Μανιώτη, ο οποίος φέρεται αλλοτριωμένος από το σύστημα σε σημείο να μην μπορεί να αναγνωρίσει τις ίδιες του τις ανάγκες και απολήγει τελικά δούλος του συστήματος, έχοντας απολέσει κάθε ίχνος της ατομικότητάς του. Στις περιπτώσεις του κυκλικού, εμμενούς χρόνου τα ρολόγια παγιδεύουν τα πρόσωπα σε μια πεποιημένη χρονικότητα, εντός της οποίας όλα τελούν σε μια συνεχή ανακύκλωση. Μέσα στους αδιάλειπτους στροβιλισμούς του βίου τους τα πρόσωπα χάνουν τον προσανατολισμό τους και απομένουν μάρτυρες της ίδιας τους της κατάπτωσης.

2.2 Τα αντικείμενα ως τόποι ενεργοποίησης της μνήμης

Όταν η αντίληψη του χρόνου κατορθώνει να υπερβεί το παρόν που την συγκροτεί και να περιπλανηθεί στα μονοπάτια του παρελθόντος, τότε αναφύεται ο χρόνος της μνήμης. Ο χρόνος αυτός, μολονότι μοιάζει ολότελα αποσπασμένος από το παρόν και ολικά στραμμένος στο παρελθόν, εντούτοις απαιτεί τη στέρεα αγκύρωσή του στο παρόν ώστε να μπορέσει να εκκινήσει αντίστροφα: «Το θέατρο της μνήμης είναι γερά δεμένο στο εδώ και αλλού στα οποία ανταποκρίνονται αντίστοιχα το συγκεκριμένο της σκηνής και το αφηρημένο του λόγου», σημειώνει χαρακτηριστικά η Α. Σιβετίδου⁹⁰⁸. Και καθώς, όπως είδαμε παραπάνω, στο θέατρο η αγκύρωση στο παρόν δεν καθίσταται ορατή παρά μέσα από απτά σημεία του χώρου, τα σκηνικά αντικείμενα συνιστούν πρώτης τάξεως πεδία για την εκδίπλωση του χρόνου της μνήμης. Όπως επισημαίνει και ο P. Nora, η μνήμη ριζώνει στο συγκεκριμένο, σε χώρους, χειρονομίες, εικόνες και αντικείμενα⁹⁰⁹.

Πληθώρα αντικειμένων μέσα στα έργα της υπό εξέταση περιόδου αξιοποιούνται στην κατεύθυνση της ενεργοποίησης της μνήμης των δραματικών προσώπων. Μέσω των αντικειμένων αυτών επιχειρούνται από τα πρόσωπα αναγωγές στο παρελθόν, ανακλήσεις οδυνηρών βιωμάτων, καταφυγές στην απολεσθείσα θαλπωρή του οικογενειακού βίου, επικλήσεις στην αθωότητα της παιδικής ηλικίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, συντελείται μια φαντασιακή μετάβαση στους διηγητικούς

⁹⁰⁸ Σιβετίδου, *Το σύγχρονο δράμα: ο λόγος της σιωπής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013, σ. 121.

⁹⁰⁹ Pierre Nora, «Between Memory and History: Les lieux de mémoire», μετ. Marc Roudebush, *Representations* 26 (Spring 1989), σ. 9.

χρόνους των έργων και παράλληλα μια φαντασιακή περιδιάβαση στους διηγητικούς τους χώρους, γεγονός που διαρρηγνύει τη ροή του σκηνικού χρόνου, ενισχύοντας ονειρικές τάσεις και προσδίδοντας ενίοτε τον χαρακτήρα της ενατένισης στην εκάστοτε σκηνική δράση. Οι μνημονικές αυτές διεργασίες, όμως, πάντα επιστρέφουν την επενέργειά τους στο παρόν, το οποίο έτσι μετά την ολοκλήρωση της εκάστοτε μνημονικής πράξης προβάλλει αναδομημένο, αναπλασισιωμένο και με έναν ορισμένο προσανατολισμό στο μέλλον⁹¹⁰. Μέσα από τα αντικείμενα που ενεργοποιούν τη μνήμη συγκροτείται, συνεπώς, ολόκληρος ο χρόνος του δράματος, στον οποίο συγχωνεύεται τόσο το αναφερόμενο παρελθόν όσο και το στοχευόμενο μέλλον.

Κυρίαρχα ενθυμήματα του βίου προβάλλουν οι φωτογραφίες, οι οποίες παρουσιάζονται σε ιδιαίτερη πλησμονή μέσα στα έργα. Ως αντικείμενο η φωτογραφία συνιστά εξορισμό έναν τόπο ενεργοποίησης της μνήμης. Είναι μια αυθεντική συμπύκνωση του χρόνου και του βιώματος και ως τέτοια επιτρέπει τη διαρκή επαναφορά στο παρελθοντικό βίωμα και την αναβίωση των συναισθημάτων που σχετίζονται με αυτό. Από εδώ, όμως, απορρέει η μυθοποιητική της λειτουργία: η φωτογραφία μπορεί να εκκινεί από ένα «ανάλογο» της πραγματικότητας, ωστόσο, καθώς επενδύεται αναδρομικά με συναισθήματα, προσδοκίες και παντός είδους ηθικές ή ιδεολογικές προβολές, ανάγεται σε δευτεροβάθμιο σημείο της πραγματικότητας⁹¹¹. Το πρόσωπο που επιστρέφει σε μια φωτογραφία δεν προσδοκά απλώς την αναβίωση της εικόνας, αλλά πολύ περισσότερο την ενεργοποίηση ολόκληρου του πεδίου των δυνατοτήτων που διανοίγονται διαμέσου της εικόνας αυτής: δυνατότητες που στη διάρκεια του βίου είτε ματαιώθηκαν είτε διαψεύστηκαν είτε υπονομεύτηκαν. Με τον τρόπο αυτό η φωτογραφία συνιστά τελικά έναν τόπο στον οποίο δοκιμάζονται τα όρια της αναστοχαστικής συνείδησης, κάθε φορά που αυτή καταφεύγει στο παρελθόν σε μια απόπειρα να επαναπροσδιορίσει το παρόν αλλά και το μέλλον της.

Σε πολλά έργα κάνουν την εμφάνισή τους φωτογραφίες ως ίχνη του παρελθόντος, το οποίο μοιάζουν να επισφραγίζουν οριστικά και αμετάκλητα. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι φωτογραφίες επιστρατεύονται ως δραματουργικά μέσα για την εισαγωγή του παρελθόντος στο σκηνικό παρόν, αλλά και για την προσκόμιση επιπλέον στοιχείων γύρω από την ταυτότητα των δραματικών προσώπων. Η

⁹¹⁰ Όπως εξηγεί ο Γ. Πεφάνης: «Θυμάμαι σημαίνει ανακαλώ το παρελθόν και αναπλάθω τα περιεχόμενά του ανάλογα με το εκάστοτε αφετηριακό παρόν. Αυτό όμως σημαίνει ότι η ανάπλαση είναι μέρος της μέριμνάς μου για το παρόν, αλλά και ότι αυτή η μέριμνα δεν μπορεί παρά να είναι αποβλεπτική, συνδεδεμένη μία προσδοκία, αν όχι με μία υπόσχεση, ενός κάποιου μέλλοντος. Κάθε ανάμνηση λοιπόν κρύβει μία μέριμνα και εμπνέει μια προσδοκία». Πεφάνης, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σ. 266.

⁹¹¹ Ο R. Barthes επισημαίνει τη διάκριση μεταξύ της καταδήλωσης που συνιστά η φωτογραφία λόγω της ευθείας αναλογίας της με την πραγματικότητα και της συμπαράδηλωσης που ερείδεται στον πολιτισμικό κώδικα του κοινού που την «καταναλώνει». Barthes, «Το φωτογραφικό παράδοξο», στον τόμο *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, *ό.π.*, σσ. 26-30. Ο H. Bergson, ενσωματώνοντας μια περισσότερο φαινομενολογική ματιά, αναφέρεται στην αναλογικότητα της φωτογραφίας ως «καθαρή ανάμνηση», από την οποία απορρέει η «ανάμνηση-εικόνα», η οποία με τη σειρά της μετέχει της «αντίληψης» προκειμένου να μορφοποιηθεί ως τέτοια. Βλ. αναλυτικά Bergson, «Η επιλογή των εικόνων. Περί της παράστασης. Ο ρόλος του σώματος», στον τόμο *Ύλη και μνήμη: Δοκίμιο για τη σχέση σώματος και πνεύματος*, *ό.π.*, σσ. 37-98.

λειτουργικότητά τους εντοπίζεται κατεξοχήν στο επίπεδο της πλοκής και συνίσταται είτε στην προώθηση της δράσης είτε στην υπονόμηση των σκηνικών δρωμένων είτε στην αναδρομική επικάλυψή τους με μια αίσθηση ματαιότητας. Οι φωτογραφίες που εμφανίζονται με αυτήν τη λειτουργικότητα στα έργα εξαντλούνται σε μια πρωτοβάθμια αναφορά στο παρελθόν, ενώ δεν παρουσιάζουν σημασίες που ενέχονται σε μια δευτεροβάθμια σχέση με την ποιητική συγκρότηση των έργων.

Στην κατηγορία αυτή εγγράφεται το μενταγιόν με τη φωτογραφία του νεκρού πλέον γιου που φέρει η Μάνα από το έργο του Άγγελου Βογάσαρη *Η αγάπη της μαϊμούς*⁹¹². Η Μάνα οδηγείται στο έργο αυτό πολύ όψιμα στην αναγνώριση του λάθους της, με αποτέλεσμα τον τραγικό χαμό του γιου της από υπερβολική δόση ναρκωτικών. Η φωτογραφία εδώ λειτουργεί ως ειρωνικός επιτονισμός του τραγικού της λάθους. Στο μονόπρακτο *Ποιος ήταν ο κύριος...*,⁹¹³ του Ιάκωβου Καμπανέλλη η φωτογραφία που επιδεικνύεται στον Άγνωστο τροφοδοτεί έτι περαιτέρω το αφήγημά του και συμβάλλει στην κλιμάκωση της σουρεαλιστικής κατάστασης που εκδιπλώνεται επί σκηνής. Δίνεται, μάλιστα, η ευκαιρία να λάμψει η ρητορική δεινότητα του Αγνώστου, καθώς εκείνος παρά το ατόπημα στο οποίο υποπίπτει αναφορικά με τη φωτογραφία καταφέρνει να μετατοπίσει την κουβέντα και να βγει αλώβητος από το θηριώδες ψεύδος που έχει στήσει γύρω από τη δήθεν σχέση του με τον εκλιπόντα.

Οικογενειακές φωτογραφίες εμφανίζονται και στο μονόπρακτο του Γιώργου Μανιώτη *Το νήμα*. Οι φωτογραφίες στο έργο αυτό συνιστούν ίχνος του παρελθόντος βίου της Γυναίκας, με τον οποίο εκείνη τώρα έχει έρθει σε ρήξη, αλλά και ένα από τα ελάχιστα υπάρχοντά της, με τα οποία εκείνη περιφέρει την αγωνία της ανά τας ρύμας και τας αγυιάς της υπαρξιακής της περιπέτειας. Η επίδειξη της φωτογραφίας στον Άντρα λίγο πριν την ομολογία αδυναμίας της Γυναίκας να ορίσει τον εαυτό της μπορεί, επίσης, να ιδωθεί ως μια απεγνωσμένη απόπειρα ταυτοποίησής της – μια απόπειρα που θα οδηγηθεί στην αποτυχία, καθώς στο τέλος του έργου η Γυναίκα, εντελώς ανυπεράσπιστη, θα αφεθεί να βουλιάξει υπό την αβάσταχτη αλήθεια της ανυπαρξίας του θείου. Κάθε στήριγμα του παρελθόντος, μεταξύ των οποίων και οι φωτογραφίες, φέρεται τώρα να την έχει προδώσει και πλέον μόνο ο άναρθρος λόγος δύναται να εκφράσει τη βαθιά απόγνωση του είναι της.

Στο τελευταίο έργο του Καμπανέλλη *Μια συνάντηση κάπου αλλού*⁹¹⁴ το φωτογραφικό άλμπουμ το οποίο η Γριά προσκομίζει στον Μεσήλικα στην έβδομη

⁹¹² Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τον θίασο Αλίκης Πωλ Νορ στο Θέατρο «Πύλη» την άνοιξη του 1990 σε σκηνοθεσία Αλίκης Πωλ Νορ.

⁹¹³ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Θέατρο «Ιάκωβος Καμπανέλλης» στη Νάξο το 2014 σε σκηνοθεσία Κατερίνας Πολυχρονοπούλου.

⁹¹⁴ Το έργο ανέβηκε τη θεατρική περίοδο 1997-1998 από το Θέατρο Τέχνης (Υπόγειο) σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή. Η παράσταση επαινέθηκε από το σύνολο της κριτικής (ακόμα και ο Σπ. Παγιατάκης, ο οποίος εξέφρασε ισχυρές επιφυλάξεις για το έργο, αναγνώρισε την επιτυχημένη προσέγγιση του σκηνοθέτη. Βλ. αναλυτικά: Σπύρος Παγιατάκης, χ.τ., στον τόμο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο Ζ'*, ό.π., σσ. 338-341). Επίσης, πολλοί κριτικοί έκαναν ιδιαίτερη μνεία στην

εικόνα του έργου συνοψίζει με ειρωνικό τρόπο την ηθική μεταστροφή του εαυτού στο πέρασμα του χρόνου. Η Γριά πασχίζει να πιστοποιήσει μέσω του άλμπουμ την αλλοτινή της αίγλη, προκειμένου να διεκδικήσει από τον Μεσήλικα μια αξιοπρεπή μεταχείριση. Στην ίδια εικόνα η φωτογραφία του γιου του Μεσήλικα που πέφτει από το πορτοφόλι του και για την οποία ο ίδιος δεν φανερώνει καμία ιδιαίτερη συγκίνηση παρά τα ειλικρινή φιλοφρονητικά σχόλια της Κόρης, καταδεικνύει ακόμα μια φορά την αλλοτρίωσή του. Η ανακλητική ιδιότητα της φωτογραφίας, που στην εικόνα αυτή προβάλλει ανενεργή, στην αμέσως επόμενη εικόνα του έργου ανακτά τη δυναμική της. Εδώ, ο Ηλικιωμένος βγάζει οικειοθελώς από τον χαρτούλακά του δύο φωτογραφίες του γιου του, προκειμένου να τις δείξει στον Ρακοσυλλέκτη, με τον Μεσήλικα να αντιτίθεται στην κίνησή του αυτή και να προσπαθεί να τον εμποδίσει («... σταμάτα το πια, όπου βρεθούμε κι όπου σταθούμε να βγάζουμε τ' άντερά μας...»⁹¹⁵). Ο εαυτός, όμως, στο σημείο αυτό φαίνεται να έχει υπερβεί την πρότερη του εκδοχή και έτσι ο Μεσήλικας συμβιβάζεται με τη χειρονομία του Ηλικιωμένου («... κάνε ό,τι θέλεις...»⁹¹⁶). Με την πικρή αλήθεια για τον γιο του Ηλικιωμένου, η οποία αποκαλύπτεται στο τέλος της εικόνας, ολοκληρώνεται το μωσαϊκό των γεγονότων της ζωής του εαυτού.

Φωτογραφίες εμφανίζονται και στα δύο έργα του Χριστόφορου Χριστοφή *Η Χρυσόμυγα*⁹¹⁷ και *Η μεγάλη κυρά της Τραπεζούντας*⁹¹⁸. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για τη φωτογραφία της μάνας, την οποία η Ντόλυ επιδεικνύει στον ετεροθαλή αδελφό της, ο οποίος δηλώνει ότι δεν θα την αναγνώριζε αν την έβλεπε. Στη δεύτερη περίπτωση η Καλλιόπη βγάζει από την τσάντα της μια φωτογραφία με την ίδια παιδάκι και μια φωτογραφία με τον πρώτο της έρωτα, εξαιτίας του οποίου η ίδια κατέληξε στη φυλακή, ενώ εκείνος οδηγήθηκε στην ηλεκτρική καρέκλα. Δείχνει τις δύο φωτογραφίες στη συνεπιβάτιδά της Αντιγόνη και αρχίζει να της εξιστορεί το ιστορικό της σχέσης τους, των παράνομων ενεργειών τους και της μετέπειτα καταδίκης τους. Οι φωτογραφίες και στα δύο έργα ενεργοποιούν μνήμες των προσώπων και πυροδοτούν αφηγηματικές ρήσεις, οι οποίες προσθέτουν μια ακόμα ψηφίδα στο προφίλ των δραματικών προσώπων. Η μεν Ντόλυ μας αποκαλύπτει περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη δισταθή σχέση της μητέρας με τον πατέρα της και την ξαφνική φυγή τους από το νησί, η δε Καλλιόπη εκθέτει λεπτομέρειες του παράνομου πρότερου βίου της. Μέσα από τις αφηγήσεις αυτές ανακύπτουν παθογενείς καταστάσεις, οι οποίες εν μέρει εξηγούν την παρούσα ψυχολογική κατάσταση των προσώπων και τροφοδοτούν έτι περαιτέρω τη δραματική ατμόσφαιρα των έργων με την αίσθηση ενός παρελθόντος που επικρέμεται βαρύ πάνω από τα πρόσωπα και τα εγκλωβίζει σε ένα ατελέσφορο παρόν.

επανασύνδεση του Καμπανέλλη με το θέατρο από το οποίο ξεκίνησε τη δραματουργική του διαδρομή (βλ. χαρακτηριστικά: Χρησιδής, «Οι μαθητές της συνέχειας», *Ελευθεροτυπία*, 21.2.1998, σ. 42).

⁹¹⁵Καμπανέλλης, «Μια Συνάντηση κάπου αλλού», *ό.π.*, σ. 138.

⁹¹⁶ *Ο.π.*

⁹¹⁷ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά τον Νοέμβριο του 1994 στο θέατρο «Ιλίσια Studio» σε σκηνοθεσία του συγγραφέα.

⁹¹⁸ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο θέατρο «Πολιτεία» τον Νοέμβριο του 1997 σε σκηνοθεσία Στέλιου Κρασανάκη.

Ένα φωτογραφικό άλμπουμ περιεργάζονται νύφη και πεθερά στο *Save* του Παναγιώτη Μέντη. Ο Βασίλης, πρωτότοκος γιος του Γιάννη και της Πάτρας, έχει μόλις φέρει στο πατρικό του τη Λίλα για να την γνωρίσουν οι γονείς του. Μετά τις πρώτες συστάσεις και μια εκτενή κουβέντα με τη γιαγιά του Βασίλη, Μουμού, κατά τη διάρκεια της οποίας η Λίλα δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την προσφυγική καταγωγή της οικογένειας, εκείνη παίρνει στα χέρια της το οικογενειακό άλμπουμ. Δίπλα της κάθεται διακριτικά η Πάτρα και κάνει τις σχετικές επισημάνσεις, αποφαινόμενη στο τέλος ότι «Η φωτογραφία θέλει να κοιτάξεις το φακό με αυτοπεποίθηση. Σαν να κοιτάξεις τη ζωή»⁹¹⁹. Η φράση αυτή της Πάτρας μοιάζει να πυροδοτείται από μια βαθιά βιταλιστική προσέγγιση της ζωής, που όμως καθόλου δε συνάδει με το μικροαστικό πρότυπο της οικογένειας στο οποίο ο συγγραφέας επιχειρεί να την στριμώξει. Η Πάτρα παρουσιάζεται ως μια γυναίκα απόλυτα αφοσιωμένη στους ρόλους της συζύγου, μητέρας και νοικοκυράς, με μόνη της καθημερινή έγνοια τη φροντίδα των οικείων της. Υπό αυτό το πρίσμα, η ενεργητική στάση απέναντι στη ζωή, που υποψώσκει στην τελευταία αυτή αποστροφή της, δεν θα μπορούσε παρά να συνιστά την ειρωνική αντιστροφή της πραγματικής της κατάστασης: της περιχαράκωσης στους στερεοτυπικούς ρόλους που απαιτεί από αυτήν η κοινωνία και της απώθησης οποιασδήποτε απελευθερωτικής σκέψης η οποία θα μπορούσε να κλυδωνίσει το καλώς καμωμένο σχήμα της αγίας οικογένειας.

Με μια οικογενειακή φωτογραφία του συντρόφου της Μιχάλη έρχεται αντιμέτωπη και η Αλίκη από το μεταγενέστερο έργο του Μέντη *Οι γυναίκες στη θάλασσα*. Με αφορμή τη φωτογραφία ο Μιχάλης με απόλυτη φυσικότητα αποκαλύπτει στην Αλίκη ότι έχει έναν γιο με μια Σουηδέζα, με την οποία ο ίδιος είχε συνάψει εφήμερη σχέση κάποιο καλοκαίρι. Η αποκάλυψη αυτή συνταράσσει την Αλίκη, ωστόσο αντί να λειτουργήσει αποτρεπτικά της επιλογής της να εγκαταλείψει διαπαντός τη ζωή και την καριέρα της στην πόλη και να εγκατασταθεί μόνιμα στο νησί στο πλάι του Μιχάλη, ενισχύει την προοπτική αυτή. Η Αλίκη φέρεται να ταυτίζεται με τη Σουηδέζα Ρενέ, που δεν δίστασε να μεγαλώσει μόνη τον γιο της μακριά από τον πατέρα του και όντας η ίδια ενεργή στον επαγγελματικό στίβο και μάλιστα καταξιωμένη πανεπιστημιακός. Προτείνει, έτσι, στον Μιχάλη να της κάνει ένα παιδί και τον διαβεβαιώνει ότι δεν θα έχει καμιά αξίωση από εκείνον. Όπως επισημαίνει και η Πετράκου, οι δύο γυναίκες στο έργο του Μέντη ταυτίζονται στο ότι «ως χειραφετημένες γυναίκες καριέρας δεν βρήκαν χρόνο και κάποια καλή σχέση για να τεκνοποιήσουν και (καθώς χτυπάει όπως λένε το βιολογικό τους ρολόι) επιλέγουν το όμορφο και κάπως πρωτόγονο (αν και ευαίσθητο) αρσενικό για επιβήτορα και γονιμοποιητή»⁹²⁰.

⁹¹⁹ Μέντης, «Save», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β', ό.π., σ. 128.

⁹²⁰ Πετράκου, «Η 'νέα γυναίκα' αναζητείται στο νεοελληνικό θέατρο (1990 – έως σήμερα)», στον τόμο *Σχήματα και Εικόνες από τον Ρομαντισμό στον Μεταμοντερνισμό: δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2015, σ. 357.

Ενώ στα παραπάνω έργα οι φωτογραφίες έχουν ενεργοποιήσει το παρελθόν στην κατεύθυνση της προσκόμισης πληροφοριών για το παρελθόν των δραματικών προσώπων και για τον τρόπο με τον οποίο αυτό έχει επισφραγίσει την τρέχουσα ταυτότητά τους, στα έργα που ακολουθούν οι φωτογραφίες ενέχονται σε μια πιο ριζική σχέση με το παρόν. Διά των φωτογραφιών που κάνουν την εμφάνισή τους στο δραματικό σύμπαν των έργων τα πρόσωπα αναζητούν ερείσματα για το παρόν τους – ένα παρόν που φαίνεται να τελεί υπό διακύβευση, που προβάλλει ασταθές και ευεπίφορο σε ποικίλους μετασχηματισμούς και το οποίο κυοφορεί μια αδιόρατη απειλή, συνηθέστερα ηθικής τάξεως. Τα πρόσωπα, συνεπώς, αγκιστρώνονται από τις φωτογραφίες του αλλοτινού τους βίου σε μια προσπάθεια να εκτείνουν το αξιακό φορτίο του βίου αυτού στο παρόν και να περιβάλουν εαυτούς με μια αίσθηση ασφάλειας και σταθερότητας. Στις περιπτώσεις κατά τις οποίες η προσπάθειά τους αυτή ευοδώνεται, διανοίγεται μια θετική προοπτική στο δραματικό σύμπαν των έργων, ενώ στις περιπτώσεις στις οποίες η προσπάθεια των προσώπων υπονομεύεται, οι φωτογραφίες μένουν τελικά να υπομνησκουν τη διάψευση των προσδοκιών τους, άλλοτε με μια διακριτική συμπάθεια και άλλοτε με έναν ειρωνικό υπαινιγμό εκ μέρους των συγγραφέων.

Στο έργο του Ασημάκη Γιαλαμά *Το χρήμα*⁹²¹, το πορτρέτο του παππού της οικογένειας, ήρωα της Εθνικής Αντίστασης, καθίσταται σύμβολο μιας ολόκληρης ιδεολογίας, η οποία προβάλλεται στο παρόν της οικογένειας και επισφραγίζει τα πεπραγμένα του οίκου. Η φωτογραφία του παππού βρίσκεται τοποθετημένη πλάι στο εικονοστάσι, όπου δεσπόζει μια πολυπρόσωπη εικόνα αγίων, ενώ κάτω από τη φωτογραφία φυλάσσεται ως κειμήλιο το πιστόλι του αντιστασιακού παππού Αναστάση. Η φωτογραφία συνιστά σημείο αναφοράς για όλη την οικογένεια, καθώς τίθεται ως σύμβολο της αξίας της τιμής, η οποία στη διάρκεια της σκηνικής δράσης διακυβεύεται από τον Βενιαμίν της οικογένειας, τον Γρηγόρη. Το εικόνισμα του αντιστασιακού λειτουργεί για την οικογένεια ως διαρκής υπόμνηση των γνήσιων ιδανικών για τα οποία θυσιάστηκε ο πρόγονός τους και τα οποία οι ίδιοι οφείλουν να διαφυλάττουν. Όταν ο Γρηγόρης αποδειχθεί το μαύρο πρόβατο της οικογένειας, θα εκδιωχθεί από την οικογενειακή εστία υπό το άγρυπνο βλέμμα του αντιστασιακού. Θα επανέλθει, όμως, αφού αναγεννηθεί μέσω του χρήματος, για να αλλοιώσει με τη νεόκοπη ηθική του τον αξιακό κώδικα της οικογένειας. Και ενώ το δραματικό σύμπαν στο τέλος του έργου τείνει προς την απόλυτη συντριβή, η ανατροπή θα προέλθει από τον Τάσο, μεγαλύτερο αδερφό του Γρηγόρη, στο πρόσωπο του οποίου προβάλλεται η ελπίδα για τη διατήρηση των αγνών ιδανικών της οικογένειας.

Η ηλικιωμένη Ευτέρπη, χήρα του αντιστασιακού, θα είναι εκείνη που θα συνδεθεί περισσότερο με τη φωτογραφία του αποθανόντα. Η Ευτέρπη προσέρχεται τακτικά στο εικονοστάσι για να ανάψει το καντήλι, αλλά πολύ περισσότερο για να απευθυνθεί στον Αναστάση. Άλλοτε του ψιθυρίζει μέσα από τα δόντια της λόγια ακατάληπτα και άλλοτε μονολογεί μνημονεύοντας τη θυσία και τον ιδεολογικό του

⁹²¹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το «Ανοιχτό Θέατρο» τη θεατρική περίοδο 1994-1995 σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη.

αγώνα. Σε μια στιγμή κορύφωσης της δραματικής έντασης, όταν έχει αποκαλυφθεί το «βρώμικο» χρήμα με το οποίο Γρηγόρης τροφοδοτούσε τη μητέρα του εν αγνοία του πατέρα και του αδερφού του, η Ευτέρπη θα στραφεί προς τον Αναστάση και θα του ζητήσει να προσευχηθεί στον Θεό, μιας και τον έχει κοντά του, προκειμένου να τους καθάρει από το στίγμα της ατιμίας. Αντίστοιχα, στο τέλος του έργου, όταν ο κίνδυνος έχει πια αποσοβηθεί, θα είναι εκείνη που θα πληροφορήσει τον Αναστάση ότι το καντήλι συνεχίζει εις πείσμα των πάντων να φέγγει –σημάδι ότι η ελπίδα δεν έχει σβήσει. Ο Αναστάσης, όμως, φέρεται να επισκέπτεται την Ευτέρπη και στον ύπνο της, προλέγοντας αυτά που θα συμβούν με αλάνθαστο, όπως αποδεικνύεται, κριτήριο. Έτσι, η εξαιρετική διαίσθηση με την οποία εμφανίζεται η Ευτέρπη στο έργο φαίνεται ότι καλλιεργείται και μέσω της επικοινωνίας που έχει στον ύπνο της με τον μακαρίτη, ο οποίος της υποβάλλει την εκάστοτε εξέλιξη των γεγονότων.

Η μεταφυσική αυτή επικοινωνία της Ευτέρπης με τον Αναστάση, τόσο μέσω της ενύπνιας εμπειρίας της όσο και μέσω της φωτογραφίας του, ανάγει το εικόνισμα σε κάτι πολύ περισσότερο από απλό ενθύμιο του παρελθόντος βίου τους. Ο Αναστάσης μέσω της φωτογραφίας καθίσταται ισότιμος συνομιλητής της Ευτέρπης, αλλά και μέτοχος των τρεχόντων συμβάντων του οίκου, τα οποία δεν εποπτεύει απλώς από ψηλά, αλλά επιπλέον φέρεται να έχει τη δυνατότητα να τα προλέγει. Υπό το πρίσμα αυτό η φωτογραφία του αντιστασιακού παππού αναδύεται ως αυτόνομη δραματική παρουσία στο έργο, την οποία αποδέχονται, καθώς φαίνεται, όλα τα πρόσωπα: κανένας από τους παριστάμενους δεν λησμονεί την Ευτέρπη που στέκεται μπροστά στο εικόνισμα και του μιλάει, ο Αντώνης, γιος της Ευτέρπης, ενδιαφέρεται να μάθει για την εικόνα των σαράντα μαρτύρων που περιστοιχίζουν τη φωτογραφία του πατέρα του σαν να αποτελούν όλοι μαζί μια μυστική συντροφιά, ο Τάσος θα δηλώσει ενώπιον του εικονίσματος ότι σκοπεύει να εκδώσει το θεατρικό έργο που έχει γράψει και να το αφιερώσει στη μνήμη του παππού και οι φίλοι της οικογένειας συνομολογούν τη διαχρονική αξία του ιδεολογικού του αγώνα.

Πέρα, όμως, από τη σκηνική ενεργοποίηση του εικονίσματος του αντιστασιακού παππού και την αναγωγή του σε δρων πρόσωπο του έργου, συνοψίζεται επιπλέον στη μορφή του σύνολος ο αξιακός κώδικας της οικογένειας. Ο παππούς αντιπροσωπεύει τα ιδανικά μιας γενιάς η επιρροή της οποίας στην κοινωνία έχει αρχίσει πλέον να φθίνει, όπως επίσης και την αξία του ιδεολογικού αγώνα, που στο παρόν της σκηνικής δράσης υπονομεύεται από τις ενέργειες του Γρηγόρη. Ο Αντώνης εμφανίζεται περήφανος για το ποιόν του πατέρα του, αλλά στο μέσον της δράσης και ενώ έχει σιωπηρά αποκηρύξει τον Γρηγόρη για την ανέντιμη δράση του, στρέφεται στον άλλο του γιο και δείχνοντας την εικόνα του παππού του λέει με παράπονο ότι όπως ο πατέρας του έτσι και ο ίδιος αλλά και ο γιος του Τάσος διέπονται από το «σύνδρομο του βοδιού»: το βόδι έχει την τάση να πηγαίνει πάντα ευθεία στον στόχο του, χωρίς την ευελιξία της προσαρμογής στα εκάστοτε δεδομένα. Ποτέ, όμως, στη διάρκεια της δράσης δεν λαμβάνει χώρα κάποιου είδους ηθική αποκαθήλωση του παππού –ούτε και όταν στο τέλος επί του δραματικού σύμπαντος επικυριαρχεί η σαρωτική δύναμη του Γρηγόρη. Εναπόκειται πλέον στον Τάσο, ύστατο ιδεαλιστή της γενιάς του, να κάνει την τελική ανατροπή και να επιβληθεί στην

αλλοτριωτική αξία του χρήματος που αντιπροσωπεύει ο Γρηγόρης, αντιπαραβάλλοντας την αξία του πνεύματος και της ανιδιοτελούς προσφοράς.

Ο παππούς από τη θέση του πλάι στο εικονοστάσι, σε καθημερινό συγχρωτισμό με τους αγίους και με άμεση πρόσβαση στον Θεό, όπως θέλει να πιστεύει η Ευτέρπη, συγκεντρώνει μια σχεδόν λατρευτική συμπεριφορά επάνω του. Η Ευτέρπη του ανάβει κάθε τόσο το καντήλι, του απευθύνει τις προσευχές της και όλοι του αποδίδουν μια σεπτή ιδιότητα, όμοια με αυτήν που αποδίδεται στο θείο. Έτσι, η ιδεολογία της Αντίστασης που αντιπροσωπεύει ο παππούς μοιάζει να θεοποιείται από την οικογένεια του Αντώνη, γεγονός που αντανακλάται και στη χωροταξική διευθέτηση των εικονισμάτων: το κάδρο με τον παππού λαμβάνει περίοπτη θέση δίπλα στην εικόνα των αγίων, ιδιοποιούμενο την ιερότητά τους. Η φωτογραφία του παππού, συνεπώς, αναδύεται στο έργο ως μια «υπερ-μορφή» (*super-figure*), κατά τον χαρακτηρισμό των Sh. Avigal και Shl. Rimmon-Kenan⁹²², που σημαίνει ότι υπερβαίνει την πρωτοβάθμια μετωνυμική της λειτουργία ως ενθυμήματος του νεκρού και ανάγεται σε μια μεταφορά, η οποία συνδέεται με τα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα του έργου. Οι αξίες της τιμιότητας και της ταπεινότητας, όπως ειρωνικά περιγράφονται από τον Γρηγόρη στην πρώτη σκηνή του έργου, συμπυκνώνονται στο πρόσωπο του αντιστασιακού παππού και καθίστανται φωτεινός φάρος για όλα τα μέλη της οικογένειας, εκτός από τον Γρηγόρη, ο οποίος τα θεωρεί τροχοπέδη στον αγώνα για κοινωνική ανέλιξη⁹²³.

Η ιδεολογική παρακαταθήκη του παππού μετουσιώνεται βαθμιαία σε φάντασμα που στοιχειώνει τα δραματικά πρόσωπα, καθώς ο κοινωνικός παρασιτισμός και η προσκόλληση του Γρηγόρη στη «θεοποιημένη ‘αξία’»⁹²⁴ του χρήματος κερδίζει έδαφος και απειλεί να αλώσει ολόκληρο το δραματικό σύμπαν. Τελικά, όμως, η ηθική τάξη επανέρχεται, όταν ο έτερος πόλος της νέας γενιάς, ο Τάσος, ο οποίος συγκεντρώνει την ποιότητα του πνευματικού ανθρώπου, θα αναλάβει με την ακεραιότητα της παρουσίας του να δικαιώσει τα προγονικά οράματα. Με τον τρόπο αυτό η τελική απεύθυνση της Ευτέρπης στη φωτογραφία του παππού επανακυρώνει τη θέση του εντός του οίκου ως πνευματικού καθοδηγητή σε μια κοινωνία που ήδη κλυδωνίζεται από τα αλλοτριωμένα ήθη.

Ενταγμένο σε διαφορετικά κοινωνιολογικά συμφραζόμενα, αλλά ενεργοποιώντας μια ανάλογη προβληματική γύρω από τις ηθικές αξίες του βίου εμφανίζεται το πορτρέτο του πατέρα στο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου *Λόγω φάτσας*. Το πορτρέτο βρίσκεται τοποθετημένο σε περίοπτη θέση μέσα στο πατρικό σπίτι των δύο αδερφών, της Σουζάνας και της Θεοδωρούλας, και συμπυκνώνει τη «βίαση σύγκρουση των εποχών»⁹²⁵ που συντελείται στο έργο. Ο δραματικός χώρος

⁹²² Avigal and Rimmon-Kenan, «What do Brook's Bricks mean? Toward a Theory of the 'Mobility' of Objects in Theatrical Discourse», *ό.π.*, σ. 20.

⁹²³ Λέει χαρακτηριστικά στον φίλο του: «Αυτός [ο παππούς] είναι η δόξα και η τιμή της οικογένειας! Μας τ' άφησε κληρονομιά και τα δυο, κατάλαβες; Και καλά τη δόξα, κομμάτια να γίνει. Αλλά την τιμή τι να την κάνουμε; Να είμαστε τίμιοι και να φορολογάμε; Ο πατέρας μου δεν εννοεί να το καταλάβει». Ασημάκης Γιαλαμάς, *Το χρήμα*, Δωδώνη, Αθήνα 2002, σ. 17.

⁹²⁴ Θυμέλι, «'Το χρήμα' στο 'Ανοιχτό Θέατρο'», *Ριζοσπάστης*, 29.11.1994.

⁹²⁵ Παγιατάκης, «'Λόγω φάτσας'», *Η Καθημερινή*, 6.2.1994.

του έργου περιγράφεται με λεπτομέρεια από τον συγγραφέα: πρόκειται για ένα σπίτι φορτωμένο με παλιά καλοδιατηρημένα έπιπλα, με συλλογές μικροαντικειμένων προσεκτικά τοποθετημένων σε βιτρίνες και με την αύρα ενός κόσμου που έχει πια χαθεί. Με άλλα λόγια, πρόκειται για έναν «χώρο φθαρμένης ζωής, κλειστό στην πράξη, ανοιχτό στο όνειρο»⁹²⁶. Στον τοίχο δεσπόζει μια φωτογραφία του πατέρα των δύο αδερφών, αξιωματικού από την εποχή του Βενιζέλου.

Όταν στη δεύτερη πράξη του έργου στο σπίτι εισβάλλει το τηλεοπτικό συνεργείο, ο χώρος μοιάζει με βομβαρδισμένο τοπίο: παραμερισμένα και λυμένα έπιπλα, κάδρα κατεβασμένα και προβολείς στημένοι στις τέσσερις μεριές του χώρου. Τα γυρίσματα ξεκινούν και η πρώτη παρατήρηση του σκηνοθέτη είναι ότι πρέπει να αποσυρθεί από τον τοίχο το κάδρο με τη φωτογραφία του πατέρα της Σουζάνας και της Θεωρούλας, με την αιτιολογία ότι του χαλάει το πλάνο. Η Θεωρούλα, η οποία από την αρχή δυσπιστεί στο όλο εγχείρημα, εξανίσταται για την αποκαθήλωση του κάδρου, αλλά ο σκηνοθέτης επιμένει και με μια πένσα το ξεβιδώνει και το ξεκρεμά. Το παίρνει στα χέρια του και θαυμάζει το παρουσιαστικό του πατέρα. Η Θεωρούλα, τότε, κολακεύεται και αρχίζει να εξιστορεί λεπτομέρειες από τη ζωή του, ενώ από κοινού διαβάζουν στο κάτω μέρος της φωτογραφίας την αφιέρωση του πατέρα προς τη μητέρα, η οποία ανακαλεί την αθωότητα μιας άλλης εποχής.

Στην τελευταία σκηνή του έργου τα γυρίσματα έχουν μεν ολοκληρωθεί, αλλά το εγχείρημα δεν έχει ευοδωθεί, καθώς η εταιρία παραγωγής έχει αποφασίσει έξαφνα να μην προχωρήσει στην προβολή του σποτ. Στον χώρο παραμένουν οι προβολείς και το λοιπό υλικό της παραγωγής, ενώ τα έπιπλα δεν έχουν τοποθετηθεί ακόμα στη θέση τους. Οι δύο αδερφές, με διαψευσμένες πια τις προσδοκίες τους, βλέπουν ότι δεν έχουν άλλη επιλογή παρά την επαναφορά τους στη μοναξιά του γήρατος και την ήσυχη όδευση προς την οριστική αποδημία. Η Σουζάνα κάνει μια κίνηση να ξανακρεμάσει το καδράκι του πατέρα στον τοίχο, σηματοδοτώντας έτσι την επιστροφή στην πρότερή τους κατάσταση, την αναδίπλωση στην οικειότητα του πατρικού σπιτιού και την καταβύθιση στις αναμνήσεις, οι οποίες πλέον αναδεικνύονται ως η μοναδική πηγή ζωής για τις δύο ηλικιωμένες γυναίκες.

Η φωτογραφία του πατέρα στο έργο αυτό αποδεικνύεται κάτι περισσότερο από τόπος ενεργοποίησης της μνήμης του παρελθόντος για τις δύο αδερφές. Η φωτογραφία καθίσταται ένα σύμβολο της παλιάς εποχής, της αίγλης ενός βίου αυθεντικού, χωρίς παραχαραγμένες ανάγκες και κεκαλυμμένα συμπλέγματα, ο οποίος αντιπαρατίθεται προς τον κόσμο της εικόνας και της αλλοτριωμένης αισθητικής και ιδεολογίας που φέρνει μέσα στο σπίτι το συνεργείο παραγωγής του διαφημιστικού σποτ εκπροσωπούμενο από τον σκηνοθέτη. Η άνεση με την οποία ο σκηνοθέτης ζητά την αποκαθήλωση του κάδρου του πατέρα για αισθητικούς λόγους και η πρόσκαιρη αντίσταση της Θεωρούλας, η οποία δυσκολεύεται να απαγκιστρωθεί από τα ίχνη του παρελθόντος, μαρτυρούν τη διάσταση που αναφύεται ανάμεσα στους δύο κόσμους.

⁹²⁶ Παγκουρέλης, «Επίτευγμα μέσω παράστασης – ‘Λόγω φάτσας’ στο θέατρο ‘Απλό’», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 79.

Κατά τον Γεωργουσόπουλο, ο κόσμος της διαφήμισης που εισβάλλει στο παλαιό σπίτι αντιπροσωπεύει έναν χωροχρόνο διαφορετικό από αυτόν που κουβαλούν οι δύο αδερφές⁹²⁷. Και ο χωροχρόνος αυτός διαυγάζεται μέσα από τη μαξιμαλιστική κινησιολογία του σκηνοθέτη, τις υπερβάλλουσες απαιτήσεις του και τον επεκτατικό τρόπο με τον οποίο επιβάλλεται στον χώρο, παράγοντας μια αίσθηση βιασμού του προσωπικού χώρου και άλωσης του ψυχικού χρόνου των δύο αδερφών. Το επεισόδιο με το κάδρο του πατέρα και η τελική χειρονομία αποκατάστασής του από τη Σουζάνα φανερώνουν ακριβώς αυτήν τη διάσταση μεταξύ των δύο κόσμων, η οποία εκβάλλει στην αποκάλυψη της σαθρότητας της ιδεολογίας της αγοράς και στην επαναφορά της αυθεντικότητας του βιωμένου χρόνου.

Μια οικογενειακή φωτογραφία ενεργοποιεί τον πυρήνα της ποιητικής του δραματικού σύμπαντος και στο έργο του Μιχάλη Βιρβιδάκη *Στην εθνική με τα μεγάλα*. Τα δύο αδέρφια, Λόλης και Λάκης, επιδίδονται καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης στην επίμονη αναζήτηση της φωτογραφίας της μητέρας τους. Αφορμή της αναζήτησης αυτής αποτελεί η επίδειξη από τον Λόλη στον Λάκη μιας άλλης φωτογραφίας, που απεικονίζει την αγαπημένη του Λόλη, τη Λέλα. Ο Λόλης υποστηρίζει ότι είναι ίδια η μητέρα τους, ο Λάκης αμφισβητεί τη μνήμη του Λόλη λέγοντάς του ότι ήταν πολύ μικρός όταν εκείνη έφυγε και ως εκ τούτου δεν μπορεί να έχει μια καθαρή εικόνα της φυσιογνωμίας της, ενώ στο τέλος τον προκαλεί να βρουν την παλιά οικογενειακή φωτογραφία που είχε τραβηχτεί δίπλα στις πικροδάφνες, προκειμένου να επιβεβαιώσουν την ομοιότητα ή μη της μητέρας τους με την κοπέλα της φωτογραφίας του Λόλη. Αρχίζουν, τότε, να αναζητούν τη φωτογραφία σε κάθε πιθανό μέρος του σπιτιού-καντίνας, αλλά αντ' αυτής βρίσκουν κάθε φορά άλλα αντικείμενα.

Όταν τελικά εντοπίσουν τη φωτογραφία κάτω από την ντουλάπα, ο Λάκης μηχανεύεται μια ιδέα προκειμένου να πείσουν τις αρχές ότι το χωράφι στο οποίο είναι εγκατεστημένη η καντίνα τους τελεί σε νόμιμη κατοχή τους και ως εκ τούτου δεν υποχρεούνται να το εγκαταλείψουν για τις ανάγκες της ανάπτυξης του οδικού δικτύου. Παίρνει, τότε, στα χέρια του τη φωτογραφία και στο πίσω μέρος αρχίζει να γράφει ένα γράμμα της μητέρας, το οποίο πιστοποιεί την περιουσία τους, υπογεγραμμένο δήθεν από την ίδια. Η φωτογραφία με το γράμμα θα αποτελέσουν τα διαπιστευτήρια της περιουσίας των δύο αδερφών και απέναντι στη Λέλα, σύντροφο του Λόλη, η οποία τα απαιτεί προκειμένου να τα δείξει στον πατέρα της και να προχωρήσει ο γάμος τους. Πάλι, όμως, η φωτογραφία είναι άφαντη και οι τρεις τους θα επιδοθούν τώρα σε έναν δεύτερο γύρο αναζήτησής της. Όταν η φωτογραφία ανευρεθεί εκ νέου, ο Λόλης θα πείσει τη Λέλα ότι θα μπορέσει να την πάρει στα χέρια της την επόμενη μέρα, ώστε να την δείξει στον πατέρα της, όπως της είχε υποσχεθεί. Η επόμενη μέρα, όμως, βρίσκει τα δύο αδέρφια έτοιμα να αποδημήσουν. Με μοναδικά τους υπάρχοντα όσα άχρηστα μικροπράγματα χωράνε σε ένα μπαούλο θα αφήσουν πίσω τους την καντίνα και θα ανοιχτούν στον άγνωστο κόσμο, που κείται πέραν των κιγκλιδωμάτων της εθνικής οδού. Η τελευταία τους ενέργεια, πριν

⁹²⁷ Γεωργουσόπουλος, «Αθόρυβος πνιγμός», *Τα Νέα*, 21.2.1994.

εγκαταλείψουν οριστικά την «κυρακατίνα» τους, θα είναι να ατενίσουν για τελευταία φορά την οικογενειακή φωτογραφία, με τον Λόλη να αναφωνεί: «Τι μέρες!».

Η αναζήτηση της φωτογραφίας της μητέρας στο έργο αυτό εγγράφεται καταρχάς στο σκηνικό παιχνίδι της κρυπτότητας και της φανέρωσης που διατρέχει το σύνολο του έργου και διαμορφώνει μια διαρκή και επαναλαμβανόμενη συνθήκη ρευστότητας των δραματικών καταστάσεων. Πέρα, όμως, από το δραματουργικό επίπεδο, η φωτογραφία λειτουργεί καταλυτικά και στο επίπεδο της ποιητικής του κειμένου, αφού δίνει το έναυσμα για την εισδοχή της μνήμης στο δραματικό παρόν, ενεργοποιώντας αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας, αλλά και την ιδιόλεκτο των δύο αδερφών⁹²⁸, την οποία μοιράζονται ως κοινό γλωσσικό τους βίωμα και η οποία διαμορφώνει μια υπερβατική υπαρξιακή συνθήκη για τα ίδια. Υπό αυτό το πρίσμα, η φωτογραφία καθίσταται ένα πεδίο επιτέλεσης της μνήμης, διά της οποίας ζωντανεύει στο δραματικό παρόν η εικόνα της μάνας. Τα δύο αδέρφια στην επισφαλή συνθήκη εντός της οποίας διαβιούν φαίνονται να έχουν ιδιαίτερη ανάγκη την καταφυγή στη μητρική φιγούρα, προκειμένου να μπορέσουν να επαναπροσδιορίσουν τη θέση τους στον κόσμο. Μεταθέτουν, λοιπόν, αυτήν την ανάγκη στο αντικείμενο της φωτογραφίας, το μοναδικό ίχνος της παρουσίας της μητέρας στη ζωή τους.

Επειδή, όμως, ακόμα επιτακτικότερη προβάλλει η ανάγκη της επιβίωσής τους, τα δυο αδέρφια αξιοποιούν τη φωτογραφία της μητέρας για να πλαστογραφήσουν το γράμμα της και έτσι να πιστοποιήσουν την ιδιοκτησία τους. Η γραφή της μητέρας προβάλλει ως ιερό θέσφατο που δεν αμφισβητείται. Είναι η γραφή που ριζώνει την ύπαρξη στο παρόν και διαπιστεύει την αίσθηση του ανήκειν, αυτό που με τόσο ριζικό τρόπο διακυβεύεται για τα δύο αδέρφια. Η εικόνα και η γραφή της μητέρας, συνεπώς, λειτουργούν στην κατεύθυνση της εδραίωσης της έννοιας της εστίας για τον Λόλη και τον Λάκη, μια έννοια που κλονίζεται τόσο σε συμβολικό όσο και σε κυριολεκτικό επίπεδο μέσα στο έργο. Η απουσία της μητέρας τους έχει σημαίνει για τα δύο αδέρφια μια πρώτη εκρίζωση της ταυτότητάς τους, την οποία τώρα επιχειρούν απεγνωσμένα να ανακτήσουν, την ίδια στιγμή που στο δραματικό παρόν επαπειλείται ο έτερος πόλος της εστιάτικότητάς τους, η «κυρακατίνα» τους, το μοναδικό σημείο αναφοράς τους μέσα στον κόσμο.

Μέσα σε αυτήν την ατμόσφαιρα της υπαρξιακής ερημίας, ο Λόλης και ο Λάκης, «αδέρφια στη μοναξιά και την αίσθηση της όδευσης»⁹²⁹, κινούν στο τέλος του έργου προς έναν άγνωστο προορισμό, επιβάτες μιας νταλίκας που θα ανοιχτεί στην απεραντοσύνη της εθνικής οδού. Ασκεπείς και απάτριδες θα πορευθούν σε έναν «κόσμο σκοτεινό και αξεκαθάριστο»⁹³⁰, έχοντας απολέσει όλα τα σταθερά σημεία αναφοράς τους. Στη μία μέρα που είχαν διορία να εγκαταλείψουν την καντίνα τα δυο αδέρφια επιδόθηκαν σε μια επίμονη προσπάθεια να αγκυρώσουν την ύπαρξή τους στον χώρο και τον χρόνο και να επιδείξουν τα διαπιστευτήριά της στους εκπροσώπους της κοινότητας, του οργανωμένου κοινωνικού χώρου που εκτεινόταν

⁹²⁸ Ρόζη, «Μιχάλη Βιρβιδάκη, Στην Εθνική με τα μεγάλα, 'εσωτερική ακινησία και 'εξωτερική' κίνηση: εικόνες από τη ζωή στις παρυφές του δρόμου», *ό.π.*, σ. 42.

⁹²⁹ Πεφάνης, «Μιχάλης Βιρβιδάκης: Στην εθνική με τα μεγάλα, 'Η νέα Σκηνή', Θέατρο της οδού Κυκλάδων, 1997», *ό.π.*, σ. 201.

⁹³⁰ Έλενα Δ. Χατζηγιωάννου, «Στην παράγκα με τρία νέα παιδιά», *Τα Νέα*, 14.10.1997.

πέραν του χωραφιού τους και του οποίου οι ίδιοι δεν αποτέλεσαν ποτέ οργανικό κομμάτι⁹³¹. Η αναζήτηση της φιγούρας της μητέρας μέσα από τη φωτογραφία λειτούργησε ως πυξίδα αυτής της προσπάθειας, συνοψίζοντας την ανάγκη των προσώπων για μια ασφαλή καταφυγή.

Φωτογραφίες ως τόποι μνήμης, που ανακινούν το παρελθόν και συντελούν στη συγκρότηση της ταυτότητας των προσώπων στο δραματικό παρόν, εμφανίζονται και στο έργο της Έλενας Πέγκα *3-0-1 Μεταφορές*. Στο έργο συναντάμε και άλλα σκηνικά αντικείμενα που συνδέονται με μνημονικές διεργασίες, όπως τα παλιά έπιπλα του Ηλικιωμένου πατέρα της Νίκης, τα οποία εκείνος δυσκολεύεται να αποχωριστεί, ή τον κινέζικο δίσκο της Νίκης, που ανασύρει μνήμες από τη ζωή στις χαμένες πατρίδες, ή ακόμα τα παιδικά έπιπλα και παιχνίδια της κόρης του Χρήστου, από το συναισθηματικό βάρος των οποίων εκείνος ωστόσο φαίνεται ότι βιάζεται να απαλλαγεί. Οι φωτογραφίες συμπληρώνουν αυτό το παζλ των αντικειμένων που συνδέονται με τη μνήμη των προσώπων, ταυτόχρονα όμως εμφανίζουν και μια επιπλέον λειτουργία: καθώς τα πρόσωπα παρασύρονται από τη δύναμη της εκάστοτε φωτογραφίας, επιδίδονται σε αφηγήσεις του παρελθόντος βίου τους με αφορμή το στιγμιότυπο το οποίο οι φωτογραφίες αποτυπώνουν και έτσι ολοκληρώνεται το δραματικό προφίλ τους.

Το πρώτο πρόσωπο που θα εμφανίσει μια φωτογραφία στην εξέλιξη της δράσης είναι ο Ίλι, ο Ρώσος μετανάστης, ο οποίος έχει έρθει να εγκατασταθεί στην πολυκατοικία με τη μητέρα του. Στις πρώτες κουβέντες που ανταλλάσσουν με τη θυρωρό της νέας πολυκατοικίας εκείνη ενδιαφέρεται να μάθει για τον πατέρα του, αν θα μείνει και εκείνος μαζί τους. Ο Ίλι, τότε, βγάζει από το πορτοφόλι του μια φωτογραφία που απεικονίζει τη μητέρα του μαζί με τον σύντροφό της. Ο Ίλι εξηγεί στη θυρωρό ότι ο ίδιος εκ των υστέρων έμαθε ότι αυτός δεν είναι ο βιολογικός του πατέρας, ενώ διηγείται πώς αυτή ήταν η τελευταία φωτογραφία που έβγαλαν στην Τυφλίδα και πώς αποφάσισαν ξαφνικά να έρθουν στην Ελλάδα όλοι μαζί. Η συζήτηση για τον βιολογικό πατέρα παραμένει εκκρεμής και ούτε από τη βιντεοσκοπημένη αφήγηση της μητέρας του Ίλι που ακολουθεί θα καταφέρουμε να αποκομίσουμε πληροφορίες για τον πατέρα του Ίλι.

Η δεύτερη σκηνική εμφάνιση φωτογραφίας στο έργο αφορά τη Νίκη, η οποία κάποια στιγμή παίρνει στα χέρια της ένα ξεχασμένο βιβλίο που βρίσκει στο θυρωρείο. Διαπιστώνει, τότε, ότι το βιβλίο είναι δικό της και στο εσωτερικό του ανακαλύπτει μια φωτογραφία από το γαμήλιο ταξίδι της. Έχοντας μείνει μόνη αρχίζει να αναπολεί τις πρώτες αυτές ευτυχισμένες στιγμές του έγγαμου βίου της. Λίγο αργότερα η Ξένη θα την ρωτήσει αν έχει διαπράξει ποτέ μοιχεία και στην επιμονή της θυρωρού η Νίκη θα ομολογήσει ότι έχει απιστήσει στον σύζυγό της. Η ομολογία αυτή συνιστά ίσως έναν υπαινιγμό ότι ο γάμος της έκτοτε δεν έχει ευτυχήσει ή ακόμα και ότι είχε ένα άδοξο τέλος.

⁹³¹ Η Λ. Ρόζη αναφέρεται στον επίδοξο γάμο του Λόλη με τη Λέλα ως τη μοναδική ευκαιρία σύγκλισης των δύο διαφορετικών κόσμων, αυτού της κοινότητας από την οποία προέρχεται η Λέλα και του κόσμου της απομόνωσης των δύο αδερφών. Ρόζη, *ό.π.*, σ. 42.

Τελευταία εμφανίζεται μια φωτογραφία της γυναίκας του Χρήστου, την οποία εκείνος παρουσιάζει στην Έλλη. Η φωτογραφία είναι τραβηγμένη στην Πράγα, μια περίοδο κατά την οποία οι δυο τους είχαν χωρίσει και εκείνη είχε συνάψει σχέση με έναν άλλο άνδρα, με τον οποίο και ταξίδεψε μέχρι την τσέχικη πρωτεύουσα. Ο Χρήστος αναφέρει στην Έλλη όλο το ιστορικό της σχέσης τους, καθώς και το πώς επανασυνδέθηκαν, αλλά στην ουσία οι σχέσεις τους παρέμειναν συγκρουσιακές, με την κόρη τους να εισπράττει όλο αυτό το κλίμα και τον ίδιο να μένει με την πικρία μιας ανεκπλήρωτης σχέσης. Η Έλλη, βλέποντας τον Χρήστο να εμφανίζει μια αμφιθυμία απέναντι στη γυναίκα του, καθώς από τη μια ομολογεί ότι είναι σφόδρα ερωτευμένος μαζί της, από την άλλη ότι θέλει να την εκδικηθεί, τον συμβουλεύει να σχίσει και να πετάξει τη φωτογραφία. Αμέσως μετά η Έλλη αποχωρεί μαζί με τη Μιράντα και ο Χρήστος, απευθυνόμενος στους μεταφορείς, τους λέει να πετάξουν στα σκουπίδια τα παιδικά αντικείμενα της κόρης του, για την οποία λίγο νωρίτερα είχε εκμυστηρευθεί στην Έλλη ότι μοιάζει στη γυναίκα του και ότι αυτό τον σκοτώνει περισσότερο από οτιδήποτε άλλο.

Οι φωτογραφίες στο έργο αυτό εγγράφονται στο πεδίο της αναπόλησης μιας οριστικά απολεσμένης ευτυχίας. Για τη Νίκη και τον Χρήστο η ευτυχία συνδέεται με τον έγγαμο βίο τους, που δεν είχε την εξέλιξη την οποία οι ίδιοι ονειρεύονταν, ενώ για τον Ίλι η ευτυχία συνδέεται με τα ανέμελα παιδικά χρόνια στην πατρίδα του. Η διάψευση των προσδοκιών και η πικρία με την οποία επενδύεται η σκηνική εμφάνιση των φωτογραφιών επικαλύπτουν αυτήν την ίδια την ταυτότητα των προσώπων – μια ταυτότητα που δεν αποτυπώνεται παρά με αδρές πινελιές, με σκόρπιες αναφορές και μέσα από έναν δραματικό διάλογο που προβάλλει ατελής και κερματισμένος, καθώς εκφέρεται εν μέσω μιας ακατάπαυστης διαδικασίας μετακίνησης επίπλων και αντικειμένων, κάθε ένα από τα οποία συνιστά και μια ξεχωριστή αφορμή για την καταβύθιση των προσώπων στο παρελθόν τους. Με αυτόν τον τρόπο οι φωτογραφίες συμβάλλουν και αυτές στο «παράδοξο παιχνίδι των επιστρωματώσεων του χώρου και του χρόνου [που] ανάγει τη σκηνή σε παλίμνηστο»⁹³², ενώ παράλληλα συμμετέχουν μαζί με τα λοιπά σκηνικά αντικείμενα του έργου, που ενδύονται το βαρύ φορτίο της μνήμης και της νοσταλγίας, στη συγκρότηση της ταυτότητας των δραματικών προσώπων.

Με έναν διαφορετικό τρόπο εγγράφεται στον δραματικό χρόνο του έργου η διπλή σκηνική εμφάνιση των φωτογραφιών στα *Καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα* της ίδιας συγγραφέως. Το έργο βασίζεται στο ομώνυμο παραμύθι του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν και τοποθετείται στην αυγή της νέας χιλιετίας, αρθρώνοντας έναν λόγο γύρω από την κουλτούρα της μόδας και της κατανάλωσης και θίγοντας ζητήματα αυθεντικής παρουσίας, βιομηχανίας του σώματος, κατανάλωσης σημείων και ψευδαισθητικής πραγματικότητας. Οι παντός είδους οθόνες και μηχανές, τα ηχητικά περιβάλλοντα και οι φωτιστικές πηγές που κατακλύζουν τον σκηνικό χώρο

⁹³² Τσατσούλης, «Το διαφεύγον σώμα: Όψεις του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», στον τόμο *Πρακτικά του XVIIIe Colloque International des Néo-Hellénistes des Universités francophones: Le Corps dans la langue, la littérature, l'histoire, les arts et les arts du spectacle*, 15-17.5.2003, επιμ. Anna Olvia Jacovides-Andrieu, Société Culturelle Néo-Hellénique, Paris 2005, σ. 291.

αναδημιουργούν συνεχώς τη σκηνική πραγματικότητα και τροφοδοτούν τους θεατές με μια διαρκή αμφιβολία ως προς την ταυτότητα των προσώπων και των ενεργειών τους. Μέσα σε αυτό το σκηνικό περιβάλλον, που διαρκώς εγείρει τον προβληματισμό γύρω από το αυθεντικό βίωμα, ο χρόνος καθίσταται εδραίος παράγοντας για τη συγκρότηση των εννοιολογικών συσχετισμών του έργου. Η εστίαση στο σκηνικό παρόν θέτει την παροντικότητα και την ενθαδικότητα των σκηνικών δρωμένων στο επίκεντρο του δραματικού σύμπαντος του έργου, καθώς όλα μοιάζουν να λαμβάνουν την υπόστασή τους στο εδώ και τώρα της σκηνικής δράσης, χωρίς να καλλιεργείται η προσδοκία ότι θα διατηρήσουν τα ταυτοτικά χαρακτηριστικά τους και σε έναν μελλοντικό χρόνο. Όπως, άλλωστε, επισημαίνει και η ίδια η συγγραφέας στο εισαγωγικό σημείωμα της παράστασης, «ολόκληρο το έργο, η δράση του, οι ήρωές του, όλα του τα στοιχεία, είναι καθηλωμένα σ' ένα τώρα και ένα εδώ χωρίς προσδιορισμούς»⁹³³.

Η αινιγματική παρουσία της Κρίστιαν στο έργο, που εμφανίζεται ως το alter ego του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν⁹³⁴, συνέχει με τον αφηγηματικό της ρόλο τα σκηνικά δρώμενα και μας προσανατολίζει στα νοηματικά υποστρώματα του έργου. Καλωσορίζει τους θεατές στον κόσμο του παραμυθιού, αυτοσυστήνεται ως σχεδιάστρια μόδας και είναι το μοναδικό πρόσωπο μαζί με την Κορνήλια λίγο αργότερα το οποίο θα προσεγγίσει το μπαρ για να πει ένα ποτό⁹³⁵, εισδύοντας έτσι στον κόσμο του πραγματικού και διαρρηγνύοντας πρόσκαιρα τον μυθοπλαστικό κόσμο που εκδιπλώνεται επί σκηνής. Κάποια στιγμή θα ξεχυθούν πάνω στα σκαλιά δικές της φωτογραφίες. Η Κρίστιαν θα τις πάρει στα χέρια και θα επιδοθεί σε έναν μονόλογο για τους ανθρώπους της αλλοτινής εποχής και τον διαφορετικό πολιτισμικό τους κώδικα:

Στις παλιές φωτογραφίες οι άνθρωποι δεν φοράνε ρούχα αλλά φοράνε την πραγματικότητά τους.

Δεν καταναλώνουν τα ρούχα όπως κάνουμε εμείς τώρα. Τα χρησιμοποιούν γιατί τα χρειάζονται. Σήμερα οι άνθρωποι της Δύσης νομίζουν πως όλα μπορούν να τα καταναλώσουν, και έτσι δεν καταλαβαίνουν καθόλου τι είναι τα αντικείμενα. Το κάθε αντικείμενο. [...] ⁹³⁶

Με αφορμή τη φωτογραφία η Κρίστιαν μας εισάγει στον εδραίο προβληματισμό του έργου γύρω από την επικυριαρχία του καταναλωτισμού στη μετανεωτερική εποχή, που έχει ως επακόλουθο σχεδόν όλα τα αγαθά να θεωρούνται προϊόντα με ανταλλακτική αξία και ως τέτοια να προβάλλουν αναλώσιμα και απολύτως εναλλάξιμα μεταξύ τους. Η έννοια του φετιχισμού του εμπορεύματος που αναδύεται εδώ έλκει την καταγωγή της από τα γραπτά του Μαρξ⁹³⁷ και βρίσκει

⁹³³ Πέγκα, «Σημείωμα της συγγραφέως», στο *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, ό.π., σ. 8.

⁹³⁴ Αναγνώστου, *Το θέατρο της Έλενας Πέγκα*, ό.π., σ. 78.

⁹³⁵ Η πρώτη παράσταση του έργου έλαβε χώρα στο club +SODA, με τον χώρο του μπαρ οργανικά ενταγμένο στη δράση και με την παράλληλη πραγματοποίηση μιας επίδειξης μόδας να συμβάλλει στη ρευστοποίηση των ορίων μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας και στον εξελισσόμενο διάλογο γύρω από τη βιομηχανία της εικόνας.

⁹³⁶ Πέγκα, *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, ό.π., σ. 29.

⁹³⁷ Για μια αναλυτική παρουσίαση της έννοιας, βλ. Α' Μέρος, σσ. 35-37.

ευρεία απήχηση στη σύγχρονη εποχή. Στην καταναλωτική μας κοινωνία τα βιομηχανικά προϊόντα υπόκεινται σε μια μακρά διαδικασία κοινωνικοποίησης, που τα αποσυνδέει από τις συνθήκες παραγωγής τους και καλλιεργεί μια φανταστική σχέση με τον καταναλωτή, πάνω στην οποία εδράζεται όλη η φιλοσοφία της μόδας και του lifestyle. Έτσι, το άτομο παύει να αντικρίζει τα αντικείμενα ως προϊόντα που έχουν παραχθεί από τον ανθρώπινο μόχθο και τα αντιμετωπίζει ως απλούς πόθους προς εκπλήρωση.

Αυτό φανερώνουν τα λόγια της Κρίστιαν και στη δεύτερη σκηνική εμφάνιση των φωτογραφιών της. Την τελευταία φορά κατά την οποία η Κρίστιαν παίρνει τον λόγο στο έργο αδειάζει επί σκηνής της τσάντα της –μια απομίμηση τσάντας Σανέλ– και αρχίζει να απαριθμεί τα αντικείμενα που βρίσκονται στο εσωτερικό της. Αναφερόμενη στις φωτογραφίες ομολογεί: «Φωτογραφίες. Για να έχω αναμνήσεις και μνήμη. Για να θυμάμαι την διαφορά ανάμεσα στην φαντασία και την πραγματικότητα... Για να διαπιστώνω την απόσταση ανάμεσα στην επιθυμία και την πραγματοποίησή της. Τι είναι χρόνος»⁹³⁸. Το ζήτημα της αυθεντικότητας των πραγμάτων, της φανταστικής ανάπλασής τους, της επενέργειας του θυμικού επάνω στην πραγματικότητα και της αλλοίωσης της πραγματικότητας από την επικυριαρχία του θυμικού αναδεικνύεται και από την παρούσα αφηγηματική πράξη της Κρίστιαν. Ο χρόνος προβάλλει στα λεγόμενά της ως ακρογωνιαίος λίθος της ύπαρξης, καθώς είναι αυτός που διέπει την εξελικτική πορεία του ατόμου και διαπερνά κάθε επιμέρους έκφανση του είναι του.

Οι φωτογραφίες, συνεπώς, συνδέονται αφηγηματικά με την κύρια προβληματική του έργου, την αυθεντικότητα του βιωμένου χρόνου έναντι της κιβδηλότητας της εικονικής πραγματικότητας και του κόσμου του εμπορεύματος. Ωστόσο, η σκηνική τους παρουσία φέρει και μια σημασιολογική δυναμική αφ' εαυτού της. Το αντικείμενο της φωτογραφίας συνδέεται εξ ορισμού με το παρελθόν, συνιστά ίχνος και απτή απόδειξη του παρελθόντος βίου και ως τέτοιο εγκαθιδρύει μια διαφορετική χρονικότητα επί σκηνής. Στη σκηνική πραγματικότητα του έργου της Πέγκα, όπου το παρελθόν και κάθε μελλοντική προοπτική τείνουν να συνθλιβούν υπό το βάρος της παροντικότητας, γεγονός που ευνοείται τόσο από την ίδια τη φύση της θεατρικής πράξης όσο και από την οντολογία του παραμυθιού⁹³⁹, οι φωτογραφίες λειτουργούν ως αντίβαρο, ενεργοποιώντας μια ελάχιστη δομή του παρελθόντος χρόνου. Ο παρελθών αυτός χρόνος, βέβαια, δεν συνδέεται οργανικά με το σκηνικό παρόν, συνιστά απλώς μια νύξη της ύπαρξης και άλλων χρονικοτήτων πέραν της απόλυτης παροντικότητας η οποία διέπει το δραματικό σύμπαν του έργου και η οποία καθιστά το επιτελούμενο βίωμα απόλυτα αναλώσιμο στο παρόν.

Επιπλέον, η φωτογραφία, μαζί με τα λιγοστά αντικείμενα τα οποία η Κρίστιαν βγάζει από την τσάντα της, αποτελούν τα μόνα σκηνικά αντικείμενα που ο θεατής αναγνωρίζει από την καθημερινότητά του⁹⁴⁰, διότι κατά τα άλλα η σκηνή

⁹³⁸ Πέγκα, *ό.π.*, σ. 40.

⁹³⁹ Πεφάνης, «Έλενας Πέγκα: *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, Club +Soda, 1999», *ό.π.*, σ. 260.

⁹⁴⁰ Αλεξάνδρα Γκουζέλου, Εύη Δημοπούλου, «Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα: Μια σημειωτική προσέγγιση της παράστασης της Έλενας Πέγκα στο CLUB + SODA», *Θεατρογραφίες*, 6-7 (Δεκ. 1997), σ. 124.

κατακλύζεται από την εικονική πραγματικότητα των οθονών και των μηχανών. Η σύνδεση, συνεπώς, της φωτογραφίας με την πραγματικότητα του θεατή μετατοπίζει πρόσκαιρα την προσληπτική διαδικασία έξω από την κλειστή δομή της παραμυθιακής αφήγησης και την διανοίγει σε μια οικεία του κόσμου εικόνα, η οποία όμως σε όλη τη διάρκεια της σκηνικής δράσης τίθεται υπό αίρεση και προβληματικοποιείται.

Ανατρεπτικές ως προς την εγγενή ανακλητική τους λειτουργία εμφανίζονται οι φωτογραφίες στο έργο του Παύλου Μάτεσι *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος*. Εδώ οι φωτογραφίες φέρουν μια διττή λειτουργία: από τη μια ενεργοποιούν την προβληματική της ταυτότητας, από την άλλη όμως εστιάζουν την προσοχή μας στην υλικότητα των πραγμάτων, η οποία στο έργο αυτό τίθεται στο επίκεντρο των δραματικών καταστάσεων και τροφοδοτεί τη συνολική του ποιητική. Η όλη δράση του έργου συνίσταται στη βαθμιαία πορεία αποσωματοποίησης των δύο πρωταγωνιστών, καθώς αυτοί διαβαίνουν το μεταίχμιο του θανάτου και προσδοκούν την αγιοποίησή τους. Εκκινώντας από δύο καιρίες απώλειες, του σπιτιού και του γιου τους, θεωρούν ότι, όσο περισσότερες σωματικές απώλειες κομίσουν ενώπιον του θεού, τόσες περισσότερες πιθανότητες θα έχουν να αξιωθούν το φωτοστέφανο. Πράγματι, στην πορεία του έργου η μία απώλεια θα διαδέχεται την άλλη, μέχρι που οι δύο σύζυγοι θα φτάσουν να απογυμνωθούν από το ίδιο τους το είναι: οι απώλειές τους, πέρα από σωματικές, θα γίνουν και απώλειες συνείδησης, μνήμης, ταυτότητας. Ανέστιοι, ασύνειδοι και ορφανεμένοι οι δύο πρωταγωνιστές θα κατακτήσουν τελικά την περιώνυμη αθανασία, την ίδια στιγμή που οι ψυχές τους ρίχνονται στον κάδο απορριμμάτων.

Οι φωτογραφίες στο έργο αυτό συνδέονται με ποικίλες απεικονίσεις. Η πρώτη φωτογραφία που κάνει την εμφάνισή της είναι εκείνη του σπιτιού στην αρχή του έργου. Ενώ ο Κύριος με την Κυρία διερωτώνται σχετικά με την ακριβή θέση του σπιτιού τους, το οποίο μόλις έχει καθαιρεθεί από τη Μητέρα, ένας αστυνόμος σπεύδει να τους βοηθήσει. Ο Κύριος, σε ερώτηση του αστυνόμου αν έχουν πρόχειρη τη διεύθυνση του σπιτιού τους, βγάζει να του δείξει την «ταυτότητα» του σπιτιού, ήτοι τη φωτογραφία του. Ο αστυνόμος, ωστόσο, δηλώνει αδύναμος να τους βοηθήσει και έτσι η απορία του ζεύγους διαιωνίζεται. Η επόμενη εικονιστική αποτύπωση αφορά μια οικογενειακή φωτογραφία, την οποία η Μητέρα με τον Οδοκαθαριστή κρεμάνει στον τοίχο, αφού στήσουν το ζεύγος των δύο πρωταγωνιστών στην άκρη του δρόμου ως επαίτες. Το ίδιο πράττουν και με μια φωτογραφία του Νέου που φέρεται να είναι γιος του ζεύγους. Η φωτογραφία αυτή είναι αρκετά ευμεγέθης, ώστε να την διακρίνουν οι θεατές, αλλά και αρκετά θολή, ώστε να μην είναι άμεσα αναγνωρίσιμο το πρόσωπο του εικονιζόμενου Νέου. Στο κάτω μέρος της υπάρχει η επιγραφή «Απολεσθείς» ως δικαιολογία για την επαιτεία των δύο συζύγων αλλά και ως μέσο πειθούς στις θεϊκές δυνάμεις που αποφασίζουν για την τύχη των μεταστάντων. Διακρίνουμε εδώ από την πλευρά του ζεύγους μια εμφανή διάθεση προβολής της απώλειας του παιδιού τους, την οποία οι ίδιοι επιχειρούν τώρα φανερά να εξαργυρώσουν στην προσπάθεια αγιοποίησής τους. Λίγο αργότερα, μάλιστα, η Κυρία θα τακτοποιήσει με φροντίδα το κάδρο, υπερθεματίζοντας την απώλεια του τέκνου

τους και αξιώνοντας από τον θεό να αναγνωρίσει τα πάθη τους ως «ορφανεμένων γονέων» και να τους χαρίσει τα πολυπόθητα φωτοστέφανα⁹⁴¹.

Στη συνέχεια, ο Κύριος και η Κυρία θα συνειδητοποιήσουν ότι δεν έχουν πλέον την ανάγκη απόδευσης, γεγονός που συνιστά σημείο καμπής στην πορεία αγιοποίησής τους, αφού αποδεικνύει ότι αρχίζουν σιγά-σιγά να αποποιούνται τις βιολογικές τους λειτουργίες. Η Κυρία, τότε, σπεύδει να καλύψει τη λεκάνη της τουαλέτας με ένα σεμέν, πάνω στο οποίο τοποθετεί τη φωτογραφία του Νέου. Με τη φωτογραφία κεφαλαιοποιείται η εναγώνια προσπάθεια του ζεύγους να αξιωθεί την αγιοσύνη, ενώ επισφραγίζεται η αρχή του τέλους, η έναρξη δηλαδή της προϊούσας αποσωματοποίησής τους. Πράγματι, η διαδικασία εξελίσσεται κατ' ευχήν για τους δύο πρωταγωνιστές, αφού πολύ σύντομα η Κυρία θα απολέσει τα μαλλιά της και θα εμφανιστεί με κοντά ξανθά μαλλιά σαν αγγέλου. Ο Κύριος, τότε, της εφιστά την προσοχή να τα χτενίζει με φροντίδα και εκείνη πλησιάζει τον χώρο του αποχωρητηρίου. Τακτοποιεί και πάλι τη φωτογραφία, σαν να θέλει να επιβεβαιώσει την εξαργύρωση της απώλειας του παιδιού, ωστόσο, όταν ο σύζυγός της την ρωτά εάν αυτός πράγματι είναι ο γιος τους, εκείνη φέρεται να μην μπορεί να ανακαλέσει ούτε καν αν είχαν παιδί.

Λίγο αργότερα έρχεται και το πρώτο εκφυλιστικό σημάδι του Κυρίου: χάνει τα πόδια του. Μέσα στη χαρά του για το γεγονός εκφράζει και την αγωνία του για το αν θα μπορέσει να συνεχίσει να χορεύει. Η Κυρία, τότε, τον διαβεβαιώνει ότι μπορεί και οι δυο τους αρχίζουν έναν ξέφρενο αθόρυβο χορό, στο μέσον του οποίου θα εμφανιστεί στη σκηνή ο Νέος. Θα πλησιάσει τη φωτογραφία του, θα την παραβάλλει με το πρόσωπό του και έπειτα θα την φέρει επάνω σε αυτό καλύπτοντάς το, ώστε οι θεατές να βεβαιωθούν ότι η φωτογραφία εικονίζει τον ίδιο. Αμέσως μετά θα εισέλθει σε έναν αινιγματικό διάλογο με το ζεύγος, από τον οποίο δεν μπορούμε να εξαγάγουμε ασφαλή συμπεράσματα για τις προθέσεις του Νέου, παρά μόνο να εντοπίσουμε τη βαθμιαία ανησυχία του ζεύγους σχετικά με την ταυτότητα του νεαρού προσώπου.

Στο δεύτερο μέρος του έργου η φωτογραφία ως σκηνικό αντικείμενο επανέρχεται με τη μορφή λευκώματος. Πρόκειται για ένα άλμπουμ με οικογενειακές φωτογραφίες το οποίο κρατάει η Μητέρα και το οποίο επιδεικνύει στο ζεύγος των πρωταγωνιστών ως το αντικείμενο εκείνο που την κράτησε ζωντανή, όσο καιρό βρισκόταν έγκλειστη στο στρατόπεδο συγκέντρωσης. Εκείνοι παίρνουν με λαχτάρα στα χέρια τους το λεύκωμα και η μεν Κυρία αναγνωρίζει τον εαυτό της μωρό σε μια φωτογραφία, ο δε Κύριος αναγνωρίζει τον πατέρα του, ωστόσο και οι δυο τους αρνούνται ότι η Μητέρα είναι δική τους μάνα. Ο Κύριος, μάλιστα, την μέμφεται ότι από κάπου έκλεψε τα πειστήρια. Παρά ταύτα, η Κυρία ομολογεί λίγο αργότερα ότι οι φωτογραφίες είναι γνήσιες, ενώ ο Κύριος αμέσως μετά παραδέχεται ότι η φυσιογνωμία της Μητέρας κάτι του θυμίζει. Και οι δυο τους προσπαθούν μάταια να αναγνωρίσουν στη φιγούρα της στοιχεία της δικής τους μητέρας, για να καταλήξουν ότι αδυνατούν αμφότεροι να ανακαλέσουν τη μορφή της ίδιας τους της μητέρας.

⁹⁴¹ Λέει χαρακτηριστικά: «Όχι «μια μέρα των ημερών» (Εζαλλη) Τ ό ρ α . Επί γης. Εδώ. Εδώ τον θέλω εγώ το φωτοστέφανο. Άδικα έχασα τόσο γιο;». Μάτεσις, *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος*, ό.π., σ. 34.

Στο μεταξύ η Μητέρα έχει αποσυρθεί στα ενδότερα για να φροντίσει τα μπαγκάζια της, καθώς φέρεται άρτι αφιχθείσα από το στρατόπεδο συγκέντρωσης. Τότε, στην κουρτίνα στο πίσω μέρος της σκηνής ξεπροβάλλει μια φωτογραφία της, ολόσωμη σε φυσικό μέγεθος. Καθώς η Μητέρα εισέρχεται εκ νέου στη σκηνή, σπεύδει να καταχωνιάσει τη φωτογραφία της πίσω από την κουρτίνα και έπειτα επιδίδεται σε έναν μακροσκελή μονόλογο σχετικά με τα χρόνια που πέρασε στο στρατόπεδο συγκέντρωσης. Στο τέλος της μονολογικής της εκφοράς και αφού η ίδια αποχωρήσει από τη σκηνή, οι δύο πρωταγωνιστές αναρωτιούνται αν θα πρέπει να κάνουν αισθητή την παρουσία τους στη Μητέρα, ενώ παραμένουν καχύποπτοι σχετικά με τις προθέσεις της. Τη στιγμή εκείνη, η κουρτίνα παραμερίζει και η ολόσωμη φωτογραφία της Μητέρας στη θέση της τους κοιτάζει. Παράλληλα, ακούγεται ισχυρό φτεροκόπημα και μπαίνουν οι δύο Γείτονες, οι οποίοι με τα λεγόμενά τους επιβεβαιώνουν την αρχική τους άγνοια (όπως αυτή είχε εκφραστεί στο πρώτο μέρος του έργου) γύρω από την ταυτότητα του ζεύγους. Τους ελεημονούν με κέρματα και οι δύο σύζυγοι τους ευχαριστούν, αυτήν τη φορά όμως χωρίς να τους αναγνωρίζουν ως γείτονες. Από αυτήν την ανεπαίσθητη μεταβολή στη στάση τους σε συνδυασμό και με το φτεροκόπημα που ακούστηκε μόλις προηγουμένως, συνάγουμε το συμπέρασμα ότι τα δύο πρόσωπα έχουν πλέον διαβεί το οντολογικό μεταίχιμο της ανυπαρξίας και βαίνουν ολοταχώς προς την ιεροποίησή τους. Υπό το πρίσμα αυτό η φωτογραφία της Μητέρας αναδύεται ως το τελευταίο μητρικό βλέμμα της επί γης παρουσίας τους, ως η τελευταία επιβεβαίωση της επίγειας ταυτότητάς τους. Στο εξής η Μητέρα, όσες φορές εμφανιστεί επί σκηνής, θα είναι άορατη για τα δύο πρόσωπα, τα οποία έχουν ήδη αρχίσει να εξαυλώνονται και να αρνούνται «κάθε εγκόσμια σταθερά»⁹⁴².

Οι φωτογραφικές απεικονίσεις στο έργο αυτό συνδέονται καταρχήν με την έννοια της μνήμης, η οποία με τη σειρά της συμπαρασύρει ζητήματα ταυτότητας και αυτοπροσδιορισμού. Τόσο η φωτογραφία του καθαιρεμένου πλέον σπιτιού, όσο και η οικογενειακή φωτογραφία και η φωτογραφία του Νέου, την οποία η Μητέρα μαζί με τον Οδοκαθαριστή κρεμούν πάνω από τους επαίτες, αλλά και το λεύκωμα της Μητέρας, στο οποίο οι δύο σύζυγοι αναγνωρίζουν στοιχεία του παρελθόντος βίου τους, εγείρουν την αναφορά στο παρελθόν των πρωταγωνιστών, ενεργοποιώντας μνημονικές διεργασίες. Η μνήμη, ωστόσο, που ανακινείται δεν είναι εντελής, αλλά κατακερματισμένη και αλλοιωμένη. Δεν παρουσιάζεται απλώς ασθενής για τα πρόσωπα, αλλά μάλλον απονεκρωμένη, συμπλέοντας με το εκφυλιστικό καθεστώς στο οποίο τελεί το ζεύγος. Οι δύο σύζυγοι δεν δύνανται να αναγνωρίσουν το ακριβές σημείο στο οποίο άλλοτε βρισκόταν το σπίτι τους, δεν δύνανται να αποφανθούν αν η Μητέρα είναι η δική τους μητέρα, αλλά ούτε και μπορούν να ανακαλέσουν τη μορφή της πραγματικής τους μητέρας. Όσον αφορά στη φωτογραφία του Νέου, ενώ αρχικά περιβάλλεται με τη βεβαιότητα ότι απεικονίζει τον γιο τους, τελικά οι δυο τους αμφιβάλλουν ακόμα και για την ύπαρξη απογόνου. Η σύγχυση αυτή που διακρίνει τους δύο συζύγους αναφορικά τόσο με το σπίτι όσο και με τα πρόσωπα της Μητέρας

⁹⁴² Βαρβέρης, «Χλευαστική είσοδος στο ιερό: Ένας ‘περιποιητής’ της πανηγύρεως του θανάτου – Παύλος Μάτεσις, *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος*», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου, Δ΄*, ό.π., σ. 619.

και του Νέου τούς οδηγεί τελικά να αμφισβητούν αυτά τα ίδια τα φωτογραφικά τεκμήρια, θέτοντας έτσι υπό αίρεση τη δύναμη της φωτογραφίας να αναπαράγει πιστά και να ανακαλεί αποτελεσματικά την πραγματικότητα.

Ωστόσο, ο συγγραφέας δεν περιορίζεται στο να καταδείξει την αδρανή φύση της φωτογραφίας και δι' αυτής τη ρευστότητα των ταυτοτήτων των προσώπων, αλλά επιπλέον εντάσσει τη φωτογραφία στο παιχνίδι της εμπορευματοποίησης, στο οποίο εγγράφεται η όλη διαδικασία αποσωματοποίησης από την οποία διέρχονται οι δύο πρωταγωνιστές. Καθώς οι ίδιοι αποφασίζουν να εκμεταλλευτούν τις απώλειές τους για να αποκομίσουν υλικά οφέλη αλλά και για να κατακτήσουν την αγιοποίησή τους, επιστρατεύουν κάθε μέσο το οποίο θα μπορούσε να τους βοηθήσει στην προσπάθειά τους αυτή. Δεν διστάζουν, λοιπόν, να μεταχειριστούν τη φωτογραφία του χαμένου τέκνου τους κατά τρόπο ώστε να προκαλέσουν τη συμπόνια των περαστικών και να διεγείρουν την προσοχή του θεού, προκειμένου αυτός να τους ανταμείψει χαρίζοντάς τους τα πολυπόθητα φωτοστέφανα. Τελικά το ζεύγος επιτυγχάνει τον στόχο του, φτάνει στην αγιοποίηση, έχοντας όμως στο μεταξύ απαρνηθεί τα πάντα: υλικά αγαθά, δεσμούς αίματος, μνήμη και ταυτότητα. Η τελευταία ενέργεια του Νέου να σβήσει από τα χέρια του τα σημάδια των καρφιών κλείνοντας με αυτήν την ιεροτελεστία το έργο, συμβολικά επισφραγίζει όλη αυτήν την εκφυλιστική πορεία του ζεύγους, μια πορεία που εκβάλλει στην ολοκληρωτική άρνηση του εαυτού και στην απόσβεση κάθε ίχνους ατομικής εμπειρίας. Πρόκειται για ένα «έργο λοιδορούσας εκθεμελίωσης κάθε γνωστής θρησκευτικής, πολιτικής, φιλοσοφικής έννοιας»⁹⁴³, το οποίο αναστρέφει τον δεδομένο κόσμο και μας προσκαλεί σε μια απαλλαγμένη από τις αγκυλώσεις της κοινής εμπειρίας θεώρηση της ανθρώπινης ύπαρξης.

Λιγότερες είναι οι περιπτώσεις άλλων αντικειμένων διά των οποίων τελούνται μεταβάσεις από το σκηνικό παρόν στο παρελθόν των δραματικών προσώπων. Τα εν λόγω αντικείμενα συνδέονται με την παιδική ηλικία, με την εποχή της αθωότητας, με ένα συλλογικό παρελθόν οριστικά απολεσμένο ή με αδρανοποιημένες ατομικές μνήμες, ακόμα και με την έννοια της μητρότητας και λειτουργούν και αυτά στην κατεύθυνση της διαμόρφωσης της τρέχουσας ταυτότητας των δραματικών προσώπων. Ακόμα και σε περιπτώσεις έργων όπως αυτά της Έλενας Πέγκα, στα οποία το παρόν τελεί σε μια σταθερή ρήξη με το παρελθόν ευνοώντας τη ρευστότητα των ταυτοτήτων, εντούτοις ακόμα και σε τέτοια εκκεντρωμένα περιβάλλοντα εντοπίζονται αντικείμενα τα οποία επιφέρουν μια έστω στιγμιαία αγκύρωση στο παρελθόν και ως εκ τούτου συνιστούν ίχνη του παρελθόντος βίου των προσώπων.

Στο μελλοντολογικής υφής έργο του Βασίλη Κατσικονούρη *Λεπτή γραμμή* ένα γράμμα θα γίνει η αφορμή για την τελική κατίσχυση της μνημονικής διεργασίας έναντι της ψευδαισθητικής πραγματικότητας στην οποία εξωθείται να αφομοιωθεί ο πρωταγωνιστής του έργου, Βίκτωρας. Ο Βίκτωρας είναι ένας πρώην τρόφιμος ψυχιατρείου, ο οποίος καθίσταται στο δραματικό παρόν ο επίλεκτος της Εταιρείας που έχει ως προγραμματικό σχέδιο την επίτευξη της Τελικής Πραγματικότητας.

⁹⁴³Ο.π.

Πρόκειται στην ουσία για τη διαμόρφωση μιας τεχνολογικής δυστοπίας, εντός της οποίας οι πολίτες θα εισέρχονται στην επικράτεια μιας εικονικής πραγματικότητας και θα βιώνουν μεμονωμένες στιγμές ευτυχίας, αποσυνδεδεμένες τόσο από την προηγούμενη ζωή τους όσο και μεταξύ τους. Με τον τρόπο αυτό δεν θα μπορούν να έχουν μια συνολική αντίληψη και άρα ουσιαστική συνείδηση της καθημερινότητάς τους, η οποία έτσι θα ελέγχεται απόλυτα από τη νέα τάξη πραγμάτων.

Ο Άλεφ εμφανίζεται ως εκπρόσωπος της Εταιρείας, στρατολογεί τον Βίκτωρα και τον πείθει να κάνει μια δοκιμαστική είσοδο στη μηχανή που ο ίδιος χειρίζεται εκ μέρους της Εταιρείας, μια μηχανή η οποία έχει την ιδιότητα να δημιουργεί ψευδαισθητικές πραγματικότητες. Ο σκοπός είναι ο Βίκτωρας να δεχθεί να εισέλθει στη μηχανή και επίσημα μετά από κάποιο διάστημα, ώστε να εφαρμοστεί επάνω του το πρόγραμμα του διαχωρισμού της πραγματικότητας, δηλαδή της απόσπασης του παρόντος από το παρελθόν και της συγκρότησης ενός νέου είδους παροντικότητας, η οποία όμως θα στοιχειοθετείται αποκλειστικά από εφήμερες εμπειρίες.

Ο Βίκτωρας εμφανίζεται εξαρχής διστακτικός για την επίσημη είσοδό του στη μηχανή, μολοντί με το δοκιμαστικό δελεάζεται, αφού έρχεται σε επαφή με πρωτόγνωρες εμπειρίες ζωής. Ο λόγος της διστακτικότητάς του εντοπίζεται στη βαθιά σύνδεσή του με το παρελθόν. Λόγω και της ψυχωσικής διαταραχής που τον διακατέχει, ο Βίκτωρας εμφανίζεται προσκολλημένος σε μια εικόνα των παιδικών του χρόνων, η οποία επανέρχεται διαρκώς στο παρόν ως όραμα. Συγκεκριμένα, ανακαλεί κάποια Χριστούγεννα που είχε ζητήσει από τον Άγιο Βασίλη να του φέρει δώρο ένα караβάκι, ένα μικρό γυάλινο υπερωκεάνιο. Ο ίδιος διατείνεται ότι έκτοτε το υπερωκεάνιο περνά κάθε τόσο από μπροστά του και τον καλεί σε ένα μακρινό ταξίδι. Όνειρό του είναι να ανέβει στο υπερωκεάνιο και να φύγει μακριά. Μάλιστα, εκμυστηρεύεται στον Άλεφ ότι εν όψει των Χριστουγέννων έχει λάβει απαντητική επιστολή από τον Άγιο Βασίλη ότι αυτήν τη φορά θα του φέρει το караβί που ζήτησε, γι' αυτό και προβάλλει απρόθυμος να εισέλθει στη μηχανή λίγες μέρες πριν από τα Χριστούγεννα, όπως προβλέπει ο προγραμματισμός της Εταιρείας, από φόβο μήπως χάσει το δώρο του και τη μοναδική ευκαιρία του ταξιδιού.

Παρόλο που ο ίδιος ο Βίκτωρας αναγνωρίζει ότι το όραμά του τελεί σε ένα ενδιάμεσο καθεστώς μεταξύ πραγματικότητας και ψευδαισθησης, εντούτοις παρουσιάζει στον Άλεφ ένα υποτιθέμενο πραγματικό γράμμα του Άγιου Βασίλη. Όταν η Φωνή που εποπτεύει τα πράγματα από ψηλά επιπλήττει τον Άλεφ επειδή δεν πάταξε έγκαιρα το όραμα του Βίκτωρα, με κίνδυνο να υπάρξει εμπλοκή στη διαδικασία, εκείνος την πληροφορεί για το γράμμα και η Φωνή ακολούθως ισχυρίζεται ότι το γράμμα δεν το έγραψε, βέβαια, ο Άγιος Βασίλης ούτε ο ίδιος ο Βίκτωρας αλλά η Μαρία, που φέρεται να έχει υπάρξει στο πλευρό του Βίκτωρα καθ' όλη τη διάρκεια της ψυχικής του ασθένειας. Λίγο αργότερα η Μαρία θα αρνηθεί ότι έγραψε την επιστολή και το ζήτημα θα παραμείνει εκκρεμές μέχρι την τελευταία εικόνα του έργου.

Στην εικόνα αυτή ο Βίκτωρας θα πιεστεί από τον Άλεφ να εισέλθει στη μηχανή για το επίσημο ταξίδι του στην εικονική πραγματικότητα, παρόλο που ο ίδιος δεν έχει εγκαταλείψει πλήρως το όραμά του και την ανάμνηση του δώρου των παιδικών του χρόνων. Αυτός είναι και ο λόγος εξ αιτίας του οποίου η μηχανή

μπλοκάρει, καθώς η ψευδαισθητική πραγματικότητα που ο Βίκτωρας φέρεται να βιώνει στο εσωτερικό της ταυτίζεται με την ανάμνηση και το όραμά του. Η μηχανή, τελικά, εκρήγνυται και τότε μέσα από τα συντρίμια της ξεπροβάλλει ο Βίκτωρας με το караβάκι ανά χείρας, περισσότερο «υπαρκτός» από ποτέ, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Με τον τρόπο αυτό η πραγματικότητα του ονείρου αναγνωρίζεται ως η μοναδική έγκυρη και ο χρόνος της ονειροπόλησης κατисχύει του χρόνου της ζωής.

Το γράμμα του Άγιου Βασίλη, στο οποίο ο Βίκτωρας καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης έχει βασίσει το όραμά του και εξαιτίας του οποίου η μνήμη του καθίσταται τελικά τόσο ισχυρή ώστε διαρρηγνύει τα στεγανά της επιβεβλημένης πραγματικότητας, αναδεικνύεται σε εδραίο συστατικό της μνημονικής διεργασίας. Μολονότι παραχαραγμένο, το υποτιθέμενο γράμμα του Άγιου Βασίλη έχει τη δύναμη να πείσει τον Βίκτωρα ότι η ευαγγελιζόμενη προοπτική του ταξιδιού με το караβάκι-δώρο του Άγιου Βασίλη είναι δυνατή. Το μεταίχμιο μεταξύ ψυχοπαθολογίας και μνημονικής επικράτειας στο οποίο τοποθετείται η ύπαρξη του γράμματος επισφραγίζει τελικά την ίδια την ποιητική του δραματικού κειμένου: απέναντι στην αντικειμενική πραγματικότητα ή στην παραποιημένη μέσω της μηχανής εκδοχή της η πραγματικότητα που συγκροτεί η μνήμη μπορεί να αποδειχθεί εξίσου ισχυρή, δυνάμενη να επιβληθεί στον κόσμο της λογικής και να ανατρέψει τις βεβαιότητές του.

Η τελική επικυριαρχία της μνήμης έναντι της απόπειρας ισοπέδωσης της ατομικής ιστορίας, προς ανάδειξη μιας εφήμερης και επίπλαστης εικονικής πραγματικότητας, διακηρύσσει τη ριζική σημασία του παρελθόντος στη συγκρότηση όχι μόνο της ατομικής αλλά και της συλλογικής ταυτότητας. Στο τέλος του έργου ο Βίκτωρας λάμπει επί σκηνής κρατώντας το ολόφωτο караβάκι του, που είναι το αντικείμενο των μνημονικών του ανακλήσεων από τα παιδικά του χρόνια. Η μνήμη αναδύεται, έτσι, ως συγκροτητική αρχή της πραγματικότητας: ο Βίκτωρας εγκαταλείπει το φάντασμα της ψυχοπαθολογίας του, στην οποία είχαν αποδοθεί τα οράματα από το παρελθόν του, και εμφανίζεται έτοιμος να αναβιώσει το παρελθόν αυτό με νέους όρους και με μια αναγεννητική συνειδησιακή προοπτική.

Στο έργο του Άκη Δήμου *Τα λουλούδια στην κυρία* η μνημονική διεργασία κατέχει εξέχουσα θέση, ωθώντας μας να κάνουμε λόγο για ένα «θέατρο της μνήμης»⁹⁴⁴, όπως άλλωστε συμβαίνει με το σύνολο της δραματολογίας του πρωτοεμφανιζόμενου τη δεκαετία του 1990 συγγραφέα. Μολονότι το έργο διαθέτει εκ πρώτης όψεως ένα στέρεο ρεαλιστικό υπόβαθρο, εντούτοις στην εξέλιξη της δράσης παρεισφρεύουν συχνά πυκνά στοιχεία τα οποία διανοίγουν το δραματικό σύμπαν του έργου σε ποιητικές εικόνες και διαμορφώνουν τοπία της μνήμης. Τόσο η διολίσθηση των τριών φίλων και δη του Ανέστη σε μήμες της παιδικής ηλικίας, όσο και η ανάκληση γεγονότων που μετεωρίζονται μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας συγκροτούν τελικά μια δραματική συνθήκη που άπτεται περισσότερο μιας

⁹⁴⁴ Καγγελάρη, «Λουλούδια για μια Ιουλιέττα», *Ημερησία*, 4-3-2000.

ονειρικής διάστασης των δραματικών καταστάσεων, αποσπασμένων από την τρέχουσα πραγματικότητα.

Η κυρίαρχη αίσθηση που αναδίνει το δραματικό σύμπαν του έργου είναι ο εθελούσιος εγκλεισμός των τριών προσώπων στο εσωτερικό του διαμερίσματος. Στην πραγματικότητα, «η κοινή τους ζωή εξαντλείται στο εξωτερικό περίβλημα μιας συμβίωσης που έχει επιλεγεί για να ‘νανουρίσει’, να ησυχάσει κάποιες εσώτερες ανάγκες, που αν αφεθούν ελεύθερες, τρομοκρατούν, απαιτούν λύσεις, πιέζουν για αποφάσεις»⁹⁴⁵. Κοινώς, οι τρεις νέοι έχουν επιλέξει την απομόνωση, την αποχή από την πραγματική ζωή, φοβούμενοι να αναμετρηθούν με τα καίρια ζητήματα του βίου. Αντ’ αυτού ζουν με τις μνήμες και τις φαντασιακές τους προβολές μέσα στο ασφαλές καταφύγιο του σπιτιού τους, αποποιούμενοι ευθύνες, δεσμεύσεις, υποχρεώσεις και ρεαλιστικές προοπτικές. Η ίδια η προσκόλλησή τους στο παράθυρο του διαμερίσματός τους, από όπου παρακολουθούν τις καθημερινές κινήσεις μιας νεαρής γυναίκας της απέναντι πολυκατοικίας, και η αναγωγή της γυναίκας αυτής σε αντικείμενο του πόθου και για τους τρεις διαμορφώνουν ένα πεδίο φαντασιακής δράσης των τριών προσώπων. Όσο η συνήθειά τους αυτή γιγαντώνεται και καθίσταται η μοναδική τους έγνοια, τόσο εδραιώνεται εντός του δραματικού σύμπαντος του έργου μια «τελετουργία θέασης»⁹⁴⁶, η οποία επαναλαμβάνεται καθημερινά και πληρώνει το συναισθηματικό κενό των προσώπων.

Η τελετουργία αυτή, ωστόσο, δεν θα έχει καθαρτικό χαρακτήρα, καθώς, ενώ η γυναίκα του απέναντι διαμερίσματος θα προσκληθεί από τους τρεις νέους στο σπίτι τους, εντούτοις εκείνη δεν θα εμφανιστεί ποτέ. Σύμφωνα με την καταληκτική αφήγηση του Ανέστη, η νεαρή κυρία τελευταία στιγμή αποφασίζει να πηδήξει από το μπαλκόνι και να δώσει τέλος στη ζωή της. Έτσι, το φινάλε του έργου βρίσκει τα τρία πρόσωπα αντιμέτωπα με τη διάψευση των προσδοκιών τους και τη ματαίωση των φαντασιακών τους προβολών. Στο ενδιάμεσο, όμως, έχουν διανύσει μια μακρά πορεία καταβύθισης σε μνήμες και παρελθόντα βιώματα, λιγότερο ή περισσότερο οδυνηρά. Η μνημονική αυτή διεργασία έχει αγγίξει ειδικά τον Ανέστη, που παρουσιάζεται ως ο πλέον ρομαντικός χαρακτήρας από τους τρεις, ενώ φέρεται να έχει χάσει πρόσφατα τη μητέρα του. Μάλιστα, οι μνήμες του Ανέστη συνδέονται με ένα συγκεκριμένο αντικείμενο που ο ίδιος φέρει και το οποίο συνιστά μια μετωνυμία της παρούσας ψυχικής του κατάστασης.

Το εν λόγω αντικείμενο είναι ένα σκουλαρίκι που φορά ο Ανέστης επειδή, όπως ο ίδιος αποκαλύπτει, του θυμίζει την αποθανούσα μητέρα του. Όλα ξεκινούν με την απόπειρα του Ανέστη να ερμηνεύσει συμβολικά την αλυσίδα την οποία η γυναίκα του απέναντι διαμερίσματος έχει κρεμασμένη στη μέση της. Καθώς κάνει λόγο για φαλλικό σύμβολο, εγείρει τον χλευασμό του Νικήτα, ο οποίος του αντιτείνει ότι μάλλον πρόκειται για σκέρτσο, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τον ίδιο τον Ανέστη, που φορά στο αφτί του τον «ιπποπόταμο». Ο Ανέστης, φανερά ενοχλημένος, τον διορθώνει επισημαίνοντάς του καταρχάς ότι πρόκειται για ιππόκαμπο και κατά

⁹⁴⁵ Μαρία Παπαδοπούλου, «Νεανική θεατρική ευωδία», *Μακεδονία*, 20.11.1999.

⁹⁴⁶ Πατσαλίδης, «Λουλούδια στο νεοελληνικό έργο», *Αγγελιοφόρος*, 12-12-1999.

δεύτερον ότι δεν τον φορά για σκέρτσο, παρά γιατί του θυμίζει τη μητέρα του, η οποία επίσης φορούσε μια χρυσή καρφίτσα ιππόκαμπο.

Το κόσμημα εδώ λειτουργεί ως ένας τόπος μνήμης της χαμένης μητρικής φιγούρας. Μάλιστα, εδώ δεν είναι η περίπτωση του αυθεντικού κοσμήματος που φορά η μητέρα και περνά στα χέρια του γιου, αλλά πρόκειται για ένα ισοδύναμό του. Η αναπαραγωγή του συμβολισμού του παλαιού κοσμήματος μέσω του νέου υποδηλώνει μια δευτεροβάθμια συμβολιστική διεργασία. Ο Ανέστης, μέσω της προβολής στο δικό του κόσμημα της φιγούρας του αγαπημένου κοσμήματος της μητέρας του, ουσιαστικά είναι σαν να επιχειρεί να ανασυστήσει την παρουσία της και όχι απλώς να την διατηρήσει ζωντανή στη μνήμη. Με τον τρόπο αυτό το συγκεκριμένο αντικείμενο καθίσταται τόπος ενθύμησης αλλά και ανασύστασης μιας παρουσίας που ανθίσταται στην ισχυρή νεκρική απουσία.

Ενώ, όμως, το σκουλαρίκι λειτουργεί αποτρεπτικά του βιώματος του θανάτου, ο Ανέστης μέσα στο έργο γίνεται ο κατεξοχήν υπαίτιος της διάχυσης μιας πεσιμιστικής οπτικής πάνω στα τεκταινόμενα. Ο λόγος του διαποτίζει με καχυποψία κάθε πιθανό ενδεχόμενο και οι αφηγήσεις του φέρουν κάτι από τρομολαγνεία. Η πρώιμη αναφορά του στον ιππόκαμπο «που φέρνει τύχη» δεν μπορεί παρά να λογιστεί ως μια απόπειρα αναστροφής του τραυματικού βιώματος της απώλειας της μητέρας. Η απόπειρα, όμως, αυτή φαίνεται ότι δεν έχει τη δύναμη να εκβάλει σε υγιείς συναισθηματικές καταστάσεις. Ο Ανέστης εγκλωβίζεται σε διαρκείς περιδινήσεις, συγγέοντες καταστάσεις πραγματικές και βιώματα που ανακαλούνται στο φαντασιακό του. Υπό αυτήν την έννοια, το σκουλαρίκι του αποτυγχάνει να επιτελέσει την αρχικά προδιαγραφόμενη λειτουργία του, επιβεβαιώνοντας την ύπαρξη μιας σκιάς θανάτου, που με το τραγικό τέλος της γυναίκας του απέναντι διαμερίσματος έρχεται να επικαλύψει το σύνολο της σκηνικής δράσης.

Στο έργο της Έλενας Πέγκα *3-0-1 Μεταφορές* τα σκηνικά αντικείμενα που ενεργοποιούν τη μνήμη συνδέονται με τη συνθήκη μετάβασης η οποία διέπει το δραματικό σύμπαν. Η μετάβαση αυτή αφορά τους ενοίκους μιας πολυκατοικίας οι οποίοι εκκενώνουν τα διαμερίσματά τους λόγω μετακόμισης και τους νέους ενοίκους που έρχονται να εγκατασταθούν σε αυτά. Η δράση εκτυλίσσεται στην είσοδο της πολυκατοικίας, μπροστά από το θυρωρείο, όπου λαμβάνουν χώρα όλες οι μετακινήσεις των επίπλων και των προσωπικών αντικειμένων απερχόμενων και νέων ενοικιαστών. Τα αντικείμενα αυτά είτε μεταφέρονται σε κούτες είτε στα χέρια από τους ίδιους τους κατόχους τους ή από τους δύο επαγγελματίες μεταφορείς, που κουβαλούν την εκάστοτε οικοσκευή από τις σκάλες και από το ασανσέρ. Όλη αυτή η κινητικότητα που διέπει τον σκηνικό/δραματικό χώρο του έργου ουσιαστικά αντανακλά τον ίδιο τον νοηματικό του πυρήνα. Το έργο αποτυπώνει την ανθρώπινη κατάσταση στη μετανεωτερική εποχή, κατά την οποία ο άνθρωπος τελεί σε μια διαρκή εγρήγορση, παρασυρμένος από την αδιάλειπτη ροή του χρόνου – ενός χρόνου ο οποίος μετατρέπει άμεσα κάθε βίωμα σε παρελθόν και καθιστά κάθε μελλοντική προοπτική βραχύβια και αναλώσιμη. Σε αυτήν την τόσο ρευστή και μεταβλητή πραγματικότητα η μνήμη αναδεικνύεται σε στοιχείο συνεκτικό του παρόντος, καθώς επιτρέπει τον αναστοχασμό πάνω στο παρελθόν του βίου και δι' αυτής της

ανασκοπικής διάθεσης ευνοεί μια ορισμένη προβολή στο μέλλον, τέτοια που να νοηματοδοτεί το παρόν και να του προσδίδει λόγο ύπαρξης.

Η μνήμη διέρχεται καταρχάς μέσα από τον χώρο και τα αντικείμενα που τον πληρούν και ενεργοποιεί έναν λόγο γύρω από τον βιωμένο χρόνο, θέτοντας έτσι «ζητήματα μνήμης όχι μόνο προσώπων αλλά, κυρίως, αντικειμένων τα οποία εμπεριέχουν μνήμες προσώπων»⁹⁴⁷, πολλώ δε μάλλον όταν ο δραματικός χώρος συνδέεται με την έννοια της εστίας, εξορισμού ταυτισμένης με το βίωμα, την αίσθηση της οικειότητας και του καταφυγίου, την παιδική ηλικία και την αθωότητά της. Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι η φιγούρα του Ηλικιωμένου κυρίου, πατέρα της Νίκης, ο οποίος αρνείται να αποχωριστεί τα έπιπλά του, μολονότι πηγαίνει να ζήσει στο σπίτι της κόρης του. Ο μεταφορέας Σούι περιγράφει χαρακτηριστικά τα έπιπλα του Ηλικιωμένου:

Αυτός ο παππούς είχε τόσο βαριά έπιπλα. Ο άνθρωπος λεπτός, ελαφρύς, και τα έπιπλά του παλιά, κουρσούμια. Το είδες το τραπέζι της τραπεζαρίας; Όλη η Ιλιάδα σκαλισμένη στα ποδάρια. Η ασπίδα του Αχιλλέα ήταν τόσο χοντρή και ανάγλυφη. Έχωνα τα δάχτυλά μου κι έμπαινα στη μάχη. Ξυλεία, όχι αστεία⁹⁴⁸.

Και συνεχίζει:

Του λέω του παππού: τι τα θέλεις εσύ πια τα έπιπλά σου; Αφού πας να ζήσεις στις κόρης σου. Η κόρη του, η κυρία Νίκη, μου είπε πως τα έπιπλά του θα τον βοηθήσουν να προσαρμοστεί ευκολότερα. Μα τα βλέπει; Την ρώτησα. Δεν έχει σημασία, μου είπε. Τα αισθάνεται κοντά του⁹⁴⁹.

Τα έπιπλα εδώ αποκτούν τον χαρακτήρα ζώντων οργανισμών: είναι στιβαρά, διαθέτουν εκτόπισμα, κουβαλούν τον μύθο και την Ιστορία και δύνανται να λειτουργήσουν θεραπευτικά για τον κάτοχό τους, ο οποίος αρκεί μόνο να τα νιώθει κοντά του για να αισθάνεται οικειότητα και ασφάλεια. Ο Ηλικιωμένος φέρεται να αποζητά τη σωματική επαφή με τα έπιπλά του, ώστε να μπορέσει να προσαρμοστεί στη νέα του πραγματικότητα. Η ενεργειακή αυτή σχέση με τον χώρο και τα αντικείμενα που τον πληρούν παραπέμπει στην κατάφαση της υλικότητας του ανθρώπινου σώματος, που συνιστά ίδιον της μεταμοντέρνας σκέψης⁹⁵⁰, και αντανakλάται με υπαινικτικό τρόπο στη σκηνική παρουσία των δύο μεταφορέων τους οποίους η συγγραφέας σκόπιμα ονοματίζει «Φεγκ» και «Σούι».

Πέρα από τα έπιπλα, όμως, είναι και τα μικροαντικείμενα που συνθέτουν τις δικές τους ιστορικές διαδρομές και διασταυρώνονται με τις ιστορίες των προσώπων. Ενώ η Νίκη πακετάρει στη μεγάλη κούτα έναν μαύρο κινέζικο δίσκο, κάνει την ακόλουθη περιγραφή:

⁹⁴⁷ Τσατσούλης, «Δι-υφαίνοντας τις τέχνες: η ανοικτή γραφή της Έλενας Πέγκα», *Χάρτης*, 11 (Νοέ. 2019), Ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <https://www.hartismag.gr/hartis-11/theatro/di-yfainontas-tis-texnes-h-anoikth-grafh-ths-elenas-pegka>

⁹⁴⁸ Έλενα Πέγκα, *3-0-1 Μεταφορές*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 13.

⁹⁴⁹ Το ίδιο, σ. 14.

⁹⁵⁰ Βλ. αναλυτικά: Πατσαλίδης, «Η Έγνιά του 1960' και η Ουτοπία του 'Μετά'», στον τόμο *Θέατρο και θεωρία: περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 63

Μαύρος κινέζικος δίσκος σερβιρίσματος του 18^{ου} αιώνα. Τον είχανε στο πατρικό σπίτι του πατέρα μου, στην Αρτάκη, στη Μικρά Ασία, ένα μεγάλο τριώροφο σπίτι. Ο τρίτος όροφος δεν κατοικούνταν. Ήταν για τα κουκούλια, για τους μεταξοσκώληκες/ έτρεφαν μεταξοσκώληκες ο δικός μου ο παππούς και οι συνεργάτες του, μάζευαν τα κουκούλια, τα πουλούσαν στην Πόλη. Η γιαγιά μου, η Νίκη, δέχονταν επισκέψεις στο σαλόνι του δεύτερου ορόφου, πρόσφερε κινέζικο τσάι στον κινέζικο δίσκο.⁹⁵¹

Το συγκεκριμένο αντικείμενο περιβάλλεται με μια αίσθηση εξωτισμού, ανακαλεί τις κοσμοπολίτικες συνήθειες των προσφύγων, προτού εκείνοι εγκαταλείψουν τα σπίτια τους στη Μικρά Ασία, και μαζί με αυτές ανασύρεται από τα βάθη της μνήμης ένας ολόκληρος κόσμος της ευδαιμονίας και της ευρωστίας, που τώρα προβάλλει οριστικά απολεσμένος. Στο τέλος της περιγραφής της η Νίκη θα πάρει τον αμπαλαρισμένο δίσκο και θα αποχωρήσει. Στη νέα κατοικία του πατέρα της ο δίσκος αυτός πιθανόν να μην έχει θέση παρά μόνο μέσα σε ένα μπαούλο, πλάι σε άλλα αντικείμενα του παρελθόντος βίου στις χαμένες πατρίδες, που όλα μαζί συνιστούν ίχνη αυτού του βιωμένου χρόνου ο οποίος έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί.

Ανάλογη αίσθηση αποπνέουν και τα λογής αντικείμενα που συνδέονται με την παιδική ηλικία και παρελαύνουν από τον σκηνικό χώρο για να καταλήξουν απαξιωμένα είτε σε άλλα χέρια είτε στα σκουπίδια. Ο Χρήστος, ο οποίος μετακομίζει σε νέο διαμέρισμα, κατεβάζει κάποια στιγμή από τις σκάλες ένα κιβώτιο με παιχνίδια. Στην ερώτηση της Έλλης αν είναι δικά του, εκείνος απαντά ότι είναι της κόρης του, άχρηστα πλέον, και με περισσή ευκολία τής τα χαρίζει. Λίγο αργότερα κατεβαίνει ο Ίλι με δυο παιδικές καρεκλίτσες και ένα τραπεζάκι, τα οποία αποκαλεί «σαβούρα» και εν συνεχεία τα κλωτσάει. Αποχωρεί για να φέρει άλλη μια παιδική καρεκλίτσα, την οποία και πετάει. Στα σκουπίδια καταλήγουν κατ' εντολή του Χρήστου και τα εναπομείναντα παιδικά αντικείμενα της κόρης του, τα οποία αυτήν τη φορά κατεβάζουν οι μεταφορείς μέσα σε μια κούτα με το ασανσέρ. Λίγο πριν οι μεταφορείς οδηγήσουν την κούτα στον κάδο απορριμμάτων, ο Χρήστος θα βγάλει από την κούτα μια τρομπέτα και θα αρχίσει να παίζει μόνος, την ίδια στιγμή που πάνω στην κούτα προβάλλεται το πορτρέτο της κόρης του. Μόλις η προβολή τελειώσει, ο Χρήστος επανατοποθετεί μέσα στο κουτί την τρομπέτα και αποχωρεί. Οι μεταφορείς παίρνουν τώρα την κούτα και την βγάζουν έξω από την είσοδο της πολυκατοικίας για να την πετάξουν.

Τα παιδικά αντικείμενα εμφανίζουν μια διττή υπόσταση: από τη μια φέρουν έντονα το βαρύ φορτίο της μνήμης της παιδικής ηλικίας, ενεργοποιώντας ακόμα και κινησιακές σχέσεις με τα δραματικά πρόσωπα, όπως αποδεικνύει η χρήση της τρομπέτας από τον Χρήστο. Από την άλλη, όμως, φέρονται να απεκδύονται πολύ εύκολα το φορτίο αυτό, καθώς απορρίπτονται συλλήβδην και καταλήγουν στον κάδο απορριμμάτων χωρίς η απώλεια αυτή να αποκτά αρνητικό συναισθηματικό πρόσημο για τα ενεχόμενα πρόσωπα. Ως άλλοι μνημονικοί τόποι τα εν λόγω αντικείμενα υποστασιοποιούν στιγμιαία το βίωμα της παιδικής ηλικίας, το οποίο όμως στον επόμενο χρόνο ξεφτίζει, και η ύλη απογυμνωμένη πια από αυτό το φορτίο πανηγυρίζει τη φθαρτότητά της. Με τον τρόπο αυτό ο χρόνος που αναδύεται από τη

⁹⁵¹ Πέγκα, *ό.π.*, σσ. 18-19.

μνημονική διεργασία προβάλλει μάλλον προβληματικός, αφού εισέρχεται στο πεδίο της αμφισβήτησης, ακόμα και της απόρριψης, προκαλώντας εν τέλει την αίσθηση μιας ειρωνικής διαχείρισής του από την πλευρά της συγγραφέως.

Και ενώ ο βιωμένος χρόνος, όπως αυτός αναδύεται μέσα από τα αντικείμενα της παιδικής ηλικίας, τίθεται υπό αίρεση στο έργο, μια άλλη εστία παιδικότητας έρχεται να αναπληρώσει το κενό αυτό – μια στιγμή αυθόρμητου παιχνιδιού που γεννά ένα καινούριο βίωμα, ένα βίωμα-ανάκληση της αυθεντικότητας των παιδικών χρόνων. Πρόκειται για τη στιγμή κατά την οποία ένα κοινό αντικείμενο του νοικοκυριού, μια κόκκινη λεκάνη, γίνεται η αφορμή για τη σύντομη επιστροφή των δύο αδερφών, της Έλλης και της Μιράντας, στην αθωότητα της παιδικής τους ηλικίας. Όταν στον σκηνικό χώρο εμφανιστεί η λεκάνη ως μέρος της προς μετακόμιση οικοσκευής, η Μιράντα επιχειρεί να κρυφτεί κάτω από αυτήν. Μόλις η Έλλη μπει στον χώρο, αντικρίζει τη λεκάνη, την ταυτίζει με κόκκινο μανιτάρι, σκύβει δήθεν να το δοκιμάσει, η λεκάνη κουνιέται, η Έλλη αποφαινεται ότι το μανιτάρι είναι μαγεμένο και ως αυτόκλητη καλή νεράιδα προτρέπει το μανιτάρι να σηκωθεί. Εκείνη τη στιγμή εισέρχεται στη σκηνή ο Ίλι, οπότε η Έλλη χώνεται και αυτή κάτω από τη λεκάνη της Μιράντας. Οι δυο τους θα ξεμυτίσουν όταν ο Ίλι αποχωρήσει και τότε θα πάρουν θέσεις αντικριστά στις καρεκλίτσες που μόλις έχει κουβαλήσει εκείνος. Θα παίξουν το γνωστό παιδικό παιχνίδι των αντεγκλήσεων, που καταλήγει στο «είσαι και φαίνεσαι», και σταδιακά θα επανέλθουν στο τώρα της σκηνικής πράξης.

Η παρένθετη αυτή χρονικότητα, η οποία επίσης εγγράφεται στο πεδίο της μνημονικής διεργασίας, ενεργοποιεί έναν λόγο γύρω από τον βιωμένο χρόνο της παιδικής ηλικίας μέσα από ένα καθαρά συμβολικό παιχνίδι. Το συμβολικό παιχνίδι είναι, άλλωστε, συνυφασμένο με την ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξη των παιδιών και αντανakλά τον δικό τους τρόπο να ανακαλύπτουν τον κόσμο και να αναζητούν τη θέση τους εντός αυτού. Έτσι, ενώ στο έργο τα καθαυτά αντικείμενα της παιδικής ηλικίας, παιδικά έπιπλα και παιχνίδια, απαξιώνονται και απορρίπτονται ως μη έχοντα πλέον καμιά αξία, παραγράφοντας έτσι και τη βιωμένη εμπειρία που αυτά φέρουν, η λεκάνη ως αντικείμενο ενός συμβολικού παιχνιδιού μεταξύ των αδερφών έρχεται για να ενεργοποιήσει εκ νέου την εμπειρία αυτή και να ανατροφοδοτήσει τη μνήμη της παιδικής ηλικίας. Με τον τρόπο αυτό η αποτυχία των παιδικών αντικειμένων να αναβιώσουν στο δραματικό παρόν την αθωότητα των παιδικών χρόνων εξισορροπείται από τη σκηνική δυναμική της λεκάνης, η οποία εγκιβωτίζει το παιχνίδι της Έλλης και της Μιράντας και διαμορφώνει επί σκηνής μια νέα χρονικότητα, που συνέχει με έναν νέο τρόπο το παρόν με το παρελθόν.

Όλα τα παραπάνω αντικείμενα, από τα έπιπλα του Ηλικιωμένου κυρίου και τον κινέζικο δίσκο, μέχρι τα παιδικά μικροέπιπλα και παιχνίδια, συνιστούν τόπους ανάδυσης της μνήμης, η οποία άλλοτε φυλάσσεται ευλαβικά από τα πρόσωπα και άλλοτε απαξιώνεται και απεμπολείται αφήνοντας όμως χώρο σε συμβολικές ενέργειες, οι οποίες την ενεργοποιούν εκ νέου και την αναζωπυρώνουν (όπως η περίπτωση της κόκκινης λεκάνης που εν τέλει λειτουργεί ως μετωνυμία της παιδικής ηλικίας). Η αίσθηση του βιωμένου χρόνου που εμφιλοχωρεί στα αντικείμενα αυτά εγγράφεται, έτσι, σε δύο πεδία: στο πρώτο πεδίο ο χρόνος αυτός προβάλλει οικείος και πολύτιμος, ενώ στο δεύτερο είναι ένας χρόνος ειρωνικός, που αφήνει τα πρόσωπα

μετέωρα ως προς την τρέχουσα ταυτότητά τους, αφού διαρρηγνύει βίαια τους δεσμούς τους με το παρελθόν. Εκεί είναι που αναφύεται και μια τρίτη χρονικότητα, αυτή του συμβολικού παιχνιδιού με τη λεκάνη, το οποίο επιτελείται στον δραματικό και σκηνικό χωρόχρονο και διά του οποίου κυρώνεται τελικά η ιδιότητα της μνήμης να ανασυγκροτεί και να νοηματοδοτεί εκ νέου το παρόν.

Και ενώ στο προηγούμενο έργο το παρελθόν μοιάζει να στοχεύεται με μια ευθύτητα και μια αυθεντικότητα, στο έργο της ίδιας συγγραφέως *Βαλς Εξιτασιόν*⁹⁵² το παρελθόν υπόκειται σε μια διαρκή διαδικασία υπονόμησης. Κεντρική μορφή του έργου είναι ο Γιάννης Κωνσταντινίδης, μουσικός που έδρασε το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Ενώ στην αρχή της καριέρας του ο Κωνσταντινίδης είχε αφοσιωθεί στην έντεχνη σύνθεση, στη συνέχεια στα χρόνια του Μεσοπολέμου, προκειμένου να βγάξει τα προς το ζην, επέλεξε τον δρόμο των εμπορικών επιτυχιών, αλλάζοντας μάλιστα το όνομά του σε Κώστας Γιαννίδης. Η Πέγκα στο έργο της αυτό εστιάζει όχι τόσο στις στιγμές συνειδησιακής κρίσης του Κωνσταντινίδη, όσο στην εκδίπλωση ενός εσωτερικού τοπίου που συντίθεται από μνήμες, βιώματα και φαντασιακές προβολές του συνθέτη, καθώς αυτός υποστασιοποιείται στον σκηνικό χώρο μέσω τριών ηλικιακών εκδοχών: η νεανική του εκδοχή επικοινωνεί και συνδιαλέγεται άμεσα με την ωριμότερη φάση του, ενώ η παιδική εκδοχή του Κωνσταντινίδη ως Γιαγκου εμφανίζεται μόνο σε σκηνές μαζί με τη Μάνα, οι οποίες διέπονται από έναν ονειρικό χαρακτήρα και παρεμβάλλονται ως ονειρικές παρεκβάσεις στη σκηνική δράση.

Η μεταμοντέρνα δραματική γραφή της Πέγκα αναζητά την ταυτότητα του υποκειμένου τη στιγμή της «σχάσης», χωρίς να αντιμετωπίζει τη σχάση αυτή ως μεταβατικό στάδιο προς μια ολοκληρωμένη ενότητα⁹⁵³. Την ενδιαφέρει περισσότερο η εαυτότητα τη στιγμή της ανάδυσής της από ένα υπαρξιακό κενό, από μια ρηγματώση του είναι, χωρίς να εξετάζει το συνειδησιακό και ηθικό φορτίο αυτής της διαδικασίας, αλλά ούτε και να προβάλλει τη στιγμή αυτή της κρίσης σε μια μελλοντική ανασυγκρότηση του εαυτού σε ένα όλον. Η ίδια, άλλωστε, βλέπει τα πρόσωπα του έργου της ως «φαντάσματα ενός νεκρού κόσμου, ζωντανού μέσα σε μνήμες»⁹⁵⁴. Εξού και η σκηνική δράση δεν ακολουθεί μια ορισμένη αλληλουχία και χρονική διαδοχή, αλλά εδράζεται πάνω σε όσα άναρχα και άτακτα κομίζουν οι μνημονικές διεργασίες και οι φαντασιακές προβολές του κεντρικού προσώπου,

⁹⁵² Το έργο γράφτηκε την περίοδο 1996-1997 ως ανάθεση από το Θέατρο του Νότου και παίχτηκε τον χειμώνα του 1997-1998 από το ίδιο θέατρο σε συμπαραγωγή με το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Βόλου, σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά και Έφης Θεοδώρου.

⁹⁵³ Τσατσούλης, «Ο κερματισμός του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο: Από την υποβαθμισμένη συλλογική συνείδηση στη φαντασιακή λογική του θεατρικού», στον τόμο *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 122. Στο ίδιο πνεύμα ο μελετητής επισημαίνει σε άλλο του κείμενο ότι «η ‘συν-σωμάτωση’ [των επιμέρους εαυτών], στο τέλος, λαμβάνει τη μορφή μιας πάλης, ωσάν η ολοκλήρωση του διαμελισμένου ‘εγώ’ να αποδεικνύεται ειρηνικά ανέφικτη». Τσατσούλης, «Το διαφεύγον σώμα: Όψεις του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», ό.π., σ. 300.

⁹⁵⁴ Πέγκα, *Βαλς, Εξιτασιόν!*, Θέατρο του Νότου / ΔΗΠΕΘΕ Βόλου, Χειμώνας 1997-1998, σ. 2.

εδραιώνοντας έτσι την αίσθηση μιας διαρκούς ανακύκλωσης του δραματικού υλικού⁹⁵⁵.

Η Πέγκα επιλέγει να διαμορφώσει το δραματικό της τοπίο πάνω σε μια διασπορά σημείων, ώστε κανένα χαρακτηριστικό της ταυτότητας των προσώπων να μην παγιώνεται και η εαυτότητα να νοείται τελικά ως μια ρευστή και δύσκολα στοχεύσιμη πραγματικότητα. Έτσι, η εικόνα του Νέου και του Συνθέτη (που σηματοδοτούν και τις δύο διαφορετικές περιόδους της καριέρας του Κωνσταντινίδη) συντίθεται πολύ περισσότερο από τα σπαράγματα των αφηγήσεών τους, που διανοίγουν τον δραματικό χώρο και χρόνο σε μια ονειρική διάσταση, παρά από αυτή καθεαυτή τη σκηνική τους δράση. Σε αυτόν τον «μη-τόπο»⁹⁵⁶ όπου έχουν συναντηθεί οι δυο τους είναι αυτές ακριβώς «οι λεκτικές [τους] αναφορές [που] δημιουργούν τη σκηνική εμφάνιση των πραγμάτων ή των προσώπων»⁹⁵⁷. Η σκηνική πραγματικότητα, συνεπώς, διαμορφώνεται από την αλληλεπίδραση των δύο εαυτών του Κωνσταντινίδη στο επίπεδο του δραματικού διαλόγου και εδραιώνει μία μάλλον ετεροτοπική χωροχρονικότητα⁹⁵⁸. Την ιδιάζουσα αυτή χωροχρονικότητα ο Δ. Τσατσούλης αποκαλεί «εναλλακτική συμπαντική πιθανότητα», εντός της οποίας «οι διαφορετικές ηλικιακές στιγμές ενός προσώπου μπορούν να συνδιαλέγονται μεταξύ τους ως ανεξάρτητα όντα»⁹⁵⁹.

Τα μόνα σκηνικά στοιχεία τα οποία διαρρηγνύουν αυτήν τη ρευστή σκηνική πραγματικότητα και στα οποία λανθάνει μια σαφής πρόθεση εκ μέρους της συγγραφέως για την ανάδειξη μιας συγκεκριμένης χρονικής σήμανσης είναι τα σκηνικά αντικείμενα με τα οποία κάνει την εμφάνισή του το Αγόρι, δηλαδή η παιδική εκδοχή του εαυτού στις ονειρικές εικόνες με τη Μάνα. Άλλοτε τρώγοντας ένα παγωτό ξυλάκι, άλλοτε γλείφοντας ένα γλειφιτζούρι και άλλοτε παίζοντας με μια μεγάλη καουτσουκένια μπάλα, ο Γιάγκος ενδύεται την εικόνα της παιδικής αθωότητας στη μοναδική μνημονική διεργασία που υλοποιείται με σκηνικούς όρους. Με τον τρόπο αυτό επιτελείται ένας στιγμιαίος εντοπισμός του παρελθόντος, το οποίο πλέον δεν ανακαλείται μόνο στο επίπεδο του λόγου, αλλά εισβάλλει στον σκηνικό χώρο με τη μορφή αντικειμένων και των αντίστοιχων χειρονομιών που τα συνοδεύουν. Τα συγκεκριμένα σκηνικά αντικείμενα ανάγονται, έτσι, σε τόπους μνήμης, χωρίς ωστόσο να έχουν ιδιαίτερη επενέργεια πάνω στις άλλες δύο ηλικιακές εκδοχές του εαυτού. Ούτε ενεργοποιούν έναν περαιτέρω μνημονικό λόγο αλλά ούτε

⁹⁵⁵Τσατσούλης, «Ο κερματισμός του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο: Από την υποβαθμισμένη συλλογική συνείδηση στη φαντασιακή λογική του θεατρικού», *ό.π.*, σ. 131.

⁹⁵⁶*Το ίδιο*, σ. 133.

⁹⁵⁷Τσατσούλης, «Αποδομώντας τον χωρό-χρονό», *Κοκίνα*, 28 (Μάιος 1998), σ. 4.

⁹⁵⁸ Η προεξάρχουσα διάσταση του λογοκεντρισμού στο έργο σε συνδυασμό με τον ονειρικό χαρακτήρα των δραματικών καταστάσεων οδήγησαν μερίδα της κριτικής να κάνει λόγο για δραματοργική φλυαρία και για ακατανόητες προθέσεις εκ μέρους τόσο της συγγραφέως όσο και του σκηνοθέτη της παράστασης. Βλ. αναλυτικά: Χρηστίδης, «Μεγάλη τρικυμία εν κρανίω», *Ελευθεροτυπία*, 3.1.1998 και Βασιλής Μπουζιώτης, «Με διπλό πρόσωπο», *Έθνος της Κυριακής*, 15.2.1998.

⁹⁵⁹ Τσατσούλης, *Η θεωρία των πιθανών κόσμων και η δραματοργία της Λούλας Αναγνωστάκη*, Σοκόλη, Αθήνα 2019, σ. 72. Στο μελέτημά του αυτό ο Τσατσούλης επιχειρεί μια προσέγγιση της δραματοργίας μέσα από τη Σημαντική των Πιθανών Κόσμων, η οποία έχει θεμελιωθεί πάνω στη θεωρία των παράλληλων συμπάντων.

και επηρεάζουν την τρέχουσα κατάσταση των προσώπων. Λογίζονται περισσότερο ως έκτακτες φανερώσεις μιας οριστικά απολεσμένης πτυχής του εαυτού, ως στιγμιαίες αναδύσεις μιας ονειρικής πραγματικότητας, της οποίας ο Νέος και ο Συνθέτης παραμένουν απλώς θεατές.

Η μεταμοντέρνα συνθήκη στην οποία εγγράφεται το θέατρο της Έλενας Πέγκα αποστρέφεται τη συνέχεια, την ολότητα, την ενότητα των αφηγήσεων και πριμοδοτεί αντίστοιχα την ασυνέχεια, τη μερικότητα και τις μικροαφηγήσεις, στα ενδιάμεσα κενά των οποίων αναφύονται οι εκάστοτε διαφορετικές θεάσεις της πραγματικότητας. Έτσι και στο παρόν έργο οι φαντασματικές μορφές του Κωνσταντινίδη στις τρεις διαφορετικές φάσεις της ζωής του αρθρώνουν η καθεμιά τη δική της αφήγηση για τη ζωή του συνθέτη, συνθέτοντας ένα κολλάζ αναμνήσεων και ονειρικών εικόνων. Η ζωή του συνθέτη παρουσιάζεται έτσι ως μία μόνο εκδοχή από τις πολλαπλές δυνατότητες με βάση τις οποίες θα μπορούσε να έχει εξελιχθεί, με αποτέλεσμα στο τέλος να μένει η αίσθηση της ρευστότητας του βίου.

Το μοναδικό στοιχείο που στοχεύει στο να άρει στιγμιαία αυτήν την αίσθηση ρευστότητας και απροσδιοριστίας είναι η σκηνική εμφάνιση του Αγοριού με τα εκάστοτε αντικείμενα τα οποία μας ανάγουν ευθέως στην παιδική ηλικία του Κωνσταντινίδη. Τα βιώματα των χρόνων της αθωότητας κάθε ανθρώπου είναι τα μόνα σχεδόν καθολικά αναγνωρίσιμα και ευρέως αποδεκτά, εκείνα στα οποία αναφέρεται ο εαυτός καθ' όλη τη διάρκεια του βίου του. Έτσι, το παγωτό, το γλειφιτζούρι και το τόπι προβάλλουν στο δραματικό υλικό του έργου ως η μόνη συνθήκη η οποία δένει το κεντρικό δραματικό πρόσωπο με τον ιστορικό χρόνο και διαμορφώνει μια στέρεα αφηγηματική βάση. Κατά τα άλλα, οι διαρκείς παλινωδίες του προσώπου του Κωνσταντινίδη μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, χωρίς ποτέ να αποκρυσταλλώνεται μια ορισμένη συνειδησιακή θέση και στάση απέναντι στα πεπραγμένα του βίου, φανερώνουν τη ρευστότητα που χαρακτηρίζει τη διαδικασία συγκρότησης του εαυτού στη μεταμοντέρνα οπτική της Πέγκα.

Ενθυμήματα βίου, ενός βίου όχι μόνο οριστικά απολεσθέντος αλλά και επαπειλούμενου από τη νεόκοπη αγοραία ηθική των νέων τεχνολογικών και επικοινωνιακών μέσων, εμφανίζονται και στο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου *Λόγω φάσας*. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στο εσωτερικό μιας παλιάς αριστοκρατικής οικίας. Εκεί ζουν, αποτραβηγμένες από το προσκήνιο της ζωής, δύο αδερφές, η Σουζάνα και η Θοδωρούλα. Σύμφωνα με τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, το σαλόνι του σπιτιού είναι φορτωμένο με προπολεμικά καλοδιατηρημένα έπιπλα και με διάφορα μικροαντίκειμενα, όλα τακτοποιημένα με σχολαστική ακρίβεια. Μέσα σε μια βιτρίνα δεσπόζει, μάλιστα, η συλλογή από τα μουσικά κουτιά της Σουζάνας, κουτιά που της δώριζαν οι εκάστοτε εραστές της.

Στο έργο του αυτό ο Διαλεγμένος επιχειρεί να αποτυπώσει τη βίαιη και ισοπεδωτική εισβολή των νέων μέσων και της κουλτούρας της διαφήμισης στον βιωμένο χώρο του πατρικού σπιτιού των δύο αδερφών, έναν χώρο ο οποίος έχει αφομοιώσει τη διάρκεια του χρόνου στα έπιπλα και τα αντικείμενα που τον πληρούν. Πρόκειται για έναν χώρο ανάλογο του αρχοντικού του Ποριώτη από το έργο του Καμπανέλλη, έναν χώρο στον οποίο ο χρόνος φέρει ένα ιδιαίτερο αξιακό βάρος. Ο

χώρος αυτός αλώνεται στη δεύτερη πράξη του έργου από το συνεργείο της παραγωγής ενός διαφημιστικού σποτ, στο οποίο πρωταγωνιστεί η Σουζάνα σε μια ύστατη προσπάθεια να επανεισαχθεί στον χώρο του θεάματος και να κερδίσει μια ευρύτερη αναγνώριση.

Όπως επισημαίνει ο συγγραφέας στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες της δεύτερης πράξης, το σπίτι προβάλλει τώρα σαν βομβαρδισμένο τοπίο, με παραμερισμένα έπιπλα και κάδρα και προβολείς στημένους τριγύρω, ενώ λογής καλώδια δημιουργούν τις δικές τους διαδρομές στο δάπεδο της παλαιάς οικίας. Είναι η τελευταία μέρα των γυρισμάτων, τα οποία ολοκληρώνονται επιτυχώς. Δεν είναι όμως το ίδιο επιτυχής και η συνολική έκβαση του εγχειρήματος, καθώς η εταιρία παραγωγής αρνείται τελικά την αμοιβή των εμπλεκόμενων με την αιτιολογία ότι ο έτερος πρωταγωνιστής, ο Λουκάς, που υποδύεται στη διαφήμιση τον Άγιο Βασίλη, είναι ένας αποφυλακισθείς ο οποίος είχε καταδικασθεί για φόνο και η υπόθεσή του είχε απασχολήσει το πανελλήνιο, με αποτέλεσμα η «φάτσα» του να είναι εντελώς αναγνωρίσιμη, προδικάζοντας έτσι την αποτυχία της διαφήμισης, σύμφωνα με την εταιρία παραγωγής.

Στην τελευταία σκηνή του έργου οι δύο αδερφές έχουν ήδη πληροφορηθεί το ναυάγιο της συνεργασίας και περιμένουν την άφιξη του σκηνοθέτη της διαφήμισης, προκειμένου να τους δώσει εξηγήσεις, αλλά και να προωθήσει τη συλλογή με τα μουσικά κουτιά της Σουζάνας σε έναν υποψήφιο αγοραστή. Στην έναρξη της σκηνής οι δύο αδερφές βγάζουν από τη βιτρίνα τα κουτιά, τα ξεσκονίζουν, τα τοποθετούν σε σειρά εν είδει έκθεσης και τα τιμολογούν. Όταν ο σκηνοθέτης καταφθάνει, ενημερώνει τις δύο αδερφές ότι ο ενδιαφερόμενος για τα κουτιά φίλος του δεν μπόρεσε να έρθει και θα του μεταφέρει εκείνος τις λεπτομέρειες της πώλησης. Κατόπιν, επιχειρεί να εξηγήσει στις δύο αδερφές το κώλυμα που προέκυψε με το διαφημιστικό σποτ και τον Λουκά, αλλά υπεκφεύγει στις αξιώσεις της Σουζάνας και της Θοδωρούλας να αποζημιωθούν τουλάχιστον για το ηλεκτρικό ρεύμα που καταναλώθηκε στο σπίτι τους τις τέσσερις μέρες των γυρισμάτων, κατά τις οποίες οι προβολείς λειτουργούσαν νυχθημερόν. Όταν η συζήτηση επανέρχεται στα κουτιά, οι δύο αδερφές ενημερώνουν τον σκηνοθέτη ότι τελικά δεν προτίθενται να τα πουλήσουν και η Σουζάνα τα επανατοποθετεί στη βιτρίνα. Ο σκηνοθέτης αποχωρεί απολογούμενος και η Σουζάνα με τη Θοδωρούλα αποσύρονται στη μοναξιά του γήρατός τους.

Τα μουσικά κουτιά και η διάψευση της πώλησής τους ουσιαστικά συνοψίζουν την τρέχουσα υπαρξιακή κατάσταση των δύο αδερφών, απόμαχων της ζωής και ριζικά ματαιωμένων μετά από αυτήν την ύστατη απόπειρα να γευθούν λίγα ακόμη ψήγματα χαράς της ζωής και της δημιουργίας. Η επίγευση της πίκρας, την οποία έφερε το ναυάγιο της συνεργασίας, αντανακλάται στη μεταστροφή της απόφασής τους σχετικά με την πώληση των μουσικών κουτιών, τα οποία έτσι παραμένουν στην κατοχή των δύο αδερφών ως ίχνη της πρότερης ζωής τους και ως ενδείξεις μιας οριστικά απολεσμένης ζωτικότητας. Ο συμπτωκωμένος στα μουσικά κουτιά χρόνος του έρωτα, της ξεγνοιασιάς και της νεανικής αφέλειας διασώζεται την τελευταία στιγμή από τις δύο αδερφές και δεν εκχωρείται στον κόσμο της μεταποίησης και της αλλοτρίωσης του βιώματος. Καθίσταται, έτσι, ένας χρόνος της ανάκλησης και της

αναπόλησης, διά του οποίου το παρελθόν κυρώνεται «σαν τη μόνη ζωή που αληθινά υπάρχει»⁹⁶⁰.

Η ανταλλακτική αξία την οποία προς στιγμήν επιχείρησαν να αποδώσουν στα μουσικά κουτιά η Σουζάνα και η Θοδωρούλα υποχωρεί προς όφελος της συμβολικής τους αξίας. Καθώς τα κουτιά επανατοποθετούνται στη βιτρίνα, καθίστανται στο εξής αντικείμενα συλλεκτικά, απεμπολώντας τον λειτουργικό τους χαρακτήρα. Ως τέτοια, δεν προσδιορίζονται πλέον από τη λειτουργία τους, αλλά από τη σχέση κτήσης και κατοχής με το υποκείμενο της συλλογής, στην προκειμένη περίπτωση τις δύο αδερφές. Σύμφωνα με τον Baudrillard, η κτήση και η κατοχή των αντικειμένων μιας συλλογής ενθαρρύνουν την αφαιρετική τους υπόσταση, την αυτοαναφορικότητά τους, καθώς αυτά παραπέμπουν το ένα στο άλλο, αλλά και την αποκλειστικότητα της σύνδεσής τους με το υποκείμενο της συλλογής⁹⁶¹. Διαμορφώνουν, εν ολίγοις, ένα κλειστό σύστημα, το οποίο δεν επικοινωνεί με τον έξω κόσμο και αντανακλά τη φαντασιακή σχέση του συλλέκτη με τα αντικείμενα της συλλογής⁹⁶². Έτσι και στην περίπτωση των δύο αδερφών η συλλογή με τα μουσικά κουτιά αναφέρεται πλέον αποκλειστικά στον πρότερο βίο των δύο αδερφών, συνιστά τη νοσταλγία του βίου αυτού και συμπυκνώνει τη φαντασιακή τους σχέση με το παρελθόν.

Ο Baudrillard, όμως, αποδίδει και μια βαθύτερη λειτουργία στη συλλογή, στην οποία εδράζεται ο συμβολικός της χαρακτήρας. Υποστηρίζει ότι η ουσιαστική δύναμη των συλλεκτικών αντικειμένων δεν απορρέει ούτε από τη μοναδικότητά τους ούτε από την ιστορική τους αξία, αλλά από το γεγονός ότι η ίδια η οργάνωση της συλλογής υποκαθιστά τον χρόνο, καθώς υποβάλλει μια κυκλικότητα, η οποία παραπέμπει στον κύκλο της ζωής⁹⁶³:

Αυτό που ο άνθρωπος βρίσκει στα αντικείμενα δεν είναι η ασφάλεια της επιβίωσης, αλλά η εμπύωση με τρόπο κυκλικό και ελεγχόμενο της διαδικασίας της ύπαρξης και η συμβολική, κατά συνέπεια, υπέρβαση αυτής της πραγματικής ύπαρξης από την οποία μας διαφεύγει το μη-αναστρέψιμο γεγονός.⁹⁶⁴

Στο έργο του Διαλεγμένου οι δύο αδερφές στο τέλος αποσύρονται οριστικά από τη ζωή και την ενεργό δράση έχοντας επίγνωση του σύντομου χρόνου που τους υπολείπεται, αλλά και με την πικρία των ματαιώσεων της ζωής τους. Αναδιπλώνονται στον οικείο χώρο του πατρικού τους σπιτιού, ανακτούν τον έλεγχο του, τον οποίο είχαν απολέσει κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, και αφήνονται να κατακλυστούν από την οικειότητα των πραγμάτων τους εν όψει του αμετάκλητου τέλους που επαπειλεί πλέον την ύπαρξή τους. Το «διεξοδικό λεπτομερειακό μικροσύμπαν»⁹⁶⁵ των πραγμάτων τους καθίσταται ο νέος ζωτικός τους χώρος, ο τόπος μιας εναλλακτικής εμπίωσης του χρόνου της καθημερινότητας.

⁹⁶⁰ Χρηστίδης, «Το φαινόμενο Γιώργος Διαλεγμένος», *Ελευθεροτυπία*, 23.1.1994.

⁹⁶¹ Baudrillard, *Le système des objets*, ό.π., σ. 121.

⁹⁶² Γράφει ο Baudrillard: «Εντός της [συλλογής] κάθε αντικείμενο χάνει και την παραμικρή πρακτική του λειτουργία. Εδώ θριαμβεύει η κτήση, εδώ η καθημερινή πρόζα των αντικειμένων γίνεται ποίηση, ασυνείδητος και θριαμβευτικός λόγος». *Το ίδιο*, σ. 122.

⁹⁶³ *Το ίδιο*, σσ. 134-135.

⁹⁶⁴ *Το ίδιο*, σ. 136.

⁹⁶⁵ Βαροπούλου, «Οι φόρμες, τα ιδιώματα, οι παραστάσεις», ό.π.

Εάν, όμως, τα συλλεκτικά μουσικά κουτιά των δύο αδερφών συγκροτούν μια διαφορετική χρονικότητα, εντός της οποίας ο χρόνος ανακυκλώνεται και γίνεται αντιληπτός μέσα από την ευρύτητα των φαντασιακών προβολών των συλλεκτών τους, τότε τα αντικείμενα αυτά φέρουν ενσωματωμένη τη μνήμη του παρελθόντος, που τώρα ανακαλείται και βιώνεται εκ νέου από τις δύο αδερφές, φορτισμένη με τη νοσταλγία μιας οριστικά απολεσμένης εποχής. Υπό αυτό το πρίσμα τα μουσικά κουτιά συνιστούν εν τέλει μνημονικούς τόπους, αφενός επειδή ενεργοποιούν τη διαδικασία της μνήμης, αφετέρου επειδή κατ' ουσίαν αναφέρονται στον εαυτό τους και στα βιώματα με τα οποία έχουν επενδυθεί, προκαλώντας τη διαρκή επαναφορά των βιωμάτων αυτών στο παρόν ως ένα ρέκβιεμ του χαμένου χρόνου⁹⁶⁶. Τα μουσικά κουτιά απολήγουν, έτσι, τόποι της διαρκούς αναβίωσης του ένδοξου παρελθόντος των δύο αδερφών και δη της Σουζάνας, «η έσχατη ενσάρκωση της μνημονικής τους συνείδησης»⁹⁶⁷ στη μοναχική τους διαδρομή προς τον τόπο της οριστικής αποδημίας.

Έντονο μνημονικό φορτίο φέρουν και τα υφαντά που επιδεικνύει στη μέλλουσα γυναίκα του εγγονού της η Μουμού στο έργο του Παναγιώτη Μέντη *Save*. Η Λίλα επισκέπτεται το πατρικό του συντρόφου της ως μέλλουσα νύφη. Αφού γίνουν οι απαραίτητες συστάσεις, τη Λίλα θα πάρει κατά μέρος η Μουμού, για να της επιδείξει μια σειρά από υφαντά, τα οποία η ίδια έχει φροντίσει να περισώσει «για όποιους ξέρουν να εκτιμήσουν»⁹⁶⁸, όπως χαρακτηριστικά λέει. Σεντόνια και τραπεζομάντηλα υφασμένα στον αργαλειό σε κουκουλάρικο ύφασμα συνθέτουν τον «θησαυρό» της, τον οποίο η Πάτρα, μέλλουσα πεθερά της Λίλας, σπεύδει να αποκαλέσει «κουρελαρία».

Κάποια στιγμή την προσοχή της Λίλας τραβάει ένα μεταξωτό κομμάτι ύφασμα, το οποίο όμως φέρει επάνω του καφετί λεκέδες. Η Λίλα ενδιαφέρεται να μάθει πώς έμειναν αυτοί οι ανεξίτηλοι λεκέδες επάνω στο τραπεζομάντηλο και η Μουμού αρχίζει να της αφηγείται όλη την ιστορία: πώς το 1923-1924 ήρθε με την οικογένειά της και εγκαταστάθηκε στην πόλη, ταυτόχρονα με το μεγάλο κύμα προσφύγων που έρχονταν από τη Μικρά Ασία και τον Πόντο. Πώς στο αρχοντικό σπίτι, στο οποίο έμεναν και το οποίο ανήκε σε μια μεγαλοαστική οικογένεια, ήρθε να ζητήσει καταφύγιο μια οικογένεια προσφύγων και η ίδια προσφέρθηκε να τους ανοίξει το διαμέρισμά της για να κοιμηθούν εκεί. Πώς εκείνοι έφεραν μαζί τους λιγοστά αντικείμενα αξίας, μεταξύ των οποίων και το τραπεζομάντηλο, τα οποία η σπιτονοικοκυρά τους είπε να στοιβάξουν σε ένα κιόσκι. Και πώς την άλλη μέρα βρήκαν λεκιασμένο το τραπεζομάντηλο, καθώς το είχαν αφήσει κάτω από το μπουρί της σόμπας που έσταζε μαυρίλα. Η Μουμού, λέει, από την ντροπή της για τη ζημιά που έγινε ζήτησε από τη γυναίκα να της πουλήσει όλα τα υφαντά, αλλά εκείνη της τα χάρισε πικραμένη και ύστερα έφυγε με την οικογένειά της για τη Θεσσαλονίκη.

Τα υφαντά που η Μουμού εδώ επιδεικνύει στη Λίλα με την προσδοκία εκείνη να τα εκτιμήσει (σε αντίθεση με τη δική της νύφη, που όπως φαίνεται τα περιφρονεί)

⁹⁶⁶ Τη διπλή αυτή προϋπόθεση για την αναγωγή ενός αντικειμένου σε μνημονικό τόπο αναλύει ο P. Nora: Nora, «Between Memory and History: Les lieux de mémoire», *ό.π.*, σσ. 7-24 (ιδίως σσ. 19, 23).

⁹⁶⁷ *Το ίδιο*, σ. 12.

⁹⁶⁸ Μέντης, «Save», *ό.π.*, σ. 125.

αναδεικνύονται σε αντικείμενα μνήμης, σε αυτήν την περίπτωση όμως όχι μόνο ατομικής αλλά και συλλογικής. Τα αντικείμενα αυτά ανακαλούν τόσο το παρελθόν της ίδιας της Μουμούς, όσο και μια ολόκληρη εποχή διωγμών και προσφυγιάς. Μάλιστα, η αφήγηση της Μουμού αφήνει και αιχμές για τον τρόπο με τον οποίο οι γηγενείς αντιμετώπισαν τους Έλληνες πρόσφυγες κατά τη διάρκεια του επαναπατρισμού τους. Υπό αυτό το πρίσμα, ο λεκές επάνω στο τραπεζομάντηλο θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως μια μεταφορά αυτής της μελανής όψης του επαναπατρισμού των προσφύγων, που γύρισαν ξένοι στην ίδια τους την πατρίδα, απαξιωμένοι από τους Έλληνες, οι οποίοι τους υποδέχτηκαν σε μεγάλο βαθμό με καχυποψία και περιφρόνηση. Ο πολιτισμικός τους πλούτος μένει να θυμίζει την αξία του ανθρώπινου μόχθου και την αξίωση της αξιοπρεπούς διαβίωσης – απομεινάρια μιας εποχής που έχει παρέλθει ανεπιστρεπτή.

Η Μουμού αντιπροσωπεύει στο έργο την αίγλη αυτής ακριβώς της εποχής, σχεδόν οριστικά απολεσμένης και απαξιωμένης στο βωμό των επιταχυνόμενων πολιτισμικών αλλαγών. Σε μια από τις τελευταίες σκηνές του έργου και ενώ η Πάτρα ετοιμάζει το τραπέζι για το εορταστικό δείπνο, η Μουμού σχολιάζει την επιλογή της νύφης της να μη βάλει το καλό τραπεζομάντηλο και τις λινομέταξες πετσέτες:

Πάντοτε η πετσέτα στολίζει το τραπέζι. Κι αυτές στον αργαλειό στο χέρι. Κουκουλιάρικες. Θρακιώτικα μεταξωτά. Ξέραν καλά την επεξεργασία. Δένανε τις βέργες να μεγαλώσει το σκουλήκι να φτιάξει το κουκούλι του. Το κουκούλι. Τα εγγόνια μου μικρά είχαν γεμίσει τη μεγάλη κάμαρα. Χριτς χριτς χριτς... Όταν τους ρίχνανε τα φύλλα της μουριάς. Για το ακριβό μετάξι, δεν πρέπει να τρυπήσει η πεταλούδα το κουκούλι. Η πεταλούδα πρέπει να καεί. Γιατί αν τρυπήσει... Γεννούν εκατοντάδες, χιλιάδες, μυριάδια!... Ο μάστορας αποφασίζει το ποια θα συνεχίσουνε, ποια θα καούν... Γιατί αν τρυπήσει το κουκούλι... Ο μάστορας αποφασίζει.⁹⁶⁹

Η αφήγησή της φέρει όλη τη νοσταλγία της παλιάς εποχής, τότε που το χειροποίητο έδινε άλλο αξιακό φορτίο στα αγαθά, τότε που οι άνθρωποι ήξεραν να εκτιμήσουν τον ανθρώπινο μόχθο. Και αμέσως μετά συμπληρώνει: «Ετούτοι οι άνθρωποι ξεχάσανε να χαίρονται. Βιάζονται. Μόνο τρέχουνε και βιάζονται...»⁹⁷⁰. Στα τελευταία αυτά λόγια της Μουμού συμπυκνώνεται το συνολικό δραματικό διακύβευμα του έργου: η ανάγκη επανεστίασης στις πραγματικές αξίες του ανθρώπινου βίου, μακριά από τις αλλοιώσεις που αυτός έχει υποστεί από τα επιβαλλόμενα κοινωνικά πρότυπα της σύγχρονης παγκοσμιοποιημένης και τεχνολογικοποιημένης εποχής. Τα υφαντά συνιστούν τη συμβολική αποτύπωση αυτής της οριστικά απολεσμένης ηθικής, ίχνη μιας εποχής που αξιοδοτούσε εντελώς διαφορετικά τον άνθρωπο και τον πολιτισμό του.

Στο πεδίο των αντικειμένων με μνημονικό φορτίο εγγράφονται και τα αντικείμενα του σπιτιού της Άννας από τα *Διαμάντια και μπλουζ* της Λούλας Αναγνωστάκη, αντικείμενα τα οποία έχουν προέλθει από τα διάφορα ταξίδια της. Τα αναμνηστικά αυτά γίνονται αντικείμενο του δραματικού διαλόγου και εισέρχονται

⁹⁶⁹Το ίδιο, σ. 198.

⁹⁷⁰Ο.π.

στο κινησιακό σύστημα του έργου στη δεύτερη εικόνα του, εκεί όπου η Άννα υποδέχεται στο σπίτι της τη φίλη της Ελένη μαζί με τη φίλη της τελευταίας, Σόνια. Με τον τρόπο αυτό ενεργοποιείται η σκηνική τους παρουσία και τα μικροαντικείμενα αυτά συμμετέχουν στη διαμόρφωση του ζωτικού χώρου της Άννας –ενός χώρου που ενώ παρουσιάζει μια πλησμονή αντικειμένων που δύνανται να παρέχουν στην Άννα μια αίσθηση ασφάλειας και οικειότητας, εντούτοις φαίνεται ότι αδυνατεί να καλύψει το εσωτερικό της κενό και την εκθέτει στην ερημία και την υπαρξιακή απομόνωση⁹⁷¹.

Στην έναρξη της δεύτερης εικόνας του έργου η Σόνια περιεργάζεται με ιδιαίτερο ενδιαφέρον το μεγαλοαστικό σαλόνι της Άννας και κοντοστέκεται στα διάφορα αντικείμενα που το κοσμούν. Η πρώτη της επαφή είναι με ένα music box, το οποίο με το πρώτο άγγιγμά της αρχίζει να παίζει μουσική. Η Άννα πληροφορεί τη Σόνια ότι το είχε αγοράσει από ένα μικρό μαγαζάκι στο Μόναχο και με αφορμή αυτό οι δυο τους συζητούν περί μουσικής. Αμέσως μετά το ενδιαφέρον της Σόνιας έλκουν οι πολυθρόνες του σαλονιού. Τις χαϊδεύει και στη συνέχεια το βλέμμα της μεταπηδά σε ένα άλλο music box. Τότε, η Άννα στρέφει την προσοχή της Σόνιας σε κάτι μινιατούρες, τις οποίες, όπως την πληροφορεί, έχει φιλοτεχνήσει η κόρη της Ειρήνη. Η Σόνια, τότε, παρατηρεί ότι η Άννα έχει πολύ ωραία πράγματα στη συλλογή της, για να εισπράξει την απάντηση της Άννας ότι όλα είναι φτηνά, χωρίς αξία και ότι τα αγοράζει επειδή την εντυπωσιάζουν τα χρώματα. Τελευταίο αντικείμενο το οποίο αυτήν τη φορά η Ελένη επιδεικνύει στη Σόνια είναι ένα φιλντισένιο ρεβόλβερ, για το οποίο η Άννα λέει ότι είναι όπλο πραγματικό, δώρο του Γιάγκου από το Λονδίνο και ότι το κατέχει παράνομα, καθώς θα έπρεπε να διαθέτει άδεια οπλοφορίας. Από το σημείο αυτό και εξής επίκεντρο του ενδιαφέροντος θα γίνει η ίδια η Σόνια, καθώς την Άννα θα εντυπωσιάσουν τα κοσμήματά της, οι τρόποι της και η γενικότερη παρουσία της.

Τα μικροαντικείμενα της Άννας, μαζί με άλλα αντικείμενα του χώρου, όπως το πιάνο, το κασετόφωνο, τα περιοδικά και τα λογής χαρτάκια που της χρησιμεύουν για τη χαρτοκοπτική της, καθώς και αντικείμενα που συνδέονται με καθημερινές συνήθειες, όπως ο καφές και το τσιγάρο, συνθέτουν τον μικρόκοσμο της Άννας, έναν «μικρόκοσμο που τελικά την μεταβάλλει σε παρανάλωμά του», σύμφωνα με τα λόγια της ίδιας της συγγραφέως⁹⁷². Ενώ η Άννα φαίνεται να έχει διαμορφώσει γύρω της ένα περιβάλλον το οποίο θα μπορεί ανά πάσα στιγμή να απορροφά τους ψυχικούς της κραδασμούς και τις συναισθηματικές της περιδινήσεις, ένα περιβάλλον που θα ανακαλεί στιγμές από ταξίδια, για να τροφοδοτήσει με έναν αέρα εξωτισμού την πεζή καθημερινότητά της, ένα περιβάλλον, τέλος, που θα αγκαλιάζει στοργικά την εύθραυστη υπόστασή της, αποδεικνύεται τελικά ότι τίποτε από όλα αυτά δεν

⁹⁷¹ Τόσο η ίδια η συλλογή αναμνηστικών αντικειμένων από την Άννα όσο και η επενέργεια που αυτά έχουν επάνω της ανακαλούν την ατμόσφαιρα των έργων του Τ. Ουίλλιαμς (βλ. χαρακτηριστικά: *Γυάλινος Κόσμος*). Την υπόγεια σύνδεση του δραματικού σύμπαντος του παρόντος έργου της Αναγνωστάκη με τη δραματουργία του Αμερικανού συγγραφέα επισημαίνει ο Θ. Γραμματάς: Γραμματάς, «Ελληνο-αμερικανικό θέατρο. Παράλληλη ανάγνωση», στον τόμο *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τ. Α', Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 399.

⁹⁷² Αναγνωστάκη, «Ο δάσκαλός μου, ο μαθητής μου», στον τόμο Μάνος Καρατζογιάννης, *Στην Πόλη της Λούλας Αναγνωστάκη*, Σοκόλη, Αθήνα 2015, σ. 88.

λειτουργεί λυτρωτικά για την Άννα, αντίθετα όλα τα παραπάνω –πλην της μουσικής– επιτείνουν την «άσκοπη προέλασή της μέσα στην ευτελή καθημερινότητα»⁹⁷³.

Ειδικά τα αναμνηστικά των ταξιδιών, τα οποία εδώ έλκουν το ενδιαφέρον της Σόνιας, τελούν σε ένα ιδιότυπο καθεστώς παρουσίας. Εύστοχα ο J. Pallasmaa επισημαίνει για όλα αυτά τα μικροαντικείμενα:

Εικόνες, αντικείμενα, θραύσματα, ασημαντα πράγματα όλα χρησιμεύουν ως κέντρα συμπύκνωσης για τις αναμνήσεις μας. Η σημασία των αντικειμένων στις μνημονικές διαδικασίες μας είναι ο κύριος λόγος για τον οποίο θέλουμε να συλλέξουμε οικεία ή περίεργα αντικείμενα γύρω μας· επεκτείνουν και ενισχύουν τη σφαίρα των ενθυμημάτων και, σε τελική ανάλυση, την αίσθηση του εαυτού μας.⁹⁷⁴

Από τη μια, λοιπόν, όλα αυτά τα μικροαντικείμενα της Άννας ανακαλούν ένα ευτυχισμένο παρελθόν, γεμάτο από ταξιδιωτικές εμπειρίες, εικόνες άλλων πολιτισμών και πολυαισθητηριακά ερεθίσματα, αναβιώνοντας έτσι στο παρόν την αίσθηση του εκάστοτε ταξιδιού και στοχεύοντας στη διαμόρφωση ενός οικείου μνημονικού χώρου στο παρόν της Άννας. Από την άλλη, όμως, η αίσθηση αυτή την ίδια στιγμή κατά την οποία αναβιώνεται υφίσταται και μια παραλλαγή, καθώς υπόκειται στην παρούσα συναισθηματική κατάσταση της Άννας. Έτσι, υπό το βάρος των ανεκπλήρωτων πόθων της Άννας και του ανικανοποίητου της ύπαρξής της, η εσωτερική πληρότητα που φέρει κάθε ταξιδιωτική εμπειρία εκπίπτει εδώ σε μια ανάμνηση ευτυχίας, η οποία αντανακλάται μεν στα χαριτωμένα αναμνηστικά, αδυνατεί δε να πληρώσει το εσωτερικό κενό της Άννας.

Επιπροσθέτως, το γεγονός ότι η Σόνια, Ρουμάνα η ίδια, εκπροσωπώντας το θελκτικό ξένο, είναι η μόνη που εκφράζει τον θαυμασμό της για τα αντικείμενα αυτά, είναι σαν να ταυτίζει την ξενική παρουσία της με τον εξωτικό χαρακτήρα του ταξιδιού που αυτά φέρουν. Η ίδια στη συνέχεια του έργου θα αποδειχθεί ότι έχει σχέση με τον σύζυγο της Άννας. Κατά μία έννοια, δηλαδή, το ξένο που εκπροσωπεί η Σόνια εισβάλλει εδώ ορμητικό στη ζωή της Άννας: σαρώνει πρώτα τον προσωπικό της χώρο για να «πιάσει ατμόσφαιρα», όπως χαρακτηριστικά λέει η Ελένη στην Άννα⁹⁷⁵, και στη συνέχεια επελαύνει στις ίδιες της τις σχέσεις. Έτσι, η Σόνια μοιάζει να εξουδετερώνει οτιδήποτε βρίσκεται στο πέρασμά της αναλαμβάνοντας τον ρόλο τον οποίο στο αστικό δράμα του Ίψεν και του Τσέχωφ είχε το όπλο. Η εκκυρσοκρότηση εδώ δεν γίνεται από το ρεβόλβερ το οποίο η Σόνια είχε θαυμάσει στην αρχή του έργου αλλά από την ίδια την πράξη της εισβολής της⁹⁷⁶. Η εισβολή της Σόνιας, συνεπώς, δεν αφήνει τίποτα ανεπηρέαστο στο δραματικό σύμπαν του έργου – μαζί και τα αναμνηστικά των ταξιδιών της Άννας, που στο τέλος απομένουν κενοί τόποι αναπόλησης, στερημένοι από το ειδικό βάρος της μνήμης και τη ζωογόνα ιδιότητά της.

⁹⁷³ Βαροπούλου, «Η γλώσσα είναι το όπλο», στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, Νέα Σκηνή – Θέατρο Οδού Κυκλάδων, Χειμώνας 2002-2003, σ. 150.

⁹⁷⁴ Pallasmaa, *ό.π.*, σ. 163.

⁹⁷⁵ Αναγνωστάκη, «Διαμάντια και μπλουζ», *ό.π.*, σ. 58.

⁹⁷⁶ Για το μοτίβο της εισβολής στη δραματουργία της Αναγνωστάκη γενικά αλλά και στο παρόν έργο ειδικότερα, βλ. Βίκυ Μαντέλη, *Το μοτίβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη*, Πεδίο, Αθήνα 2014, ιδίως σσ. 110-117.

Με τα δύο επόμενα έργα μετατοπιζόμαστε στο πέραν του ρεαλισμού πεδίο, σε δραματικά περιβάλλοντα που συγχωνεύουν στοιχεία της μεταφυσικής και της τελετουργίας. Εδώ οι μνημονικές διεργασίες εδράζονται σε αντικείμενα βαθιά ριζωμένα στην επικράτεια του βιώματος και προσλαμβάνουν μια ονειρική διάσταση. Στο νεκρόδειπνο που παραθέτουν οι απόγονοι του οίκου των Ατρείδων για να τιμήσουν τους νεκρούς τους στο δεύτερο μέρος της αρχαιόθεμης τριλογίας του Ιάκωβου Καμπανέλλη με τίτλο *Ο Δείπνος* εξέχουσα θέση κατέχουν το ψωμί και το κρασί. Εδραία σύμβολα της χριστιανικής πίστης διά της ταύτισής τους με το σώμα και το αίμα του Χριστού, τα δύο αυτά στοιχεία βαρύνονται στο περικείμενο του έργου με επιπλέον σημασιοδοτήσεις, οι οποίες εν τέλει τα απομακρύνουν από το θρησκευτικό διακείμενο και διανοίγουν την ερμηνεία τους σε διαφορετικά εννοιολογικά πεδία.

Σημεία του λαϊκού πολιτισμού το ψωμί και το κρασί έχουν επιβιώσει στο βάθος της ιστορικής διαδρομής του ανθρώπου και έχουν αναδειχθεί σε σύμβολα του καθημερινού μόχθου, λαμβάνοντας ενίοτε και ταξικό χαρακτήρα⁹⁷⁷. Ιδωμένα από μια ανθρωπολογική σκοπιά το ψωμί και το κρασί ενεργοποιούν την αίσθηση του ανήκειν σε μια κοινότητα, όπου το μοίρασμα της βρώσης και της πόσης αποτελεί βασικό στοιχείο της ιδιοσυστασίας της. Στον *Δείπνο*, που οργανώνεται γύρω από ένα τραπέζι και εμπλέκει τα μέλη της πιο στενής κοινότητας, της οικογένειας, το ψωμί και το κρασί όχι μόνο συσπειρώνουν τους προγόνους και τους απογόνους του οίκου γύρω από μια κοινή «εστία», αλλά επιπλέον ανάγονται σε σύμβολα της μητρικής φροντίδας και της οικογενειακής ευτυχίας. Η σκηνική παρουσία του κρασιού και ιδίως του ψωμιού θα γίνει η αφορμή για ονειροπόληση, για μια καταβύθιση στις εικόνες του άλλοτε κραταιού οίκου, που όμως για τα τρία αδέρφια δεν ήταν παρά ένα σπιτικό-καταφύγιο της παιδικής τους αθωότητας, οριστικά απολεσμένης στο δραματικό παρόν.

Λίγο πριν την είσοδο της Ηλέκτρας και του Ορέστη στη σκηνή και ενώ η Ιφιγένεια με τον Φόλο ετοιμάζουν το τραπέζι, ο Φόλος σε μια άκρη της σκηνής κόβει ένα μεγάλο καρβέλι ψωμί σε φέτες⁹⁷⁸, τις οποίες η Ιφιγένεια θα διαμοιράσει στους συνδαιτυμόνες, όταν πλέον αυτοί έχουν πάρει τη θέση τους στο τραπέζι⁹⁷⁹. Η συζήτηση που ακολουθεί για το κρασί, το ψωμί και το λάδι, που αποτελούν την «αγία τριάδα της σοδειάς» κατά την έκφραση του Φόλου⁹⁸⁰, εγείρει στις δύο αδερφές την ανάμνηση της μητέρας τους, η οποία κλεισμένη στην κουζίνα του παλατιού φέρεται να αφοσιωνόταν με ιδιαίτερο μεράκι στις σπιτικές παρασκευές. Ακολουθεί το σχόλιο

⁹⁷⁷ Προς επίρρωση της ταξικής διάστασης του ψωμιού, ο Φύλακας στο τρίτο μονόπρακτο της τριλογίας, την *Πάροδο Θηβών*, αφηγούμενος τη σχέση που είχε ως φύλακας των ανακτόρων με τους γόνους των Λαβδακιδών, λέει χαρακτηριστικά: «[...] άμα έβγαζα το ψωμί μου να κολατσίσω, μαζευόντανε όλα γύρω μου και κοιτάζανε... ρωτούσανε 'τι είν' αυτό που τρως...' 'ψωμί' τους έλεγα, 'τόσο μαύρο; Εμείς δεν έχουμε τέτοιο', λέγανε, 'μόνο άσπρο έχουμε' και μου ζητούσανε να τους δώσω...». Καμπανέλλης, «Πάροδος Θηβών», *ό.π.*, σ. 79. Το ψωμί θεωρείται, άλλωστε, σύμβολο της ουσιώδους τροφής: Λήμμα «Pain», στον τόμο *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, *ό.π.*, σ. 722.

⁹⁷⁸ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 46.

⁹⁷⁹ *Το ίδιο*, σ. 50.

⁹⁸⁰ *Το ίδιο*, σ. 51.

του Αίγισθου για τη θεία γεύση του ψωμιού και η ομολογία του Αγαμέμνονα ότι όλες αυτές οι μνήμες που του προκαλεί η ανακαλούμενη γεύση του ψωμιού και του κρασιού τον πονούν κατάβαθα, για να εισπράξει στη συνέχεια την κυνική παραδοχή του Αίγισθου ότι και αυτό ακόμα αποτελεί μέρος της τιμωρίας τους⁹⁸¹.

Από το ιδιαίζον οντολογικό καθεστώς στο οποίο ενδιαιτώνται οι νεκροί στο έργο ελλείπουν οι αισθήσεις, ωστόσο ο μηχανισμός της μνήμης λειτουργεί με οδυνηρή οξύτητα. Μολονότι στη διαδικασία του δείπνου οι νεκροί μετέχουν εικονικά, μιμούμενοι τις κινήσεις της βρώσης, χωρίς δηλαδή να ενεργοποιείται ούτε η αίσθηση της αφής ούτε και αυτή της γεύσης, όταν η συζήτηση των ζωντανών περιστρέφεται γύρω από το ψωμί, η ανάμνηση της γεύσης του γεννά στον Αίγισθο και τον Αγαμέμνονα μνήμες μιας παρελθούσας ευτυχίας και μιας χαμένης οικογενειακής θαλπωρής αντίστοιχα. Για τον Αίγισθο, μάλιστα, τον «ειρωνικό *raisonneur*»⁹⁸² του έργου, η ανάδυση αυτή της μνήμης δεν είναι παρά η τιμωρία τους για τον τρόπο με τον οποίο έζησαν, περιφρονώντας τις μικρές χαρές της ζωής.

Το ψωμί καθίσταται, έτσι, ταυτόσημο της απώλειας σε αυτό το «συμπόσιο των ψυχών»⁹⁸³, τόσο για τους ζωντανούς όσο και για τους νεκρούς του οίκου των Ατρείδων. Και ενώ η απώλεια αυτή φέρει διαφορετική βαρύτητα για τους απογόνους του οίκου από ό,τι για τους προγόνους τους, εντούτοις απολήγει στην ίδια αίσθηση συμφιλίωσης με αυτό που έχει οριστικά χαθεί. Η απώλεια της αθωότητας και της μητρικής στοργής, που επανέρχεται στη μνήμη των τριών αδερφών με τη γεύση του ψωμιού, ανατροφοδοτεί τον αδερφικό δεσμό, αντισταθμίζοντας έτσι την αποστέρηση της μητρικής φροντίδας, την οποία σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό τα τρία αδέρφια έχουν βιώσει. Από την άλλη, η ανάκληση της γεύσης του ψωμιού από τους νεκρούς οδηγεί στη συνειδητοποίηση της αμετάκλητης μετάβασής τους στο οντολογικό καθεστώς των μεταστάντων, όπου η απώλεια της χαράς της ζωής προβάλλει ήδη ως τετελεσμένο. Το ψωμί καθίσταται, έτσι, σημείο του ειρωνικού χρόνου που διέπει το σύνολο του έργου –ενός χρόνου που από την πλευρά των νεκρών προβάλλει μη γραμμικός, αλλά ρέων στη σφαίρα της ανάμνησης και της αναμόχλευσης, και από την πλευρά των ζωντανών αναδύεται σε χρόνο διαρκώς διαφεύγοντα της παροντικότητας, έναν χρόνο που φωλιάζει στην ανάκληση και τον αναστοχασμό.

Περιβεβλημένο με την αξία της ανάμνησης, αλλά και πλήρως ενταγμένο στην εικονοποιία του λαϊκού πολιτισμού, προβάλλει το ψωμί και στο τελευταίο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Μια συνάντηση κάπου αλλού*. Στην πρώτη εικόνα του έργου οι τρεις γυναίκες που καταφτάνουν στην κορυφή του λόφου όπου κοιμάται το Αγόρι προκειμένου να μαζέψουν χόρτα κοντοστέκονται για να παρατηρήσουν το παιδί. Σε μια απόπειρα να ερμηνεύσουν το όνειρό του ως άλλες μοίρες τού υπαγορεύουν τι δρόμο να διαλέξει στη ζωή του. Όλη η εικόνα συντίθεται από τις αφηγηματικές ρήσεις των τριών γυναικών, κάθε μια από τις οποίες υπερασπίζεται με επιχειρήματα τη δική της εκλογή επαγγελματικού προσανατολισμού για λογαριασμό του Αγοριού.

⁹⁸¹ Ο.π.

⁹⁸² Πούχνερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σ. 680.

⁹⁸³ Το ίδιο, σ. 683.

Μόλις οι τρεις γυναίκες ολοκληρώσουν το καθήκον της «μοιρασιάς», αποχωρούν. Τότε, το Αγόρι ανασηκώνεται, κοιτάζει με περιέργεια τριγύρω και ύστερα βγάζει από τη σάκα του μια φέτα ψωμί, την οποία αρχίζει να τρώει αργά ατενίζοντας τη θάλασσα.

Η όλη εικόνα ενέχει έναν ονειρικό, σχεδόν μεταφυσικό, χαρακτήρα, αφού πέρα από το ρεαλιστικό της πλαίσιο τα όσα διαμείβονται στην κορυφή του λόφου προσιδιάζουν περισσότερο σε μια φαντασίωση του Αγοριού παρά σε μια υπαρκτή πραγματικότητα. Η μορφή των τριών γυναικών, που θα επανέλθουν στην τελευταία εικόνα του έργου ως γειτόνισσες για να παρασταθούν στον θάνατο του εαυτού, αναδύεται ως αρχετυπική εικόνα των λαϊκών δοξασιών γύρω από τις μοίρες που «μοιράζουν» την τύχη του νεογέννητου βρέφους πάνω από την κούνια του⁹⁸⁴. Βέβαια, εδώ η σύνθεση του δραματικού χώρου είναι διαφορετική: δεν πρόκειται για κάμαρα σπιτιού, αλλά για έναν χώρο ανοιχτό και υπαίθριο, που αντανακλά την πολυμορφία του ελληνικού τοπίου, έναν τόπο στον οποίο βουνό και θάλασσα συμπλέκονται με τον πιο αρμονικό τρόπο. Επιπλέον, οι προφητείες των τριών γυναικών δεν θα επιβεβαιωθούν στη διάρκεια του έργου, καθώς ο ήρωας ακολουθεί τελικά διαφορετική πορεία. Φανερόνεται, έτσι, ότι ο Καμπανέλλης «χειρίζεται ελεύθερα τα μυθολογικά στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού»⁹⁸⁵, καθώς περισσότερο τον ενδιαφέρει μια διήθηση του προσωπικού με τον συλλογικό μύθο, έτσι που η όλη πορεία του ήρωα μέσα στο έργο να αποκτήσει παραδειγματικό χαρακτήρα και ο θάνατός του να ιδωθεί όχι ως η απόληξη του ατομικού βίου του συγκεκριμένου προσώπου, αλλά υπό το πρίσμα του χρόνου που διαρκώς ανακυκλώνεται εντός του συλλογικού βίου.

Μέσα σε αυτό το υπερβατικό δραματικό τοπίο το μασούλημα του ψωμιού (όπως επίσης και το μάζεμα των χόρτων από τις τρεις γυναίκες) είναι η μόνη χειρονομία που αγκυρώνει τη δράση στον σκηνικό χώρο και καταφάσκει το ρεαλιστικό υπόστρωμα της εικόνας. Η αίσθηση αυτή επιτείνεται από την ίδια τη φύση του ψωμιού: στοιχειώδης τροφή, άμεσα συνδεδεμένη με τον πολιτισμό της υπαίθρου, καθίσταται εδώ η μοναδική απτή αναφορά στις λαϊκές καταβολές του Αγοριού. Το ψωμί αναδύεται έτσι ως σκηνικό σημείο του λαϊκού πολιτισμού, ο οποίος ούτως ή άλλως υπάρχει διάχυτος στην εικόνα μέσα από τη μορφή και τις αφηγήσεις των τριών γυναικών, ωστόσο δεν υποστασιοποιείται σκηνικά με άλλον τρόπο, δεδομένης της σχεδόν μεταφυσικής διάστασης των διαμειβομένων.

Το εν λόγω αντικείμενο, όμως, αναδεικνύει ένα ακόμα χαρακτηριστικό του δραματικού σύμπαντος του έργου, εμμενές σε όλες τις εικόνες του και διατρέχον μεγάλο μέρος της συνολικής δραματουργίας του Καμπανέλλη. Πρόκειται για τη διάσταση του χρόνου, που στο παρόν έργο προβάλλει κυρίαρχη όχι μόνο σε επίπεδο θεματολογίας αλλά και ως δομικό στοιχείο της συγκρότησης του δραματικού κόσμου του έργου. Οι δέκα εικόνες στις οποίες διαρθρώνεται η σκηνική δράση φέρουν τον χαρακτήρα της ανάμνησης (τιτλοφορούνται, άλλωστε, «εικόνες-αναμνήσεις»), κατά συνέπεια ενδύονται μια ανασκοπική οπτική, η οποία περιβάλλει τον βίο του εαυτού

⁹⁸⁴ Βλ. σχετικά: Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 793.

⁹⁸⁵ *Ο.π.*

με την αχλή της μνήμης. Υπό αυτό το πρίσμα, η πρώτη εικόνα του έργου ουσιαστικά δεν είναι παρά μια ανάμνηση της αθωότητας των παιδικών χρόνων, τότε που η ευτυχία φώλιαζε στην ονειροπόληση και την ενατένιση και η πληρότητα της ύπαρξης απέρρευε από την απλότητα των πραγμάτων. Το ψωμί ως συστατικό του λιτού και απέριττου βίου αναπαράγει αυτήν την ατμόσφαιρα, ενεργοποιώντας την πρώτη στιβάδα των μνημονικών διεργασιών του εαυτού, εκείνων που εδράζονται στο αφήγημα της παιδικής ηλικίας, το οποίο αναδεικνύεται εδώ άμεσα συνυφασμένο με τον συλλογικό βίο και τις ποικίλες πολιτισμικές εκφάνσεις του. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ο εαυτός στο τέλος της εν ζωή πορείας του (όπως αποτυπώνεται σκηνικά στην τελευταία εικόνα του έργου) επιστρέφει στο καταφύγιο της παιδικής ηλικίας, το πατρικό σπίτι, το οποίο συμπυκνώνει ακριβώς όλη αυτήν τη μνήμη της αθωότητας.

Στην *Αρχή της ζωής* του Δημήτρη Δημητριάδη, ένα έργο που επιχειρεί να αρθρώσει έναν λόγο για τη διαδικασία συγκρότησης της εθνικής συνείδησης, συμπλέκοντας τις ατομικές ιστορίες των δραματικών προσώπων με όψεις της συλλογικής Ιστορίας, η μνήμη –παραδόξως– παρεισδύει μόνο ως ίχνος. Παρά το βαρύ ατομικό φορτίο που φέρουν τα πρόσωπα του έργου και παρά το γεγονός ότι βρίσκονται εμπρός σε μια κρίσιμη καμπή της ζωής τους, στην οποία καλούνται να λάβουν μια απόφαση καθοριστική για την εξέλιξή της, δεν φαίνεται να αγκιστρώνονται από τη μνήμη σε βαθμό που αυτή να επηρεάζει την απόφασή τους. Έτσι, η Αναστασία μπορεί να επανέρχεται τακτικά στο μαθητικό τετράδιο του γιου της, το οποίο φυλά ευλαβικά σε ένα συρτάρι, ωστόσο θα είναι η ίδια αυτοπροσώπως που θα προτάξει το όπλο για να σκοτώσει τον γιο της Ρωμανό Δραγάζη, ενόσω στο πρόσωπό του προβάλλεται η ιστορική μορφή του Μωάμεθ του Πολιορκητή.

Η ενεργοποίηση της μνήμης στο έργο, όσο και αν συνδέεται με μια απωθημένη και οριστικά απολεσμένη εικόνα απόλυτης οικογενειακής ευτυχίας, δεν αποδεικνύεται ικανή να επηρεάσει την εξέλιξη των σκηνικών δρωμένων, τα οποία τείνουν προς την προδιαγεγραμμένη τους έκβαση. Το δραματικό σύμπαν των έργων του Δημητριάδη διέπεται εν γένει από έναν σημαντικό βαθμό νομοτέλειας, από την οποία απορρέει και η τραγικότητα των προσώπων. Το τραγικό, όμως, στον Δημητριάδη δεν εντοπίζεται στο επίπεδο της άνισης αναμέτρησης με μια ανώτερη δύναμη, αλλά της αναμέτρησης με τον ίδιο τον εαυτό, ο οποίος εμφανίζεται μονίμως σε μια οριακή και αποκλίνουσα κατάσταση. Τα πρόσωπα τελούν σε έναν ιδιότυπο εγκλωβισμό στην ίδια τους τη φύση, μια φύση βέβηλη και διε-στραμμένη⁹⁸⁶, την οποία εντούτοις καλούνται με τις ενέργειες και τις χειρονομίες τους όχι να υπερβούν, αλλά να την κυρώσουν, προκειμένου να εισαχθούν σε ένα νέο επίπεδο αυτοσυνειδησίας. Η λύτρωσή τους διέρχεται αναγκαστικά μέσα από τον πόνο, ψυχικό και σωματικό, διά του οποίου εκείνα αποκτούν γνώση των ορίων τους και έτσι δύνανται να αναγεννηθούν.

⁹⁸⁶ Η Κ. Εξάρχου σημειώνει χαρακτηριστικά: «Σε όλη τη δραματολογία του [Δημητριάδη], τα πρόσωπά του 'πάσχουν από άνθρωπο', διάγοντας βίο διε-στραμμένο, με την κυριολεκτική έννοια της λέξης, δηλαδή στραμμένου σε άλλη κατεύθυνση πέραν του αποδεκτού». Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, ό.π., σ. 19.

Αυτός είναι και ο λόγος που η Αναστασία, η οποία προβάλλει στο έργο ως το αρχέτυπο της γυναίκας φόνισσας⁹⁸⁷, οφείλει να επικυρώσει τον ρόλο της, να τελέσει φόνους επί φόνων και να διαρρήξει τη μητρική της φύση σκοτώνοντας το ίδιο το παιδί της, ούτως ώστε να εδραιώσει τη δυνατότητα ανάδυσης ενός νέου είδους ανθρωπισμού –ενός ανθρωπισμού θεμελιωμένου πάνω σε αυτήν ακριβώς τη «σκοτεινότητα της ανθρώπινης φύσης»⁹⁸⁸. Υπό αυτό το πρίσμα, το μαθητικό τετράδιο του γιου της, το οποίο η ίδια με περισσή φροντίδα φυλά και ανακαλεί, δεν μπορεί να επενεργήσει επάνω της δραστικά. Η αφήγηση του Ρωμανού Δραγάζη, η οποία καταγράφεται στο τετράδιο ως η τελευταία του έκθεση ιδεών, αποκτά έτσι ειρωνικό χαρακτήρα:

Φοβάμαι τη ζωή. Δεν μπορώ να εξηγήσω αυτόν τον φόβο, είναι ένα αίσθημα εντελώς πηγαίο που ξεπερνά τις δυνάμεις μου. [...] Κι αφού δεν είμαι ικανός να καταπολεμήσω μόνος μου αυτόν τον φόβο, καταφεύγω στους γονείς μου. Δεν τους λέω τι αισθάνομαι για να μην τους στεναχωρήσω, δίπλα τους όμως βρίσκω ασφάλεια και γαλήνη. Στο πρόσωπο του πατέρα μου. Στο βλέμμα της μητέρας μου. [...] Και είμαι βέβαιος ότι, ως το τέλος της ζωής μας, θα είμαστε έτσι ενωμένοι και αγαπημένοι.⁹⁸⁹

Η έκθεση ακούγεται δύο φορές μέσα στο έργο. Την πρώτη φορά την διαβάζει δυνατά η Αναστασία στην αδερφή της Φωτεινή και τη δεύτερη φορά η Αναστασία τείνει το τετράδιο στον Ρωμανό Δραγάζη-Μωάμεθ και τον καλεί να το διαβάσει. Στο σημείο που η αφήγηση κάνει αναφορά στην παρηγορητική αγκαλιά των γονέων ο Ρωμανός αγκαλιάζει με το ένα του χέρι την Αναστασία. Εκείνη, όμως, έχει ήδη προσχεδιάσει τον φόνο του. Έτσι, ακόμα και όταν εκείνος δακρυσμένος στρέφεται προς το μέρος της στο τέλος της αφήγησης, η Αναστασία τον πυροβολεί και ύστερα θριαμβολογεί ότι σκότωσε τον Μωάμεθ. Η Ιστορία μπορεί τώρα να επανεκκινήσει. Η Αναστασία ενδύεται το αυτοκρατορικό ένδυμα, αυτοανακηρύσσεται Κωνσταντίνος Παλαιολόγος και ετοιμάζεται για τη νέα αρχή της ζωής, την ώρα ακριβώς που ξημερώνει. Την ίδια στιγμή η φαντασματική μορφή του Θεόφιλου Δραγάζη, συζύγου της Αναστασίας, τον οποίο εκείνη έχει επίσης σκοτώσει, σηκώνει από το πάτωμα το τετράδιο του Ρωμανού και το σφίγγει στο στήθος του, ομολογώντας ότι οι λέξεις έχουν τελειώσει μέσα του.

Το τέλος του λόγου σημαίνει και το τέλος της Ιστορίας. Η τελική κίνηση της Αναστασίας να εισέλθει στο ψυγείο-κιβωτό του ανθρώπινου πόνου αλλά και της υπερβατικής πίστης σηματοδοτεί αυτήν ακριβώς την επανέναρξη της Ιστορίας, όχι χωρίς προσωπικό κόστος και όχι χωρίς τη σφραγίδα της αποδόμησης του ιστορικού όλου. Σε αυτό το στοιχείο έγκειται η τραγικότητα στο δραματικό σύμπαν του Δημητριάδη, που στην προκειμένη περίπτωση επιτείνεται από τη διπλή εκφορά αυτούσιου του αποσπάσματος από το μαθητικό τετράδιο του Ρωμανού Δραγάζη. Η επανάληψη του λόγου λειτουργεί, σύμφωνα με την Εξάρχου, ως στοιχείο του

⁹⁸⁷ Πεφάνης, «*Η Αρχή της Ζωής του Δημήτρη Δημητριάδη από το Θέατρο του Νότου στο Αμόρε, 1995*», *ό.π.*, σ. 82.

⁹⁸⁸ Εξάρχου, *ό.π.*, σ. 36. Τις επιμέρους διαστάσεις του ευαγγελιζόμενου από τον συγγραφέα νέου ανθρωπισμού αναλύει διεξοδικά η Εξάρχου στη μονογραφία της (βλ. ιδίως σσ. 19-20).

⁹⁸⁹ Δημητριάδης, *Η αρχή της ζωής*, *ό.π.*, σσ. 86-87.

πεπρωμένου και αποκτά μια «τραγικότερη τραγικότητα»⁹⁹⁰. Το τετράδιο, συνεπώς, ενεργοποιείται στην αντίθετη κατεύθυνση από αυτήν στην οποία ενεργοποιείται καταρχήν κάθε μνημονικός τόπος. Η επαναφορά του παρελθόντος και η ανάκληση του βιωμένου αισθήματος δεν λειτουργούν για την Αναστασία ως εσωτερικά κίνητρα ικανά να ανασχέσουν την καταστροφική της μανία, αντίθετα την εξωθούν στην πράξη που θα επισφραγίσει με τον πλέον τραγικό τρόπο το αρχετυπικό της προσωπείο. Ο φόνος του γιου της, που συναιρείται με τον φόνο του Μωάμεθ, καθίσταται το συμβολικό κλείσιμο του κύκλου της ζωής αλλά και της Ιστορίας. Η Αναστασία, αναγεννημένη με άλλο πρόσωπο, μπορεί τώρα να διακηρύξει την επανέναρξη της ανθρώπινης κατάστασης, έτοιμη να επαναπροσδιοριστεί επάνω σε διαφορετική ιστορική, κοινωνική και πολιτισμική βάση.

Στα έργα που εξετάστηκαν παραπάνω οι φωτογραφίες, αλλά και τα λοιπά σκηνικά αντικείμενα που επιστρατεύονται για να ενεργοποιήσουν μνήμες των δραματικών προσώπων, υπερβαίνουν τον αμιγή ανακλητικό τους χαρακτήρα και επενεργούν καίρια στο παρόν των προσώπων, μεταβάλλοντας τη δυναμική του. Τέτοια είναι η περίπτωση του πορτρέτου του παππού και του πατέρα στο *Χρήμα* και το *Λόγω φάτσας* αντίστοιχα, της φωτογραφίας της μητέρας στο έργο του Βιρβιδάκη, του μενταγιόν στο έργο του Δήμου, των φωτογραφιών και των παιδικών αντικειμένων στο *3-0-1 Μεταφορές* της Πέγκα, αλλά και των αντικειμένων της παιδικής ηλικίας στο *Βαλς εξιτασιόν* της ίδιας συγγραφέως και τέλος των φωτογραφιών στο *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος* του Μάτεσι. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις τα πρόσωπα καταφεύγουν σε οικογενειακές φωτογραφίες ή άλλα αντικείμενα που ανακαλούν την παιδική ηλικία, προκειμένου να κυρώσουν την τρέχουσα ταυτότητά τους, συχνά μάλιστα ενώπιον μιας ελεγκτικής αρχής (είτε πρόκειται για τον αστυνόμο από το έργο του Βιρβιδάκη είτε για τον θεό που θα επικυρώσει την αγιοποίηση του ζεύγους από το έργο του Μάτεσι) και να νοσηματοδοτήσουν εκ νέου το παρόν τους.

Ωστόσο, τα αντικείμενα που ανακαλούν το παρελθόν δεν αξιοποιούνται αποκλειστικά στο εσωτερικό της σκηνικής δράσης για να φωτίσουν το παρόν της δράσης, αλλά πολλές φορές συνιστούν δραματουργικά εργαλεία διά των οποίων η εστίαση αποσπάται από το δραματικό παρόν και μετατοπίζεται σε άλλες δυνητικές χρονικότητες, που έτσι θέτουν υπό αίρεση τον κυρίαρχο δραματικό χρόνο των έργων. Η ανατροπή της πώλησης των μουσικών κουτιών στο έργο του Διαλεγμένου συνδέεται με την προβληματική του βιωμένου χρόνου που υποφώσκει στα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα του έργου και δημιουργεί ισχυρές ρηγματώσεις στην κατά τα άλλα ισχυρή παροντικότητά του. Ο βιωμένος χρόνος εμφιλοχωρεί στα υφαντά της Μουμούς από το έργο του Μέντη, αλλά και στο ψωμί στα δύο έργα του Καμπανέλλη, ενεργοποιώντας την έννοια του συλλογικού βίου. Στα *Διαμάντια και μπλουζ* της Αναγνωστάκη τα αναμνηστικά των ταξιδιών της Άννας αποδεικνύονται ανίκανα να θάλψουν το υπαρξιακό της δράμα και να το περιβάλουν με τη ζωογόνα δύναμη της

⁹⁹⁰ Εξάρχου, *ό.π.*, σ. 37.

μνήμης που αυτά φέρουν, καταδεικνύοντας έτσι την οριακότητα της δραματικής συνθήκης.

Η Πέγκα, στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας διαχείρισης του δραματικού της υλικού, επιδίδεται σε ένα ευρύ παιχνίδι εκκέντρωσης του δραματικού παρόντος, αξιοποιώντας τα αντικείμενα της μνήμης ως αντίβαρα στην παροντικότητα των έργων της ή ως μέσο για την εκκάλυψη των ποικίλων διαστρωματώσεων του χρόνου ή ακόμα ως φανερώσεις ενός χρόνου ειρωνικού. Αντίστοιχα, στους υπερβατικούς κόσμους που ο Μάτεσις διαμορφώνει επί σκηνής αντικείμενα όπως οι φωτογραφίες, διά των συνεχών υπονομεύσεών τους, συγκροτούν έναν απολύτως ειρωνικό λόγο επί της ανθρώπινης ύπαρξης, ανατρέποντας συλλήβδην τον εγγενή ενοποιητικό χαρακτήρα του χρόνου του δράματος. Ομοίως ειρωνική προβάλλει η σκηνική παρουσία του μαθητικού τετραδίου στο έργο του Δημητριάδη, καταδεικνύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τον νομοτελειακό χαρακτήρα του δραματικού σύμπαντος του έργου και διατρανώνοντας την ανακύκλιση του ιστορικού χρόνου. Υπό το πρίσμα αυτό, τα αντικείμενα που ανακαλούν το παρελθόν επιστρατεύονται σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό με στόχο να καταδείξουν τον πυρήνα της υποκειμενικής συγκρότησης του χρόνου, εκεί όπου φωλιάζει η εαυτότητα σε ένα καθεστώς διαρκούς επαναπροσδιορισμού της.

2.3 Αντικείμενα της περιπλάνησης και της αποδημίας

Η αναγωγή των δραματικών προσώπων στο παρελθόν μέσα από την επίκληση βιωμένων συναισθημάτων και την ανάκληση ζωογόνων αναμνήσεων εκβάλλει πολλές φορές σε ένα πεδίο μελλοντικών προβολών. Στη δραματολογία της περιόδου που μας απασχολεί εντοπίζονται αντικείμενα τα οποία συνδέονται με τη μετάβαση των προσώπων σε μια νέα κατάσταση, είτε πρόκειται για έναν πραγματικό τόπο προς τον οποίο τα πρόσωπα αποδημούν, είτε για μια συμβολική διέλευση προς μια νέα πραγματικότητα. Βαλίτσες, αποσκευές και μπαούλα συνιστούν αντικείμενα σύστοιχα της περιπλάνησης και της αποδημίας. Ως τέτοια τα αντικείμενα αυτά εγκαθιστούν επί σκηνής μια νέα χρονικότητα, στην οποία εγκιβωτίζεται το παρόν αλλά ταυτόχρονα κυοφορείται το μέλλον. Υπό αυτό το πρίσμα τα εν λόγω αντικείμενα δύνανται να θεωρηθούν ως ενδιάμεσοι τόποι, ως άλλα κατώφλια⁹⁹¹, στα οποία λανθάνει η προοπτική της αλλαγής.

Στην περίπτωση των μεταβατικών αντικειμένων που συνδέονται με την πραγματική αποδημία των προσώπων εντάσσονται οι παντός είδους αποσκευές και βαλίτσες, τις οποίες συναντούμε σε διάφορα έργα και οι οποίες λειτουργούν ως μετωνυμίες του ταξιδιού και της φυγής προς ένα άγνωστο μέλλον. Μέσα από τις αποσκευές εγκαθίσταται στο δραματικό σύμπαν των έργων μια ορισμένη προσδοκία φυγής ή ταξιδιού. Οι εν λόγω αποσκευές συμπυκνώνουν το μεταβατικό καθεστώς των προσώπων εν αναμονή της κατάστασης αποδημίας στην οποία πρόκειται να

⁹⁹¹ Για την έννοια του κατώφλιου, βλ. ενδεικτικά: Σταυρίδης, «Προς μια ανθρωπολογία του κατώφλιου», *ό.π.*, σσ. 107-121 και Σταυρίδης, «Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό», *Ουτοπία*, 31 (Σεπτ.-Οκτ. 1998), σσ. 51-66.

εισέλθουν. Αλλά και στις περιπτώσεις στις οποίες οι βαλίτσες συνδέονται με πρόσωπα άρτι αφιχθέντα στον δραματικό χώρο αναφύεται μια νέα χρονικότητα επί σκηνής, αφού τα πρόσωπα αυτά προσέρχονται στον χρόνο του δράματος με το φορτίο του παρελθόντος βίου τους, το οποίο δύναται να επηρεάσει το δραματικό παρόν και να διανοίξει νέες προοπτικές στην τρέχουσα δραματική κατάσταση.

Με το στοιχείο της έλευσης συνδέονται οι βαλίτσες στο έργο του Λένου Χρησιτίδη *Ωραία φάση*⁹⁹². Πρόκειται για τις αποσκευές με τις οποίες καταφτάνουν διαδοχικά στο διαμέρισμα των τριών συμφοιτητών οι πατεράδες τους. Η έλευση των γονέων δεν είναι μόνο ξαφνική και απροειδοποίητη, αλλά ενέχει και ένα στοιχείο μυστηρίου, καθώς αφενός συνδέεται με τη διαδοχική εξαφάνιση των γιων τους, αφετέρου τα κίνητρα και οι προθέσεις των πατεράδων δεν διαλευκαίνονται μέχρι το τέλος. Καθώς οι πατεράδες αρχίζουν να οικειοποιούνται όλο και πιο αποκάλυπτα τον ζωτικό χώρο των νεαρών και να ιδιοποιούνται τις συνήθειές τους, η παρουσία των τριών συμφοιτητών όλο και συρρικνώνεται, μέχρι του σημείου που αυτοί θα εξωθηθούν στην οριστική εγκατάλειψη του σπιτιού τους. Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται η προϊούσα υποκατάσταση της νεότερης γενιάς από την παλαιότερη σε ένα πεδίο καθημερινής αναμέτρησης, της οποίας οι όροι και οι κανόνες σκόπιμα συσκοτίζονται.

Το ζητούμενο για τον συγγραφέα δεν είναι η ανάδειξη της ηθικής διάστασης αυτής της αναμέτρησης, εν είδει μιας αξιολογικής κρίσης για το χάσμα των γενεών, αλλά η καλλιέργεια ενός κλίματος μυστηρίου, το οποίο λανθάνει διαρκώς στο υποκείμενο του έργου⁹⁹³, στοχεύοντας στην ενεργοποίηση κάθε οικείου φόβου και κάθε άφατης υπαρξιακής αγωνίας στους κόλπους των θεατών. Υπό αυτό το πρίσμα, οι βαλίτσες των εισβολέων πατεράδων λειτουργούν ως ίχνη αυτής της υποδόριας απειλής, περικλείοντας ενδεχομένως τα στοιχεία εκείνα που θα μπορούσαν να διαλευκάνουν την παρουσία τους και να άρουν κάθε αμφισημία σχετικά με την έλευσή τους. Καθώς, όμως, μέχρι το τέλος κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει, οι βαλίτσες συνοψίζουν τελικά την εκκρεμότητα της μελλοντικής προοπτικής γύρω από τις ενέργειες των πατεράδων και συντηρούν το μυστήριο της παρουσίας τους.

Με τις βαλίτσες τους ανά χείρας κάνουν την εμφάνισή τους στον σκηνικό χώρο και ο Παναγιώτης με τη Ρόη από το έργο των Μιχάλη Ρέππα και Θανάση Παπαθανασίου *Μπαμπάδες με ρούμι*⁹⁹⁴. Με την άφιξη του ζεύγους συμπληρώνεται το κουαρτέτο των άπληστων μεσήλικων, οι οποίοι δεν θα διστάσουν να επιστρατεύσουν

⁹⁹² Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τη «Νέα Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου τον Μάρτιο του 1996 σε σκηνοθεσία Σταμάτη Φασουλή.

⁹⁹³ Ραπανάκη, «'Η Ωραία Φάση'», *Νίκη*, 16.5.1996. Εύστοχη, επίσης, είναι η παρατήρηση της Ρ. Σώκου ότι ο συγγραφέας δεν ασχολήθηκε με τα προβλήματα της νεολαίας (ναρκωτικά, ποτά, έξαλλες επαναστατικότητες), αλλά εστίασε στους πρεσβύτερους, δημιουργώντας ένα κλίμα αυξανόμενης αμφιβολίας γύρω από την παρουσία τους στον σκηνικό χώρο: Σώκου, «'Ωραία φάση' η ανακάλυψη ενός νέου συγγραφέα...», *Απογευματινή*, 8.4.1996. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η παρατήρηση του Σπ. Παγιατάκη ότι ο συγγραφέας μοιάζει να θέλει να καλλιεργήσει «ένα ανείπωτο και υπερρεαλιστικό μυστήριο»: Παγιατάκης, «Θεατρική παράσταση δίχως φάλτσο», *Η Καθημερινή*, 26.5.1996.

⁹⁹⁴ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Θέατρο Βεάκη τη θεατρική περίοδο 1996-1997, σε σκηνοθεσία Σταμάτη Φασουλή.

ακόμα και δολοφονικά μέσα για την επίτευξη του στόχου τους: την ιδιοποίηση της περιουσίας του υπερήλικου πατέρα, η οποία επί του παρόντος βρίσκεται στα χέρια της Βουλγάρας συζύγου του, Βέσκας. Η διαμονή των τεσσάρων προσώπων στο σπίτι στο χωριό θα συνεπιφέρει μια σειρά από απρόοπτες καταστάσεις, οι οποίες θα εκβάλουν σε έναν όχι και τόσο συμφέροντα τελικά διακανονισμό για τα ίδια, υπαγορευόμενο όμως από τις εκατέρωθεν απειλές κατάδοσης στην αστυνομία, καθώς κάθε ένα από τα εμπλεκόμενα πρόσωπα βαρύνεται και με μια παράνομη πράξη.

Βαλίτσες και ταξιδιωτικοί σάκοι εμφανίζονται και στο έργο του Παναγιώτη Μέντη *La Cumparsita*⁹⁹⁵. Ο συγγραφέας μέσα από το έργο του αυτό επιχειρεί να αρθρώσει έναν λόγο γύρω από τον προοδευτικό εκφυλισμό μιας σχέσης, όταν επάνω της αρχίσουν να εγγράφονται οι επιταγές μιας κοινωνίας υπό μετασχηματισμό, μιας κοινωνίας σε ηθική κατάρρευση υπό το κράτος του έξωθεν επιβαλλόμενου καπιταλιστικού συστήματος παραγωγής⁹⁹⁶. Ο Βασίλης εμφανίζεται ως ο εκπρόσωπος του συστήματος αυτού, μεγαλοεργολάβος οικοδομών, που έχει θησαυρίσει τη χρυσή εποχή της ανοικοδόμησης, την ίδια στιγμή που η πάλαι ποτέ σύντροφός του Ελένη, φέρεται να διάγει έναν βίο ανεκπλήρωτων επιθυμιών και ισχυρών απωθημένων. Όταν μια κτηματική διαφορά φέρνει τους δυο τους αντιμέτωπους, ο Βασίλης θα επιχειρήσει με όλα τα μέσα που πηγάζουν από τον δικό του αξιακό κώδικα να πείσει την Ελένη να του εκχωρήσει το μερίδιό της, για να χτίσει την πολυκατοικία που θέλει, ενώ η Ελένη θα επιμένει μέχρι το τέλος στην άρνησή της εν ονόματι του συναισθηματικού χρέους που θεωρεί ότι της οφείλει ο Βασίλης. Οι σκηνές του δραματικού παρόντος συμπλέκονται με σκηνές από το παρελθόν των δύο εραστών, συνθέτοντας έτσι το πανόραμα όλης της συναισθηματικής και ηθικής διαδρομής τους, στο τέλος της οποίας ο «Εργολάβος εγκαθίσταται στο κρεβάτι των εραστών»⁹⁹⁷.

Σε αυτήν την αναπόδοτη ερωτική συνθήκη, που καταλύεται υπό το βάρος του αμοραλισμού και της κερδοσκοπίας του εργολάβου Βασίλη, τα δύο εμπλεκόμενα πρόσωπα ενεργούν έχοντας διαφορετικά κίνητρα. Το κίνητρο του Βασίλη στο δραματικό παρόν είναι καθαρά ωφελμιστικό, καθώς έρχεται για να προτείνει στην Ελένη μια οικονομική συμφωνία που θα του επιτρέψει να διευρύνει την επιχειρηματική του δραστηριότητα, ενώ το κίνητρο της Ελένης είναι καθαρά εσωτερικό, καθώς εκκινεί από την ανάγκη της να εκδικηθεί τον Βασίλη για τη συναισθηματική του προδοσία. Στην πιο κομβική στιγμή της σχέσης τους, τη στιγμή που επέρχεται η οριστική ρήξη μεταξύ του ζευγαριού, ο συγγραφέας αποδίδει τον χαρακτήρα της αναχώρησης. Σε μια σκηνή από το παρελθόν, που εναλλάσσεται εντέχνως με τη σκηνή της κορύφωσης του ερωτικού πάθους μεταξύ των δύο υπό τους ήχους της κομπάρσιτα (μια σκηνή επίσης τοποθετημένη στο παρελθόν), η Ελένη καταφθάνει στο σπίτι του Βασίλη με μια βαλίτσα. Ο Βασίλης θεωρεί ότι η Ελένη έχει

⁹⁹⁵ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο «Στοά» σε σκηνοθεσία Θανάση Παπαγεωργίου τη θεατρική περίοδο 1998-1999.

⁹⁹⁶ Σύμφωνα με την Ε. Ανδριανού πρόκειται για την «πάγια σχέση αρσενικού-θηλυκού, όπως αυτή διαμορφώνεται –ή διαστρεβλώνεται– εντός των έσωθεν και έξωθεν επιταγών ενός κοινωνικού περιβάλλοντος». Ανδριανού, «Στην υπηρεσία του ιθαγενούς», *Ακρόπολις*, 21.10.1998.

⁹⁹⁷ Γεωργουσόπουλος, «Κατάδυση αυτογνωσίας», *Τα Νέα*, 19.10.1998.

γεννήσει το παιδί τους, καθώς το είχε σκάσει κρυφά από την κλινική, όπου είχαν πάει μαζί για την άμβλωση, και ότι έρχεται τώρα για να τον εκβιάσει με την κατάσταση. Η Ελένη, ωστόσο, τον πληροφορεί ότι τελικά έκανε μόνη της την άμβλωση και μετά από μια σειρά αντεγκλήσεων του ξεκαθαρίζει ότι ο λόγος για τον οποίο ήρθε είναι για να του πει ότι δεν θέλει να τον ξαναδεί ποτέ στη ζωή της. Βέβαια, η ύπαρξη της βαλίτσας μαρτυρά ότι η Ελένη θέλησε να κάνει μια νέα αρχή στη σχέση της με τον Βασίλη, εγκαταλείποντας μάλιστα τον σύζυγό της Λεωνίδα, όπως η ίδια ομολογεί. Στο τέλος του επεισοδίου ο Βασίλης προσφέρεται να οδηγήσει με το αυτοκίνητο την Ελένη στον σταθμό του ηλεκτρικού, προκειμένου εκείνη να μεταβεί σε κάποιους συγγενείς της στα Πατήσια.

Λίγο αργότερα θα δούμε και μια άλλη σκηνή από το παρελθόν της Ελένης και του Βασίλη, με την Ελένη και πάλι να προσέρχεται στο σπίτι του Βασίλη με μια βαλίτσα ανά χείρας. Είναι πλέον στη φάση που μόλις έχουν χωρίσει και η Ελένη δηλώνει στον Βασίλη ότι εγκατέλειψε το σπίτι της, καθώς ο πατέρας της έμαθε από τρίτους την πρότερη σχέση της μαζί του και έγινε έξω φρενών. Ο λόγος ήταν το βαθύ ιδεολογικό χάσμα ανάμεσα στις δύο οικογένειες, που ανάγεται πίσω στα χρόνια του Εμφυλίου, όπως έχουμε πληροφορηθεί από την αρχή του έργου. Ο Βασίλης προσπαθεί να υποβαθμίσει το γεγονός της σχέσης τους, που ανήκει πια στο παρελθόν, και καλεί την Ελένη να επιστρέψει σπίτι της. Όταν εκείνη παρουσιάζεται ανένδοτη, ο Βασίλης προσφέρεται να την συνοδέψει σε κάποιο δωμάτιο ξενοδοχείου, αλλά εκείνη αρνείται να καταδεχθεί τη συνύπαρξή της με «πουτάνες». Κατά ειρωνικό τρόπο, η σκηνή που θα ακολουθήσει εκτυλίσσεται σε ένα δωμάτιο ξενοδοχείου, όπου η Ελένη με τον Βασίλη φέρονται να συνενυρίσκονται παράνομα, καθώς είναι πλέον και οι δύο παντρεμένοι με παιδιά. Η συζήτησή τους τώρα περιστρέφεται γύρω από το πώς θα μπορέσουν να νομιμοποιήσουν τον δεσμό τους, με το μικρότερο δυνατό κόστος για τις οικογένειές τους.

Μια τελευταία σκηνική εμφάνιση της βαλίτσας είχαμε και σε μια από τις πρώτες σκηνές του έργου που παρουσιάζουν τον έρωτα του Βασίλη και της Ελένης στα πρώτα του βήματα. Σε μια σκηνή η οποία εκτυλίσσεται σε σταθμό τρένου η Ελένη έχει έρθει να αποχαιρετίσει τον Βασίλη, ο οποίος επιστρέφει στο σπίτι που νοικιάζει στην Αθήνα. Η Ελένη του παραπονιέται ότι δεν ανεβαίνει πια το ίδιο συχνά και εκείνος την διαβεβαιώνει ότι είναι η γυναίκα της ζωής του και ότι, μόλις πάρει θάρρος με τη σπιτονοικοκυρά του, θα την προσκαλέσει να έρθει να μείνει μαζί του κάποιες μέρες στο σπίτι του στην Αθήνα.

Σε αυτήν την τελευταία περίπτωση η αναχώρηση του Βασίλη τελείται μέσα στο χρονικό πλαίσιο της σχέσης, σε αντίθεση με τις άλλες δύο περιπτώσεις που η καταφυγή της Ελένης στον Βασίλη τοποθετούνταν εκτός σχέσης. Και πάλι, όμως, σηματοδοτεί έναν αποχωρισμό, έστω και πρόσκαιρο, που δεν θα αργήσει να γίνει οριστικός στις επόμενες σκηνές. Η διπλή εγκατάλειψη από την πλευρά της Ελένης διαδοχικά της πατρογονικής και της συζυγικής εστίας και η προσφυγή της στον Βασίλη, ζητώντας προσωρινό καταφύγιο και παρηγοριά, εκβάλλει στη ματαίωσή της, όταν και στις δύο περιπτώσεις ο Βασίλης της αρνείται τη φιλοξενία. Οι βαλίτσες εδώ, αποτυγχάνοντας να εκπληρώσουν τη λειτουργία τους, συμπυκνώνουν το αδιέξοδο της σχέσης μεταξύ των δύο, το οποίο άλλωστε αποτυπώνεται με ενάργεια σε όλη την

αλληλουχία των σκηνών που εκτυλίσσονται στο δραματικό παρόν και αφορούν τη διαμάχη τους για το οικόπεδο που εποφθαλμιά ο Βασίλης. Ως άλλα «φαντάσματα του εαυτού τους»⁹⁹⁸ ο Βασίλης και η Ελένη θα δοθούν σε αυτόν τον αγώνα με πάθος, παραγράφοντας σχεδόν ολοκληρωτικά τον πρότερο κοινό τους βίο. Υπό αυτό το πρίσμα ιδωμένες οι βαλίτσες απομένουν άδεια κουφάρια να θυμίζουν τα όνειρα, τις προσδοκίες και τις προσμονές με τα οποία είχε άλλοτε επενδυθεί αυτή τη σχέση.

Τη ματαιώση των ονείρων αλλά και τη ματαιότητα της ίδιας της ζωής συμπτωνώνουν οι βαλίτσες που εμφανίζονται και στο έργο του Μέντη *Οι γυναίκες στη θάλασσα*. Οι βαλίτσες εδώ σηματοδοτούν τόσο μια άφιξη όσο και μια αναχώρηση. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για τις αποσκευές της Σουηδέζας Ρενέ, που καταφθάνει στο νησί μαζί με τον εξάχρονο γιο της, προκειμένου αυτός να γνωρίσει τον πατέρα του Μιχάλη. Στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για τη βαλίτσα της Αλίκης, νυν συντρόφου του Μιχάλη, η οποία μετά από πολλές παλιμβουλίες αποφασίζει τελικά να εγκαταλείψει το νησί, τον Μιχάλη και το όνειρό της για μια ήρεμη οικογενειακή ζωή μαζί του και να επιστρέψει στην Αθήνα, συνεχίζοντας τη ζωή της καριέριστας δημοσιογράφου. Η έλευση της Ρενέ αποκτά ειδικό βάρος, όταν αποκαλύπτεται ότι ουσιαστικά έχει φέρει τον γιο της για να τον αφήσει στο νησί, καθώς η ίδια πάσχει από ανίατη ασθένεια και πρόκειται σύντομα να φύγει από τη ζωή. Μάλιστα, η Ρενέ εμπιστεύεται αρχικά τον γιο της στην Αλίκη. Έτσι, όταν εκείνη αποφασίζει να επιστρέψει στον πρότερο βίο της, φαίνεται ότι προδίδει όχι μόνο τα όνειρα του συντρόφου της, αλλά και αυτήν την ίδια την προσδοκία της Ρενέ. Στην περίπτωση της Αλίκης οι αποσκευές της αντανακλούν τις φρούδες ελπίδες της, στην περίπτωση της Ρενέ σηματοδοτούν ένα ταξίδι χωρίς επιστροφή.

Στο τέλος του έργου του Γιώργου Σκούρτη *Το θρίλερ του έρωτα*⁹⁹⁹ η Μάγδα με μια βαλίτσα ανά χείρας ετοιμάζεται να εγκαταλείψει την οικογενειακή εστία. Έχει προηγηθεί μια μακρά διαδικασία κατάκτησης της αυτοσυνειδησίας της, η οποία έχει διέλθει μέσα από την ομολογία βιασμού της ίδιας από τον σύζυγό της και τη συνακόλουθη αναγνώριση στο πρόσωπό του της ανδρικής φιγούρας που στοίχειωνε τα όνειρά της. Όταν, λοιπόν, στο τέλος του έργου η Μάγδα συνειδητοποιεί ότι το όνειρό της ταυτίζεται με την πραγματικότητα, ότι ο βιαστής του ονείρου ήταν ο ίδιος της ο άντρας και ότι εκείνη είχε διαγάγει έναν ολόκληρο συζυγικό βίο επιτελώντας τους στερεοτυπικούς κοινωνικούς ρόλους, ετεροκαθοριζόμενη από τον επαγγελματικά και κοινωνικά καταξιωμένο σύζυγό της, αλλά και βαθιά αποξενωμένη από τον ίδιο της τον εαυτό και τη γυναικεία της φύση, αποφασίζει να φύγει από το σπίτι, επιφέροντας το τελειωτικό ρήγμα στη σχέση της με τον Αλέκο. Εκείνος από την πλευρά του επιχειρεί μάταια να την μεταπείσει, επιστρατεύει μάλιστα τη βία για να την συγκρατήσει, αλλά η Μάγδα εμφανίζεται ανένδοτη και εγκαταλείπει διά παντός τη συζυγική εστία, αποφαινόμενη ότι το θρίλερ τελείωσε.

⁹⁹⁸ Γιάννης Βλαζάκης, χ.τ., στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β', ό.π., σ. 311.

⁹⁹⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο Εξαρχείων τον Μάρτιο του 1998 σε σκηνοθεσία Τάκη Βουτέρη.

Το θρίλερ δεν ήταν για τη Μάγδα παρά μια παγιωμένη κατάσταση επιφανόμενης ευτυχίας του συζυγικού βίου, αλλά κατ' ουσίαν νοσηρής ψυχικής πραγματικότητας, στην οποία διαβιούσαν τόσο η ίδια μέσα στην άγνοια και την αποσύνδεση από τον εσώτερο εαυτό της όσο και ο σύζυγός της με τις επίμονες ενοχές του. Στο τέλος του έργου η Μάγδα αντιγράφει την έξοδο της Νόρας του Ίψεν. Σε μια σύγχρονη εκδοχή της γεωπαθολογικής δραματοουργίας, όπου ο χώρος του σπιτιού με όλες τις συνδηλώσεις του –οικογένεια, κοινωνικοί ρόλοι, έμφυλα στερεότυπα– καθίσταται για τα πρόσωπα προβληματικός¹⁰⁰⁰, το έργο του Σκούρτη εντοπίζει το ζήτημα της ταυτότητας της Μάγδας στο πεδίο της επιτέλεσης του συζυγικού ρόλου εντός της οικογενειακής εστίας. Έτσι, όταν φανερώνεται η βαθύτερη κακοποίηση, σωματική και ψυχική, που έχει υποστεί η Μάγδα στην έναρξη και στη διάρκεια του συζυγικού της βίου, ο χώρος του σπιτιού παύει να είναι ο αυτονόητος ζωτικός της χώρος¹⁰⁰¹ και εκείνη επιλέγει τη φυγή. Η βαλίτσα λειτουργεί ως οπτικό ορόσημο της μετάβασης αυτής, ανακαλώντας την εικόνα της ιψενικής ηρώιδας και επικυρώνοντας έτσι τη διαχρονικότητα του ζητήματος του γυναικείου αυτοπροσδιορισμού.

Ομοίως, η Νένα από τη *Λίστα γάμου*¹⁰⁰² του Διονύση Χαριτόπουλου επιχειρεί στην τελευταία σκηνή του έργου να θέσει το οριστικό τέλος στη σχέση της με τον Δημητρόπουλο, μετά το τελεσίγραφο που του έχει δώσει. Αφού, λοιπόν, ο Δημητρόπουλος έχει αρνηθεί να δεσμευτεί ότι θα την παντρευτεί στα αλήθεια (έχει προηγηθεί ο λευκός γάμος μεταξύ τους), η Νένα αποφασίζει να εγκαταλείψει το σπίτι. Χάνεται για μια στιγμή στα ενδότερα και επιστρέφει με μια βαλίτσα, την οποία προσπαθεί ανεπιτυχώς να κλείσει μέσα στην ταραχή της. Ο Δημητρόπουλος στη θέα της Νένας με τη βαλίτσα στο χέρι και ενώ εκείνη αρχίζει να κατεβαίνει τις σκάλες του νεοκλασικού, συνειδητοποιεί το οριστικό της απόφασης της Νένας και άξαφνα μεταστρέφεται, ζητώντας της να γυρίσει πίσω. Στο φινάλε της σκηνής ο Δημητρόπουλος ομολογεί στη Νένα τα αισθήματα τρυφερότητας που έχει αναπτύξει για εκείνη και το έργο τελειώνει με ένα ακόμα στιγμιότυπο ερωτικού παιχνιδιού ανάμεσά τους. Η βαλίτσα ως απόλυτη μετωνυμία της φυγής, με την αμετάκλητη υπόστασή της, καθορίζει την οριστική τροπή των γεγονότων. Ο Δημητρόπουλος δεν είχε νωρίτερα συνειδητοποιήσει την επερχόμενη απώλεια της Νένας, ούτε όταν εκείνη του είχε επιστρέψει τα κλειδιά του σπιτιού του. Μπροστά στην εικόνα της, όμως, με τη βαλίτσα στο χέρι ενεργοποιήθηκε μέσα του ο κίνδυνος της οριστικής απώλειας, γεγονός που τον εξώθησε στην τελική του απόφαση.

Αποσκευές συναντώνται επίσης και στο έργο του Χριστόφορου Χριστοφή *Η Χρυσόμυγα*. Ανήκουν στο ζεύγος του Εκείνου και της Ντόλυ, οι οποίοι φέρονται να έχουν καταλύσει ως παραθεριστές σε ένα ξενοδοχείο στο νησί καταγωγής της Ντόλυ.

¹⁰⁰⁰ Τον όρο της γεωπαθολογικής δραματοουργίας έχει εισαγάγει η U. Chaudhuri, η οποία έχει προσεγγίσει το μοντέρνο δράμα μέσα από την οπτική της προβληματικής του χώρου. Βλ. αναλυτικά: Chaudhuri, *ό.π.*, σσ. 55-90.

¹⁰⁰¹ *Το ίδιο*, σ. 68.

¹⁰⁰² Το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά στο Θέατρο Αμιράλ, τη θεατρική περίοδο 1999-2000, σε σκηνοθεσία Γιώργου Κιμούλη.

Ο Εκείνος στην πρώτη σκηνή του έργου θα παρουσιάσει μέσα από μια σύντομη μονολογική εκφορά το δραματικό πλαίσιο: συγγραφέας ο ίδιος, αποφάσισε να απομονωθεί στο νησί προκειμένου να ολοκληρώσει το έργο του και η Ντόλυ τον ακολούθησε τόσο για να τον συντροφεύσει και να του παράσχει πολύτιμες συμβουλές στο πόνημά του, όσο και για να βρεθεί μετά από χρόνια στα πατρογονικά εδάφη. Στις πρώτες σκηνές του έργου βλέπουμε την Ντόλυ να τακτοποιεί τα ρούχα από τις βαλίτσες μαζί με τον έτερο πόλο της συντροφιάς τους, τον Άλλο, ο οποίος στην πορεία αποδεικνύεται ετεροθαλής αδερφός της.

Στο ιδιάζον ερωτικό τρίγωνο που διαμορφώνεται μεταξύ των τριών θα αναδυθούν πάθη και ορμές, που υπερβαίνουν την οικεία ηθική τάξη και διανοίγονται σε μια περισσότερο κοσμική διάσταση των πραγμάτων, την οποία εισάγει με τη ρητορική του ο Εκείνος. Έτσι, ενώ ο Εκείνος αντιπροσωπεύει στο έργο μια συμπαντική θεώρηση της ζωής, η Ντόλυ και ο Άλλος εμφανίζονται περισσότερο προσδεμένοι στον από και αντικειμενικό κόσμο. Αυτό φανερώνεται τόσο από τον λόγο τους, όσο και από την κινησιακή τους σχέση με τα αντικείμενα του περιβάλλοντος χώρου, μεταξύ των οποίων και η βαλίτσα. Αντίθετα, ο Εκείνος δεν συνδέεται παρά με τα χειρόγραφα του, που αποτελούν αντανάκλαση του εσωτερικού του κόσμου, και με ένα βότσαλο από την παραλία, που κατά τον ίδιο συνιστά αρχέγονη ύλη και ανάγεται στις απαρχές της ύπαρξης. Στο έργο αυτό, συνεπώς, η βαλίτσα, πέρα από τη μετωνυμική της λειτουργία, διά της οποίας υποδηλώνεται η δραματική συνθήκη του ταξιδιού που πλαισιώνει τη δράση, αναδεικνύεται και σε σκηνικό μέσο που εξυπηρετεί το δίπολο εγκόσμια τάξη-συμπαντική διάσταση, το οποίο ενδημεί στον εννοιολογικό πυρήνα του έργου και με την τελική ανάληψη του Εκείνου αποδεικνύεται εδραίας σημασίας για την κοσμοθεωρία του συγγραφέα.

Βαλίτσες εμφανίζονται και στο έτερο έργο του Χριστόφορου Χριστοφή *Η μεγάλη κυρά της Τραπεζούντας*. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται τον Ιούνιο του 1991 σε ένα τρένο, το οποίο εκτελεί το δρομολόγιο Βιέννη-Λιουμπλιάνα-Θεσσαλονίκη. Το τρένο για άγνωστους λόγους έχει σταματήσει στα σύνορα Αυστρίας-Σλοβενίας. Στο σταματημένο τρένο, που διασχίζει τα Βαλκάνια με προορισμό τη Θεσσαλονίκη, έξι επιβάτες, άλλοι γνωστοί και άλλοι άγνωστοι μεταξύ τους, συσπειρώνονται, συνομιλούν και συγκρούονται σε μια δραματουργική συνθήκη η οποία θέλει τα πρόσωπα αυτά να μην φέρουν ξεκάθαρες ταυτότητες ούτε και σαφώς προσδιορισμένα κίνητρα και προθέσεις.

Ο Χριστοφής στήνει επί σκηνής ένα παιχνίδι αλληπάλληλων χρονικών επιστρώσεων, καθώς κάθε ένα από τα πρόσωπά του φέρει και τη βυζαντινή του ταυτότητα, ενώ τα γεγονότα του ιστορικού παρόντος (λίγοι μήνες μετά την πτώση των κομμουνιστικών καθεστώτων στις βαλκανικές χώρες) μπλέκονται με γεγονότα των απώτερων βυζαντινών χρόνων. Η ακινητοποίηση του τρένου στο μέσον μιας ερημικής έκτασης κάπου στα σύνορα μεταξύ Αυστρίας-Σλοβενίας περιβάλλει τη συνθήκη αυτή με την αίσθηση ενός αδιόρατου φόβου και μιας αιωρούμενης απειλής. Η ανασφάλεια που ακολουθεί την πολιτειακή αλλαγή στα Βαλκάνια και απορρέει από τα ατομικά δράματα των προσώπων διαχέεται στον μεταίχμιακό συνοριακό τόπο και διαμορφώνει μια δραματική συνθήκη σε εύθραυστη ισορροπία. Μέσα σε αυτό το

πλαίσιο, οι βαλίτσες που κυκλοφορούν στον σκηνικό χώρο δεν συνιστούν απλώς μετωνυμίες του ταξιδιού των προσώπων, αλλά συνοψίζουν το σύνολο των διασταυρούμενων διαδρομών τους, κυριολεκτικών και μεταφορικών, στα μονοπάτια του ιστορικού χρόνου και χώρου.

Το στοιχείο του συλλογικού-ιστορικού χρόνου εμφιλοχωρεί στα αντικείμενα της αναχώρησης και στην καταληκτική σκηνή του έργου του Λάκη Λαζόπουλου *Η Κυριακή των παπουτσιών*. Στο τέλος του έργου οι περίοικοι του τυπικού αθηναϊκού ακάλυπτου εξωθούνται να εγκαταλείψουν τα διαμερίσματά τους, λόγω της καθίζησης του εδάφους, την οποία φέρονται να έχουν προκαλέσει τα έργα του μετρό. Συμπτωματικά, η μέρα της αποχώρησης είναι η τελευταία Κυριακή του χειμώνα, την οποία οι περίοικοι είχαν ορίσει ως μέρα περισυλλογής των παπουτσιών τους από τον ακάλυπτο χώρο. Πρώτος θα εισέλθει στον χώρο με τις βαλίτσες του ο Ηλίας, πρωταγωνιστής του έργου, ακολουθούμενος από τον Αλβανό Ακίμ. Στις αποσκευές του Ακίμ ο Ηλίας θα αναγνωρίσει να κρέμονται οι παιδικές του γαλότσες, αυτές που ονειρευόταν να βρει μέσα στον σωρό των παπουτσιών, θεωρώντας ότι έτσι θα μπορούσε να απελευθερωθεί από τα δεσμά της ενήλικης ζωής, να επανακτήσει την αθωότητα των παιδικών του χρόνων και να επιχειρήσει μια νέα αρχή στη ζωή του, μακριά από τις επιταγές και τα βάρη της κοινωνίας. Συγκινημένος από την ανεύρεση των γαλοτσών, ο Ηλίας δηλώνει ότι επιτέλους απαλλάχθηκε από την κούραση των χρόνων που κουβαλά στην πλάτη του και αναφωνεί δυνατά ότι φεύγει. Τη στιγμή εκείνη ξεπροβάλλουν στις πόρτες των διαμερισμάτων τους και όλοι οι υπόλοιποι ένοικοι των γύρω πολυκατοικιών με τις βαλίτσες και τα αδιάβροχα στα χέρια.

Με το καταληκτικό τραγούδι που σηματοδοτεί την επανεκκίνηση της ζωής¹⁰⁰³ ο ακάλυπτος εγκαταλείπεται από τους ενοίκους του, οι οποίοι έτσι αποσχίζονται από τη φυλακή του κοινού τους βίου¹⁰⁰⁴ και κάνουν το αποφασιστικό βήμα προς την απελευθέρωση. Οι βαλίτσες συνοψίζουν το νέο αυτό ξεκίνημα και επενδύονται με την ελπίδα μιας καλύτερης ζωής. Τα πρόσωπα του ακάλυπτου θα μπορέσουν τώρα να αντικρίσουν τον αυθεντικό τους εαυτό, αυτόν που η κοινοβιακή ζωή του ακάλυπτου τους είχε στερήσει¹⁰⁰⁵, να αυτονομηθούν και να χαράξουν μια νέα πορεία ζωής. Συνεπώς, και στο έργο αυτό οι βαλίτσες επικυρώνουν τον χαρακτήρα της μετάβασης, αυτήν τη φορά σε μια νέα πραγματικότητα για τα πρόσωπα, απελευθερωμένη από τα δεσμά των κοινωνικών ρόλων και στερεότυπων. Τα έργα του μετρό ήταν απλώς η αφορμή για αυτήν τη μαζική φυγή, που συνιστά ταυτόχρονα υπέρβαση των ορίων του εαυτού και της κοινωνίας.

¹⁰⁰³ Πρόκειται για το τραγούδι με τίτλο «Το μηδέν», σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου και στίχους Λάκη Λαζόπουλου, που έκανε αυτόνομη πορεία με ερμηνεύτρια την Ελευθερία Αρβανιτάκη.

¹⁰⁰⁴ Παγκουρέλης, «Διασκεδαστικά άνιση...: Η 'Κυριακή των παπουτσιών' του Λάκη Λαζόπουλου στο θέατρο Ήβη», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 488.

¹⁰⁰⁵ Η Α. Στάμου αναφέρεται στον ακάλυπτο ως ένα «κοινόβιο όπου ο ένοικος δεν έχει δικαίωμα να έχει εσωτερικά προβλήματα. [...] Όλοι βρίσκονται υπό περιορισμό. Ούτε να φωνάζουν δεν πρέπει. Οι κάτοικοι του ακάλυπτου έμαθαν να μην έχουν απαιτήσεις». Αθηνά Στάμου, «Δείτε την χωρίς μακιγιάζ!», *Αδέσμευτος Τύπος*, 31.1.1999.

Μετατοπιζόμενοι στο πεδίο του μύθου, η βαλίτσα του Περαιστικού από το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Πάροδος Θηβών* συνδέεται με μια έλευση, αλλά ταυτόχρονα η πρώιμη εμφάνισή της στη σκηνή από την αρχή κιόλας του έργου λειτουργεί ως προοικονομία της πολλαπλής φυγής που θα σημειωθεί στο τέλος του. Προϊούσης της αποκάλυψης για το παρελθόν της οικογένειας, το ένα μετά το άλλο τα πρόσωπα του έργου θα διέλθουν από το κατώφλι του σπιτιού, θα αποσπαστούν από την ψευδεπίγραφη ασφάλεια του οίκου τους και θα αυτομολήσουν στον δημόσιο χώρο της πόλης. Οι πολλαπλές αυτές φυγές ενεργοποιούνται ως αποτέλεσμα της έλευσης του Περαιστικού και της πυροδότησης των αποκαλύψεων για το παρελθόν της οικογένειας. Με τον τρόπο αυτό, μέσα από το αντικείμενο της βαλίτσας και τον εγγενή μεταβατικό του χαρακτήρα, τονίζεται διακριτικά η διάσταση του μταιχιμίου και του περάσματος που προσλαμβάνει η παρόδια οικία, τοποθετημένη στις παρυφές της πόλης της Θήβας, στοιχείο το οποίο βρίσκεται στον πυρήνα της ποιητικής του δραματικού κειμένου.

Στο παρόν έργο η απουσία σκηνικών αντικειμένων είναι σχεδόν παντελής. Εντοπίζονται μόνο οι αποσκευές και το παγούρι του Περαιστικού, ενώ στη συνέχεια ένα-δυο κιβώτια/κασόνια και ένα σκαμνί θα χρησιμεύσουν για να προσφέρουν στα δραματικά πρόσωπα τη δυνατότητα απρόσκοπτης θέας εντός του περιβάλλοντος, αλλά και στα πέριξ του σπιτιού του Φύλακα. Με τον τρόπο αυτό ο Καμπανέλλης επιτυγχάνει την εστίαση στα πρόσωπα του νεότευκτου μύθου του, στην ανιούσα της αποκάλυψης του παρελθόντος και των τραγικών γεγονότων που την ακολουθούν και στην εκ του παραλλήλου αναφορά στα του οίκου των Λαβδακιδών.

Η σκευή του Περαιστικού συμπληρώνει με ρεαλιστικό τρόπο τη φιγούρα του ως ενός πλάνητα, που έχει εγκαταλείψει την οικεία γη και κατευθύνεται προς άγνωστο τόπο. Με το παγούρι του προτεταμένο ζητά από τους κατοίκους της παρόδου να βγάλει λίγο νερό από το πηγάδι τους και αυτό γίνεται η αφορμή για να τους προσεγγίσει περισσότερο και να τους εκθέσει τα όσα συμβαίνουν στη Θήβα¹⁰⁰⁶. Ο Καμπανέλλης επιστρατεύει τον Περαιστικό προκειμένου να γεφυρώσει το χάσμα επικοινωνίας των κατοίκων της παρόδου με τον έξω κόσμο. Τα λόγια του Περαιστικού, ο οποίος εκθέτει τα συμβάντα στην Θήβα, ενώ παράλληλα εκδηλώνει την αποστασιοποίησή του από τα συμφέροντα και τις μεθοδεύσεις της εξουσίας, προσφέρουν στη Γυναίκα το έρεισμα για να κατηγορήσει τον Φύλακα ότι ο ίδιος, μην ενστερνιζόμενος μια αντίστοιχη ουδέτερη θέση, υπηρέτησε την εκάστοτε πολιτική αρχή, εγκλωβίστηκε στις σκοπιμότητες και τα πάθη του ανακτόρου, έγινε άγγελος κακών και τελικά στιγματίστηκε ως τέτοιος στα μάτια του γιου τους, που θέλησε να αποκοπεί βίαια από το ένοχο παρελθόν της οικογένειας, γι' αυτό και εγκατέλειψε την πατρική εστία.

¹⁰⁰⁶ Ο Τάσσης επιχειρεί μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία για το πηγάδι στο έργο. Επισημαίνει τον χθόνιο χαρακτήρα του, που εξηγεί το γεγονός ότι η Γυναίκα δεν μπορεί να αρνηθεί στον Περαιστικό να πάρει νερό, την ίδια στιγμή που αρνείται να του δώσει φαγητό. Έτσι, το πηγάδι καθίσταται τρόπον τινά κέντρο του δραματικού/σκηνικού χώρου, κάτι σαν την θυμέλη της αρχαίας σκηνής, που επίσης αποτελούσε την αφορμή για την παράσταση του αρχαίου δράματος. Τάσσης, «*Πάροδος Θηβών* του Ι. Καμπανέλλη και τα διακειμένα της», *ό.π.*, σ. 203.

Στη φιγούρα του Περαστικού συμπυκνώνεται, συνεπώς, ο ρόλος της έκθεσης, της διαμεσολάβησης και μιας πρώιμης μέσα στο έργο τοποθέτησης περί ηθικής. Τα αντικείμενα που εκείνος φέρει επάνω του επικυρώνουν τη σύνδεση με τον έξω κόσμο και ενσαρκώνουν με όρους του πραγματικού τη στάση ζωής που ο ίδιος φέρεται να έχει επιλέξει, του μη ανήκειν (πολιτικά) πουθενά. Αντικείμενα της αποδημίας και της περιπλάνησης, οι βαλίτσες και οι μπόγοι αποτυπώνουν με διακριτικότητα αλλά και σαφήνεια στο κατά τα άλλα αφαιρετικό σκηνικό περιβάλλον την επιλογή της συνειδητής αποχής από τον συλλογικό και κοινωνικό βίο¹⁰⁰⁷. Είναι, επίσης, τα μόνα επί σκηνης αντικείμενα (μαζί με το σκαμνί του Θεράποντα) των οποίων η σκηνική λειτουργία ταυτίζεται με τη χρηστική τους λειτουργία στην πραγματική ζωή.

Έτσι, τα αντικείμενα της αποδημίας στο παρόν έργο φέρονται να συνοψίζουν σε πολλαπλά επίπεδα το στοιχείο της περιδιάβασης και της απουσίας μόνιμης εγκατάστασης: συνιστούν τη σκευή του Περαστικού, ενός πλάνητα της ζωής, που όμως εξαιτίας αυτής ακριβώς της περιπλάνησής του και της σταθερής απόστασιοποίησής του από τα κέντρα εξουσίας έχει διαφυλάξει την ηθική του ακεραιότητα. Ταυτόχρονα, οι μπόγοι του Περαστικού προοιωνίζονται την πολλαπλή φυγή που θα επισυμβεί στο τέλος του έργου ως αποτέλεσμα των ηθικών διεργασιών τις οποίες θα ανακινήσουν οι αποκαλύψεις του παρελθόντος. Παράλληλα, επιτονίζουν με ειρωνικό τρόπο τον μεταιχμιακό χαρακτήρα της ίδιας της οικίας, που βέβαια δεν αφορά μόνο τη χωροταξία της, ως ευρισκόμενης στις παρυφές της Θήβας, αλλά και την ηθική της συγκρότηση ως οίκου, που έχει συνεισφέρει στην τραγωδία του ανακτόρου και στο παρόν της δράσης υφίσταται τους κλυδωνισμούς των επιλογών του παρελθόντος.

Αντιστοίχως, στα μυθικά συμφραζόμενα του οίκου των Ατρείδων, οι βαλίτσες από το έργο της Λείας Βιτάλη *Ροστυπίφ* θα αποτελέσουν σημεία στα οποία συνοψίζεται η περικλειστη δομή του μύθου, η οποία εδώ αναπαράγεται σε ένα διαφορετικό συγκεκριμένο. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται μέσα σε μια πανσιόν την οποία διατηρεί η Κλυταιμνήστρα. Έχοντας ως πιστό βοηθό της τον Ρούμπυ, που δεν είναι άλλος από τον Αίγισθο, η Κλυταιμνήστρα επιδίδεται καθημερινά στους τελετουργικούς φόνους των ενοίκων της πανσιόν, με τον Ρούμπυ να έχει αναλάβει τα παρελκόμενα των δολοφονιών. Η εξάρτηση και η υποτέλεια του Ρούμπυ απέναντι στην Κλυταιμνήστρα είναι τέτοια ώστε εκείνος κυκλοφορεί με λουρί, το οποίο μόνο η Κλυταιμνήστρα νομιμοποιείται να του αφαιρεί κατά το δοκούν. Πολύ νωρίς μέσα στο έργο ο Ρούμπυ εμφανίζεται στον σκηνικό χώρο με μια βαλίτσα ανά χείρας. Έχει αποφασίσει να εγκαταλείψει το πόστο του, καθώς στην πανσιόν έχει μόλις αφιχθεί ο «Άγνωστος», που ταυτοποιείται από τα πρόσωπα ως ο Αγαμέμνονας. Θεωρώντας ο Ρούμπυ ότι δεν μπορεί να συνυπάρξει στον ίδιο χώρο με τον Αγαμέμνονα, δοκιμάζει να φύγει. Ωστόσο, η Κλυταιμνήστρα τον διατάζει να αφήσει κάτω τη βαλίτσα και έτσι ο Ρούμπυ παραμένει στην υπηρεσία της.

¹⁰⁰⁷ Υπό αυτό το πρίσμα, η αναφήνηση της Γυναίκας στο τέλος του έργου ότι η Κόρη πήρε μαζί της «το σάκο με τα ρούχα της...» αποκτά ιδιαίτερο δραματικό βάρος, αφού συνεκδοχικά συνάγεται ότι έφυγε και εκείνη για ένα ταξίδι χωρίς επιστροφή. Καμπανέλλης, «Πάροδος Θηβών», *ό.π.*, σ. 89.

Η δεύτερη φορά που θα εμφανιστεί βαλίτσα στο έργο θα είναι του Αγνώστου (Αγαμέμνονα) σε μια από τις τελευταίες σκηνές του έργου. Νωρίτερα, ο Ρούμπυ έχει παραδεχθεί στην Κλυταιμνήστρα ότι άνοιξε διάπλατα τις πόρτες της πανσιόν και ότι όλοι οι ένοικοι ξεχύθηκαν στους γύρω αμμόλοφους σαν κυνηγημένοι. Ο Αγαμέμνονας είναι ο τελευταίος εξ αυτών που επιχειρεί τώρα να εγκαταλείψει τον χώρο, χωρίς όμως να έχει ξεκάθαρη αίσθηση της κατάστασης που έχει διαμορφωθεί. Αναρωτιέται τι τον περιμένει και τι είναι αυτό που τον σπρώχνει να φύγει, αλλά, όπως και προηγουμένως, η Κλυταιμνήστρα θα τον διατάξει να αφήσει κάτω τη βαλίτσα και να παραστεί στο τελευταίο δείπνο που ετοιμάζει για εκείνον. Και ενώ η Κλυταιμνήστρα σύρει τον Αγαμέμνονα έξω από τη σκηνή, στον χώρο εισέρχονται ο Ρούμπυ με την Ιφιγένεια. Η Ιφιγένεια τείνει στον Ρούμπυ ένα μαχαίρι και τον προτρέπει να σκοτώσει με αυτό τον Αγαμέμνονα. Ο Ρούμπυ θα πλησιάσει τη βαλίτσα του Αγαμέμνονα που κείται στο πάτωμα, θα την κλωσήσει με μανία και τότε θα ξεχυθούν από μέσα ρούχα και ένα χάρτινο στέμμα. Ο Ρούμπυ για μια στιγμή θα το φορέσει, ύστερα θα το βγάλει και θα το ποδοπατήσει με μανία. Στην επόμενη σκηνή θα εμφανιστεί μπροστά στην Κλυταιμνήστρα και την Ιφιγένεια και θα τους ανακοινώσει ότι σκότωσε τον Αγαμέμνονα.

Και στις δύο περιπτώσεις σκηνικής εμφάνισης της βαλίτσας η Κλυταιμνήστρα είναι αυτή που θα αποθαρρύνει τη φυγή των προσώπων σαν να ασκεί μια περίεργη έλξη πάνω τους. Μάλιστα, και στις δύο περιπτώσεις ζητά από τα πρόσωπα τη ρητή διαβεβαίωση ότι δεν έχουν υπεξαίρεσει κάποιο αντικείμενο του χώρου. Η Κλυταιμνήστρα επιχειρεί να διασφαλίσει τη μυστικότητα της ταυτότητας της πανσιόν-κολαστηρίου, από την οποία κανένα ενοχοποιητικό στοιχείο δεν πρέπει να εξαχθεί. Η παραμονή των δύο ανδρών στον δυστοπικό αυτό χώρο προβάλλει, έτσι, ως εκβιαστική υποταγή στις εντολές της Κλυταιμνήστρας, η οποία αναδύεται ως η απόλυτη κυρίαρχος των δραματικών καταστάσεων. Η Κλυταιμνήστρα αντιπροσωπεύει στο έργο τη «βαθεία συννεοχή του αίματος»¹⁰⁰⁸, προς το οποίο τείνουν όλα τα στοιχεία του δραματικού του σύμπαντος. Οι δύο άνδρες δεν μπορούν να εκλείψουν, διότι χωρίς αυτούς ο κύκλος του αίματος δεν μπορεί να κλείσει. Παραμένουν, συνεπώς, στο πλάι της Κλυταιμνήστρας, έτοιμοι να αναλάβουν τους ρόλους τους οποίους ο μύθος τους έχει προδιαγράψει. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι βαλίτσες αναδύονται ως ειρωνικές μετωνυμίες μιας αδύνατης φυγής, καταδεικνύοντας την επικυριαρχία της γυναικείας παρουσίας στο έργο, από την οποία άλλωστε θα προκύψει και η τελική αναγεννητική προοπτική.

Τέλος, σε ένα πιο συμβολικό επίπεδο εγγράφεται η σκηνική εμφάνιση των κουτιών της μετακόμισης στο έργο της Έλενας Πέγκα *3-0-1 Μεταφορές*. Το έργο διαδραματίζεται στην είσοδο μιας πολυκατοικίας, όπου παρακολουθούμε την ταυτόχρονη εκκένωση δύο διαμερισμάτων από τους ενοίκους τους και την έλευση των νέων ενοίκων σε αυτά. Η δράση συνίσταται στις διαρκείς μετακινήσεις των επίπλων και της λοιπής οικοσκευής των πρώην και νυν ενοικιαστών μέσα και έξω

¹⁰⁰⁸ Ανδριανού, «Το θέατρο της Λείας Βιτάλη: μια περιπέτεια αυτογνωσίας», στον τόμο Λεία Βιτάλη, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 19.

από την πολυκατοικία, αλλά και πάνω-κάτω με τη χρήση είτε του ασανσέρ είτε του κλιμακοστασίου. Σε κάθε μία περίπτωση μετακόμισης αντιστοιχεί και ένα μεγάλο κουτί, που όχι μόνο φυλάσσει πράγματα του προς εκκένωση ή προς πλήρωση σπιτιού, αλλά χρησιμεύει και ως επιφάνεια προβολής. Στην επιφάνεια αυτή προβάλλονται από έναν προτζέκτορα τρεις κύριες αφηγήσεις προσώπων, τα οποία δεν παρίστανται στον σκηνικό χώρο, ωστόσο συνιστούν πρόσωπα αναφοράς, ενεχόμενα στις αντίστοιχες μετακομίσεις.

Η πρώτη αφήγηση ανήκει στον Ηλικιωμένο κύριο, πατέρα της Νίκης, η οποία έχει αναλάβει να αδειάσει το διαμέρισμά του, καθώς εκείνος πρόκειται να εγκατασταθεί στο σπίτι της. Η δεύτερη αφορά τον Κύριο Θωμά, μέλλοντα σύζυγο της Έλλης, η οποία πραγματοποιεί τη μετακόμιση στο νέο τους διαμέρισμα με τη βοήθεια της αδελφής της, Μιράντας. Η τρίτη και τελευταία αφήγηση ανήκει στη μητέρα του Ίλι, Ρωσίδα μετανάστρια, που μαζί με τον γιο της έχουν νοικιάσει το διαμέρισμα του πέμπτου ορόφου. Τέλος, υπάρχει μία ακόμα βιντεοπροβολή, η οποία αφορά την κόρη του Χρήστου, ένα εξάχρονο κοριτσάκι. Στην περίπτωση αυτή η βιντεοπροβολή δεν μεταδίδει κάποια αφήγηση του κοριτσιού, αλλά συνιστά μια σύντομη αποτύπωση του πορτρέτου της.

Όλες αυτές οι αφηγήσεις φέρουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: περιγράφουν έναν κόσμο οριστικά απολεσμένο, την ανεμελιά μιας περασμένης εποχής, που ανακαλείται με νοσταλγία και με την πικρία ενός πολύτιμου βιώματος το οποίο διαδέχθηκε η κατάπτωση, ο εκφυλισμός, η μετανάστευση και η αγωνία για το μέλλον. Ο Ηλικιωμένος κύριος, πρόσφυγας από τη Μικρά Ασία και μακρόβιος συνταξιούχος, παρουσιάζει το πανόραμα της ζωής του, το οποίο εν πολλοίς ταυτίζεται με όλη την περιπέτεια της σύγχρονης Ελλάδας, από τους Βαλκανικούς πολέμους μέχρι τη Μεταπολίτευση. Ο μέλλον σύζυγος της Έλλης, γιος τυπογράφου, περιγράφει πώς από μια απλή ιδέα επανάληψης των υλικών της τυπογραφικής επιχείρησης ο παππούς του κατέληξε να φτιάχνει χειροποίητα παιχνίδια, παράδοση που συνέχισε ο ίδιος, προχωρώντας μάλιστα στη δημιουργία ολόκληρης βιομηχανικής μονάδας. Ακόμα, εκφράζει την αγωνία του για το χειροποίητο παιχνίδι την εποχή της παγκοσμιοποίησης και της αθρόας εισαγωγής παιχνιδιών από άλλες χώρες. Τέλος, η μητέρα του Ίλι, παράνομη Γεωργιανή μετανάστρια, περιγράφει το πώς η ζωή της άλλαξε δραματικά με τη διάλυση της ΕΣΣΔ, τον ακόλουθο πόλεμο της Γεωργίας με την Αμπχαζία και τη φυγή της με τουριστικό διαβατήριο προς την Ελλάδα, όπου συνεχίζει να ζει με τον φόβο της σύλληψης και τη νοσταλγία της πατρίδας.

Ανδρας ηλικιωμένος, πρόσφυγας και συνταξιούχος / Έλληνας μεσήλικας, εργοστασιάρχης, που αντικρίζει ένα μέλλον σε επισφάλεια / γυναίκα και μάνα οικονομική μετανάστρια, παράνομη, με ισχυρή την επιθυμία της επιστροφής της στην πατρίδα συνθέτουν μέσα από τις αφηγήσεις τους ένα σύνολο ατομικότητων, που αντιπροσωπεύουν διαφορετικές κατηγορίες ανθρώπων ως προς το φύλο, την ηλικία, την εθνικότητα και την κοινωνικοοικονομική τάξη. Με την εκάστοτε βιντεοπροβολή ολοκληρώνεται η αφηγηματική ενότητα που αφορά κάθε ένα από τα πρόσωπα ή τα ζεύγη προσώπων που μετακομίζουν. Με τον τρόπο αυτό στο τέλος του έργου από τις επιμέρους αυτές αφηγηματικές ενότητες έχει συγκροτηθεί μια εικόνα του ανθρώπου ως ενιαίας οντότητας σε καθεστώς μετακίνησης και αλλαγής. Όπως επισημαίνει και η

Μ. Καλτάκη, «τα αυτοβιογραφικά βίντεο συνθέτουν τις τέσσερις φάσεις της ζωής του ίδιου Ανθρώπου»¹⁰⁰⁹, καθώς κάθε γενιά εκφέρει τον δικό της λόγο, συμμετέχοντας με τον τρόπο αυτό στο παλίμψηστο της ανθρώπινης περιπέτειας, όπως αυτή αποτυπώνεται στο έργο.

Συμβολιστικό ενδιαφέρον παρουσιάζει στο έργο αυτό η επιλογή της επιφάνειας πάνω στην οποία πραγματοποιούνται οι βιντεοπροβολές. Πρόκειται, στην ουσία, για τις κούτες της μετακόμισης, οι οποίες μάλιστα εμφανίζονται τόσο μεγάλες, σαν μικρά δωμάτια, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Οι κούτες καταρχάς συνιστούν μετωνυμίες της μετακόμισης, της εναλλαγής τόπων και προορισμών, υποστασιοποιούν τον μετέωρο χρόνο και φέρουν τον χαρακτήρα του εφήμερου, ο οποίος επιτείνεται από το ευτελές και ευάλωτο υλικό τους. Ταυτόχρονα, όμως, η μετατροπή τους σε επιφάνεια προβολής των βιντεοπορτρέτων απόντων προσώπων, στα οποία επανειλημμένα αναφέρονται τα δραματικά πρόσωπα του έργου, προσδίδει σε αυτές και μια διαφορετική συμβολιστική λειτουργία.

Τα κουτιά τώρα πια ανάγονται σε ένα είδος «μνημονοφυλακίου»¹⁰¹⁰, εγκιβωτίζοντας όχι μόνο τα προσωπικά αντικείμενα των προσώπων αυτών, αλλά την ίδια την αφήγηση της ζωής τους. Καθίστανται, συνεπώς, μετωνυμίες των απόντων προσώπων¹⁰¹¹ και η έννοια της μεταφοράς που αυτά συνοψίζουν επεκτείνεται στο σύνολο του βίου των προσώπων αυτών. Το γεγονός, άλλωστε, ότι τα κουτιά προσιδιάζουν σε μέγεθος δωματίου γιγαντώνει τη σκηνική τους δυναμική και προσδίδει στην ιδιότητα της μεταφοράς μια διευρυμένη διάσταση, η οποία επικαλύπτει το σύνολο του δραματικού σύμπαντος. Η κινητικότητα την οποία παρακολουθούμε επί σκηνής δεν αφορά πια απλώς τις μετακομίσεις των προσώπων, αλλά πολύ περισσότερο την ίδια την ουσία της ανθρώπινης συνθήκης, συνεχώς μεταβαλλόμενης και υποκείμενης στη ροή των ιστορικών γεγονότων.

Συνεπώς, οι βιντεοπροβολές πάνω στις κούτες συνιστούν ένα σχόλιο γύρω από την έννοια του χρόνου που διέπει τον ανθρώπινο βίο με τρόπο ριζικό και αμείλικτο. Μπορεί από δραματουργική άποψη οι βιντεοσκοπημένες αφηγήσεις να διαρρηγνύουν το σκηνικό παρόν και να επιφέρουν μια τομή στον δραματικό χρόνο του έργου¹⁰¹², εφόσον μας εισάγουν σε μια άλλη χρονικότητα, αυτήν της εξωσκηνικής αφήγησης, ωστόσο η αφηγηματική σύνδεσή τους με τα παρόντα δραματικά πρόσωπα του έργου και η εννοιολογική πρόσδεσή τους στη δραματουργική συνθήκη της μετακίνησης ανάγουν τις αφηγήσεις αυτές σε φορείς των εδραίων νοημάτων του έργου. Οι έννοιες της εστίας, της μετακίνησης, της αλλαγής και του χρόνου, που η ίδια η συγγραφέας αναγνωρίζει ως θεματικούς

¹⁰⁰⁹ Καλτάκη, «Οι τζαζ ιστορίες των μετακομίσεων», *ό.π.* Στο ίδιο πνεύμα ο Δ. Τσατσούλης σημειώνει ότι «τα αντιθετικά σχήματα [καθώς στο έργο αντιπροσωπεύονται αντιθετικά ζεύγη ηλικίας, φύλου και τάξης], αποπροσωποποιούμενα, ξεφεύγουν από την ατομικότητα των προσώπων που τα δημιουργούν και προκαλούν μια εναλλαξιμότητα στο χρόνο, που μπορεί να συνεχίζεται στο διηνεκές». Τσατσούλης, «Το θέατρο στο βιβλίο, το έργο στη σκηνή: Κώστας Μουρσελάς, *Αρσενική πόρνη*, Ελληνικά Γράμματα, 1996 Έλενα Πέγκα, *3-0-1 Μεταφορές*, Νεφέλη, 2000 Γιάννης Κοντραφούρης – Θεόδωρος Τερζόπουλος, *Το στεφάνι (ανέκδοτο)*», *ό.π.*, σ. 817.

¹⁰¹⁰ Τσατσούλης, «Δι-υφαίνοντας τις τέχνες: η ανοικτή γραφή της Έλενας Πέγκα», *ό.π.*

¹⁰¹¹ Τσατσούλης, «Το θέατρο στο βιβλίο, το έργο στη σκηνή», *ό.π.*

¹⁰¹² Βλ. αναλυτικά: Τσατσούλης, «Οι εικόνες και ο χρόνος στο θέατρο της Έλενας Πέγκα», στο Έλενα Πέγκα, *3-0-1 Μεταφορές*, Εθνικό Θέατρο-Πειραματική Σκηνή, Χειμώνας 1999-2000.

πυρήνες του έργου της¹⁰¹³, αναδύονται αυτούσιες από τις βιντεοσκοπημένες αφηγήσεις, αλλά ανιχνεύονται και στο παρόν της σκηνικής δράσης. Η τελική δε εκτόξευση της πολυκατοικίας διά χειρός της θυρωρού στο άπειρο επισφραγίζει αυτήν την προϊούσα χρονική μεταβολή, αφού επιτελεί την ολική μετατόπιση της σκηνικής πραγματικότητας στους κόλπους του άπειρου σύμπαντος. Όλη αυτή η αίσθηση της ροϊκότητας, της ένταξης των πραγμάτων στο συνεχές του χρόνου και των διαρκών μετατοπίσεων ως καταστατικής αρχής της ανθρώπινης κατάστασης αναδύεται τόσο από τη δράση που εκτυλίσσεται επί σκηνής, όσο και από τις αφηγήσεις που προβάλλονται επάνω στα κουτιά, οι οποίες συμπληρώνουν με τον πλέον ρηζικέλευθο τρόπο την εικόνα της ανεστιότητας και της διαρκούς –αλλά πάντα μάταιης– αναζήτησης ενός σταθερού σημείου αναφοράς.

Ως μετωνυμία του ταξιδιού, της φυγής, της περιπλάνησης η βαλίτσα εμπεριέχει όλη την προσμονή, την αγωνία αλλά και τον βαθύτερο πόθο ή την αποστροφή απέναντι σε αυτήν τη χωρική μετατόπιση, που εν τέλει δεν είναι παρά μια συνειδησιακή μετατόπιση. Προκειμένου τα πρόσωπα να τολμήσουν το βήμα της αλλαγής, ακόμα και αν αυτή εκβιάζεται από εξωτερικές δυνάμεις ή προβάλλει ως ακούσια, εσωτερικεύουν συνειδησιακές διεργασίες, οι οποίες επενεργούν καθοριστικά στην απόφασή τους και σηματοδοτούν έναν εσωτερικό μετασχηματισμό. Υπό αυτό το πρίσμα, οι βαλίτσες στα έργα που εξετάστηκαν παραπάνω δεν υποδηλώνουν απλώς την αλλαγή τόπου, αλλά πολύ περισσότερο συνιστούν φανερώσεις του εσωτερικού τοπίου των δραματικών προσώπων, καθώς αυτό υφίσταται μια διαδικασία μεταλλαγής. Έτσι, το καθεστώς της μετάβασης που συνοψίζεται στα αντικείμενα των αποσκευών δεν εκλαμβάνεται μόνο με χωροταξικούς όρους, αλλά και με όρους μιας συνειδησιακής μετατόπισης, η οποία διαποτίζει τελικά σύνολο το δραματικό σύμπαν των έργων.

2.4 Αντικείμενα της μετάβασης

Αν οι βαλίτσες ως αντικείμενα της πραγματικής αποδημίας ενεργοποιούν έναν λόγο γύρω από το ζήτημα των συνειδησιακών διεργασιών, τότε οι συμβολικές μεταβάσεις που εντοπίζονται στα έργα κεφαλαιοποιούν τον λόγο αυτόν και τον θέτουν σε πρώτο πλάνο. Στην περίπτωση των αντικειμένων της μετάβασης η νέα χρονικότητα που συγκροτείται επί σκηνής δεν εμπεριέχει μια ήδη συντελεσμένη συνειδησιακή μετατόπιση, όπως στην περίπτωση των αποσκευών. Αντίθετα, σκιαγραφείται ως μια χρονικότητα εκκρεμής, από την άποψη ότι η μετάβαση τελεί ακόμα σε ένα φαντασιακό καθεστώς, καθώς εκκολάπτεται στη συνείδηση των προσώπων, μεταπλάθεται μέσα από τις προβολές τους στο μέλλον και επηρεάζει την τελική τους στάση απέναντι στις δραματικές καταστάσεις. Υπό αυτό το πρίσμα, τα αντικείμενα που αξιοποιούνται στις συμβολικές αυτές μεταβάσεις συγκεντρώνουν επάνω τους τη μαγική δυναμική των αντικειμένων τα οποία συμμετέχουν στις διαβατήριες τελετές

¹⁰¹³ Πέγκα, Άτιτλο σημείωμα, *ό.π.*

και καθίστανται τα ίδια σύμβολα αυτών των διαβάσεων, είτε πρόκειται για τη διάβαση του κατωφλιού της ζωής είτε για ηθικές και συνειδησιακές διαβάσεις, που συνδέονται με κομβικές στιγμές του ατομικού και κοινωνικού βίου των προσώπων.

Στο έντονα αυτοβιογραφικό αλλά και βαθιά υπαρξιακό του έργο *Μια συνάντηση κάπου αλλού* ο Ιάκωβος Καμπανέλλης επανέρχεται με μια ανασκοπική διάθεση στο ζήτημα του θανάτου ως επιστροφής στη μήτρα της ζωής. Το έργο από τη μια συμπεκνώνει μορφολογικά την εμπειρία ζωής του ίδιου του συγγραφέα¹⁰¹⁴, μέσα από την οποία αναδύεται παράλληλα με σχεδόν αρχετυπικό τρόπο η εξελικτική πορεία της μεταπολεμικής ελληνικής πραγματικότητας. Από την άλλη, πρόκειται για ένα έργο το οποίο αφομοιώνει στοιχεία της συνολικής δραματουργίας του συγγραφέα, συνομιλώντας με πρόσωπα προγενέστερων έργων του, αξιοποιώντας οικείες δραματουργικές τεχνικές, ανασύροντας μοτίβα αλλά και εδραιώνοντας τη στοχαστική ματιά του συγγραφέα πάνω στην περιπέτεια της ανθρώπινης ύπαρξης¹⁰¹⁵. Υπό το πρίσμα αυτό το έργο συνιστά ένα «ταξίδι χαρτογράφησης των σημαντικότερων τοπίων της δραματουργίας του [Καμπανέλλη]»¹⁰¹⁶ και συμπεκνώνει με τον πλέον ποιητικό τρόπο την πορεία ζωής και δημιουργίας του συγγραφέα, σαν ένα «κύκνειο άσμα» με το οποίο ο ίδιος «αποχαιρετά τον βίο και την πολιτεία του»¹⁰¹⁷.

Το έργο εκτείνεται σε δέκα εικόνες-αναμνήσεις, στις οποίες πρωταγωνιστούν οι πέντε ηλικίες του ίδιου εαυτού σωρευτικά, δηλαδή σε κάθε νέα εικόνα στην οποία η ηλικία του εγώ αλλάζει οι προηγούμενες ηλικιακές εκδοχές του ακολουθούν τη νεότερη και συμπορεύονται μαζί της. Όπως επισημαίνει ο ίδιος ο συγγραφέας, «κάθε ηλικία είναι και ένας χαρακτήρας μας και σπάνια λειτουργεί μόνο ένας, λειτουργούν οι περισσότεροι, πράγμα που σημαίνει ότι αυτό είναι και μια κατάλυση του χρόνου»¹⁰¹⁸. Με άλλα λόγια, ο άνθρωπος στην πορεία της ζωής του επιδίδεται σε πράξεις και υιοθετεί στάσεις και συμπεριφορές που φέρουν μέσα τους τα ίχνη όλων των προηγούμενων εαυτών του, τους οποίους ταυτόχρονα φέρεται να υπερβαίνει. Η συγκρότηση της ταυτότητάς του νοείται έτσι ως μια διαδικασία σε εξέλιξη, που δεν λειτουργεί απλώς σε ένα αθροιστικό πλαίσιο, όπου ο κάθε νέος εαυτός επικάθεται πάνω στον προηγούμενο, αλλά πολύ περισσότερο χωνεύει εντός της τους παρελθόντες εαυτούς, αναδημιουργώντας κάθε φορά τις δυνατότητες και τις προοπτικές της μελλοντικής υπόστασης του ατόμου.

¹⁰¹⁴ Η φράση ανήκει στον ίδιο τον συγγραφέα: Καμπανέλλης, «Στιγμές από την δημιουργία του: Συνομιλία με τις Ασημίνα Μαυροειδή, Μαίρη Ντίνου και Μάρη Ρεντζέπη το Δεκέμβριο 1997», *Θεατρογραφίες*, 1 (Μάρ. 1998), σ. 65. Αναλυτική αναφορά στα αυτοβιογραφικά στοιχεία του έργου επιχειρεί ο Γ. Πεφάνης στην εκτενή μελέτη του για τον συγγραφέα: Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σσ. 31-32.

¹⁰¹⁵ Τα στοιχεία αυτά χαρτογραφεί ο Β. Πούχνερ στη μονογραφία του για τον Καμπανέλλη, χαρακτηρίζοντας το έργο «εγχειρίδιο δραματουργικών τεχνικών»: Πούχνερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σσ. 791-792.

¹⁰¹⁶ Ρόζη, «Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Μια συνάντηση κάπου αλλού...*», Ευγένιος Ιονέσκο, *Ο άνθρωπος με τις βολίτσες: η χαρτογράφηση μιας δραματουργικής περιπέτειας*, στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, ό.π., σ. 345.

¹⁰¹⁷ Πούχνερ, ό.π., σ. 781.

¹⁰¹⁸ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 70.

Ο κερματισμός του ήρωα του έργου σε πέντε σκηνικούς εαυτούς εξυπηρετεί αυτήν ακριβώς τη διαλεκτική σχέση μεταξύ των διαφορετικών εκδοχών του εαυτού, στοχεύοντας στην τελική συσσωμάτωσή τους, γεγονός που γίνεται φανερό στην καταληκτική εικόνα του έργου. Εκεί, μπροστά στο πατρικό σπίτι, το οποίο ετοιμάζεται να προσδεχθεί τον ήρωα για το τελευταίο του ταξίδι, και οι πέντε ηλικίες του εαυτού λειτουργούν ενιαία ως ένα πρόσωπο, διαβαίνοντας η μία μετά την άλλη το κατώφλι του σπιτιού. Έτσι, παρά τον κερματισμό του εαυτού αναδύεται τελικά ένα «ενιαίο υπαρξιακό πλαίσιο»¹⁰¹⁹, που συνέχει τις μνήμες του παρελθόντος και επιτρέπει τη φαντασιακή τους ανασύσταση στις επιμέρους εικόνες του έργου, μέχρι την τελική καταβύθιση του εαυτού στις αρχές της ύπαρξής του. Εν ολίγοις, ο διαμοιρασμός του δραματικού προσώπου στον Καμπανέλλη δεν ενέχει τον χαρακτήρα της διάσπασης και της διασποράς των θραυσμάτων του εαυτού, αλλά διά των διαδοχικών υπερβάσεων του εαυτού εκβάλλει στην τελική συνένωσή τους λίγο πριν την οριστική έξοδο από τη ζωή.

Έτσι, στην καταληκτική εικόνα του έργου τα πέντε εγώ του κεντρικού ήρωα συσπειρώνονται γύρω από το πατρικό σπίτι, που ως συμβολική μορφή συμπυκνώνει τη μνήμη της παιδικής ηλικίας, προκειμένου να διαβούν το κατώφλι του και να περάσουν σε ένα νέο οντολογικό καθεστώς, αυτό του θανάτου. Μοναδικό πρόσκομμα για τη μετάβασή τους αποτελεί η έλλειψη του κλειδιού που ανοίγει την πόρτα του πατρικού σπιτιού. Οι ενέργειές τους, λοιπόν, συγκεντρώνονται γύρω από την ανεύρεση του κλειδιού και η έλευση του Συμβολαιογράφου οδηγεί τις δραματικές καταστάσεις στην οριστική τους κατάληξη. Με την υπογραφή του συμβολαίου και τη συνακόλουθη παράδοση του κλειδιού του σπιτιού από τον Συμβολαιογράφο στον Ηλικιωμένο καθίσταται δυνατή η διάβαση του οίκου των παιδικών αναμνήσεων και ονειροπολήσεων και η δι' αυτής μετάβαση των πέντε ηλικιών του εαυτού στη νέα τους κατοικία, μια κατοικία υπερκείμενη της κοινωνικής εμπειρίας, αλλά που ουσιαστικά την εμπεριέχει συμπυκνωμένη. Το σπίτι των παιδικών χρόνων ταυτίζεται, έτσι, με την επιστροφή στην αρχή της ζωής, μια επιστροφή που όμως τώρα προσλαμβάνει τον αμετάκλητο χαρακτήρα του θανάτου. Ωστόσο, το γεγονός ότι η διέλευση του ύστατου αυτού κατωφλιού σφραγίζεται από την τρυφερότητα των παιδικών βιωμάτων επιβεβαιώνει την προσήνεια του συγγραφέα απέναντι στο ζήτημα του θανάτου, μια στάση η οποία αντικατοπτρίζεται σε όλα εκείνα τα έργα του που επιχειρούν μια διερεύνηση των ορίων της υπαρξιακής περιπέτειας του ανθρώπου.

Στο τελευταίο αυτό έργο ο θάνατος εκ πρώτης όψεως αντιμετωπίζεται ως μια γραφειοκρατική διαδικασία, για την εκπλήρωση της οποίας μάλιστα απαιτείται κατά τρόπο παράδοξο η υπογραφή του ίδιου του νεκρού. Ενώ φαινομενικά «η όλη μυθολογία και εσχατολογία του θανάτου συρρικνώνεται σε μια συνάντηση με τον συμβολαιογράφο»¹⁰²⁰, εντέλει πρόκειται για μια παροδική εντύπωση, η οποία αίρεται όταν ο Μεσήλικας αναλαμβάνει να αναγνώσει δημόσια το συμβόλαιο. Τότε, αντιλαμβανόμαστε ότι το περιεχόμενο του συμβολαίου κάθε άλλο παρά αναπαράγει

¹⁰¹⁹ Βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, «Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη και ο Luigi Pirandello. Εξιχνίαση μιας εκλεκτικής συγγένειας», *ό.π.*, σ. 489.

¹⁰²⁰ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 826.

με όρους του πραγματικού την τελούμενη συμφωνία. Κι αυτό διότι δεν πρόκειται για ένα τυπικό συμφωνητικό, αλλά για ένα ποίημα του Αλέξανδρου Μπάρα:

... ναι, κάτι τέτοιες
ευδαιμονικές βραδιές,
ανώδυνες,
περιπλανώμενες βραδιές,
διστακτικές να σβήσουν,
μετά το πέσιμο του ήλιου,
ναι, κάτι τέτοιες βραδιές,
στα ελαιώδη νερά του προλιμένου,
μετακινείται κύκνεια
ένα μεγάλο πλοίο,
μετακινείται παίρνοντας

κατεύθυνση προς τα' ανοιχτά,
μ' εκείνο το περιφρονητικό του μεγαλείο
των μακρινών αναχωρήσεων...

... κι ίσως δεν είναι πλοίο,
ίσως είναι το παν που φεύγει,
όλα που φεύγουν – Όλα.¹⁰²¹

Με την ποιητική εικόνα του πλοίου που αποπλέει από το λιμάνι της ζωής κουβαλώντας το σύνολο της ύπαρξης ο θάνατος στο έργο αναδύεται πέρα και πάνω από τα συμβατικά όρια του ατομικού χρόνου. Δεν νοείται πλέον απλώς ως η προδιαγεγραμμένη απόληξη του ατομικού βίου, ως το ύστατο σύνορο της ζωής, αλλά πολύ περισσότερο ως μια ρέουσα χρονικότητα που εμπεριέχει και καταφάσκει το ανθρώπινο βίωμα σε κάθε ψήγμα της υπόστασής του¹⁰²². Με τον τρόπο αυτό ο θάνατος όσο και η ζωή προσεγγίζονται υπό το πρίσμα του ανθρώπινου μόχθου με τον οποίο επενδύονται, γεγονός που έχει ήδη διαφανεί από τη συνολική συγκρότηση του δραματικού πλαισίου του έργου. Η παρουσίαση του εαυτού ως συντεθειμένου από τις επιμέρους ηλικιακές εκδοχές του δεν είναι παρά η επισφράγιση της θεώρησης της ανθρώπινης ύπαρξης ως διαρκώς διαμορφούμενης από τα βιώματα με τα οποία εκείνη επιχειρεί να νοηματοδοτήσει τον βίο της και παράλληλα να θωρακιστεί απέναντι στο επερχόμενο και αναπόδραστο τέλος.

Με τον τρόπο αυτό το συμβόλαιο λειτουργεί ως ένα αποθετήριο της μνήμης του συνολικού βιώματος του εαυτού, ο οποίος τώρα βρίσκεται προ της οριστικής αποδημίας του. Τελευταία του ενέργεια, πριν πάρει στα χέρια του το κλειδί για να εισέλθει στο πατρικό σπίτι και δι' αυτού να μεταβεί στο επέκεινα της κοσμικής ζωής, είναι να υπογράψει το συμβόλαιο, ήτοι να επικυρώσει την πορεία του βίου του ως γενόμενη και να αποδεχθεί τη μετάβαση στο καθεστώς του θανάτου. Όπως επισημαίνει και η Λ. Ρόζη, σύμφωνα με τη λακανική θεωρία η ιστορία του Εγώ

¹⁰²¹ Καμπανέλλης, «Μια συνάντηση κάπου αλλού», στον τόμο *Θέατρο Ζ'*, ό.π., σ. 163.

¹⁰²² Ο Γ. Πεφάνης σημειώνει σχετικά: «Εάν το πλοίο που φεύγει είναι η ατομική ζωή που χάνεται, αυτό το παν που φεύγει είναι ο αεικίνητος χρόνος, που έχει αφομοιώσει εντελώς πια την ατομική ζωή». Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 76.

εγκαινιάζεται με την ένταξή του στην επικράτεια της γλώσσας. Έτσι, η υπογραφή που ο Ηλικιωμένος βάζει στο συμβόλαιο δεν είναι παρά η αποδοχή του ονόματός του που με τη σειρά της ανακαλεί την είσοδο του εαυτού στον λόγο. Υπό αυτό το πρίσμα, όλο το ταξίδι αυτογνωσίας του εαυτού το οποίο εκτυλίχθηκε στις δέκα εικόνες του έργου προσλαμβάνει τον χαρακτήρα μιας αφήγησης, που συγκροτεί τελικά την ιστορική ταυτότητα του εγώ¹⁰²³.

Η ποιητική εκφορά του συμβολαίου, άλλωστε, μετατοπίζει την εστίαση από τη σκηνική δράση στον λόγο. Τα εκφερόμενα αποσπώνται από το συγκεκριμένο δραματικό πλαίσιο, υπερβαίνουν τον χώρο του δράματος, αναστέλλουν για λίγο τον δραματικό χρόνο και επιτελούν μια αναγωγή στην καθολική υπαρξιακή περιπέτεια του ανθρώπου. Όσο διαρκεί η ανάγνωση του συμβολαίου, κάθε μεμονωμένος θεατής δύναται να ταυτιστεί με τον ποιητικό λόγο του Μπάρα και να αναγνωρίσει την ατομική πορεία ζωής του στην εικόνα του πλοίου που αναχωρεί για το τελευταίο ταξίδι κουβαλώντας όλη την πνευματική σκευή του βίου. Το συμβόλαιο, κατ' αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται σε ένα συμβολικό αντικείμενο: η δύναμη της μεταφοράς της ποιητικής εικόνας που αναδύεται από την ανάγνωσή του συμπαρασύρει το σύνολο της ανθρώπινης εμπειρίας, καταφάσκοντας κάθε μικρό και μεγάλο αποτύπωμα του εαυτού στον ιστορικό χρόνο¹⁰²⁴.

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες της εικόνας, οι παριστάμενοι που παρακολουθούν τη διαδικασία δεν φαίνεται να ξενίζονται από τον ανοίκειο λόγο του συμβολαίου, αντίθετα μοιάζουν «σαν να ακούν ένα κανονικό συμβόλαιο»¹⁰²⁵. Η δραματουργική στόχευση του συγγραφέα ταυτίζεται στο σημείο αυτό με το αισθητικό αποτέλεσμα που απορρέει από τη σκηνή: μολοντί ο ποιητικός λόγος του Μπάρα τοποθετείται εμβόλιμα στον δραματικό διάλογο, διαρρηγνύοντας τη ροή και τον ρυθμό του, και παρόλο που η πυκνότητα του νοήματος των στίχων επιφέρει μια αναστολή του δραματικού χρόνου, εντούτοις η αλληλουχία των δραματικών καταστάσεων που ακολουθούν την ανάγνωση του ποιήματος προβάλλει ως φυσική απόρροια του συμβολαίου, το οποίο έτσι δικαιώνει την πρόθεση του συγγραφέα¹⁰²⁶. Το αναγνωσμένο συμβόλαιο-ποίημα γίνεται αποδεκτό από την ομήγυρη ως ένα έγκυρο έγγραφο, που εξασφαλίζει τη μετάβαση στη μεταθανάτια ζωή. Ο ποιητικός του λόγος, ο οποίος πρόσκαιρα μετατόπισε τον δραματικό λόγο σε μια διάσταση περισσότερο συμπαντική, επιστρέφει τελικά πίσω στην κοσμική ζωή, για να την περιβάλλει με την εγκυρότητα της μεταφορικής του δύναμης.

¹⁰²³ Ρόζη, *ό.π.*, σ. 360.

¹⁰²⁴ Εδραίο χαρακτηριστικό του συμβόλου, κατά τον Πεφάνη, είναι ότι μεταθέτει το αρχικό νόημα και την ίδια στιγμή το επαναφέρει μετουσιωμένο, φανερώνοντας έτσι την ποιητική τάξη του κόσμου. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, *ό.π.*, σσ. 145, 165. Για μια συνολική ερμηνεία του συμβολικού στο θέατρο βλ. *Το ίδιο*, σσ. 131-201.

¹⁰²⁵ Καμπανέλλης, *ό.π.*

¹⁰²⁶ Σύμφωνα με τον Πεφάνη, «Οι στίχοι [...] διαφοροποιούνται ειδολογικά και συντακτικά από το υπόλοιπο κείμενο, διατηρώντας μια σχετική αυτοτέλεια· εντούτοις δεν παύουν να είναι δραματικές ρήσεις [...] πλήρως ενταγμένες στο κείμενο και αφομοιωμένες από το ύφος του». Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, *ό.π.*, σ. 155.

Όπως, άλλωστε, το διατυπώνει και ο Bachelard, «[Η γλώσσα] με το νόημα, περικλείει, με την ποιητική έκφραση, ανοίγεται»¹⁰²⁷. Το συμβόλαιο-ποίημα αναδεικνύεται, έτσι, σε οργανικό κομμάτι του δραματικού λόγου, προσδίδοντάς του την ποιητική διάσταση η οποία απαιτείται προκειμένου ο λόγος να διανοιχθεί στο ευρύτερο πεδίο της ανθρώπινης εμπειρίας και να επιχειρήσει να αναγνωρίσει και να ονοματίσει τα όσα άρρητα λανθάνουν στο υπόστρωμά της. Η παράδοση του κλειδιού ως συνέπεια της ανάγνωσης του συμβολαίου επιβεβαιώνει αυτήν την απόπειρα αναγνώρισης, οδηγώντας νομοτελειακά στο οριστικό τέλος. Η νομοτέλεια αυτή, όμως, για τον Καμπανέλλη δεν είναι μια αναπόδραστη συνθήκη. Τα δραματικά του πρόσωπα φέρονται να διέρχονται μέσα από μια μακρά ανασκοπική διαδικασία, διά της οποίας εποπτεύουν αναδρομικά τον βίο τους, αποδέχονται την πολλαπλώς διαστρωματωμένη εικόνα του εαυτού τους και έτσι έρχονται σε μια τελική συμφιλίωση με τη διάδοχη πραγματικότητα. Όπως επισημαίνει και ο Πούχνερ, «[...] η γνώση του τέλους [επιστρέφει] στην ποιητικότητα της αρχής»¹⁰²⁸ και ο ίδιος ο Καμπανέλλης ολοκληρώνει την περιδιάβασή του στους τόπους του δράματος μέσα από τη βαθύτερη αποδοχή της ζωής ως μήτρας του θανάτου.

Τη θεατροποίηση του θανάτου¹⁰²⁹ επιχειρεί και ο Γιώργος Διαλεγμένος στο έργο του *Η νύχτα της κουκουβάγιας*, ένα έργο στο οποίο η διαδρομή που διανύει ο πρωταγωνιστής είναι αντίστροφη από αυτήν του έργου του Καμπανέλλη. Στην έναρξη του έργου ο Ίων βρίσκεται ήδη στη δύση του βίου του, αν και ακόμα ενεργός και παραγωγικός, αφού συνεχίζει να εργάζεται στο οστεοφυλάκιο ενός νεκροταφείου. Εν μέσω του καθήκοντος, όμως, παθαίνει καρδιακή ανακοπή και σωριάζεται επί τόπου πάνω στον πάγκο εργασίας του. Τα επεισόδια που θα ακολουθήσουν συνιστούν ουσιαστικά μια επιθανάτια εμπειρία, μέσα από την οποία ζωντανεύουν επί σκηνής τα φαντάσματα του παρελθόντος του Ίωνα και έρχονται να του χρεώσουν αποφάσεις που δεν πήρε, την τόλμη που δεν επέδειξε και την προδοσία του απέναντι στον έρωτα της ζωής του. Ακριβώς όπως ο Καμπανέλλης έτσι και ο Διαλεγμένος αξιοποιεί το δραματουργικό εύρημα της συνύπαρξης επί σκηνής των διαφορετικών ηλικιακών εκδοχών του πρωταγωνιστή, αφού όλα όσα διαμείβονται στον διεσταλμένο χρόνο της επιθανάτιας αυτής εμπειρίας συνιστούν αντικείμενο παρατήρησης από τον Ίωνα στο κρεβάτι της εντατικής, ο οποίος παρακολουθεί τον νεότερο εαυτό του να συνδιαλέγεται με τα πρόσωπα αναφοράς της ζωής του.

Και ενώ το κύριο μέρος του έργου συνιστά μια συμπαγή μνημονική ανάκληση, αφού αφορά την αναβίωση της μνήμης συγκεκριμένων περιστατικών και σημαδιακών στιγμών από το παρελθόν του ήρωα, η τελευταία σκηνή τελεί σε ένα ιδιάζον καθεστώς, καθώς χαρτογραφεί έναν «απροσδιόριστο χώρο της συνείδησης»¹⁰³⁰, ένα πεδίο επιτέλεσης της οριστικής κρίσης του εαυτού, εκεί όπου η βαθύτερη συνείδηση έρχεται αντιμέτωπη με την ηθική της συγκρότηση. Στη σκηνή

¹⁰²⁷Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 246.

¹⁰²⁸ Πούχνερ, «Μικρά Καμπανελικά», στον τόμο *Είδωλα και ομοιώματα: πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 142.

¹⁰²⁹ Ανδριανού, «Επί σκηνής ιθαγενή», *Η Λέξη*, 151 (Μάιος-Ιούν. 1999), σ. 277.

¹⁰³⁰ Ελένη Πετάση, χ.τ., στον τόμο Γιώργος Διαλεγμένος, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β', ό.π., σ. 313.

αυτή ο Ίων, νεκρός πλέον, συναντά στην επικράτεια του θανάτου την πάλαι ποτέ αγαπημένη του Πελαγία. Αποφασίζει, τότε, να της απολογηθεί για την ατολμία του, για το γεγονός ότι ο ίδιος απαρνήθηκε –με χυδαία μάλιστα ψεύδη– την παράνομη σχέση τους, εξωθώντας τελικά την Πελαγία στην αυτοκτονία, καθώς και για το ότι εκείνος συνέχισε τη ζωή του ανενόχλητος και ανεπηρέαστος. Η Πελαγία αμφισβητεί αρχικά την ταυτότητά του και στη συνέχεια το γεγονός της αποβίωσής του, με αποτέλεσμα ο Ίων να βγάζει από την τσέπη του τη βεβαίωση θανάτου του, το «εξιτήριο από τη ζωή», όπως ο ίδιος την αποκαλεί, και να της την επιδεικνύει.

Καθώς ο Ίων διαβάσει ολόκληρο το ιστορικό του θανάτου, όπως αυτό περιγράφεται στη βεβαίωση, σχολιάζει ότι ο θάνατός του ήταν ουσιαστικά μια λύτρωση από τη μακρά του νοσηλεία, η οποία κατέληξε σε στένωση αορτής επιφέροντας το μοιραίο. Η Πελαγία, που μέχρι εκείνη τη στιγμή παρέμενε παθητική στα λεγόμενα του Ίωνα, αποφασίζει να τοποθετήσει τα πράγματα στις σωστές τους διαστάσεις: κάνει λόγο για λάθος διάγνωση των γιατρών και υποστηρίζει καυστικά ότι ο Ίων έπασχε στην πραγματικότητα από «στένωση ψυχής»: «Στένωση ψυχής! Ψυχής, όταν ζούμε έχουμε κάτι μέσα μας, Ίων, που δεν φαίνεται σε κανένα ιατρικό μηχανήμα κι αυτό το λένε ψυχή...»¹⁰³¹, υπαινισσόμενη ότι του Ίωνα του εξέλειπε η ψυχή και αποβίωσε λόγω ακριβώς της μακροχρόνιας έλλειψής της. Στη συνέχεια του δηλώνει ότι είναι χρεωμένος για όλα όσα δεν έκανε για να προστατέψει τη σχέση τους και αυτήν την ίδια. Η ιδιότυπη συνάντησή τους κλείνει με τον Ίωνα να εκλιπαρεί για συγχώρεση και την Πελαγία να του επισημαίνει ότι ο κύκλος του ερωτικού τους δράματος δεν έχει κλείσει, καθώς πάντα θα αιωρείται ένα υπόλειμμα αυτού. Τότε είναι που ο Ίων αφήνει οριστικά την τελευταία του πνοή και το έργο κλείνει με μια επανάληψη της σκηνής του καρδιακού επεισοδίου.

Στο έργο αυτό η μνήμη και η συνείδηση ανάγονται σε εδραία εννοιολογικά στοιχεία, αφού το σύνολο των εγκιβωτισμένων σκηνών συνιστά μια καταβύθιση του πρωταγωνιστή στις οδυνηρές αναμνήσεις του παρελθόντος υπό την επήρεια της επιθανάτιας αγωνίας και μια ενεργοποίηση της συνειδησιακής του κρίσης, με στόχο όμως που δεν είναι πρόδηλος: «πρόκειται για ένα ψυχολογικό βάρος απέναντι στον θάνατο μιας εικοσιεξάχρονης κοπέλας [...] ή είναι απλώς ο υπαρξιακός φόβος του θανάτου, της νέμεσης στην άλλη ζωή που τον ωθεί στο να ζητήσει συγχώρεση», όπως εύστοχα επισημαίνει η Ρ. Γρηγορίου¹⁰³². Σε κάθε περίπτωση, το αμετάκλητο του θανάτου είναι αυτό που πυροδοτεί στον Ίωνα καταρχάς τη μνημονική ανάκληση: «Κατά την ευρέως διαδεδομένη αντίληψη, οι τελευταίες στιγμές της ζωής φιλοξενούν σε μια αστραπιαία sequence εικόνες της ζωής, που έχουν αποτυπωθεί βαθιά στη μνήμη»¹⁰³³. Για τον Ίωνα οι εικόνες αυτές είναι εκείνες οι στιγμές του απόλυτου ερωτικού πόθου αλλά και οι στιγμές της χυδαίας προδοσίας εκ μέρους του, που είχαν ως αποτέλεσμα τον χαμό της αγαπημένης του.

¹⁰³¹ Διαλεγμένος, «Η νύχτα της κουκουβάγιας», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β', ό.π., σ. 197.

¹⁰³² Γρηγορίου, «Τα δραματικά πρόσωπα στο θέατρο του Γιώργου Διαλεγμένου», στον τόμο *Πρακτικά Γ' Θεατρολογικού Συνεδρίου*, ό.π., σσ. 196-197.

¹⁰³³ Πεφάνης, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», ό.π., σ. 261.

Ωστόσο, η μνημονική αυτή ανάκληση δεν ενδιαφέρει τόσο από άποψη περιεχομένου¹⁰³⁴, όσο από την πλευρά της συνειδησιακής διεργασίας την οποία ενεργοποιεί. Η ώρα της συνειδησιακής κρίσης εγγράφεται στην τελευταία σκηνή του έργου, στη σκηνή της μεταθανάτιας συνάντησης του Ίωνα και της Πελαγίας, στην οποία εντοπίζεται και ο δραματικός πυρήνας του έργου. Εκεί ο Ίωνας βιώνει την περιφρόνηση, την απαξίωση του αισθήματός του και εν τέλει την απόρριψη του αιτήματος συγχώρεσης από την αγαπημένη του. Κατόπιν τούτου επέρχεται ο οριστικός θάνατος, που επικυρώνεται από την καθησυχαστική φιγούρα της μητέρας. Ο καρδιακός χτύπος του Ίωνα ακούγεται τώρα ασθενικός από τα μεγάφωνα και η μητέρα τον διαβεβαιώνει ότι επιτέλους θα ξεκουραστεί. Στο σημείο αυτό είναι που επαναλαμβάνεται και η αρχική σκηνή του καρδιακού επεισοδίου, με τον Ίωνα να εντοπίζεται αναισθητός από έναν συνάδελφό του.

Ο θάνατος στο έργο αυτό επιτελείται πολλαπλά, εγκαθιστώντας μια ιδιάζουσα χρονικότητα, που υπερβαίνει τη γραμμική εκδίπλωση του χρόνου. Η κυκλική δομή του έργου, σε συνδυασμό με τη συνύπαρξη επί σκηνής του νεκρού Ίωνα και των διαφορετικών ηλικιακών του εκδοχών, τον ανασκοπικό χαρακτήρα των εγκιβωτισμένων σκηνών και το μεταφυσικό επεισόδιο της συνάντησης των δύο εραστών στην επικράτεια των νεκρών, διαμορφώνουν μια δραματική συνθήκη στην οποία τα πάντα διαποτίζονται από την οσμή του θανάτου: «ο θάνατος εγκαθίσταται στη σκηνή και ενορχηστρώνει την παράσταση»¹⁰³⁵. Ο θάνατος, όμως, αυτός, όπως ακριβώς η διεσταλμένη χρονικότητα που διαμορφώνει, υπερβαίνει την απλή αποβίωση. Καθίσταται ένας θάνατος που προκαλεί τη διαρκή ηθική ταλάντωση του Ίωνα μεταξύ των πράξεων του παρελθόντος και των ενοχών του παρόντος, αναγόμενος τελικά πολύ περισσότερο σε έναν θάνατο ηθικό παρά οργανικό.

Αυτήν την έννοια ενέχει και η αναφορά της Πελαγίας στη «στένωση ψυχής», την ίδια στιγμή που εκείνη επισημαίνει στον Ίωνα ότι η βεβαίωση του θανάτου του συνιστά απλώς ένα έγγραφο που κυρώνει την αποβίωσή του –δεν φέρει όμως καμία ένδειξη για την ψυχική και ηθική του αποσάρθρωση, η οποία κατά την Πελαγία συνιστά το κύριο έλλειμμα της ύπαρξης του Ίωνα. Υπό αυτό το πρίσμα η βεβαίωση θανάτου φέρει έναν χαρακτήρα διαμετρικά αντίθετο από εκείνον του συμβολαίου του θανάτου στο έργο του Καμπανέλλη. Ενώ εκεί η μετάβαση του εαυτού στο επέκεινα τελείται μέσα σε ένα κλίμα βαθύτερης συμφιλίωσης με τη ροϊκότητα του χρόνου και την εξέλιξη του εαυτού στο εσωτερικό της, εδώ η βεβαίωση θανάτου του Ίωνα αφήνει, κατά την Πελαγία, ένα υπόλοιπο, το οποίο διαφεύγει και παραμένει αταξινόμητο, καθιστώντας τη μετάβαση ανώμαλη και οδυνηρή. Το υπόλοιπο αυτό δεν είναι παρά η επενέργεια των επιλογών του Ίωνα πάνω στα πρόσωπα αναφοράς της ζωής του, για τις οποίες ο ίδιος τώρα κρίνεται ανάξιος και υπόλογος. Σε αυτό το πλαίσιο η βεβαίωση του θανάτου του εκπίπτει σε απλό αποδεικτικό αποδημίας, την ίδια στιγμή που η ύπαρξη του Ίωνα κρίνεται σε ένα επίπεδο πολύ βαθύτερο και πολύ πιο ριζικό από έναν τυπικό απολογισμό ζωής.

¹⁰³⁴ Ο.π.

¹⁰³⁵ Βένια Γεωργακοπούλου, «Πεθαίνοντας στα γέλια», *Ελευθεροτυπία*, 27.4.1998.

Στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο δρόμος περνά από μέσα* εκκρεμεί στην εξέλιξη της δράσης η επικύρωση μιας συμφωνίας. Πρόκειται για το συμβόλαιο αξιοποίησης του αρχοντικού του Ποριώτη από τον Αντωνάκο, τον αντικέρ που έχει ήδη πείσει τον ηλικιωμένο ιδιοκτήτη να διαμορφώσουν από κοινού τη νεοκλασική οικία του σε μια ιδιότυπη αντικερί. Στη μελλοντική αξιοποίηση, όμως, του σπιτιού, για την οποία ενδιαφέρεται ο Αντωνάκος, εμπλέκεται ένα ακόμα πρόσωπο, ο Ανδρέας, ανιψιός του Ποριώτη, ο οποίος φέρει μερίδιο στην ιδιοκτησία του παλαιού αρχοντικού. Ο Ανδρέας έχει ήδη εκφράσει την αντίθεσή του ως προς τη σταδιακή μεταλλαγή της φυσιογνωμίας του σπιτιού και τώρα εμφανίζεται ακόμα πιο διστακτικός μπροστά στο συμφωνητικό που πρόκειται να επικυρώσει την οριστική υπαγωγή της παλαιάς οικίας στα επιχειρηματικά σχέδια του Αντωνάκου.

Η έκτη εικόνα του έργου βρίσκει τους τρεις άνδρες, Ποριώτη, Αντωνάκο και Ανδρέα, εν αναμονή της κοινής τους εξόδου. Ο Ανδρέας φέρεται να μελετά τα έγγραφα που αφορούν την παραχώρηση του σπιτιού και αμέσως στρέφεται προς τον Αντωνάκο ζητώντας του λίγο χρόνο προκειμένου να σκεφθεί τους όρους της συμφωνίας. Ο Ποριώτης εκφράζει τον εκνευρισμό του για τη δυσπιστία αυτή του Ανδρέα, ωστόσο ο άμεσα ενδιαφερόμενος, γνωρίζοντας ότι μόνο με συγκατάβαση θα μπορούσε να κερδίσει την εμπιστοσύνη του νεαρού κληρονόμου, του δίνει όση πίστωση χρόνου εκείνος επιθυμεί. Προτείνει, μάλιστα, στον Ανδρέα να του κλείσει ένα ραντεβού με την έτερη κληρονόμο, την αδερφή του Ποριώτη Όλγα, προκειμένου ο ίδιος να την πείσει για την αξιοπιστία του, αλλά και να της προσφέρει όσες εγγυήσεις εκείνη χρειάζεται για να είναι σίγουρη για την κίνησή της. Κατόπιν ο Αντωνάκος αποχωρεί για λίγο και, όταν επιστρέφει, έχει μια κατ' ιδίαν συνομιλία με τον Ανδρέα, στην οποία οι δυο τους συμφωνούν να τα πουν ιδιαίτερος σε ουδέτερο χώρο.

Η τελευταία εικόνα του έργου διαδραματίζεται λίγες ημέρες αργότερα και δεν σχετίζεται με την τύχη του σπιτιού. Η δραματική εστίαση μετατοπίζεται τώρα στο ερωτικό ειδύλλιο που έχει αναπτυχθεί μεταξύ του Ανδρέα και της γυναίκας του Αντωνάκου, Λίτσας. Επιστρέφοντας ο Αντωνάκος από ολιγοήμερο ταξίδι στη Θεσσαλονίκη, γίνεται μάρτυρας μιας ερωτικής στιγμής μεταξύ της Λίτσας και του Ανδρέα. Αφού ασκήσει ψυχολογική πίεση στην Λίτσα, την αναγκάζει να του εξιστορήσει όλες τις λεπτομέρειες της ερωτικής τους σχέσης και στο τέλος επιχειρεί να της επιτεθεί. Παρεμβαίνει, ωστόσο, η Γλυκερία, που παρακολουθεί διακριτικά τη σκηνή, και προστατεύει τη Λίτσα από τα χτυπήματα του Αντωνάκου. Μαζί με τον Ποριώτη, ο οποίος εμφανίζεται αμέσως μετά, υποβαστάζουν τη Λίτσα και την μεταφέρουν στα ενδότερα του σπιτιού.

Μετά από μια σύντομη στιχομυθία με τον Αντωνάκο, ο Ποριώτης μένει μόνος στη σκηνή να προδικάζει τις εξελίξεις, ήτοι την οριστική αποχώρηση του Αντωνάκου από το σπίτι, και να προκαταβάλλει τη «σιωπή [που] θα γυρίσει πιο πηχτή για να μ' εκδικηθεί που της χάλασα την ησυχία»¹⁰³⁶. Με τον τρόπο αυτό η τύχη του σπιτιού μένει μετέωρη, με μόνους διεκδικητές της πια τον νεαρό κληρονόμο Ανδρέα, που ευαγγελίζεται την αντιπαροχή του, και τον Ποριώτη, που εμφανίζεται μάλλον

¹⁰³⁶ Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σ. 171.

παραδομένος στο ορμητικό πέρασμα του χρόνου –ενός χρόνου που ως μοναδικά ίχνη του αφήνει τα σκουλήκια που κατατρώνε τα έπιπλα και τα οποία γίνονται έτσι «η πιο καλή συντροφιά, η πιο σοφή, όταν πια δεν έχει απομείνει τίποτ' άλλο απ' το να αναμασά κανείς όσα γίνανε, και να μη βρίσκει άκρη»¹⁰³⁷.

Με αυτήν την εξέλιξη τα έγγραφα του συμβολαίου περιπίπτουν σε αχρηστία. Ενώ είχαν τεθεί σε εκκρεμότητα από την προηγούμενη εικόνα του έργου και ανέμεναν την επικύρωσή τους από τον Ανδρέα, ώστε να ευοδωθεί το επενδυτικό σχέδιο του Αντωνάκου, φαίνεται πως με την τροπή που παίρνει η δράση στην τελευταία εικόνα του έργου αναστέλλεται η ίδια η λειτουργικότητά τους. Οι δραματικές εξελίξεις της εικόνας αυτής, αν και κινούνται σε κατεύθυνση διαφορετική από το κύριο διακύβευμα της δράσης, δηλαδή την τύχη του σπιτιού, εμμέσως ωστόσο επηρεάζουν αυτήν την ίδια τη μελλοντική υπόστασή του. Το ειδύλλιο της Λίτσας με τον Ανδρέα πυροδοτεί μια έκρηξη εγωιστικού πάθους εκ μέρους του Αντωνάκου, ο οποίος δεν δύναται να διανοηθεί ότι το «δημιούργημά» του αυτονομήθηκε και μπορεί να μετέχει αυθεντικών αισθημάτων πέραν της συζυγικής τους σχέσης –μιας σχέσης που βασίζεται στην εξάρτηση και την ανταμοιβή, όπως αποδεικνύεται. Ο Αντωνάκος, εμφανώς ταπεινωμένος, πιθανότατα θα εγκαταλείψει τα επιχειρηματικά του σχέδια και το σπίτι θα επανέλθει στην πρότερή του κατάσταση, έρμαιο του χρόνου αλλά και των αναμνήσεων που το στοιχειώνουν.

Από τον καταληκτικό μονόλογο του Ποριώτη, εξάλλου, προκύπτει αυτή ακριβώς η κατίσχυση του ειρωνικού χρόνου έναντι των σαρωτικών δυνάμεων της επιχειρηματικότητας που αντιπροσωπεύει ο Αντωνάκος¹⁰³⁸. Το «αναμάσημα» του παρελθόντος έρχεται ξανά στο προσκήνιο και επαναφέρει την εστίαση στον βιωμένο χώρο του σπιτιού. Με τον τρόπο αυτό το σπίτι ως οντότητα επιστρέφει στην αρχική του υπόσταση και κάθε σχέδιο αξιοποίησής του επανεκκινείται από την ίδια απaráλλακτη βάση, δηλαδή ενός οίκου βεβαρημένου από το παρελθόν της οικογένειας, ταυτόχρονα όμως μεγεθυμένου από τα βιώματα που έχει υποθάψει και που τον καθιστούν έναν χώρο παλλόμενο από ζωή. Το συμβόλαιο στην περίπτωση αυτή περιέρχεται σε ένα καθεστώς αναστολής, έχοντας όμως στο μεταξύ αφομοιώσει λίγο ακόμα από τον βιωμένο χρόνο του οίκου Ποριώτη. Έτσι, ενδεχόμενη νέα ενεργοποίησή του θα σημάνει την ενεργοποίηση και μιας νέας ηθικής και συνειδησιακής στάσης απέναντι στο σπίτι, στην οποία θα έχουν συμπεριληφθεί και τα νεότερα γεγονότα του οίκου σε μια αέναη ανακύκληση του βεβαρημένου παρελθόντος του¹⁰³⁹.

Μια ανάλογη εμφάνιση συμβολαιογραφικών εγγράφων διαπιστώνουμε στο έργο του Παναγιώτη Μέντη *La Cumparsita*. Το έργο δομείται σε μια σειρά από σύντομες σκηνές, στις οποίες πρωταγωνιστεί το ζευγάρι της Ελένης και του Βασίλη

¹⁰³⁷ Ο.π.

¹⁰³⁸ Για τον ειρωνικό χρόνο που διαποτίζει το δραματικό σύμπαν του έργου βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σσ. 57-59.

¹⁰³⁹ Ο Πλ. Μαυρομούστακος υπερθεματίζει τα δύο αυτά στοιχεία, μνήμη και συνείδηση, ως εδραίους εννοιολογικούς άξονες του έργου, κάνοντας λόγο για μια «βαθύτερη ανάλυση μιας δυσλειτουργίας της μνήμης, η οποία με την ισχυρή της παρουσία διαμορφώνει τη συνείδηση». Μαυρομούστακος, «Σύγχρονες τάσεις στο νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο», ό.π., σ. 128.

σε δύο διαφορετικές ηλικιακές εκδοχές. Στο δραματικό παρόν η Ελένη και ο Βασίλης, άλλοτε εραστές, εμφανίζονται ως δύο μεσήλικες, καθένας από τους οποίους έχει χαράξει τη δική του προσωπική διαδρομή. Οι δυο τους τώρα συναντώνται με αφορμή μια κτηματική διαφορά, μέσα από την οποία όμως ουσιαστικά έρχονται αντιμέτωποι με τα παλιά συναισθηματικά τους χρέη. Παράλληλα, παρακολουθούμε τους ίδιους σε νεανική ηλικία, τότε που ο έρωτάς τους μαρτυρούσε μια πλησμονή συναισθημάτων και ονειρικών προβολών.

Πρόκειται για μια «διπλή αφήγηση»¹⁰⁴⁰ της εξέλιξης του ζευγαριού, που όμως δεν έχει στόχο να καταδείξει τον αναπόφευκτο εκφυλισμό του ερωτικού αισθήματος στην πορεία του χρόνου, αντίθετα μας καλεί να εστιάσουμε στην «υπαρξιακή συνάφεια»¹⁰⁴¹ που παρουσιάζουν οι δύο καταστάσεις μέσα στον χρόνο: και τότε αλλά και τώρα υφέρπει μεταξύ των δύο μια αδυσώπητη λαχτάρα να αγαπήσουν και να αγαπηθούν, η οποία επισκιάζεται από τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες: ιδεολογικός διχασμός και κοινωνικοί φραγμοί τότε, εξαχρείωση των ηθών και πλήρης οικονομική ασυδοσία τώρα. Με τον τρόπο αυτό παρελθόν και παρόν εγγράφονται σε ένα κυκλικό σχήμα, το οποίο αποδεικνύεται τελικά ένας «κύκλος των χαμένων ζωών»¹⁰⁴². Στον κύκλο αυτό θα παγιδευτούν οι δυο πρωταγωνιστές και στο εσωτερικό του θα γραφτεί ο επίλογος όχι μόνο της σχέσης της Ελένης και του Βασίλη, αλλά και ολόκληρης της κοινωνικής τους εξέλιξης¹⁰⁴³.

Ο Βασίλης είναι αυτός που έχει ταυτιστεί στο δραματικό παρόν με τον μετασχηματισμό της νεοελληνικής κοινωνίας σε κοινωνία της κατανάλωσης, της μεταπράτησης και της εκχώρησης των ιδεολογιών στη λαίλαπα του χρήματος και του κέρδους. Ο ίδιος εμφανίζεται ως μεγαλοεργολάβος που έχει χτίσει τη μισή Τούμπα, όπως χαρακτηριστικά υπερηφανεύεται, και τώρα προσέρχεται στην Ελένη για να της ζητήσει να συναινέσει στην παραχώρηση από πλευράς της των λίγων τετραγωνικών του δικού της οικοπέδου, προκειμένου εκείνος να μπορέσει να χτίσει στο δικό του οικόπεδο που γειτνιάζει με της Ελένης μια ακόμη πολυκατοικία. Η Ελένη, από την άλλη, πικραμένη από την έκβαση της σχέσης τους, θεωρεί την επανεμφάνιση αυτή του Βασίλη ως πρώτη τάξεως ευκαιρία για να τον εκδικηθεί για τα προδομένα της συναισθήματα. Έτσι, τα χαρτιά του διακανονισμού των κτηματικών διαφορών, τα οποία κάποια στιγμή αποθέτει ο Βασίλης πάνω στο τραπέζι του ζαχαροπλαστείου «La Cumparsita», όπου λαμβάνει χώρα η συνάντησή τους, καθίστανται το πεδίο ανάδυσης μιας άνευ προηγουμένου ανθρωποφαγικής διαμάχης¹⁰⁴⁴, στην οποία

¹⁰⁴⁰ Πεφάνης, «Παναγιώτη Μέντη: *La Cumparsita*, Θέατρο 'Στοά', 1999», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 225.

¹⁰⁴¹ Το ίδιο, σ. 226.

¹⁰⁴² Κατάκη, «'La Cumparsita' σαν να λέμε 'Τέλος εποχής'», *Επενδυτής*, 10-11.10.1998.

¹⁰⁴³ Στην κριτική της για την πρώτη παράσταση του έργου η Θυμέλη επιδίδεται σε μια ευρεία ανάλυση των κοινωνικοπολιτικών μεταβολών που υποφώσκουν στην εκφυλιστική πορεία του δεσμού των δύο πρωταγωνιστών, καταλήγοντας ότι ο συγγραφέας ουσιαστικά θέλει να μιλήσει «για τις ρίζες αυτού του κοινωνικού 'τοπίου' και τις συνέπειές του στο σήμερα». Θυμέλη, «'La Cumparsita' στη 'Στοά'», *Ριζοσπάστης*, 27.10.1998.

¹⁰⁴⁴ Για την ανθρωποφαγία ως σύμπτωμα των διαπροσωπικών σχέσεων στη σύγχρονη κοινωνία, που προβάλλει αλλοιωμένη από την παγκοσμιοποίηση και την εδραίωση μιας νεόκοπης ηθικής κάνει λόγο ο ίδιος ο συγγραφέας: Μέντης, «Εισαγωγή στον τέταρτο τόμο», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Δ', ό.π., σ. 9.

συναιρούνται χρέη συναισθηματικά και συμφέροντα οικονομικά, αποτυπώνοντας έτσι μια «αρχετυπική σχέση αλληλοσπαρασσόμενων εραστών»¹⁰⁴⁵.

Εκεί όπου άλλοτε εμφώλευε ο έρωτας, αντανακλώμενος στα παθιασμένα βήματα ενός τανγκό αλά κομπαρσίτα, υφαίνεται τώρα ένας χορός πολεμικός, μια μεθοδική προσπάθεια εκμηδένισης του άλλου μέσα από συναισθηματικούς εκβιασμούς και αναμοχλεύσεις παθών. Επί σκηνης παρακολουθούμε τη ζωντανή εξέλιξη μιας απαλλοτρίωσης όχι μόνο του οικοπέδου που ορέγεται ο Βασίλης, αλλά και των ίδιων των ψυχών των πρώην εραστών¹⁰⁴⁶. Τα έγγραφα πάνω στο τραπέζι, που προσκαλούν την Ελένη στην οριστική συνθηκολόγησή της, ουσιαστικά συμπυκνώνουν όλη αυτήν την κατά μέτωπο σύγκρουση, διά της οποίας καταρρέει οριστικά κάθε ίχνος συναισθηματικού δεσμού μεταξύ των προσώπων. Όπως εύστοχα επισημαίνει και η Α. Κολτσιδοπούλου, «Αντί για σεντόνια στρωμένα για έρωτα, στρώνονται πάνω στο τραπέζι ενός καφέ μπαρ έγγραφα και σχέδια προς υπογραφήν, επιχειρήματα, υποψίες, εκβιασμοί και τοπογραφικά ενός διεκδικούμενου τμήματος οικοπέδου»¹⁰⁴⁷.

Ο συμβιβασμός τον οποίο ο Βασίλης προτείνει στην Ελένη συνιστά για τον ίδιο μια προσοδοφόρα συμφωνία που θα έχει και για τους δύο άμεσο οικονομικό όφελος (στην Ελένη πρόκειται να παραχωρηθεί ένα κεντρικό κατάστημα και ένα λουξ διαμέρισμα). Για τον Βασίλη η συγκατάθεση της Ελένης δεν θα μπορούσε παρά να αποτελέσει για εκείνη μια αυτονόητα έξυπνη κίνηση, καθώς συνάδει με την ευρύτερη συνθήκη της κερδοσκοπίας, που ορίζει πλέον τη ζωή και τις επιδιώξεις του. Για την Ελένη, από την άλλη, η πρόταση του Βασίλη επαναφέρει οδυνηρές αναμνήσεις, τις οποίες η ίδια είχε επιχειρήσει επιμελώς να απωθήσει και με τις οποίες άθελά της έρχεται τώρα αντιμέτωπη.

Η Ελένη, αντιπροσωπεύοντας το αντίπαλο δέος του κοινωνικού αριβισμού, δηλαδή ένα αξιακό σύστημα που ευνοεί τη συμπόρευση, τη συντροφικότητα και την ηθική ακεραιότητα, μοιάζει να σοκάρεται από τη συνειδητοποίηση της πλήρους αλλοτρίωσης του άλλοτε συντρόφου της από τους μηχανισμούς του καπιταλιστικού μοντέλου παραγωγής. Υπό το πρίσμα αυτό τα έγγραφα του διακανονισμού αναδεικνύονται σε «παγίδες συνείδησης»¹⁰⁴⁸, σε τόπο σύγκρουσης δύο διαμετρικά αντίθετων ηθικών στάσεων. Δι' αυτών η αρένα της διαπροσωπικής διαμάχης διανοίγεται στο ευρύτερο κοινωνικό πεδίο, για να συμπεριλάβει μια ολόκληρη κρίση ηθών και συνειδήσεων, τέτοια που γνώρισε η νεοελληνική κοινωνία κατά τον ταχύτατο μετασχηματισμό της σε αμιγώς καπιταλιστική κοινωνία τη δεκαετία του 1990 και εντεύθεν. Ακριβώς αυτόν τον μεταβατικό χαρακτήρα της κοινωνίας είναι που συνοψίζουν εν τέλει τα έγγραφα του διακανονισμού, φωτίζοντας ειρωνικά το ήθος της νεοαναδυόμενης κοινωνικής συνθήκης.

¹⁰⁴⁵ Ανδριανού, «Επί σκηνης ιθαγενή», *ό.π.*, σ. 277.

¹⁰⁴⁶ Βαρβέρης, «Δυο θεριά ανήμερα», *Η Καθημερινή*, 22.11.1998.

¹⁰⁴⁷ Κολτσιδοπούλου, «Στάση σε δύο κλασικές θεατρικές σκηνές: Ταγκό μέχρι τελικής πτώσεως», *Γυναίκα* (Νοέ. 1998), σ. 42.

¹⁰⁴⁸ Νικολετάτος, *χ.τ.*, στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β', *ό.π.*, σ. 312.

Στο δραματικό σύμπαν του Δημήτρη Δημητριάδη κυριαρχεί ο λόγος, από τον οποίο απορρέουν και στον οποίο τελικά εκβάλλουν οι δραματικές καταστάσεις στο σύνολό τους. Η πρωτοκαθεδρία αυτή του λόγου στη δραματουργία του Δημητριάδη δεν εδράζεται σε μια αισθητική του λογοκεντρισμού, αλλά αφορά τον λόγο ως διαδικασία γραφής, όπως επισημαίνει ο Σ. Πατσαλίδης¹⁰⁴⁹. Ο λόγος, λοιπόν, στο έργο του Δημητριάδη συνιστά συγκροτητική αρχή του δραματικού του σύμπαντος και δυναμοποιό κέντρο των δραματικών του καταστάσεων. Και είναι ακριβώς στην επικράτεια του λόγου που εγγράφεται το τραγικό στη δραματουργία του συγγραφέα. Η φύση, όμως, του τραγικού εδώ παρεκκλίνει από εκείνη της αρχαίας τραγωδίας, αν και δανείζεται από την τραγωδία αρκετές ανθρωπολογικές σταθερές¹⁰⁵⁰. Το τραγικό στον Δημητριάδη αναφέρεται εκεί όπου το άτομο καλείται να βιώσει την απόλυτη συντριβή καθοδηγούμενο από ανώτερες δυνάμεις, όπως συμβαίνει και στην τραγωδία. Η εστίαση, όμως, εδώ μετατοπίζεται από τη σχέση του ατόμου με τον κόσμο στη σχέση του ατόμου με την πάσχουσα φύση του: «Κέντρο βάρους του τραγικού [είναι] η υποστασιοποίηση του σωματικού και ψυχικού πόνου»¹⁰⁵¹.

Το τραγικό στον Δημητριάδη διέρχεται, συνεπώς, μέσα από τον πόνο, μέσα από το πάσχον σώμα, πάνω στο οποίο ο συγγραφέας θεμελιώνει τη δυνατότητα για την επανεκκίνηση της ανθρώπινης κατάστασης στην κατεύθυνση ενός νέου ανθρωπισμού. Ωστόσο, παρά τη μετατόπιση της εστίασης στο σώμα και την οριακότητά του (η οποία διανυγάζεται μέσα από πράξεις αιμομιξίας, παιδεραστίας, παιδοκτονίας, βιασμού και ανθρωποκτονιών), το σκηνικό σύμπαν των έργων του Δημητριάδη εμφανίζει πολύ χαμηλό βαθμό υλικότητας. Η συγκρότηση των δραματικών καταστάσεων υλοποιείται εδώ πολύ περισσότερο μέσα από τον δραματικό λόγο παρά μέσα από τη σκηνική δράση¹⁰⁵². Αυτός είναι και ο λόγος που από τη δραματουργία του Δημητριάδη ελλείπει εν πολλοίς η υλική διάσταση του δραματικού κόσμου και η κινησιακή σχέση των προσώπων με στοιχεία του σκηνικού χώρου.

Στη *Ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή* τα σκηνικά αντικείμενα που χρησιμοποιούνται είναι ελάχιστα, ενώ η λειτουργία τους συνδέεται με την πρωτοκαθεδρία του λόγου στο δραματικό του σύμπαν. Δεν είναι μόνο ότι η σκηνική υπόσταση των αντικειμένων συνάγεται κατεξοχήν από τον δραματικό διάλογο, αλλά και ότι η ίδια η λειτουργία τους εγγράφεται στην επικράτεια του λόγου. Όλα τα αντικείμενα, ακόμα και αυτά που φέρουν ιδιαίτερη σκηνική δυναμική, όπως τα φονικά εργαλεία, ανάγονται τελικά στο επίπεδο του λόγου, στο οποίο επιτελείται η

¹⁰⁴⁹ Πατσαλίδης, «Από το θέατρο των εικόνων στο θέατρο των αφτιών», στον τόμο *Θεατρικές Παρεμβάσεις*, ό.π., σ. 19.

¹⁰⁵⁰ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Odéon του 2010: η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», ό.π., σ. 480.

¹⁰⁵¹ Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, ό.π., σ. 35.

¹⁰⁵² Η Α. Ρόζη αναφέρεται στον «λόγο που δημιουργεί τη σκηνική πραγματικότητα με ταχυδακτυλουργικό σχεδόν τρόπο»: Ρόζη, «Δημήτρης Δημητριάδης, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès: 'Εκλεκτικές συγγένειες'. Δημιουργικές ανταλλαγές ανάμεσα στο γαλλικό και το ελληνικό θέατρο μέσα από το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο *Πρακτικά Συνεδρίου: Σχέσεις Ελλάδας-Γαλλίας. Το θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα*, Αθήνα 8-10.5.2014, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος & Σοφία Φελοπούλου, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθήνας / Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017, σ. 232.

συντριβή του εαυτού και ευρύτερα «η ήττα της *condition humaine*»¹⁰⁵³. Εντοπίζεται, όμως, στο έργο και ένα αντικείμενο το οποίο εγγράφεται από τη φύση του στον γλωσσικό κώδικα και με τον τρόπο αυτό υπογραμμίζει σε έναν δεύτερο βαθμό την επιτελεστική δυναμική του λόγου στο έργο. Πρόκειται για τη δέσμη των εγγράφων τα οποία πιστοποιούν τη νεοαποκτηθείσα περιουσία του οίκου Λάκμου, χάρη στην οποία η οικογένεια εισέρχεται στη φάση της απόλυτης ευδαιμονίας, όπως ακριβώς αυτή είχε περιγραφεί στις προφητείες του Φίλωνα.

Στις τελευταίες σκηνές του πρώτου μέρους του έργου παρακολουθούμε την εκπλήρωση του πρώτου σκέλους του προφητικού λόγου του Φίλωνα, σύμφωνα με τον οποίο το φιλικό του ζευγάρι, Νίλος και Μηλίτσα, μετά από αρκετά χρόνια συζυγικού βίου θα κατόρθωνε να αποκτήσει μια αμύθητη περιουσία. Στην τελευταία σκηνή του μέρους αυτού τελείται το δείπνο για τον εορτασμό των είκοσι χρόνων κοινής ζωής του ζεύγους, στο οποίο παρευρίσκεται και ο Φίλων, πάντα παρών στις σημαντικές στιγμές της οικογένειας. Στη διάρκεια του δείπνου ο Νίλος φέρνει στο τραπέζι τα έγγραφα που αποδεικνύουν την κινητή και ακίνητη περιουσία της οικογένειας, ώστε όλα τα μέλη της οικογένειας να πειστούν ότι τα νέα αποκτήματα στη ζωή τους είναι πραγματικά δικά τους και δεν συνιστούν προϊόν ψευδαίσθησης ή απάτης. Μάλιστα, ο Νίλος ζητά από τον Φίλωνα να παρουσιάσει εκείνος το περιεχόμενο των εγγράφων, μιας και ήταν από τα δικά του χείλη που είχε εκστομιστεί η σχετική προφητεία. Ο Φίλων, όμως, δηλώνει ότι δεν αναγνωρίζει την υπόσταση των γραφομένων ως προλεχθέντων και «δωρηθέντων» από τον ίδιο και εντέχνως προσπαθεί να αποφύγει την εμπλοκή του στη λεκτική επαναφορά των προφητικών του λόγων. Ωστόσο, ο Νίλος με τη Μηλίτσα επιμένουν και έτσι, σχεδόν καταναγκαστικά, ο Φίλων αρχίζει απρόθυμα να απαριθμεί τα όσα αναφέρονται στα έγγραφα σχετικά με την ακίνητη και κινητή περιουσία της οικογένειας Λάκμου.

Σε δραματουργικό επίπεδο η σκηνική παρουσία των εγγράφων υπογραμμίζει την αναπόδραστη μοίρα των μελών του οίκου Λάκμου, αφού οι προφητείες του Φίλωνα φέρονται πλέον κυρωμένες σε ένα επίσημο έγγραφο, το οποίο ουδείς μπορεί να αμφισβητήσει, όσο και αν ο Φίλων επιχειρεί εις μάτην να υποβαθμίσει την ισχύ και τη δραστικότητα των πάλαι ποτέ λόγων του. Τα έγγραφα που πιστοποιούν το μέγεθος της περιουσίας του οίκου Λάκμου λειτουργούν ως πειστήριο της προφητείας του Φίλωνα, συνεπώς μέσω των εγγράφων αυτών η προφητεία, και συγκεκριμένα το πρώτο σκέλος της, κυρώνεται και επιβεβαιώνεται η διά βίου ισχύ της. Μετά από αυτό τα πρόσωπα μπορούν να περιμένουν την εκπλήρωση και του δεύτερου σκέλους της προφητείας του Φίλωνα, ήτοι την απότομη πτώση και συντριβή τους. Η προφητεία τα έχει εγκλωβίσει σε μια νομοτέλεια η οποία οφείλει να υλοποιηθεί, ώστε να ενεργοποιηθεί η τραγική διάσταση του δραματικού σύμπαντος του έργου και τα πρόσωπα να οδεύσουν στην αμετάκλητη συντριβή τους.

Στο σημείο αυτό η λειτουργία των εγγράφων συναντά την ποιητική του δραματικού κειμένου. Αν ο Δημητριάδης «επανιδρύει τη γραφή του μέσω της

¹⁰⁵³ Τσατσούλης, «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής», στον τόμο Δημήτρης Δημητριάδης, *Ομηριάδα: Τρίπτυχο*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, σσ. 103-124, σ. 108.

αλλοτριώσής της»¹⁰⁵⁴, τότε το τέλος του έργου πρέπει να σφραγιστεί με μια εικονοποιία της απόκλισης και της διαστροφής, τέτοια που να μπορεί να διανοίξει το πεδίο της ανθρώπινης εμπειρίας σε μια νέα υπαρξιακή και ηθική συνθήκη. Οι πράξεις της παιδοκτονίας, της συζυγοκτονίας, της ανθρωποκτονίας, της παιδεραστίας και της αιμομιξίας, που λαμβάνουν χώρα στο δεύτερο μισό του έργου ως εκπλήρωση του δεύτερου σκέλους των προφητικών λόγων του Φίλωνα, μας ανάγουν στον πυρήνα της κοσμοαντίληψης του συγγραφέα: δι' αυτών πραγματώνεται ο «ζωτικός βιασμός»¹⁰⁵⁵, θεμελιώδης αρχή της γραφής του Δημητριάδη αλλά και της ανθρώπινης κατάστασης στο σύνολό της, προκειμένου να τελεστεί η επανεκκίνηση της ύπαρξης.

Όλη αυτή η ιεροτελεστία του σωματικού και ψυχικού πόνου διέρχεται στον Δημητριάδη μέσα από την επικράτεια του Λόγου, στην οποία μεταποιείται η επικράτεια των παθών¹⁰⁵⁶. Υπό το πρίσμα αυτό τα έγγραφα της περιουσίας, που πιστοποιούν την εγκυρότητα του λόγου του Φίλωνα, ουσιαστικά υποστασιοποιούν τον λόγο αυτό, καθώς κυρώνουν την αμετάκλητη ισχύ του. Καθίστανται, έτσι, τα μοναδικά σκηνικά αντικείμενα του έργου τα οποία ενεργοποιούν με υλικούς όρους τόσο τον δραματικό λόγο (τις προφητείες του Φίλωνα) όσο και το εδραίο επίπεδο του Λόγου του έργου, διά του οποίου θεμελιώνεται η προοπτική της αναγέννησης της ανθρώπινης συνθήκης. Η σκηνική τους παρουσία κυρώνει τη μετάβαση του οίκου Λάκμου στο νέο καθεστώς, όχι όμως ενσωματώνοντας μια ηθική και συνειδησιακή μετατόπιση, όπως συνέβη με τα λογής έγγραφα, συμβόλαια και πιστοποιητικά στα προηγούμενα έργα. Εδώ είναι η αρχή της νομοτέλειας που σφραγίζει αυτήν τη μετάβαση ως αναγκαία και αναπόφευκτη.

Δύο εντελώς διαφορετικά αντικείμενα ανακαλούν την έννοια της μετάβασης στο έργο του Γιώργου Ηλιόπουλου *Desperados*. Η δράση του έργου τοποθετείται χρονικά το βράδυ πριν την ορκωμοσία μιας παρέας φοιτητών της Νομικής. Το πάρτι που ετοίμαζαν οι νεαροί τελειόφοιτοι έχει λήξει άδοξα και η παρέα των επτά μένει να συνεχίσει τη βραδιά καταναλώνοντας τα εναπομείναντα ποτά και φαγητά. Στην πρώτη εικόνα του έργου παρόντες στη σκηνή είναι η Άννα, ο Στέφανος, ο Πέτρος και ο Δημήτρης, ενώ σε δεύτερο χρόνο μέσα στο έργο εμφανίζονται αρχικά η Στέλλα και έπειτα το ζευγάρι του Στράτου και της Κέλλυς. Η Άννα παρουσιάζεται ως η οικοδέσποινα του σπιτιού. Αφού υπάρξει πλήρης απαρτία στο διαμέρισμα από τον πυρήνα της παρέας, η Άννα καλεί τους φίλους της να υπογράψουν σε ένα τελάρο, όπου όπως επισημαίνει έχει συγκεντρώσει αφιερώσεις από το έτος, από όλους όσους παρέλασαν τη βραδιά εκείνη από το σπίτι. Ο Στέφανος, σύντροφος της Άννας, θα σπεύσει να συμπληρώσει ότι η Άννα έχει μανία με τα ενθύμια, απαριθμώντας μια σειρά από τέτοια: αποδείξεις από τα πρώτα βιβλία της σχολής, φωτογραφίες, σκονάκια. Με τον τρόπο αυτό ενισχύει την εικόνα της Άννας ως ιδιαίτερα συναισθηματικής και ευεπίφορης στις συγκινήσεις και τις συναισθηματικές εξάρσεις,

¹⁰⁵⁴ Γιώργος Φρέρης, «Ταυτότητα κι επικαιρότητα στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, ό.π., σ. 363.

¹⁰⁵⁵ Για την έννοια του ζωτικού βιασμού βλ. Δημητριάδης, «Ο ζωτικός βιασμός», ό.π., σσ. 303-316.

¹⁰⁵⁶ Εξάρχου, ό.π., σ. 56.

κάτι που θα φανεί κυρίως μέσα από τις νύξεις σχετικά με τη σύγκρουσή της με τον πατέρα της.

Ενώ η Άννα καλεί τους φίλους της να υπογράψουν στο τελάρο ως ενθύμια της φοιτητικής τους ζωής, η Κέλλυ με τον Στράτο επιλέγουν έναν άλλο τρόπο αποτύπωσης της φοιτητικής ιδιότητας. Με την είσοδό τους στην γκαρσονιέρα κάνουν δώρο στην Άννα μια κορνίζα για να κορνιζάρει το πτυχίο της. Εκείνη φαίνεται να υποδέχεται το δώρο με αμηχανία, καθώς το ανοίγει και δεν μιλά, ενώ στην ερώτηση της Κέλλυς αν της αρέσει εκείνη απαντά κοφτά και μονολεκτικά («...Πολύ»), ευχαριστώντας την Κέλλυ και αποθέτοντας την κορνίζα στο γραφείο. Η εσωτερική σύγκρουση που η Άννα βιώνει εξαιτίας της απόρριψης από τον πατέρα της, όταν εκείνη νωρίτερα του είχε ανακοινώσει ότι δεν προτίθεται να τον ακολουθήσει στη δικηγορία, αντανακλάται εδώ στην παγερή υποδοχή από μέρους της του δώρου της Κέλλυς και του Στράτου.

Η αμηχανία, ίσως και η απέχθεια απέναντι σε ένα αντικείμενο το οποίο για την Άννα σηματοδοτεί αυτό που η ίδια πασχίζει να αποποιηθεί, τη δικηγορική ιδιότητα, συμπυκνώνει και μια από τις βασικές συγκρούσεις του έργου. Το ζευγάρι του Στράτου και της Κέλλυς, το οποίο εμβόλιμα εμφανίζεται μέσα στο έργο, ενσαρκώνει το όραμα της κοινωνικής καταξίωσης και της οικονομικής ανέλιξης με όχημα τη δικηγορία. Προβάλλουν δε ένα κοινωνικό στάτους πολύ διαφορετικό από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα (δεν είναι τυχαίο ότι, ενώ η υπόλοιπη παρέα καπνίζει τσιγάρα, ο Στράτος βγάζει ένα πούρο χαρισμένο από τον μπαμπά της Κέλλυς και μέλλοντα πεθερό του), γι' αυτό και πολύ γρήγορα οδηγούνται σε ρήξη μαζί τους.

Η κορνίζα, που προορίζεται για το πτυχίο, συνιστά για τον Στράτο και την Κέλλυ την επισφράγιση της εισόδου στον επαγγελματικό βίο, τη στιγμή που για την Άννα ταυτίζεται με την καταδίκη των ονείρων της και την υποταγή στις πατρικές προσδοκίες. Αντίθετα, το νόημα που η Άννα αναζητά στη φοιτητική της διαδρομή το βρίσκει στα ενθυμιατά των συμφοιτητών της, όπως αυτά έχουν αποτυπωθεί στο τελάρο. Η μνήμη των φοιτητικών χρόνων εντοπίζεται για την Άννα στα ίχνη των αφιερώσεων και όχι στα κορνιζαρισμένα τεκμήρια του φοιτητικού βίου. Η αντίθεση ανάμεσα στους δύο κόσμους διαμέσου των δύο αυτών αντικειμένων είναι κάτι περισσότερο από προφανές και επικυρώνεται από το γεγονός ότι τελικά η Κέλλυ και ο Στράτος μέχρι την αποχώρησή τους από το σπίτι ουδέποτε υπογράφουν στο τελάρο της Άννας.

Στα δύο αυτά αντικείμενα, συνεπώς, συμπυκνώνεται το δράμα της μετάβασης των προσώπων στην ενήλικη ζωή τους, εκεί όπου θα έρθουν αντιμέτωπα με τις ευθύνες και τις προκλήσεις του επαγγελματικού τους βίου και θα δοκιμάσουν τα εφόδια της πανεπιστημιακής τους διαδρομής. Ως φανερώσεις της ακαδημαϊκής τους ταυτότητας το τελάρο με τις αφιερώσεις των συμφοιτητών και η κορνίζα που προορίζεται να πλαισιώσει το πτυχίο αντανακλούν τη μετάβαση των προσώπων στο νέο καθεστώς της ζωής τους, ενσωματώνοντας ταυτόχρονα τις εσωτερικές τους συγκρούσεις. Καθίστανται αντικείμενα μεταβατικά υπό την έννοια ότι συνοψίζουν το παρελθόν της ακαδημαϊκής ζωής (λευκωμα) αλλά και το επιστέγασμά της (πτυχίο), ενώ παράλληλα προετοιμάζουν τους νεαρούς αποφοίτους για το μεγάλο βήμα της εξόδου στη νέα τους ζωή. Στην αντινομία η οποία λανθάνει ανάμεσα στα δύο αυτά

αντικείμενα υποφώσκει η αμηχανία των προσώπων απέναντι στη νέα πραγματικότητα που διανοίγεται μπροστά τους και στην οποία εκείνα καλούνται να μεταπηδήσουν, διαβαίνοντας οριστικά πια το κατώφλι της ενήλικης ζωής.

Στη *Λίστα γάμου* του Διονύση Χαριτόπουλου πρωταγωνιστεί επίσης μια παρέα φίλων. Το σπίτι του Δημητρόπουλου συνιστά το σημείο αναφοράς αυτής της παρέας, που φέρει αμιγή ανδρικό χαρακτήρα: και οι πέντε φίλοι φέρονται να έχουν κλειδιά του σπιτιού, βρίσκουν εκεί ελεύθερο πεδίο ανά πάσα ώρα και στιγμή για την εξάσκηση της ερωτικής τους δραστηριότητας, ενώ στον ίδιο χώρο καταφεύγουν και για να μοιραστούν τα νέα της εβδομάδας, ρέποντας συχνά σε προσφιλείς τους συνήθειες, όπως η χαρτοπαιξία και η οينوποσία. Το σπίτι, ένας κατά κυριολεξία «ανδρωνίτης»¹⁰⁵⁷, είναι ο τόπος επισφράγισης της φιλίας των πέντε ανδρών, ο τόπος καλλιέργειας μιας οιονεί μαφιόζικης πρακτικής: στα όριά του οι αφηγήσεις των καθημερινών ερωτικών κατορθωμάτων λαμβάνουν εξωτικές διαστάσεις, τα πειράγματα διογκώνουν έξεις και ιδιοτροπίες, τα μεγαλεπήβολα σχέδια ανθοφορούν παρά τη ματαιότητά τους και οι βλαβερές συνήθειες θρέφουν ένα περιβάλλον τρυφηλότητας και έκλυτων ηθών. Τα όσα διαμείβονται μέσα στο σπίτι υποκαθιστούν την πραγματική δράση των προσώπων, ο μικρόκοσμος που διαμορφώνεται εντός του σφραγίζει την ταυτότητα του κάθε προσώπου με τρόπο μη αναστρέψιμο και η διαρκής επιστροφή τους εκεί υποδηλώνει ακριβώς την προσκόλλησή τους στον στενό πυρήνα της παρέας που θρέφει την καθημερινή τους ματαιοδοξία.

Για τον λόγο αυτό, όταν οι τέσσερις της παρέας στη δέκατη εικόνα του έργου αντιλαμβάνονται ότι ο Δημητρόπουλος έχει εμπιστευτεί το κλειδί του σπιτιού και στη Νένα, αντιδρούν, τον λοιδορούν, προεξοφλούν ότι το σπίτι δεν θα είναι πια ανοιχτό για τους ίδιους και έμμεσα τον προειδοποιούν ότι αυτή του η κίνηση προδίδει οριστική και αμετάκλητη δέσμευση. Η εξέλιξη της δράσης επιβεβαιώνει τους ισχυρισμούς των τεσσάρων φίλων, καθώς η Νένα στην τελευταία εικόνα του έργου φανερώνει ανοιχτά στον Δημητρόπουλο την επιθυμία της να προχωρήσουν σε έναν πραγματικό γάμο. Όταν εκείνος επιμένει στην ιδέα του εικονικού γάμου, επιχαίροντας για το πρώτο δώρο που έφτασε από τη λίστα, η Νένα αποσύρεται στα ενδότερα και ύστερα από λίγο επιστρέφει με τα κλειδιά ανά χείρας, τα οποία τείνει στον Δημητρόπουλο, ανακοινώνοντάς του παράλληλα την πρόθεσή της να εγκαταλείψει το σπίτι. Με τον τρόπο αυτό εκπληρώνει ουσιαστικά το αρχικό σχέδιο, σύμφωνα με το οποίο ο γάμος θα διαλυόταν μετά την περισυλλογή των δώρων. Ο Δημητρόπουλος τελικά ενδίδει στον έρωτά του για την Νένα και της προτείνει στο φινάλε του έργου μια πραγματική δέσμευση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, επισφραγίζεται επίσημα η σχέση του ζευγαριού, τα κλειδιά του σπιτιού θα παραμείνουν στην κατοχή της Νένας, ενώ ο δεσμός με τους τέσσερις φίλους φαίνεται ότι έχει οριστικά πια διαρραγεί.

Το κλειδί κατά μία έννοια αλλάζει χέρια, σηματοδοτώντας το πέρασμα στη διάδοχη κατάσταση: το σπίτι από εδώ και στο εξής θα πάψει να αποτελεί το «άντρο»

¹⁰⁵⁷ Τον εύστοχο χαρακτηρισμό υιοθετεί στην κριτική του ο Κ. Γεωργουσόπουλος: Γεωργουσόπουλος, «Ηθών αποτύπωση», *Τα Νέα*, 6 Δεκεμβρίου 1999.

της άσωτης παρέας και θα καταστεί το φιλόξενο καταφύγιο που θα στεγάσει μια ήρεμη και ευτυχισμένη οικογενειακή ζωή. Έτσι, οι υπόλοιποι τέσσερις της παρέας θα μείνουν έκθετοι, αποκομμένοι από τον ζωογόνο πυρήνα που συνιστούσε για τους ίδιους το σπίτι του Δημητρόπουλου και με διαρρηγμένη πλέον την ταυτότητά τους, αφού μέσα στον χώρο αυτό ήταν που επιβεβαιωνόταν η υπόστασή τους και επικυρωνόταν η ανδρική τους φύση. Με αυτήν την έννοια, το κλειδί συμπυκνώνει με συμβολικό τρόπο τη μετάβαση από την πρότερη κατάσταση σε μια νέα, η οποία όμως δεν πρόκειται απλώς να υποκαταστήσει την παλαιά, αλλά να την διαγράψει διαπαντός: ο εκφυλισμός της παρέας είναι πλέον δεδομένος, καθώς το αίσθημα συνενοχής, που άλλοτε συνέιχε την ανδρική παρέα σε ένα είδος «ιερής λέσχης»¹⁰⁵⁸, υφίσταται τώρα οριστικό ρήγμα.

Μια συμπαντική διάσταση των πραγμάτων, ολότελα ξένη προς τα δραματικά περιβάλλοντα των προηγούμενων έργων, αναδύεται στο έργο του Χριστόφορου Χριστοφή *Η Χρυσόμυγα*. Τρία πρόσωπα επί σκηνής, η Ντόλυ, ο Εκείνος και ο Άλλος, συγκροτούν ένα ερωτικό τρίγωνο. Σύμφωνα με τον εναρκτήριο μονόλογο του Εκείνου, ο Εκείνος και η Ντόλυ έχουν έρθει να παραθερίσουν στο νησί καταγωγής της Ντόλυ. Για τον Εκείνο είναι μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να ολοκληρώσει εκεί ανενόχλητος και σε άμεση επαφή με τη φύση το έργο που φιλοδοξεί να γράψει, ενώ για την Ντόλυ η επιστροφή στα πατρογονικά εδάφη αποδεικνύεται μια επίπονη διαδικασία αναμέτρησης με τις πληγές του παρελθόντος. Του ένοχου αυτού παρελθόντος μετέχει και ο Άλλος, ο οποίος φέρεται να είναι ετεροθαλής αδερφός της Ντόλυ. Η διαμονή των τριών τους στο νησί θα τους φέρει αντιμέτωπους με τους βαθύτερους φόβους και τις αγωνίες τους, θα ανασκαλέψει μνήμες και απωθημένα βιώματα και θα εκταθεί πάνω σε μια εύθραυστη ισορροπία αισθημάτων και φαντασιακών προβολών, που «ξεδιπλώνει το ερωτικό τους τρίγωνο σε ένα βουβό ανθρώπινο τοπίο»¹⁰⁵⁹.

Ο Εκείνος είναι το πρόσωπο που συνδέεται περισσότερο με τη φύση στο έργο, ενώ τα άλλα δύο πρόσωπα φέρονται περισσότερο προσδεμένα στην κοινωνική διάσταση των πραγμάτων. Ο Εκείνος στην προσπάθειά του να προσεγγίσει ψυχικά την Ντόλυ την προσκαλεί συχνά σε μια περιπέτεια επαφής με τον φυσικό κόσμο: της προτείνει να περπατήσουν μαζί στην παραλία, της περιγράφει τους υπόκωφους ήχους της απόμερης πλευράς του νησιού από τη δική του βόλτα εκεί, καθώς και τη γειτνίασή του με περίεργα πλάσματα της θάλασσας και την καλεί να αφουγκραστεί τον ήχο από τα βότσαλα, έναν ήχο που προδίδει την εξέλιξη της ζωής στον πλανήτη, μια «ζωή που πλανάται μέσα στο σύμπαν»¹⁰⁶⁰ κατά τα λεγόμενά του, αναδύοντας ένα «χαμόγελο αντύλης»¹⁰⁶¹. Τείνει, τότε, στην Ντόλυ το βότσαλο που κρατά και της υποδεικνύει: «Αν το βάλεις κοντά στ' αυτί αναπαράγει δυο τρεις τόνους, αρχαία θεά

¹⁰⁵⁸ Ματζίρη, «Μια περιήγηση στο νέο ελληνικό θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 11.5.2000.

¹⁰⁵⁹ Ματζίρη, «Περιηγήσεις στα σύνορα του θεατρικού κατεστημένου», *Ελευθεροτυπία*, 26.4.1995.

¹⁰⁶⁰ Χριστοφής Χριστόφορος, «Χρυσόμυγα», στον τόμο *Θεατρικοί καινούργιοι δρόμοι αν και σκοτεινοί στο φως δείχνουν*, Παπαζήσης, Αθήνα 2019, σ. 68.

¹⁰⁶¹ Ο.π.

με κολοσσιαία μνήμη...»¹⁰⁶². Το βότσαλο στη συνείδηση του Εκείνου προσλαμβάνει όλο το βάρος της ανθρώπινης ύπαρξης, εμπεριέχει την αρχέγονη μνήμη τωνπραγμάτων και αντανακλά το Όλον της δημιουργίας:

Κοίτα αυτή η πέτρα είναι διάφανη. Μέσα στην πέτρα υπάρχει ένα απολιθωμένο φύλλο, πάνω το φύλλο είναι αποτυπωμένο ένα μικροσκοπικό λιμάνι μ' όλες τις λεπτομέρειες. Όλοι οι κάτοικοι είναι εκεί μέσα. Όλα τα σπίτια, όλα τα καράβια. Τους έχει όλους χωρέσει. Αυτό το μικρό διάφανο βότσαλο.¹⁰⁶³

Στο μικροσκοπικό αυτό αντικείμενο συμπυκνώνεται το μεγαλείο της φύσης. Όπως επισημαίνει και ο Bachelard, «το μικροσκοπικό [...] ανοίγει τον κόσμο», προσλαμβάνοντας τις ιδιότητες της μεγαλοσύνης¹⁰⁶⁴. Υπό αυτό το πρίσμα μπορούν να ερμηνευθούν και οι καταληκτικές αναφορές του Εκείνου στην «αρχέγονη σκόνη» από την οποία προήλθαμε, στον τρόπο που συντελείται η δημιουργία μέσα στη σταγόνα του νερού, στον «βρασμό της ψυχής» και στα σύμπαντα και τους κόσμους που «εμφανίζονται όπως οι σχέσεις, φεύγουν όπως έρχονται, καταρρέουν στην αδιαμόρφωτη σκόνη απ' την οποία κατά τύχη σχηματίστηκαν»¹⁰⁶⁵. Ο τρόπος με τον οποίο ο Εκείνος επιλέγει να εξαφανιστεί και να σβήσει διαπαντός τα ίχνη πίσω του στο τέλος του έργου μαρτυρά τη σύμπλευσή του με τους νόμους του σύμπαντος: επιστρέφει πίσω στο μηδέν από το οποίο δημιουργήθηκε, εκεί όπου η βαθύτερη ουσία του Είναι ψηλαφεί τις αρχέγονες δομές της. Η σύνδεση του Εκείνου με το βότσαλο μπορεί να ιδωθεί ως μια «μετάθεση μεγέθους»¹⁰⁶⁶, για να μπορέσει ο ίδιος να συλλάβει τη μεγαλοσύνη του σύμπαντος και να θεωρήσει την επιστροφή του στους κόλπους του σύμπαντος μετά το τέλος της μακράς και επίπονης διαδρομής του στα εγκόσμια ως μια νομοτέλεια.

Το βότσαλο αναδεικνύεται, έτσι, σε συμπύκνωμα της συμπαντικής ύλης. Η καμπυλότητά του, άλλωστε, παραπέμπει στη ροϊκότητα της συμπαντικής ύλης και στη συγκρότησή της σε πυρήνες: «Κάθε σύμπαν περικλείεται σε καμπύλες· κάθε σύμπαν συγκεντρώνεται σ' ένα πυρήνα, σ' ένα σπόρο, σ' ένα δυναμικοποιημένο κέντρο»¹⁰⁶⁷. Στον ρευστό, σχεδόν άτοπο και άχρονο, δραματικό κόσμο του έργου η προσκόλληση του Εκείνου στο αντικείμενο του βότσαλου, σε συνδυασμό με τη φαντασιακή περιδιάβασή του σε συμπαντικές διαδρομές, μαρτυρά μια τάση καταβύθισης στις απαρχές του Όντος, μια εσωτερικότητα σε αναζήτηση της θέσης της στους άπειρους κόλπους του σύμπαντος¹⁰⁶⁸.

Η επισήμανση του συγγραφέα στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες ότι ο δραματικός χώρος του έργου μοιάζει περισσότερο με τοπίο εσωτερικό, όπως το

¹⁰⁶²Ο.π.

¹⁰⁶³Το ίδιο, σ. 88.

¹⁰⁶⁴Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 181.

¹⁰⁶⁵Χριστοφής, ό.π., σ. 91.

¹⁰⁶⁶Bachelard, ό.π., σ. 195.

¹⁰⁶⁷Το ίδιο, σ. 183.

¹⁰⁶⁸ Η περιδιάβαση «σε χώρους ανυποψίαστων εμπειριών» που μας προσφέρει ο συγγραφέας σε συνδυασμό με την κοσμολογική διάσταση του έργου ώθησαν τον Σ. Πατσαλίδη να συγκρίνει τον τρόπο γραφής του Χριστοφί με αυτόν του Ζιόγα, παρατηρώντας ωστόσο ότι από το θέατρο του Χριστοφί ελλείπουν οι μεταφυσικές εμμονές του Ζιόγα. Βλ. αναλυτικά: Πατσαλίδης, «Θέατρο Ιλιών: Περίοδος 1994-95», στον τόμο *Μεταθεατρικά: 1985-1995*, ό.π., σσ. 296-302.

φαντάζεται ένα ανθρώπινο μυαλό, επιβεβαιώνει αυτήν ακριβώς την αίσθηση της ροϊκότητας, που διέπει τόσο τις ενέργειες και τις σκέψεις του Εκείνου όσο και τις δραματικές καταστάσεις στο σύνολό τους. Έτσι, στον «θραυσματικό κόσμο – ποιητικού– λόγου και αισθημάτων»¹⁰⁶⁹ που συνθέτει ο συγγραφέας το βότσαλο συνοψίζει τη μετάβαση από μια εσωτερικότητα στην αχανή επικράτεια των συμπαντικών ροών και καθίσταται πεδίο επιτέλεσης της μετάβασης αυτής. Ο Εκείνος οικειοποιείται την εμπειρία της αρχέγονης εσωτερικότητας που εμπεριέχεται στο βότσαλο και δι' αυτής ορμώμενος τολμά στο τέλος του έργου την έξοδο στους άπειρους κόλπους του σύμπαντος, επικυρώνοντας με αυτόν τον τρόπο την ανακύκλωση της κοσμικής ύλης.

Στα αντικείμενα που εξετάστηκαν στην υποενότητα αυτή εμφιλοχωρεί η διάσταση του χρόνου με έναν τρόπο υπαινικτικό και εσωτερικό. Τα παντός είδους συμβόλαια, πιστοποιητικά, βεβαιώσεις, έγγραφα, αλλά και τα αντικείμενα τα οποία συνοψίζουν το τέλος μιας εποχής προβάλλουν ως διαπιστευτήρια του βίου των προσώπων, ως ίχνη του παρελθόντος τους, αλλά ταυτόχρονα κυφορούν και τη μελλοντική προοπτική. Είτε η προοπτική αυτή είναι προδιαγεγραμμένη, όπως στην περίπτωση του Δημητριάδη ως δραματική νομοτέλεια και του Χριστοφή ως συμπαντική νομοτέλεια, είτε παραμένει εκκρεμής και ανεκπλήρωτη, όπως στα έργα *La Cumparsita* του Μέντη και *Ο δρόμος περνά από μέσα* του Καμπανέλλη, είτε υπονομεύεται και λοιδορείται όπως στην περίπτωση του έργου του Διαλεγμένου, είτε εγκιβωτίζει μια εσωτερική αλλαγή, όπως στην περίπτωση των έργων *Μια συνάντηση κάπου αλλού* του Καμπανέλλη, *Λίστα γάμου* του Χαριτόπουλου και *Desperados* του Ηλιόπουλου, σε κάθε περίπτωση η μελλοντική αυτή προοπτική σηματοδοτεί και μια συνειδησιακή μετατόπιση.

Στη μετατόπιση αυτή εγγράφεται ο ρέων χρόνος του βίου των προσώπων, η βιωμένη εμπειρία, ο αναστοχασμός των προσώπων επ' αυτής καθώς και κάθε νέα ανάκλησή της που με τη σειρά της επιφέρει μια επαναφερόμενη συμπεριφορά¹⁰⁷⁰. Με τον τρόπο αυτό, τα εν λόγω αντικείμενα δεν καθίστανται μεταβατικά μόνο επειδή σηματοδοτούν τη μετάβαση σε ένα νέο καθεστώς –οντολογικό, κοινωνικό, συνειδησιακό– των προσώπων, αλλά πολύ περισσότερο επειδή υποστασιοποιούν τον χρόνο που εμφωλεύει σε αυτήν τη μετάβαση, έναν χρόνο που αφορμάται από το παρόν για να ανατρέξει στα πεπραγμένα του βίου και ακολούθως να εγκαταστήσει την ευαγγελιζόμενη προοπτική. Κατά συνέπεια, τα αντικείμενα της μετάβασης αίρονται πάνω από την πραγματολογική τους διάσταση ως διαπιστευτηρίων του βίου και της ιδιοκτησίας των προσώπων και καθίστανται αντικείμενα που λειτουργούν συμβολικά του ηθικού μεγέθους αυτού του βίου αλλά και της βιωμένης διάστασης

¹⁰⁶⁹ Παγκουρέλης, «Στην αναζήτηση του καινούργιου... – 'Χρυσόμυγα' στο 'Στούντιο', 'Πενετρέιτορ' στο 'Φούρνο'», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 426.

¹⁰⁷⁰ Η έννοια της επαναφερόμενης συμπεριφοράς (*restored behavior* ή αλλιώς *twice-behaved behavior*) τόσο στην καθημερινή ζωή όσο και στο πλαίσιο της θεατρικής πράξης εισάγεται από τον R. Schechner: Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction*, Routledge, London/NewYork 2013, σσ. 28-30.

της ιδιοκτησίας, έτσι που να συνοψίζουν τελικά όλες τις αντιφάσεις του εαυτού στη συνειδησιακή διαδρομή του βίου του.

2.5 Αντικείμενα της τελετουργίας

Μεταβατικό χαρακτήρα ενέχει και μια ακόμα κατηγορία αντικειμένων, εκείνη των αντικειμένων που μετέχουν σε μια τελετουργία. Δεν είναι μεγάλο το εύρος των έργων που εγκιβωτίζουν τελετουργικά σχήματα. Πρόκειται κατά κύριο λόγο για έργα τα οποία είτε διανοίγονται στην επικράτεια του μύθου, ενσωματώνοντας τη δομή και τον χρόνο του μύθου, είτε για έργα τα οποία υιοθετούν μεταφυσικά και υπερβατικά στοιχεία, είτε τέλος για έργα με μεταθεατρικό προσανατολισμό, στα οποία η τελετουργία συνιστά μία μόνο από τις πολλές επιμέρους χρονικότητες που αναφύονται στο δραματικό τους σύμπαν. Μέσω της τελετουργίας συγκροτείται επί σκηνής ένας υποχώρος, ο οποίος οριοθετείται από τα αντικείμενα που ενεργοποιούνται για την τέλεση της τελετουργίας και από τις χειρονομίες των δραματικών προσώπων διά των οποίων τα εν λόγω αντικείμενα αποκτούν συμβολικές διαστάσεις. Πέρα, όμως, από τον υποχώρο στον οποίο εκδιπλώνεται, η τελετουργία ουσιαστικά συγκροτεί και έναν δευτεροβάθμιο χρόνο εντός του κυρίαρχου δραματικού χρόνου των έργων, στο πλαίσιο του οποίου ολοκληρώνεται μια ορισμένη πράξη που σηματοδοτεί τη μετάβαση σε ένα νέο καθεστώς.

Όπως επισημαίνει ο Πούχγερ, η τελετουργία «διαθέτει μια ιδιαίτερη πλαισίωση (ειδικός τόπος και χρόνος, σημείωση αρχής και τέλους, επικράτηση μιας ειδικής διαφορετικής τάξης, που τη διακρίνει σαφώς από την καθημερινότητα)»¹⁰⁷¹. Η διακριτή αυτή πλαισίωση μπορεί να αποκρίνεται σε ένα εξωτερικό σχήμα, επικυρώνοντας τη δραματουργική δομή του μύθου, μπορεί όμως και να συνδέεται με έναν βαθύτερο εσωτερικό μετασηματισμό εντός του δραματικού σύμπαντος του έργου ή με μια συγκεκριμένη αισθητική στόχευση εκ μέρους του συγγραφέα. Τα αντικείμενα τα οποία επιστρατεύονται για την τέλεση μιας τελετουργίας ή μιας ιεροτελεστίας καθίστανται, έτσι, αντικείμενα μεταβατικά και αποκτούν συμβολικό χαρακτήρα, αφού δι' αυτών υποστασιοποιείται η αλλαγή που κυοφορείται και η τελική μετατόπιση που πραγματοποιείται στο εσωτερικό του δραματικού κόσμου και η οποία εκβάλλει σε ένα ανανεωμένο βλέμμα επί του δραματικού σύμπαντος του έργου στο σύνολό του.

Μια τέτοια συμβολική διάσταση αποκτά το βαρύτιμο αναγεννησιακό φόρεμα που η Ιουλιέτα ενδύεται στην καταληκτική σκηνή του έργου του Στέλιου Λύτρα *Ιουλιέτα των Μάκιντος*. Εδώ, το φόρεμα δεν έχει τον χαρακτήρα ενός απλού θεατρικού κοστουμιού, αλλά συνδέεται με τα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα του έργου και συμβολίζει την επιστροφή στον ποιητικό λόγο ως καταστατική αρχή της ανθρώπινης ύπαρξης. Εγγράφεται, συνεπώς, στην επικράτεια των σκηνικών αντικειμένων, από τη στιγμή που η εμφάνισή του συνοδεύεται από μια σαφή

¹⁰⁷¹ Πούχγερ, «Από την επανάληψη στην τελετουργία», στον τόμο *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σ. 70.

προθετικότητα εκ μέρους των δραματικών προσώπων και η σκηνική του παρουσία λειτουργεί ως μια φανέρωση, διά της οποίας αναδεικνύεται η ποιητική του δραματικού κειμένου.

Στον τεχνολογικό ολοκληρωτισμό της Βερόνας όλες οι εκφάνσεις του δημόσιου και ιδιωτικού βίου έχουν στιγματισθεί από την παντοδυναμία των νέων τεχνολογιών, τη διάχυση των ηλεκτρονικών μέσων ελέγχου και παρακολούθησης, καθώς και την πληθώρα των καθεστωτικών απαγορεύσεων. Η Ιουλιέτα, έχοντας πλήρη επίγνωση της δυστοπικής αυτής πραγματικότητας και ασφυκτιώντας μέσα στο πλαίσιο αυτό, αναζητά τρόπους να υπερβεί την πίεση της καθημερινότητας και να δραπετεύσει έστω και εικονικά από τον ασφυκτικό κλοιό τον οποίο έχει διαμορφώσει γύρω της το σύστημα. Για τον λόγο αυτό ψάχνει απεγνωσμένα μια αποσυρμένη από το καθεστώς δισκέτα, τη «Ρόμεο», η οποία έχει κριθεί παράνομο υλικό, καθώς δύναται να ενεργοποιήσει αισθήματα και σκέψεις, τα οποία πιθανόν να στρέψουν το άτομο εναντίον του καθεστώτος.

Σε ένα μπαράκι όπου γίνεται διακίνηση παράνομου τέτοιου υλικού η Ιουλιέτα γνωρίζει τον Ρωμαίο. Μετά από μια σύντομη ερωτική περιπέτεια μεταξύ τους ο Ρωμαίος υπόσχεται στην Ιουλιέτα να της προμηθεύσει τη δισκέτα. Το καθεστώς, ωστόσο, τον συλλαμβάνει και τον δολοφονεί. Προηγουμένως ο Ρωμαίος έχει φροντίσει να εμπιστευθεί τη δισκέτα στον Άγγελο Ιωάννη, ο οποίος και την παραδίδει στην Ιουλιέτα. Η Ιουλιέτα βάζει τη δισκέτα στον υπολογιστή και επί σκηνής αρχίζουν να αντηχούν τα λόγια του Ρωμαίου από το κείμενο του Σαίξπηρ. Την ίδια στιγμή αποκαλύπτεται στο βάθος της σκηνής η πρόσοψη ενός φλωρεντινού παλάτσο. Η Ιουλιέτα ενδύεται το αναγεννησιακό φόρεμα και αργά και τελετουργικά κατευθύνεται προς το παλάτσο, σημαίνοντας έτσι τη λήξη του έργου.

Το ανατρεπτικό αυτό τέλος και η επίστεψη του δυστοπικού δραματικού πλαισίου με μια σκηνή έμπληη ποίησης και αγνού ερωτισμού ουσιαστικά αντανακλούν το «μαύρο φως»¹⁰⁷², που διέπει το ποιητικό σύμπαν του συγγραφέα, εισάγοντας μια χαραμάδα ελπίδας στον κατά τα άλλα ζοφερό κόσμο που προοιωνίζονται οι νέες τεχνολογίες. Η τελετουργική ένδυση της Ιουλιέτας με ένα φόρεμα εποχής, η αισθητική του οποίου έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το στεγνό και άχρωμο περιβάλλον των αυτοματοποιημένων μηχανημάτων και της απόλυτης ομογενοποίησης, που είχε έως τώρα κυριαρχήσει στον δραματικό χώρο, ενεργοποιεί εκ νέου τις ανθρωπιστικές αξίες, οι οποίες στο δραματικό πλαίσιο του έργου είχαν εντέχνως υπονομευθεί από τον τεχνολογικό κανόνα. Με τον τρόπο αυτό η Ιουλιέτα φέρεται να απεκδύεται συμβολικά την ηλεκτρονική της σκευή και να εισέρχεται στον αμόλυντο κόσμο της ηθικής του απόλυτου έρωτα και της ποιητικής του γνήσιου ανθρωπισμού. Σκιαγραφείται, έτσι, μια τελετουργία μετάβασης από τη δυστοπία του τεχνολογικού ολοκληρωτισμού στην απελευθερωτική ουτοπία της ποίησης και του γνήσιου αισθήματος.

Με την τελετουργική ένδυση ενός φορέματος από την κεντρική ηρωίδα κλείνει και το ποιητικό έργο της Μαρίας Λαϊνά *Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ*.

¹⁰⁷² Άννα Κατσιγιάννη, Άτιτλο σημείωμα, στο Στέλιος Λύτρας, *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος*, ό.π., σ. 27.

Όπως ακριβώς η Ιουλιέτα, η Άννα στην καταληκτική σκηνή του έργου ενδύεται ένα φουστάνι σε έντονο χρώμα, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, και εποπτεύει τον κήπο του ψυχιατρείου. Στην αλλαγή ενδύματος συμβολίζεται η απόφασή της να επιστρέψει στο ψυχιατρείο και να επιχειρήσει μέσω του εγκλεισμού και της απομόνωσης να υπερβεί την κοινωνική νόρμα και να αρθρώσει έναν νέο λόγο απέναντι στα πράγματα. Η Άννα οραματίζεται την αναγέννησή της σε αυτήν τη νέα συνθήκη στο πλάι του Άντρα Α', επίσης τρώφιμου του ψυχιατρείου, με τον οποίο φαύουν από κοινού τη δυνατότητα δημιουργίας μιας νέας πραγματικότητας.

Η νέα αυτή πραγματικότητα θα αρθεί πάνω από τα κοινωνικά στερεότυπα και τις καθιερωμένες σημασίες των πραγμάτων και θα εδρασθεί στην επανεφεύρεση των λέξεων. Όπως η Ιουλιέτα στο έργο του Λύτρα εμβαπτίζεται στην ποίηση του σαιξπηρικού κειμένου και με τον τρόπο αυτό επανεγκαθιστά τις ανθρωπιστικές αξίες στον τεχνολογικοποιημένο κόσμο της Βερόνας, έτσι και εδώ η Άννα επιχειρεί να αρθρώσει έναν νέο λόγο για τα πράγματα αφαιρώντας το νοηματικό τους φορτίο και δοκιμάζοντας τα όριά τους μέσα από τα όρια της γλώσσας. Ο ποιητικός λόγος καθίσταται κοινός τόπος αυτής της επωαζόμενης αλλαγής και το συμβολικό ένδυμα των δύο ηρωίδων συμπυκνώνει με οπτικούς όρους την υπαρξιακή τους επανεκκίνηση.

Ανάλογο χαρακτήρα ενέχει και η ένδυση ενός κόκκινου φορέματος από την Ιφιγένεια στο έργο της Λείας Βιτάλη *Ροσμπίφ*. Μολονότι εδώ η ένδυση του φορέματος λαμβάνει χώρα στο μέσον της δράσης και όχι στο τέλος του έργου, όπως στα προηγούμενα έργα, εντούτοις λειτουργεί με τον ίδιο συμβολικό τρόπο, προοιωνιζόμενη τη θανατηφόρα κατάληξη μάνας και κόρης, μέσα από την οποία όμως θα προκύψει η αναγέννηση και η αναδημιουργία. Συνεπώς, σκιαγραφείται και εδώ μια τελετουργία της μετάβασης, στην οποία συνοψίζεται ο κύκλος του αίματος που έχει σφραγίσει τον οίκο των Ατρείδων και ο οποίος στην τελευταία σκηνή διαρρηγνύεται για να σημάνει την επανεκκίνηση της ζωής, αρθρώνοντας έτσι μια εναλλακτική ματιά επί του υποκείμενου μύθου.

Συγκεκριμένα, στην έναρξη του άτυπου δεύτερου μέρους του έργου και ενώ έχει προηγηθεί η ομολογία της Κλυταιμνήστρας ότι ο αναζωπυρωμένος ερωτικός της πόθος για τον Αγαμέμνονα έχει αναστείλει την πρότερη πρόθεσή της να τον εκδικηθεί για τη θυσία της Ιφιγένειας φονεύοντάς τον, η Ιφιγένεια προετοιμάζει τη δική της εκδίκηση. Ενδύεται το κόκκινο φόρεμα, πίνει ένα ποτήρι κόκκινο κρασί και εισβάλλει στο δωμάτιο του Αγαμέμνονα με σκοπό να τον σαηνεύσει. Την επόμενη μέρα η Κλυταιμνήστρα διαπιστώνει ότι το σώμα του Αγαμέμνονα μυρίζει το αίμα της Ιφιγένειας και δίνει εντολή στον Ρούμπυ (Αίγισθο) να ετοιμάσει τα μαχαίρια. Πιάνουν την Ιφιγένεια και την ακινητοποιούν δένοντάς την στους χαλκάδες του τοίχου.

Ωστόσο, η Ιφιγένεια θα καταφέρει να πείσει τον Ρούμπυ να την λύσει. Απεκδύεται, τότε, το φόρεμά της και έπειτα προτείνει στον Ρούμπυ το μαχαίρι, παραινώντας τον να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα. Όταν ο Ρούμπυ επιστρέφει με το ματωμένο μαχαίρι, η Ιφιγένεια επιτίθεται στην Κλυταιμνήστρα και την πνίγει, για να αναγεννηθεί αμέσως μετά μέσα από το ασπάρων σώμα της μητέρας της. Με τον τρόπο αυτό επιτελείται τελικά η πανηγυρική επανεκκίνηση της ζωής. Το κόκκινο

φόρεμα της Ιφιγένειας στις ενδιάθετες σκηνές έχει λειτουργήσει ως σύμβολο του κύκλου του αίματος στον μυθικό οίκο των Ατρείδων, ενώ η απέκδυσή του πριν την καταληκτική σκηνή προετοιμάζει για την τελική διάρρηξη του κύκλου αυτού, καθώς μάνα και κόρη συναιρούνται σε ένα ενιαίο σώμα, από το οποίο γεννάται η καινούρια ζωή.

Στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η αρχή της ζωής* παρακολουθούμε την εκδίπλωση δύο παράλληλων αφηγηματικών επιπέδων, τα οποία στοχεύουν στην κατάδειξη της αμφίδρομης σχέσης μεταξύ της αφήγησης του ατομικού βίου και της αφήγησης της Ιστορίας, μια σχέση που διέρχεται μέσα από την ανάγκη του συγγραφέα να «αντιστρέψει τα πρότυπα για να ‘εκκενώσει’ και να διαψεύσει την έννοια του έθνους όπως αυτά τη στοιχειοθετούν»¹⁰⁷³. Ο Δημητριάδης προβάλλει μέσα από τα έργα του μια ισχυρή αντίσταση στο δραματουργικό ζητούμενο της «ελληνικότητας», στοιχείο που κατά τον ίδιο καθόρισε σε μεγάλο βαθμό και στιγμάτισε τη δραματική παραγωγή της εποχής του¹⁰⁷⁴. Ο ίδιος επιδιώκει να θέσει το ζήτημα της συγκρότησης της εθνικής συνείδησης σε μια νέα βάση, αμφισβητώντας την κρατούσα έννοια της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας και λειτουργώντας αιρετικά απέναντι στην παράδοση: «Η παράδοση είναι για μένα υλικό για ανακατασκευή και δημιουργία, όταν για άλλους λειτουργεί σαν άλλοθι, σαν ‘πανοπλία’, μια βιτρίνα πίσω από την οποία κρύβονται για να αποκτήσουν αξία [...]»¹⁰⁷⁵.

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο στο έργο του *Η αρχή της ζωής* ο Δημητριάδης προχωρά σε μια ιδιάζουσα πρόσμειξη των ταυτοτήτων των δραματικών προσώπων, τα οποία φέρουν ταυτόχρονα μυθικές, ιστορικές και λογοτεχνικές καταβολές, επιδιώκοντας με τον τρόπο αυτό να συγκροτήσει μια νέα εικόνα της εθνικής ταυτότητας. Ονόματα προσώπων που παραπέμπουν στον μύθο και την ιστορία ή σε άλλα λογοτεχνικά διακειμένα καθίστανται, έτσι, τόποι προβολής και μετουσίωσης του εκάστοτε μυθικού, ιστορικού και λογοτεχνικού υποκειμένου, το οποίο τώρα διηθείται μέσα από τα νέα δραματικά συμφραζόμενα, για να αναδείξει την ανανεωμένη εκδοχή της πρωταρχικότητάς του:

Ακόμα και το αποσπασματικότερο μυθικό μοτίβο ή στοιχείο, όπως είναι λ.χ. ένα όνομα (Αχιλλέας, Ελένη), είναι ήδη φορτισμένο, και από την αρχική μυθική του πηγή και από τις νεότερες καλλιτεχνικές χρήσεις του, μ’ ένα δεδομένο, δηλαδή παραδεδομένο ποιητικό νόημα.¹⁰⁷⁶

Ο Δαρειός Φερνάζης, όνομα που «συμμειγνύει το ποιητικό υποκείμενο ‘Φερνάζης’ και μαζί το ποιητικό αντικείμενο ‘Δαρειός’ από το φερώνυμο ποίημα του

¹⁰⁷³ Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, ό.π., σσ. 32-33.

¹⁰⁷⁴ Βλ. αναλυτικά: *Το ίδιο*, σσ. 29-33.

¹⁰⁷⁵ Δημητριάδης, «Συνέντευξη στην Βανέσσα Θεοδωροπούλου. ‘Δεν είμαι ενταγμένος σε καμιά ομάδα’», ό.π.

¹⁰⁷⁶ Γιώργος Βελουδής, «Μύθος, Ιστορία, Λογοτεχνία», στον τόμο *Ψηφίδες για μια θεωρία της λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1992, σ. 64.

Καβάφη»¹⁰⁷⁷, στην πορεία του έργου αποκτά και μια νέα ταυτότητα, αυτήν του ιστορικού προσώπου Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, ο οποίος διανύει τις τελευταίες του στιγμές ως Βυζαντινός Αυτοκράτορας λίγο πριν την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Μωαμεθανούς. Αντίστοιχα, ο Ρωμανός Δραγάζης σε αυτήν την αναμέτρηση του χριστιανισμού με το Ισλάμ αναλαμβάνει τον ρόλο του Μωάμεθ του Πορθητή. Το όνομά του, μολονότι δεν συνιστά ευθεία αναφορά σε κάποιο άλλο μυθικό ή λογοτεχνικό υποκείμενο, όπως συμβαίνει με τον Δαρείο Φερνάζη, εντούτοις ενεργοποιεί «αδιόρατους συνειρμούς» λόγω της ακουστικής του¹⁰⁷⁸. Τα άλλα πρόσωπα εμφανίζονται προσδεμένα στην ατομική τους πορεία ζωής, ωστόσο επιδεικνύουν ορισμένες αρχετυπικές συμπεριφορές, που τα φέρνουν εγγύτερα σε μια μυθική διάσταση. Η Αναστασία ενδύεται το «αρχετυπικό προσωπίο της φονικής γυναίκας»¹⁰⁷⁹, η Φωτεινή αντιπροσωπεύει τη «σκοτεινή γη που γεννά και σκοτώνει» και η Πουπέ αναδεικνύεται ως η ανεστραμμένη όψη του τυφλού ερέβους.

Όλα τα πρόσωπα, όμως, δεν συνιστούν αυτοτελείς οντότητες, αλλά το ένα διεισδύει μέσα στο άλλο μέσα από διαρκείς αλληλομεταθέσεις επιθυμιών, κινήτρων, ρόλων και ενεργειών¹⁰⁸⁰. Με τον τρόπο αυτό συντίθεται ένα πανόραμα ταυτοτήτων, καμία από τις οποίες δεν είναι ευθέως στοχεύσιμη, αλλά όλες μαζί συγκροτούν το ιστορικό υποκείμενο το οποίο ο Δημητριάδης θέτει υπό αίρεση στη βάση της ανάδυσης μιας νέας συλλογικής συνείδησης. Μπορεί ο συγγραφέας να εκκινεί από συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα, τοποθετώντας χρονικά το έργο του την ημέρα της άλωσης της Πόλης, εντούτοις το ιστορικό υποκείμενο στο οποίο εκβάλλει όλη αυτή η διαδικασία συγχώνευσης των επιμέρους ταυτοτήτων των προσώπων αναδύεται τελικά ως ένα πρόσωπο «αν-ιστορικό που συμμετέχει σε ένα ήδη παιγμένο έργο»¹⁰⁸¹. Και αυτό διότι το σύνολο των δραματικών καταστάσεων του έργου μετέχει μιας νομοτέλειας που οδηγεί το αν-ιστορικό αυτό υποκείμενο σε μια προδιαγεγραμμένη συντριβή. Η συντριβή αυτή δεν είναι ιστορικής τάξης, αλλά μάλλον οντολογικής, γεγονός που περιγράφεται από τον ίδιο τον συγγραφέα ως «μεταστοιχείωση» των υπαρχόντων ταυτοτήτων σε «κάτι άλλο»¹⁰⁸². Αυτό το «κάτι άλλο», μετατοπιζόμενο από το στενά ιστορικό στο ευρύτερα οντολογικό, θα

¹⁰⁷⁷ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Odéon του 2010: η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», *ό.π.*, σ. 478. Η Λ. Ρόζη, αναφερόμενη στα διακείμενα της δραματουργίας του Δημητριάδη γράφει χαρακτηριστικά: «Σε ορισμένες περιπτώσεις τα διακείμενα δημιουργούν την αίσθηση ενός δυσανάγνωστου παλίμψηστου, θυμίζοντας τον Heiner Müller, όταν δεν αναφέρονται σε κάποιο τραγικό μύθο ή μια παλαιότερη (λογοτεχνική, δραματική, ποιητική, κινηματογραφική) αφήγηση αλλά σε κάποια λεπτομέρεια, όπως τα κύρια ονόματα»: Ρόζη, «Δημήτρης Δημητριάδης, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès: 'Εκλεκτικές συγγένειες'. Δημιουργικές ανταλλαγές ανάμεσα στο γαλλικό και το ελληνικό θέατρο μέσα από το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», *ό.π.*, σ. 232.

¹⁰⁷⁸ Διαμαντάκου-Αγάθου, *ό.π.*, σ. 475.

¹⁰⁷⁹ Πεφάνης, «*Η Αρχή της Ζωής* του Δημήτρη Δημητριάδη από το *Θέατρο του Νότου* στο Αμόρε, 1995», *ό.π.*, σ. 82.

¹⁰⁸⁰ *Ο.π.*

¹⁰⁸¹ Τσατσούλης, «Το διαφεύγον σώμα: Όψεις του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», *ό.π.*, σ. 301.

¹⁰⁸² Δημητριάδης, Λαζαρίδης, «*Η πρώτη παράσταση: Μία συζήτηση του Στέφανου Λαζαρίδη και του Δημήτρη Δημητριάδη*», *ό.π.*, σ. 151.

μπορούσε να είναι μια ανανεωμένη εκδοχή της ανθρώπινης κατάστασης στο σύνολό της.

Η παραπάνω υποβόσκουσα στο δραματικό σύμπαν του έργου διαδικασία μεταστοιχείωσης συνοψίζεται με σκηνικούς όρους στην επαναλαμβανόμενη παρένδυση του Δαρείου Φερνάζης. Με την έναρξη του έργου ο Δαρείος Φερνάζης φέρεται να εξέρχεται από το γιγάντιο ψυγείο και η Αναστασία, ακολουθώντας το καθημερινό τελετουργικό, τον ξεπλένει με ένα λάστιχο, του δίνει την πετσέτα και έπειτα εκείνος σκουπίζεται, φορά παντόφλες και ένα μπουρνούζι, στέκεται μπροστά στον καθρέφτη, χτενίζεται, πουδράρεται και αρωματίζεται και τέλος, φρεσκαρισμένος καθώς είναι, στέκει εκ νέου μπροστά στην Αναστασία στη γνώριμη στάση της έναρξης της διαδικασίας ένδυσης. Η Αναστασία, τότε, αρχίζει να του δίνει ένα-ένα τα εξαρτήματα της αυτοκρατορικής στολής και ο Δαρείος Φερνάζης μεταμορφώνεται σταδιακά σε Κωνσταντίνο Παλαιολόγο.

Ο Φερνάζης θα ακολουθήσει την αντίστροφη διαδικασία, της απέκδυσης της αυτοκρατορικής στολής, αμέσως μόλις επαναφέρει την όραση της Πουπέ και εξαναγκάσει τη Φωτεινή να την σκοτώσει προς εκπλήρωση του όρου της συμφωνίας τους. Ως Δαρείος Φερνάζης θα σύρει, στη συνέχεια, το πτώμα της Πουπέ μέσα στο ψυγείο και έπειτα θα εξέλθει του ψυγείου, για να αντιμετωπίσει τον Ρωμανό Δραγάζη-Μωάμεθ. Αφού ο Ρωμανός-Μωάμεθ προσκυνήσει το χώμα της Κωνσταντινούπολης και αφηγηθεί με λεπτομέρειες στον Φερνάζη τις λεηλασίες των Μωαμεθανών στην άρτι αλωμένη Πόλη, τον καλεί να φορέσει εκ νέου το αυτοκρατορικό ένδυμα ώστε να έρθουν αντιμέτωποι ως ίσος προς ίσον. Ο Φερνάζης ανταποκρίνεται στην πρόκληση του Ρωμανού-Μωάμεθ και φορά πρόχειρα τα εξαρτήματα της στολής του. Στη σκηνή που ακολουθεί το τελετουργικό της παράδοσης της Πόλης μεταπίπτει σε έναν τελετουργικό βιασμό, έτσι που η παράδοση του Παλαιολόγου στον Μωάμεθ να καθίσταται μια «ιστορικός ερωτική» ή «ερωτικός ιστορική»¹⁰⁸³ παράδοση: «[...] η αιχμαλωσία και ο διασυρμός του Παλαιολόγου μεταστρέφεται σ' έναν σεξουαλικό εκμαυλισμό στην ολοκλήρωση του οποίου συμβάλλουν και οι δύο πλευρές»¹⁰⁸⁴.

Τελικά θα εναποτεθεί στην Αναστασία η επαναφορά του ιστορικού προσώπου του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, καθώς εκείνη είναι που στην τελευταία σκηνή του έργου θα ενδυθεί την αυτοκρατορική στολή και θα αυτοανακηρυχθεί Κωνσταντίνος Παλαιολόγος. Παράλληλα, η Φωτεινή θα είναι εκείνη που θα την βοηθήσει στην επανεκκίνηση της διαδικασίας παρένδυσης, προσφέροντάς της τα εξαρτήματα της στολής, όπως έκανε άλλοτε η ίδια η Αναστασία στον Φερνάζη-Παλαιολόγο. Με τον τρόπο αυτό στο τέλος του έργου κυριαρχεί η Γυναίκα, γενεσιουργός αιτία των μέχρι τούδε τελεσθέντων εγκλημάτων στο δραματικό του σύμπαν¹⁰⁸⁵. Στη δύναμη της Γυναίκας εναπόκειται η επανεκκίνηση του κύκλου της Ιστορίας, σε μια βαθμίδα κλίμακας όμως ανώτερη, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο συγγραφέας¹⁰⁸⁶ – μια βαθμίδα στην οποία έχει εσωτερικευθεί η συνείδηση του πόνου, σωματικού και ψυχικού, που

¹⁰⁸³ *Το ίδιο*, σ. 164.

¹⁰⁸⁴ *Το ίδιο*, σ. 163.

¹⁰⁸⁵ *Το ίδιο*, σ. 149.

¹⁰⁸⁶ *Το ίδιο*, σ. 148.

για τον Δημητριάδη συνιστά το καταγωγικό υλικό της λύτρωσης¹⁰⁸⁷, η οποία με τη σειρά της οδηγεί στο νέο είδος ανθρωπισμού που ο συγγραφέας ευαγγελίζεται¹⁰⁸⁸.

Όλη αυτή η διαδρομή των προσώπων μέσα από τις ατομικές και τις ιστορικές τους ταυτότητες καθιστά τελικά τα πρόσωπα περισσότερο «σταθμούς μιας συνεχούς μετάβασης»¹⁰⁸⁹ παρά ολοκληρωμένες δραματικές παρουσίες. Και η εστίαση μετατοπίζεται από το ατομικό δράμα έκαστου προσώπου στον σπειροειδή τρόπο με τον οποίο τα επιμέρους ατομικά δράματα συμπλέκονται μεταξύ τους και με την Ιστορία, επανέρχονται στο σημείο μηδέν και επανεκκινούνται σε ένα δευτεροβάθμιο συνειδησιακό επίπεδο. Το τελετουργικό της ένδυσης και της απέκδυσης της στολής του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου από τον Δαρείο Φερνάζη αρχικά και την Αναστασία στο τέλος του έργου συνοψίζει αυτό το σπειροειδές σχήμα, υπομνησκοντας την αέναη επαναφορά του: «Η μετατόπιση από την ιστορία στην Ιστορία διέρχεται αναγκαστικά από την παρένδυση του ατομικού ή συλλογικού προσώπου σε Πρόσωπο Ιστορικό»¹⁰⁹⁰. Με τον τρόπο αυτό η αυτοκρατορική στολή καθίσταται σύμβολο των αλληπάλληλων μεταμορφώσεων του ιστορικού υποκειμένου, το οποίο τελικά δεν προβάλλει παρά ως ένα «δημιούργημα πολλαπλών και συχνά συγκρουόμενων και αλληλοαναιρούμενων πολιτισμών, ιδεολογιών, μορφών»¹⁰⁹¹. Για τον Δημητριάδη ο διαρκής αυτός επαναπροσδιορισμός του ιστορικού υποκειμένου είναι αναγκαίος προκειμένου να επιτευχθεί η αναγέννηση της ανθρώπινης κατάστασης στην κατεύθυνση του νέου ανθρωπισμού.

Την οينوποσία ανάγει σε τελετουργία η Σοφία Διονυσοπούλου στο μονόπρακτο αρχαίομυθο έργο της *Νυχτωδία*¹⁰⁹². Η δράση εκτυλίσσεται στην κάμαρη της Πηνελόπης το ίδιο βράδυ κατά το οποίο ο Οδυσσεάς επιστρέφει στο σπιτικό του μετά την εικοσάχρονη απουσία του. Σε μια εκ βαθέων συζήτηση οι δύο σύζυγοι θα αναμετρηθούν με τις πράξεις, τις ενοχές, τα απωθημένα και τις διαψευσμένες προσδοκίες τους και θα επιχειρήσουν να διέλθουν αλώβητοι μέσα από όλον αυτόν τον κυκεώνα των ματαιωμένων αισθημάτων. Η Πηνελόπη προσφέρεται από νωρίς να φέρει κρασί για να πουν. Ο Οδυσσεάς σερβίρει το κρασί στις κόμπες, δίνει τη μία στην Πηνελόπη και ο ίδιος κρατά την άλλη, αφήνοντας το κρασί να στάζει από ψηλά στο στόμα του. Σταγόνες κρασιού θα χύνονται και θα λερώνουν περιοδικά το ρούχο του, καθώς οι προπόσεις των δύο συζύγων διαδέχονται η μία την άλλη αποκτώντας μια «πένθιμη χροιά», σύμφωνα με τις οδηγίες της συγγραφέως.

¹⁰⁸⁷ Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, ό.π., σ. 44.

¹⁰⁸⁸ Ο νέος αυτός ανθρωπισμός, εξηγεί η Εξάρχου, αφορά στην «αναζήτηση του ανθρώπου στην ολότητά του, χωρίς αναστολές, όρια ή σχετικότητα». *Το ίδιο*, σ. 19.

¹⁰⁸⁹ Πεφάνης, ό.π.

¹⁰⁹⁰ Τσατσούλης, «Η τραγωδία της ετερότητας. Για το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η αρχή της ζωής* στο θέατρο Αμόρε», στον τόμο *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου: Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 261.

¹⁰⁹¹ Πατσαλίδης, «Ο θεατρικός μονόλογος την εποχή του ναρκισσισμού», στον τόμο *Παράβασις*, 8 (2008), ERGO, Αθήνα 2008, σ. 233.

¹⁰⁹² Το έργο βραβεύθηκε με το Α΄ Βραβείο ΥΠΠΟ πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα το 1999 και ανέβηκε πρώτη φορά στον «Τεχνολόγο υπό σκιά» τον Φεβρουάριο του 2000 σε σκηνοθεσία της ίδιας της συγγραφέως.

Ο Οδυσσέας πίνει στη γλύκα του κρασιού και εύχεται το κρασί να του μεταδώσει τη γλύκα του σπιτιού του, ενώ η Πηνελόπη πίνει στην υγεία της μοναδικής της αγάπης. Από το σημείο αυτό και εξής οι προπόσεις ακολουθούν η μία την άλλη ακατάπαυστα, εμποδίζοντας στην ουσία τα πρόσωπα να πιουν το κρασί τους. Η συγγραφέας δίνει συγκεκριμένες οδηγίες τόσο για τον ρυθμό των προπόσεων, που όπως επισημαίνει θα πρέπει να είναι αργός και ιεροτελεστικός, όσο και για τις φωνές των προσώπων, που θα πρέπει να ακολουθούν την κλιμάκωση των φωνών ενός ντουέτου. Μόλις οι προπόσεις ολοκληρωθούν, οι δύο σύζυγοι πίνουν το κρασί τους για αρκετή ώρα, ώσπου αδειάζουν τα ποτήρια τους.

Στην εξέλιξη του διαλόγου τους η Πηνελόπη θα γεμίσει τις κούπες τους με κρασί άλλες τέσσερις φορές, ενώ το καθήκον αυτό θα αναλάβει ο Οδυσσέας τη στιγμή που η Πηνελόπη καταρρέει μετά τη μυστηριακή αποκάλυψη ότι έχει γεννήσει έναν Θεό. Η παραληρηματική της αναφορά στη γέννα ενός κουβαριού, από το οποίο βγήκε ο Θεός Πάνας, μεταστρέφει τη διάθεση του Οδυσσέα απέναντί της και σταδιακά επέρχεται η σύγκλιση μεταξύ τους. Η μεταστροφή αυτή του κλίματος επικυρώνεται με το τελικό τελετουργικό: η Πηνελόπη γεμίζει για τελευταία φορά τις κούπες και καλεί τον Οδυσσέα να γονατίσει μπροστά σε έναν υποτιθέμενο βωμό, τον οποίο η ίδια οριοθετεί με ένα σχοινί. Έπειτα, ακουμπά στα χείλη του Οδυσσέα την κούπα του και εκείνος αρχίζει να πίνει αργά. Παράλληλα, εκείνη υψώνει τη δική της κούπα πάνω από το κεφάλι της και εκφέρει τα λόγια της τελετουργικά. Επιχειρεί μια ωδή στον έρωτά της για τον Οδυσσέα και εύχεται ο έρωτας αυτός να καρποφορήσει.

Κατόπιν τούτου, η Πηνελόπη σωριάζεται αποκαμωμένη στο πάτωμα και έκτοτε λειτουργεί σαν απονεκρωμένη, ενώ αντίθετα ο Οδυσσέας καταλαμβάνεται από μένος. Δείχνει να πονά φριχτά και, όταν μανιασμένος ρωτά την Πηνελόπη τι του έδωσε να πει, εκείνη τον καθησυχάζει: «Αυτό που πίνω. Ησύχασε. Τον πόνο και τον πόθο, μόνος σου τους γεννάς. Ή φτάνεις ως το κόκαλο ή πουθενά δεν φτάνεις»¹⁰⁹³. Ο Οδυσσέας συνεχίζει να υποφέρει, η Πηνελόπη τον προτρέπει να πει κι άλλο, καθώς, όπως λέει, η ιερή τρέλα «μπορεί κι άλλο να κρατήσει» και σταδιακά τα πνεύματα ηρεμούν. Η Πηνελόπη καλεί τώρα τον Οδυσσέα να ανέβουν τη σκάλα και να πλαγιάσουν μαζί στο νυφικό τους κρεβάτι και εκείνος συγκατανεύει.

Το κρασί στο έργο αυτό εγγράφεται στο πλαίσιο μιας μυστηριακής τελετουργίας, που υποκινείται από την Πηνελόπη και η οποία έχει ως στόχο την αναγέννηση του συζυγικού πόθου μέσα από την πρόκληση σωματικού πόνου. Πρόκειται για μια διεργασία ανάλογη με αυτήν που σκιαγραφείται στο έργο του Δημητριάδη, με τη διαφορά ότι εδώ δεν απαιτείται κάποιου είδους οργανική θυσία ούτε προϋποτίθεται η μεταστοιχείωση της ύπαρξης για την ευαγγελιζόμενη αναγέννηση. Η διέλευση του Οδυσσέα μέσα από την αναγεννητική αυτή διαδικασία φέρεται να βιώνεται μεν από τον ίδιο με επώδυνο τρόπο, ωστόσο ο πόνος που πρόσκαιρα εγγράφεται στο σώμα του αρκεί για να φέρει την αλλαγή. Η ιεροτελεστία ευοδώνεται και το συζυγικό πνεύμα εγκαθίσταται εκ νέου στον «ιερό τόπο» της κρεβατοκάμαρας, όπως τον αποκαλεί η Πηνελόπη.

¹⁰⁹³ Σοφία Διονυσοπούλου, *Νυχτωδία*, Άγρα, Αθήνα 2000, σ. 54.

Το κρασί έχει προετοιμάσει το σώμα να αντέξει τη σωματική καταπόνηση, έχει φέρει τον νου σε κατάσταση μέθης και έχει κάμψει τις όποιες διανοητικές αντιστάσεις. Φέρει άμεση σύνδεση με την έννοια της σωματικότητας, αφενός επειδή λόγω χρώματος επιτελεί μια αναγωγή στο αίμα, αφετέρου επειδή λόγω προέλευσης συνδέεται με την πρωταρχική ουσία του φυτού, τους χυμούς του¹⁰⁹⁴. Καθίσταται, έτσι, ποτό που δοξάζει τη ζωή, επικυρώνοντας την εδραία σημασία της σωματικότητας. Ο Οδυσσέας εισέρχεται στην ιεροτελεστία της οινοποσίας χωρίς να γνωρίζει την κατάληξή της, αλλά όταν η Πηνελόπη τον καλεί μπροστά στον βωμό εκείνος ακολουθεί υποτακτικά. Όταν πλέον εξέρχεται της τελετουργικής αυτής διαδικασίας, φαίνεται να έχει απαλλαγεί από όλα τα πάθη που τον βάραιναν και, αποκαθαρμένος πια, εμφανίζεται έτοιμος να πλαγιάσει στο νέο συζυγικό κρεβάτι, επανεκκινώντας τη σχέση του με την Πηνελόπη. Το κρασί υπήρξε το όχημα αυτής της κάθαρσης, αποτυπώνοντας μέσα από τον αναχρονισμό του θρησκευτικού του συμβολισμού την οριστική ένωση με τη θεία όψη του ερωτικού πόθου.

Το δεύτερο μέρος της αρχαιόθεμης τριλογίας του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Ο Δείπνος*, εκδιπλώνεται εν είδει τελετουργικού. Ενώσω η Ιφιγένεια μαζί με τον Φόλο, σύζυγο της Ηλέκτρας, προετοιμάζουν το τραπέζι του νεκρόδειπνου, που στήνεται από τα τρία αδέρφια με σκοπό να τιμήσουν τους νεκρούς του οίκου τους, εισέρχονται στη σκηνή η Ηλέκτρα με τον Ορέστη. Σε ένα κλίμα μυστικοπάθειας ο Ορέστης καλεί τους πάντες να μιλούν στο εξής χαμηλόφωνα, ο Φόλος διαβεβαιώνει τον Ορέστη ότι θα κλείσει το σπίτι από παντού και η Ηλέκτρα στρέφεται προς την Ιφιγένεια ρωτώντας την αν είναι ευχαριστημένη. Η Ιφιγένεια, τότε, της δείχνει με καμάρι το τραπέζι, αλλά η Ηλέκτρα σπεύδει με αγωνία να παρατηρήσει ότι λείπουν οι λαμπάδες. Ο Φόλος και πάλι σε ρόλο εξισορροπητικό την καθησυχάζει, αναλαμβάνοντας να φέρει ο ίδιος τις λαμπάδες και η Ηλέκτρα με περισσή βιάση του λέει να τις ανάψει. Αμέσως μετά τα πρόσωπα διαδοχικά θα τελέσουν το τελετουργικό του πλυσίματος των χεριών, για να πάρουν έπειτα τις θέσεις τους στο τραπέζι και να ξεκινήσει η διαδικασία του δείπνου με την ευχή για τις ψυχές που απαγγέλει η Ηλέκτρα.

Οι λαμπάδες εντάσσονται καταρχάς στη σειρά των τυπικών που εισάγουν τα πρόσωπα στην τελετή του νεκρόδειπνου: στρώσιμο τραπεζιού με ψωμί και κρασί, άναμμα κεριών, νίψιμο χεριών, ευχές –στοιχεία τα οποία ανακαλούν τόσο την παράδοση του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού, όσο και τα τελετουργικά της χριστιανικής θρησκείας¹⁰⁹⁵. Με τον τρόπο αυτό υπερβαίνονται τα στενά όρια του μύθου και το δραματικό σύμπαν του έργου διανοίγεται σε νέα πολιτισμικά πεδία, τα οποία προσδίδουν στο έργο μια διευρυμένη θεώρηση της ζωής. Επιπλέον, η οργανική φύση της λαμπάδας, σε συνδυασμό με την οργανική ύλη και άλλων σκηνικών αντικειμένων του δείπνου, όπως το ψωμί και το κρασί, μετέχουν της «ποίησης του

¹⁰⁹⁴ Λήμμα «Vin», στον τόμο *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, ό.π., σ. 1016. Στο ίδιο λήμμα αναφέρεται, επίσης, ότι στην εβραϊκή παράδοση το κρασί συνιστά σύμβολο της γνώσης και της μύησης.

¹⁰⁹⁵ Γραμματάς, «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», ό.π., σ. 215. Για το πλύσιμο των χεριών πριν την έναρξη του δείπνου ο Πούχγερ επισημαίνει ότι συνιστά όχι βιβλικό αλλά αρχαίο συμβολισμό. Πούχγερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σ. 684.

συγκεκριμένου και του πραγματικού», ενός ιδιόμορφου ποιητικού ρεαλισμού ο οποίος εδράζεται στην αίσθηση των πραγμάτων και διέπει τη σκηνική εικονοποιία, λειτουργώντας αντιστικτικά προς στοιχεία όπως η παρουσία των νεκρών του οίκου των Ατρείδων και η συνεχής ροπή προς την αναπόληση, που ενθαρρύνουν την «ποίηση του αφηρημένου και φανταστικού» ή διαφορετικά την ποίηση της ανάμνησης και εδραιώνουν μια μεταφυσική διάσταση στα σκηνικά δρώμενα¹⁰⁹⁶.

Πέρα, όμως, από τη συμμετοχή των λαμπάδων στο τυπικό της τελετουργίας, δεν μπορούμε παρά να παρατηρήσουμε μια ιδιαίτερη έγνοια της Ηλέκτρας για την παρουσία των λαμπάδων στο τραπέζι του δείπνου. Η Ηλέκτρα φανερώνει μια σπουδή και μια αγωνία στο να αναζητηθούν και να ανάψουν γρήγορα οι λαμπάδες, ώστε να δοθεί η εκκίνηση του δείπνου. Στη στάση της αυτή από τη μια λανθάνει μια βαθύτερη ανησυχία για ενδεχόμενη καταδίωξη της ίδιας και του Ορέστη από πιθανούς εκδικητές της μητροκτονίας, από την άλλη ίσως διακρίνεται και μια επιτακτική ανάγκη της Ηλέκτρας να τηρηθούν όλες οι προβλεπόμενες διαδικασίες, ώστε το νεκρόδειπνο να επιτελέσει στο μέγιστο τον ρόλο του.

Η στιγμή της κρίσης και της συγχώρεσης που κυφορείται στον δείπνο αυτό αναγκαιοί τη δημιουργία μιας κατανυκτικής ατμόσφαιρας, η οποία θα υποβάλει τα μετέχοντα πρόσωπα σε μια διάθεση κατευνασμού των παθών και αναδρομικής αποδοχής των πεπραγμένων του οίκου. Η Ηλέκτρα φαίνεται να έχει ήδη εισχωρήσει στην ψυχική κατάσταση αυτού του «μεταφυσικού requiem»¹⁰⁹⁷ και η σπουδή της να τηρηθεί το πρωτόκολλο δεν αντανακλά παρά την αγωνιώδη προσπάθειά της για υπέρβαση του ασφυκτικού πραγματικού χάριν της απελευθερωτικής διάστασης ενός ανακλητικού φαντασιακού, που θα συμφιλιώσει τελεσίδικα τους απογόνους του οίκου των Ατρείδων με τα φαντάσματα του παρελθόντος¹⁰⁹⁸. Η φροντίδα της για την τήρηση του τελετουργικού του δείπνου απορρέει από την ιδιότητα των τελετουργικών να «δίνουν την αίσθηση της (προ)φύλαξης και της σιγουριάς (από πραγματικούς και φαντασιακούς κινδύνους), αλλά [να] δίνουν και την αίσθηση της απελευθέρωσης και αυτοπραγμάτωσης»¹⁰⁹⁹. Η Ηλέκτρα, συνεπώς, φανερώνει μια εμμένουσα φροντίδα για την τήρηση των προβλεπόμενων, καθώς θεωρεί ότι το νεκρόδειπνο αφενός θα την προφυλάξει από τον κίνδυνο των εκδικητών της μητροκτονίας, αφετέρου θα προσφέρει στην ίδια και στον Ορέστη την απελευθερωτική δύναμη που χρειάζονται προκειμένου να υπερβούν τη μοίρα του οίκου τους και να οδηγηθούν σε μια λυτρωτική συμφιλίωση με το παρελθόν τους.

Παίγνια, παλιμπαιδισμοί και αθώα παιχνιδίσματα ανακινούν στη δραματουργία του Ανδρέα Στάικου μια αισθητική της ελαφρότητας, της αθωότητας και της ξεγνοιασιάς, η οποία εντοπίζεται αποκλειστικά στα γυναικεία πρόσωπα των έργων του. Η γυναίκα στα έργα του Στάικου εμφανίζεται με μια διττή υπόσταση: της

¹⁰⁹⁶ Την κείρια αυτή διάκριση μεταξύ των δύο διαφορετικών αισθητικών τάσεων που χαρακτηρίζουν τον σκηνικό χώρο του έργου κάνει ο Γ. Πεφάνης: Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 48.

¹⁰⁹⁷ Πούχγερ, ό.π., σ. 678.

¹⁰⁹⁸ Βλ. σχετικά: Εξάρχου, «'Ημέρες κρίσεως' των θεατρικών προσώπων στα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Αόρατος Θίασος, Ο Δείπνος και Μια Συνάντηση κάπου αλλού*», ό.π., σσ. 107-108.

¹⁰⁹⁹ Πούχγερ, «Από την επανάληψη στην τελετουργία», ό.π., σ. 83.

αρχέγονης Εύας από τη μια και της αρχέγονης θεατρίνας-Εταίρας από την άλλη, ως ένα κράμα δηλαδή άβγαλτου κοριτσιού και χειραφετημένης γυναίκας¹¹⁰⁰. Η διάσταση που υπερτερεί είναι αυτή της θεατρίνας-Εταίρας, καθώς εκείνη είναι που εμπλέκεται στο παιχνίδι των ειδώλων και των αντικατοπτρισμών, το οποίο εκδιπλώνεται κάθε φορά επί σκηνής και χάρη στο οποίο συγκροτείται στη δραματουργία του συγγραφέα η διευρυμένη αισθητική του ερωτισμού ως παιχνιδιού ρόλων και μεταμφιέσεων. Αυτός είναι και ο λόγος, άλλωστε, που στη σκηνική απόδοση του παιχνιδιού αυτού κυριαρχούν αντικείμενα τα οποία συνδέονται με τη γυναικεία φιλαρέσκεια και τα οποία μετέχουν του σκηνικού παιχνιδιού των ρόλων ως σημεία ενός θεατροποιημένου έρωτα¹¹⁰¹.

Την ίδια στιγμή, όμως, κατά την οποία αυτό που προεξάρχει από τη γυναικεία φύση είναι ο αισθησιασμός και η ωραιοπάθεια, ταυτόχρονα επιμέρους σκηνικές δράσεις φωτίζουν μια αθέατη πλευρά της γυναικείας υπόστασης, αυτήν της αθωότητας και της ανεμελιάς. Τόσο στο *Μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*¹¹⁰² όσο και στο *Μήλον της Μήλου* οι γυναικείες μορφές εισέρχονται σε ένα παιχνίδι με κοινά αντικείμενα, το οποίο διαμορφώνει την αίσθηση της επιστροφής στην παιδική ηλικία και στα χρόνια της αθωότητας. Δεν είναι, εξάλλου, τυχαία η χρονική στιγμή της εκδίπλωσης του παιχνιδιού αυτού και στα δύο έργα. Η ενασχόληση των γυναικείων προσώπων με παιχνίδια ορόσημα της παιδικής ηλικίας, όπως η μπάλα ή το μήλο που χρησιμεύει ως μπάλα, καθώς επίσης με τυχερά παιχνίδια, όπως τα ζάρια και τα χαρτιά, τοποθετείται χρονικά πριν τη σκηνική μεταμφίεση των προσώπων, πριν την έναρξη του αμιγούς παιχνιδιού των ρόλων και πριν την οριστική κατίσχυση του παιχνιδιού αυτού επί της ανθρώπινης ύπαρξης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το ανέμελο παίγνιο εισάγεται ως μια απατηλή συνθήκη, η οποία θα ανατραπεί και θα επισκιαστεί από τη μόνη συνθήκη που τελικά καθίσταται αποδεκτή εντός του ανθρώπινου βίου: αυτήν του παιχνιδιού των ρόλων.

Στο *Μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος* η Γαΐα Σιγγαλίνα, αφού δηλώσει ευθαρσώς στον εαυτό της ότι την ημέρα εκείνη έχει σκοπό να ερωτευθεί πάση θυσία, πετά μακριά δυο ζάρια. Εκείνη τη στιγμή εισέρχεται στη σκηνή η δούλα της Αρανέα, η οποία κρατά στα χέρια της μια μπάλα. Σιγγαλίνα και Αρανέα αρχίζουν, τότε, να παίζουν με την μπάλα, πετώντας την η μία στην άλλη. Λίγο αργότερα η Σιγγαλίνα θα επανέλθει στη ρίψη ζαριών, καθώς έχει απομείνει μόνη στην αίθουσα υποδοχής της έπαυλής της. Οι σκηνικές οδηγίες περιγράφουν μια εικόνα ανάλαφρης κίνησης της Σιγγαλίνας στον χώρο: «Τρέχει, σταματά, παίρνει τα ζάρια. Οι εκφράσεις της εναλλάξ, χρωματίζονται από απογοήτευση και χαρά. Κατά την πρόοδο του έργου, το βήμα της Γαΐας Σιγγαλίνας αποκτά μια χαριτωμένη αστάθεια, οφειλόμενη σε μια

¹¹⁰⁰ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τα αλληπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», *ό.π.*, σ. 423.

¹¹⁰¹ Η Ζ. Τζουμάκα στη μελέτη της για τον ερωτισμό στη δραματουργία του Στάικου καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο ερωτισμός στα έργα του συγγραφέα εμφανίζεται ως μια «μεταθεώρηση 'περί έρωτος'», καθώς προβάλλει εγκιβωτισμένος σε ένα πλαίσιο σκηνικού παιχνιδιού, το οποίο τελικά τον ανάγει σε θεατροποιημένο έρωτα. Βλ. αναλυτικά: Ζωρζίνα Τζουμάκα, «Ο ερωτισμός στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στον τόμο Ανδρέας Στάικος, *Φτερά στρουθοκαμήλου*, *ό.π.*, σσ. 358-359.

¹¹⁰² Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το «Αττικό Θέατρο» στο Θέατρο του Κολλεγίου Αθηνών τη θεατρική περίοδο 1991-1992 σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα.

ανάλαφρη μέθη»¹¹⁰³. Μετά από λίγο εισέρχεται στη σκηνή η έτερη δούλα της Σιγγαλίνας, Λελία Ορτία, η οποία φέρεται να έχει μαγικές ιδιότητες. Η Σιγγαλίνα, αφού αποσπάσει από τη Λ. Ορτία κολακευτικά λόγια για την εμφάνισή της, της ζητά να της φτιάξει ένα μαντζούνι, με το οποίο θα διατηρήσει για πάντα την ομορφιά της.

Βρισκόμαστε ακόμα στο προπαρασκευαστικό στάδιο του σκηνικού παιχνιδιού των ρόλων που πρόκειται να ακολουθήσει. Λίγο αργότερα η Σιγγαλίνα θα λάβει την επιστολή του Πολύδοξου, ο οποίος της υπόσχεται ιδιαίτερες σαρκικές απολαύσεις με το κρυφό του όπλο, το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος. Από το σημείο αυτό και εξής θα εκτυλιχθεί το παιχνίδι των μεταμφιέσεων και των παρεξηγήσεων, το οποίο θα εκβάλει στην τελική αποδοχή του ως καταστατικής αρχής της ανθρώπινης συνθήκης. Οι σκηνές με τα παίγνια, μολονότι δεν υπηρετούν κάποια οργανική δραματουργική ανάγκη του έργου, εντούτοις ανακινούν μια αίσθηση αγνότητας και αφέλειας, που θα έλθει σε πλήρη αντίθεση με τη μετέπειτα εικόνα της σκόπιμης αποπλάνησης του Πολύδοξου εκ μέρους της Σιγγαλίνας, η οποία υποκινεί και συντηρεί το παιχνίδι των μεταμφιέσεων. Συγκροτούν, κατ' αυτόν τον τρόπο, μια αυτόνομη χρονικότητα, στην οποία θα μπορούσε να αποδοθεί ο χαρακτήρας της ιεροτελεστίας. Η ιεροτελεστία αυτή αναδεικνύεται ως ένα τυπικό που αναπαράγει μια ορισμένη εικόνα της γυναικείας παρουσίας στην έναρξη του έργου, η οποία στην πορεία της δράσης θα επισκιαστεί από την κυρίαρχη εικόνα του σκηνικού παιχνιδιού των μεταμφιέσεων.

Ανάλογη είναι η δραματουργική λειτουργία των αντίστοιχων παιγνίων στο επόμενο έργο του συγγραφέα, *Το μήλον της Μήλου*. Εδώ, η δράση εκτυλίσσεται στον οίκο ανοχής της Μαρούσας, που έχει συγκεντρώσει κοπέλες κατατρεγμένες από όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης. Στην έναρξη του έργου οι κοπέλες βρίσκονται συγκεντρωμένες γύρω από έναν καθρέφτη και φτιασιδώνονται. Κάποια στιγμή μία εξ αυτών θα βγάλει ένα μήλο και θα αρχίσουν να το πετούν η μία στην άλλη, όπως συνέβη με την μπάλα στο προηγούμενο έργο. Λίγο αργότερα οι κοπέλες θα επιδοθούν στη χαρτοπαιξία. Ο κανόνας του παιχνιδιού είναι ότι όποια χάνει θα πρέπει να διηγείται τα πάθη της ζωής της. Με τον τρόπο αυτό, η μία μετά την άλλη οι κοπέλες του οίκου εκθέτουν το πολυτάραχο παρελθόν τους, το οποίο κατόπιν θα συνδεθεί με την άφιξη του ναυάρχου Ολιβιέ ντε Πατατράκ.

Με τα εναρκτήρια παιχνίδια των γυναικών και στα δύο έργα συγκροτείται ο πόλος του ανέμελου βίου, τον οποίο αντιπροσωπεύουν οι γυναίκες στη μία τους όψη. Η άλλη όψη των γυναικών συνδέεται με την ωραιοπάθεια και τον αισθησιασμό τους, από τα οποία απορρέει και η ανάγκη να εισέλθουν σε ένα παιχνίδι μεταμφιέσεων, διά του οποίου θα διακηρυχθεί πανηγυρικά η ρευστότητα του ανθρώπινου βίου και η σχετικότητα της ανθρώπινης κατάστασης. Με τους δύο αυτούς πόλους διαμορφώνεται τελικά επί σκηνής ένα πραγματικό παιχνίδι του έρωτα και της τύχης, τα σκηνικά σημεία του οποίου δεν είναι παρά τα σκηνικά αντικείμενα που επιστρατεύονται από τα πρόσωπα στην εκάστοτε δραματική συνθήκη.

Τα παιχνίδια του έρωτα υποδαυλίζονται από τις πολλαπλές μεταμορφώσεις στις οποίες αντικείμενα της γυναικείας φιλοκαλίας παίζουν κυρίαρχο ρόλο, ενώ τα παιχνίδια της τύχης συμβολίζονται σκηνικά από τα τυχερά παίγνια των χαρτιών και

¹¹⁰³ Ανδρέας Στάκος, *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*, Εστία, Αθήνα 1992, σ. 24.

των ζαριών, στα οποία επιδίδονται έστω και στιγμιαία τα γυναικεία πρόσωπα. Ολόκληρη η σκηνή μοιάζει, έτσι, με μια γιγάντια σκακιέρα, στην οποία δοκιμάζονται οι γυναικείες ψυχές και τα ανθρώπινα πάθη, για να διατρανωθεί αυτό που ο συγγραφέας θεωρεί ως την πεμπτουσία της ανθρώπινης συνθήκης: «το παίζει και το εμπαίζειν εαυτόν και αλλήλους»¹¹⁰⁴. Έτσι, η ιεροτελεστία του αρχικού αθώου παιγνίου των γυναικών διευρύνεται στην πορεία της δράσης για να συμπεριλάβει ολόκληρη την επικράτεια του παιγνίου των ρόλων, που φωλιάζει στον πυρήνα της ποιητικής της δραματουργίας του Στάικου και αναδεικνύεται σε καταστατική αρχή της ύπαρξης των δραματικών του προσώπων.

Στο τελευταίο έργο το οποίο ο Ανδρέας Στάικος έγραψε τη δεκαετία του 1990, το έργο *Η αυλαία πέφτει*¹¹⁰⁵, κατά παραγγελία του Εθνικού Θεάτρου για τα εκατό χρόνια από τη δολοφονία της Πριγκίπισσας Ελισάβετ, ο συγγραφέας επιχειρεί να σκιαγραφήσει ένα πανόραμα του fin de siècle –εποχή κατά την οποία η Ελισάβετ βρέθηκε στην Ελλάδα και συνδέθηκε πρόσκαιρα με τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο. Στο έργο υφαίνεται όχι μόνο η ιδιάζουσα σχέση μεταξύ των δύο προσωπικοτήτων, αλλά και τα σημεία σύγκλισης των ιδιότυπων ιδιοσυγκρασιών τους και των αισθητικών τους αναζητήσεων. Προκειμένου ο Στάικος να ανασυστήσει την ατμόσφαιρα της μεταιχμιακής αυτής εποχής, κατά τη διάρκεια της οποίας δοκιμάστηκαν στην πνευματική ζωή του τόπου ποικίλα αισθητικά και ιδεολογικά ρεύματα, καταφεύγει σε μια σύνθετη δραματική φόρμα, στην οποία συνενώνονται ετερόκλητα δραματουργικά μοτίβα και στοιχεία από διαφορετικά δραματικά είδη, έτσι ώστε να διαμορφώνεται ένα δραματικό σύμπαν χωρίς συγκεκριμένη ειδολογική σφραγίδα, αλλά με μια αίσθηση ανοιχτότητας των σκηνικών δρωμένων.

Χαρακτηριστική περίπτωση ως προς αυτήν τη δραματουργική ετερογένεια είναι η σκηνή του γάμου που παρεμβάλλεται μεταξύ των επεισοδίων τα οποία σκιαγραφούν τη σχέση Ελισάβετ-Χρηστομάνου. Η σκηνή αυτή κρίθηκε από μερίδα της κριτικής ως περιττή και άστοχη¹¹⁰⁶, καθώς αποτυπώνει την τελετουργία ενός παραδοσιακού γάμου με το στρωμένο τραπέζι και τους συνδαιτυμόνες να τρώνε, να πίνουν και να χορεύουν, χωρίς να σχετίζεται με κανέναν τρόπο με την κύρια πλοκή του έργου. Εντούτοις, εάν το έργο ιδωθεί στην ολότητά του ως μια δραματουργία της «εσωτερικότητας» και της «αναπόλησης»¹¹⁰⁷, αφού οι επιμέρους σκηνές του συγκροτούνται με την ίδια ρευστότητα με την οποία ανασυντίθενται στη μνήμη οι εικόνες του παρελθόντος και αναπλάθονται στο φαντασιακό τα εξιδανικευμένα αισθήματα, τότε η σκηνή αυτή προβάλλει ως μια «σκηνή-ρήγμα στην ηθική και

¹¹⁰⁴ Στάικος, «Πρόλογος», *ό.π.*, σ. 8.

¹¹⁰⁵ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το «Εθνικό Θέατρο» στην Κεντρική Σκηνή τη θεατρική περίοδο 1998-1999 σε σκηνοθεσία Μάγιας Λυμπεροπούλου. Μετά από έναν σύντομο κύκλο παραστάσεων το έργο «κατέβηκε» πολύ νωρίτερα από την προγραμματισμένη του λήξη.

¹¹⁰⁶ Βλ. ενδεικτικά: Βιργινία Κατσούνα, «Η αυλαία πέφτει», *Νέον*, 15.4.1999, Σώκου, «Και το ωραίο θέλει... ψαλίδι», *Απογευματινή*, 31.3.1999, Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «'Η αυλαία πέφτει' στο Εθνικό Θέατρο», *Βραδινή*, 20.4.1999, Ιάσοντας Τριανταφυλλίδης, «'Η αυλαία πέφτει' του Α. Στάικου, στο Εθνικό», *Αδέσμευτος Τύπος*, 30.3.1999.

¹¹⁰⁷ Βαροπούλου, «Επίμετρο», στο Ανδρέας Στάικος, *Η αυλαία πέφτει*, Άγρα, Αθήνα 1999, σ. 134.

αισθητική των δύο κεντρικών προσώπων»¹¹⁰⁸. Υπό αυτό το πρίσμα η λειτουργικότητά της συνίσταται στο να αγκυρώσει τη δράση στον κόσμο του πραγματικού, να ανακαλέσει την αυθεντικότητα των στιγμών και να αποτυπώσει γνήσιες εικόνες του λαϊκού βίου, σε αντίστιξη προς τον αισθητισμό τον οποίο αποπνέουν οι υπόλοιπες σκηνές του έργου.

Τα σκηνικά αντικείμενα τα οποία συνθέτουν την εικόνα του λαϊκού γάμου, δηλαδή η μακρόστενη τάβλα στρωμένη με το λευκό τραπεζομάντηλο, οι πιατέλες, τα πιάτα, οι καράφες με το κρασί και τα ποτήρια και ακόμα τα τρία βιολιά, που συμπληρώνουν το κλίμα ευωχίας, ενεργοποιούνται στην κατεύθυνση της απεικόνισης μιας γενικότερης αίσθησης ταπεινότητας και απλότητας των εκδηλώσεων του λαϊκού βίου, που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με τα περίπλοκα και αξεδιάλυτα αισθήματα, τις παρεκκλίνουσες από τα κυρίαρχα πρότυπα αισθητικές αναζητήσεις και τους ανεκπλήρωτους πόθους του ζεύγους Ελισάβετ-Χρηστομάνου. Ωστόσο, ενυπάρχει στη σκηνή ήδη από την έναρξή της μια υφέρπουσα μελαγχολία, μια αίσθηση υποδόριας απειλής, η οποία κλιμακώνεται όσο τα μοιρολόγια που ακούγονται στην έναρξη συμπλέκονται όλο και περισσότερο με τα τραγούδια του γάμου στη διάρκεια του νυφιάτικου τραπεζιού. Τα σκηνικά δρώμενα διαποτίζονται έτσι με μια αίσθηση ματαιότητας, προοικονομώντας μάλιστα το τραγικό γεγονός του θανάτου της Ελισάβετ, που θα διαδραματισθεί στην αμέσως επόμενη σκηνή.

Η τελετουργία του νυφιάτικου τραπεζιού συμπυκνώνει, κατ' αυτόν τον τρόπο, τον κύκλο της ζωής, καθώς στη διάρκειά του συναιρούνται η ζωή και ο θάνατος, η χαρά και το πένθος. Το τραπέζι του γάμου με όλα τα παρελκόμενά του καθίσταται ένα πεδίο δοκιμής του αυθεντικού, του ανυπόκριτου, του βαθιά ζωτικού. Τοποθετείται, έτσι, στο άλλο άκρο της αισθητικοποίησης και της αναζήτησης της θεατρικότητας στον καθημερινό και καλλιτεχνικό βίο, που απασχολεί τα δύο κεντρικά πρόσωπα του έργου. Με αυτόν τον τρόπο προσφέρει τη μοναδική σκηνική δυνατότητα αγκύρωσης της δράσης στην πραγματική ζωή που εμφανίζεται στη δραματουργία του Στάικου στο σύνολό της και συντείνει στην ανάδειξη της τελετουργίας ως μιας χρονικότητας η οποία τοποθετείται πιο κοντά στον ιστορικό χρόνο παρά στον χρόνο του θεάτρου, ο οποίος διαποτίζει το σύνολο των έργων του συγγραφέα.

Μια εγκιβωτισμένη τελετουργία, που ανακινεί το εννοιολογικό σχήμα ζωή-θάνατος, συναντάμε στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η αρχή της ζωής*. Μέρος της επί σκηνής τελούμενης αυτής τελετουργίας αποτελεί η λάσπη, με την οποία ο Δαρείος Φερνάζης-Κωνσταντίνος Παλαιολόγος αλείφει τα μάτια της τυφλής Πουπέ, με σκοπό να της επαναφέρει πρόσκαιρα την όραση. Το όλο τελετουργικό συνιστά τμήμα μιας συμφωνίας που έχει συνάψει ο Φερνάζης-Παλαιολόγος με τη Φωτεινή, μητέρα της Πουπέ, σύμφωνα με την οποία η Πουπέ θα ανακτήσει την όρασή της που τόσο λαχταρά, αλλά η Φωτεινή αμέσως μετά θα την σκοτώσει, προκειμένου να μπει στην υπηρεσία του Φερνάζη-Παλαιολόγου αναλαμβάνοντας το καθήκον το οποίο άλλοτε εκτελούσε η αδερφή της Αναστασία και αμειβόμενη για αυτό με αμύθητα πλούτη.

¹¹⁰⁸ Καλτάκη, «Η 'Αυλαία' που έπεσε βιαστικά», *Επενδυτής*, 24.4.1999.

Στο τελετουργικό που λαμβάνει χώρα επί σκηνής ο Φερνάζης-Παλαιολόγος εμβραπτίζει την Πουπέ στο φως του κόσμου, καλώντας την να εκφωνήσει μαζί του ένα διαφορετικό «πιστεύω»:

ΦΕΡΝΑΖΗΣ: Πιστεύεις ότι μπορώ να σου δώσω το φως σου;

ΠΟΥΠΕ: Πιστεύω.

ΦΕΡΝΑΖΗΣ: Πιστεύεις ότι, όταν ανοίξεις τα μάτια σου, θα δεις;

ΠΟΥΠΕ: Πιστεύω.

ΦΕΡΝΑΖΗΣ: Πιστεύεις ότι μπορείς να κάνεις και τους άλλους να σε πιστέψουν;

ΠΟΥΠΕ: Πιστεύω.

ΦΕΡΝΑΖΗΣ: Άνοιξε τα μάτια σου.¹¹⁰⁹

Προτού, όμως, η Πουπέ ανοίξει τα μάτια της, ζητά από τη Φωτεινή να την πάρει αγκαλιά και από αυτήν την εμβρυική θέση, μέσα σε ασυγκράτητους λυγμούς, γεύεται την πρώτη εικόνα του κόσμου. Θα είναι, μάλιστα, τόσο καθηλωτική η εμπειρία της αυτή, ώστε αμέσως μετά θα εκλιπαρήσει την Φωτεινή να μην την σκοτώσει. Εκείνη, ωστόσο, αποφασίζει να τηρήσει τη συμφωνία της με τον Φερνάζη-Παλαιολόγο και πολύ σύντομα θα σύρει την Πουπέ στο κρεβάτι για να την πνίξει.

Το τελετουργικό της επαναφοράς της όρασης της Πουπέ συνδέεται με το δίπολο φωτός-σκοταδιού, άλλως ζωής-θανάτου, το οποίο βρίσκεται στον εννοιολογικό πυρήνα του έργου και διαποτίζει το σύνολο της σκηνικής δράσης. Τα πρόσωπα του έργου τείνουν νομοτελειακά προς το σκοτάδι και τον θάνατο, καθώς μόνο δι' αυτού του εκμηδενισμού της ψυχικής και σωματικής τους υπόστασης δύνανται να αγγίξουν αχαρτογράφητες περιοχές της ανθρώπινης εμπειρίας, στις οποίες αναφύεται το νέο είδος ανθρωπισμού που ευαγγελίζεται ο συγγραφέας¹¹¹⁰. Η Πουπέ, λοιπόν, παρά την τυφλότητά της αντιπροσωπεύει το παρθένο βλέμμα του κόσμου¹¹¹¹, το οποίο εκμαυλίζεται άπαξ και η όρασή της ανακτηθεί. Τότε είναι που η Πουπέ γνωρίζει την ωμότητα της ζωής, καθώς καταλήγει να χάσει τη ζωής της από τα χέρια της ίδιας της μητέρας.

Με τον τρόπο αυτό το ζωογόνο τελετουργικό εκπίπτει σε απαίτηση θυσίας στον βωμό της «αποφατικής θεολογίας»¹¹¹² του Δημητριάδη. Το δραματικό σύμπαν του έργου οφείλει να κυρώσει τη σκοτεινή του διάσταση, μέσα από την οποία θα προκύψει τελικά η αναγέννηση. Έτσι η λάσπη με την οποία τελέστηκε το τελετουργικό της επαναφοράς της όρασης αποδεικνύεται το ίδιο ανενεργή με το χόμα που σκεπάζει τη σκηνή και το οποίο δίνει την αίσθηση της χοϊκότητας, ανακαλώντας το αρχέτυπο της Μάνας-Γης που προσδέχεται στους κόλπους της το κυνηγημένο ον. Ωστόσο, εδώ οι μανάδες δεν προφυλάσσουν τα παιδιά τους, αντίθετα τα σκοτώνουν

¹¹⁰⁹ Δημητριάδης, *Η αρχή της ζωής*, ό.π., σ. 73.

¹¹¹⁰ Τις επιμέρους συνισταμένες αυτού του νέου ανθρωπισμού αναλύει διεξοδικά η Κ. Εξάρχου στη μονογραφία της για τον Δημητριάδη: Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, ό.π.

¹¹¹¹ Πεφάνης, «*Η Αρχή της Ζωής* του Δημήτρη Δημητριάδη από το *Θέατρο του Νότου* στο Αμόρε, 1995», ό.π., σ. 82.

¹¹¹² Ο ίδιος σε συνέντευξή του αναφέρει: «Η ίδια η σχέση μου με το βέβηλο είναι μια μορφή θρησκευτικότητας. Πρόκειται, όμως, για αποφατική θεολογία», την οποία περιγράφει ως μια «θεολογία που ξεκινάει με αρνητικούς όρους: δεν υπάρχει, δεν είναι, δεν γίνεται...». Δημητριάδης, «Συνέντευξη στην Βανέσσα Θεοδωροπούλου. 'Δεν είμαι ενταγμένος σε καμιά ομάδα'», ό.π.

ανενδοίαστα διαρρηγνύοντας τη μητρική τους φύση. Τα πτώματα των παιδιών σύρονται, ακολούθως, στο μεταλλικό υπερμέγεθες ψυγείο που λειτουργεί ως κιβωτός πτωμάτων και ψυχών. Το μεταλλικό υλικό του ψυγείου, υλικό σκληρό και ψυχρό, υπερτερεί τελικά του χοϊκού στοιχείου, που συνδέεται με την πρώτη ύλη της ζωής, επισφραγίζοντας την πλήρη αποσύνθεση του δραματικού κόσμου. Η υπονόμηση της ζωής, στην οποία τείνουν οι δραματικές καταστάσεις στο σύνολό τους, αποτυπώνεται και με αισθητηριακούς όρους, καθώς η αίσθηση της χοϊκότητας που απορρέει από τη λάσπη καταλύεται από την απειλητική όψη του αδηφάγου μεταλλικού ψυγείου, που χωνεύει εντός του το πτώμα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Μια θυσία ως προαπαιτούμενο για την επανεκκίνηση της ζωής αποτυπώνεται και στο έργο του Βασίλη Ζιώγα *Το Μποζό*. Στο έργο αυτό το μαχαίρι εντάσσεται στο τελετουργικό μιας θυσίας, διά της οποίας επικυρώνεται η νομοτέλεια του σύμπαντος, σύμφωνα με την οποία όλα τα όντα προέρχονται και επιστρέφουν στους άπειρους κόλπους του, σε μια αέναη ανακύκλωση της ύλης εντός του. Το έργο εκτυλίσσεται στο ψυχαναλυτικό γραφείο της Δρ. Κοέν, την οποία επισκέπτεται η Αγγελική με σκοπό να προσεγγίσει τη βαθύτερη αλήθεια της σχέσης της με τον εραστή της. Στην εξέλιξη της δράσης, ωστόσο, βαθμιαία εκδιπλώνεται η ιδιάζουσα φύση της Αγγελικής: αμφίφυλη, με πολλαπλές παιδικές ηλικίες, με παράδοξα βιώματα και με την υπερβατική αίσθηση ενός μποζό να εποικεί την πλάτη της. Η Αγγελική ποτέ δεν διαλευκαίνει τι είναι αυτό το μποζό: άλλοτε αναφέρεται σε αυτό ως έντομο ή ζώο, του οποίου το μέγεθος παραλλάσσει ανάλογα με τη διάθεσή του, άλλοτε το αντιμετωπίζει ως κύημα του εσωτερικού της κενού και άλλοτε ως ολοκληρωμένη οντότητα που διεκδικεί την αυτονομία του.

Με αφορμή την ενοχλητική για την Αγγελική παρουσία του μποζό η ίδια στην πορεία του δραματικού διαλόγου διολισθαίνει σε ένα αφήγημα γύρω από τη φύση και την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης, στο οποίο ουσιαστικά συμπυκνώνεται η ίδια η οντολογική κοσμοθεωρία του Ζιώγα. Η Αγγελική υποστηρίζει, λοιπόν, ότι το μποζό της αναγκαιοί την ύπαρξη ενός άλλου μποζό με το οποίο πρέπει να ενωθεί, ούτως ώστε να προκύψει μια μονάδα. Η μονάδα αυτή θα επικυρώσει την ενότητα και την ολότητα του σύμπαντος, για να οδηγήσει με τη σειρά της στον εκ νέου κατακερματισμό του Όλου, που νομοτελειακά θα εκβάλει και πάλι στην ενοποίηση των επιμέρους στοιχείων του κ.ο.κ. σε μια συνεχή διαδικασία ανα-δημιουργίας της ύλης. Η Αγγελική φέρεται να κατέχει αυτήν τη γνώση γύρω από τη συμπαντική νομοτέλεια και εμφανίζεται ως ένας αγγελιοφόρος (εξού και το όνομά της), ως εκπρόσωπος της παλιάς γενιάς ανθρώπων, που έχει ως στόχο να μεταλαμπαδεύσει τη γνώση αυτή στη νέα γενιά και έτσι να διασφαλισθεί το «πλανητικό μέλλον»¹¹¹³, η αέναη δηλαδή ανακύκλωση της ύλης στους κόλπους του σύμπαντος. Για τον λόγο αυτό, η Αγγελική, μόλις επιτυγχάνει τον σκοπό της και καταφέρνει να μνησεί τη Δρ. Κοέν στην κοσμοθεωρία της, ετοιμάζεται να αναληφθεί. Ως άλλος Άγγελος, που έχει εκπληρώσει την αποστολή του επί γης, η Αγγελική ολοκληρώνει το ταξίδι της και ετοιμάζεται να επιστρέψει στη μήτρα του σύμπαντος.

¹¹¹³ Πούχγερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, ό.π., σ. 349.

Η ανάληψη της Αγγελικής προϋποθέτει τον θάνατό της. Έτσι, αφού τελεστεί με επιτυχία η ένωση του μποζό της με το μποζό της Δρ. Κοέν, η Αγγελική εγχειρίζεται στην ψυχαναλύτρια το τελετουργικό της μαχαίρι, το οποίο έφερε εμφανώς επάνω της ήδη από την έναρξη της δράσης, και την προτρέπει να το μπήξει βαθιά μέσα της. Η Δρ. Κοέν ψαύει για λίγο την πλάτη της Αγγελικής, βρίσκει το κατάλληλο σημείο και μπήγει τόσο βαθιά το μαχαίρι που σχεδόν χάνεται το μισό της χέρι. Η Αγγελική τότε εξαφανίζεται και η Δρ. Κοέν επιστρέφει γαλήνια στο γραφείο της, για να συνεχίσει το έργο της. Σε σκηνικές οδηγίες που παρατίθενται στο υποσέλιδο της έκδοσης σε σχέση με τη σκηνή αυτή της ανάληψης, ο συγγραφέας προτείνει προαιρετικά να είναι η ίδια η Δρ. Κοέν που θα σηκώσει το πτώμα της Αγγελικής και θα το πετάξει στο κενό, ωσάν οι μεταφυσικές δυνάμεις της Αγγελικής να έχουν τώρα μεταβιβαστεί σε εκείνη (νωρίτερα μέσα στο έργο η Αγγελική πετούσε αντικείμενα και έπιπλα του χώρου ψηλά στον αέρα, μέχρι που τα ρουφούσε το κενό).

Ο θάνατος στον Ζιώγα συνιστά το «λειτουργικό εργαλείο μετάδοσης της οντολογίας του», σύμφωνα με την Ε. Προύσαλη¹¹⁴. Η κοσμοθεωρία του συγγραφέα διαυγάζεται όταν τα όντα που εποικούν τους δραματικούς του κόσμους οδεύουν προς τον θάνατο μόνο και μόνο για να επισφραγίσουν τη συμπαντική νομοτέλεια, να ενωθούν με το Όλον και να αφομοιωθούν από το κοσμικό χάος. Έτσι και στο *Μποζό* ο θάνατος της Αγγελικής προσλαμβάνει τελετουργικά χαρακτηριστικά, ακριβώς διότι αναδύεται ως το τελευταίο στάδιο της πορείας επιστροφής της στη μήτρα του σύμπαντος. Το μαχαίρι, διά του οποίου τελείται η θανάτωση της ύπαρξης της Αγγελικής, εγγράφεται συνεπώς σε αυτήν τη διαδικασία επανένωσης του Είναι με την πρωταρχική του ουσία, άρα προβάλλει ως ένα αντικείμενο τελετουργικό, «που παραπέμπει σε αρχετυπικές και πρωτόγονες καταστάσεις της ανθρωποθυσίας»¹¹⁵ και ως τέτοιο επιφέρει την κάθαρση –μια κάθαρση που στο έργο του Ζιώγα αφίσταται από την τραγική της διάσταση και εγγράφεται στο μελλοντολογική προοπτική των δραματικών του καταστάσεων¹¹⁶.

Ωστόσο, το μαχαίρι στην ενεργοποίηση αυτή του τελετουργικού του χαρακτήρα στην τελευταία σκηνή του έργου εμφανίζεται ήδη φορτισμένο με μια θανατηφόρα διάσταση. Νωρίτερα στη διάρκεια της δράσης είχε αποκαλυφθεί ότι η Αγγελική, λίγο πριν εισέλθει στο γραφείο της Δρ. Κοέν, είχε φονεύσει την ασθενή που περίμενε στην αίθουσα αναμονής. Με τη συνειδητοποίηση και επιβεβαίωση του φόνου από τη Δρ. Κοέν στο τέλος του πρώτου μέρους του έργου επισφραγίζεται και εμπεδώνεται η υπερβατική φύση της Αγγελικής. Από το σημείο αυτό και εξής η Αγγελική αναλαμβάνει ενεργό δράση, ανακοινώνει στη Δρ. Κοέν ότι σκοπεύει να την υπνωτίσει και ότι θα την κάνει να αντικρίσει και το δικό της μποζό. Πράγματι, η αναγνώριση του μποζό από τη Δρ. Κοέν στο δεύτερο μέρος του έργου και η

¹¹⁴ Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα 2010, σ. 518.

¹¹⁵ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 347.

¹¹⁶ Ο ίδιος ο Ζιώγας σε συνέντευξή του, προκειμένου να καταδείξει την απόσταση που χωρίζει τη δραματολογία του από το θέατρο του παραλόγου, αναφέρεται στην ύπαρξη της κάθαρσης στα έργα του, στοιχείο που σε καμία περίπτωση δεν διακρίνει τα έργα του θεάτρου του παραλόγου. Ζιώγας, «Η ελευθερία αποκτιέται με την πράξη: Συνέντευξη στην Βένια Γονατοπούλου», *Πρώτη*, 22.4.1987.

κατάληξη της ιερής ένωσης των δύο μποζό λαμβάνει χώρα υπό την επήρεια του υπνωτισμού και εκβάλλει στον τελετουργικό θάνατο της Αγγελικής.

Το μαχαίρι στο έργο, τόσο με την καταληκτική σκηνική του λειτουργικότητα όσο και με την εξωσκηνική του χρήση στο επεισόδιο με την ασθενή, το οποίο μεταφέρεται στο δραματικό παρόν μέσω του δραματικού λόγου, καταφάσκει καταρχάς την εγγενή του λειτουργία ως εργαλείο φόνου, παράλληλα όμως υπερτονίζει την υπερβατική διάσταση των σκηνικών δρωμένων αλλά και των ίδιων των δραματικών προσώπων. Η Αγγελική αναδύεται ως μια οριακή οντότητα που ενδιαίταται σε μια μεταφυσική πραγματικότητα, σε ένα ανοίκειο επίπεδο εμπειρίας, την οποία τώρα επιχειρεί να μεταδώσει στη Δρ. Κοέν. Αντιπροσωπεύει αυτό που ο ίδιος ο συγγραφέας αποκαλεί «νοητικό άνθρωπο», δηλαδή τον άνθρωπο «με την υπεύθυνη αίσθηση του σύμπαντος κόσμου μέσα του»¹¹¹⁷.

Η όλη σκηνική παρουσία της Αγγελικής και οι ενέργειές της προσανατολίζονται στη φανέρωση αυτού του νέου βαθμού συνείδησης του κόσμου, συνεπώς εγγράφονται στο πεδίο του υπερβατικού. Υπό αυτό το πρίσμα, ο φόνος της πελάτισσας μπορεί να νοηθεί ως μια πράξη κατάφασης της υπερβατικής φύσης της Αγγελικής, ενώ η χρήση του μαχαιριού για την τελετουργική ανάληψή της ουσιαστικά επικυρώνει τη φύση της αυτή και επιτρέπει τη μετάβαση σε ένα άλλο οντολογικό καθεστώς, το οποίο συνοψίζεται στη μοναδιαία αρχή του Όλου. Με τον τελετουργικό της θάνατο η Αγγελική επιστρέφει στο κενό από το οποίο προήλθε και εναποθέτει στη Δρ. Κοέν τη διαιώνιση της κοσμοθεωρίας της.

Την αναγεννητική διάσταση της ύπαρξης αποτυπώνει και η Λεία Βιτάλη στο αρχαίομυθο έργο της *Ροστσιπίφ*. Στο έργο αυτό το τελετουργικό στοιχείο είναι διάχυτο και εγγράφεται, πέρα από το επεισόδιο με το κόκκινο φόρεμα το οποίο ενδύεται η Ιφιγένεια, όπως αυτό αναλύθηκε παραπάνω, και στην κούκλα της Ιφιγένειας. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται σε μια πανσιόν, την οποία διατηρεί η Κλυταιμνήστρα σε μια ερημική τοποθεσία. Εκεί λαμβάνουν χώρα οι κατά συρροή δολοφονίες των ενοίκων της πανσιόν, τις οποίες εκτελεί ο Ρούμπυ (Αίγισθος) κατόπιν εντολής της Κλυταιμνήστρας. Προτού προχωρήσει στην αποκομιδή των πτωμάτων, ο Ρούμπυ τα φορτώνει κάθε φορά σε ένα φορητό κρεβάτι και τα επιδεικνύει στην Κλυταιμνήστρα. Από ένα τέτοιο κρεβάτι θα ξεγλιστρήσει στην έναρξη του έργου η Ιφιγένεια σαν να βγαίνει μέσα από το σώμα μιας νεκρής ενοίκου. Στο χέρι της κρατά μια μικρή πάνινη κούκλα και αρχικά μοιάζει αόρατη από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα. Βαθμιαία, όμως, θα απολέσει την αορατότητά της και θα ενταχθεί επί ίσοις όροις στον δραματικό διάλογο, παίζοντας στη συνέχεια ενεργό ρόλο στη θανάσιμη συνθήκη που θα εκκολαφθεί επί σκηνης.

Η συνθήκη αυτή θα ενεργοποιηθεί με την έλευση του Αγνώστου, νέου ενοίκου της πανσιόν, ο οποίος δεν είναι άλλος από τον Αγαμέμνονα. Η Κλυταιμνήστρα, ενώ φέρεται αρχικά αποφασισμένη να εκδικηθεί τον Αγαμέμνονα για τη θυσία της κόρης τους σκοτώνοντάς τον, τελικά στη θέα του συζύγου της

¹¹¹⁷ Ζιώγας, «Το νοητικό θέατρο γεννιέται. Το πιο αληθινό από καταβολής κόσμου», *Θέατρο*, 67-68 (Μάιος-Αύγ. 1981), σ. 58.

μεταστρέφεται, καθώς το ερωτικό της πάθος για εκείνον αναζωπυρώνεται, όπως η ίδια ομολογεί. Η Ιφιγένεια οργίζεται με τη μεταστροφή της μητέρας της. Για να την πληγώσει, σαγηνεύει τον Αγαμέμνονα και τον ρίχνει στο κρεβάτι, ενώ ακολουθώντας θυμίζει στην Κλυταιμνήστρα ότι, όταν η ίδια σύρθηκε μπροστά στον βωμό για τη θυσία της, ήταν έγκυος και μάλιστα στο παιδί του Αίγισθου. Παράλληλα, εκλιπαρεί την Κλυταιμνήστρα να διοχετεύσει σε εκείνη το ερωτικό πάθος που τρέφει για τον Αγαμέμνονα, αφού το μετουσιώσει σε βαθιά μητρική αγάπη, αυτήν που τόσο πολύ στερήθηκε στα τρυφερά παιδικά της χρόνια, όπως η ίδια διατείνεται.

Ο σφετερισμός και η ιδιοποίηση από την Ιφιγένεια των αντικειμένων του πόθου της Κλυταιμνήστρας, η απεγνωσμένη διεκδίκηση της μητρικής αγάπης, η επιθυμία της να ξαναγίνει μωρό και να κουρνιαώσει στην αγκαλιά της μητέρας της, η απειλή ότι θα κάνει παιδί με τον Αγαμέμνονα και ότι αυτό θα γεννηθεί από τα σπλάχνα της Κλυταιμνήστρας, διαμορφώνουν ένα ιδιότυπο πεδίο συμφορμού των δύο προσώπων, που αποτυπώνεται με ενάργεια στα καταληκτικά λόγια της Ιφιγένειας μετά τον στραγγαλισμό της Κλυταιμνήστρας: «Θα το γεννήσω για σένα. Γιατί εγώ είμαι εσύ! Είμαστε μια. Κι ύστερα αυτό θα γίνει εγώ. Δεν πεθαίνουμε ποτέ, μαμά. Αυτό δεν μπορεί κανείς να μας το πάρει»¹¹¹⁸. Στην αποστροφή αυτή της Ιφιγένειας σκιαγραφείται η αρχετυπική εικόνα της Μητέρας που δίνει ζωή, υπομιμνήσκοντας έτσι τον ίδιο τον κύκλο της ζωής. Η αναγέννηση της Ιφιγένειας από τα σπλάχνα της Κλυταιμνήστρας, όπως αυτή θα τελεστεί στην τελευταία εικόνα του έργου, ουσιαστικά συνιστά τη σκηνική αναπαράσταση του κύκλου της ζωής. Στο τέλος της αναγεννητικής αυτής διαδικασίας μητέρα και κόρη θα αναφωνήσουν από κοινού: «Ζωντανή ξανά!!!», εδραιώνοντας μια ανανεωμένη εκδοχή της ζωτικότητας στο αίμασσαν δραματικό σύμπαν του έργου.

Το σφαγμένο μέσα στα σπλάχνα της Ιφιγένειας παιδί, η ματαιωμένη μητρική αγάπη και ο συμβολικός φόνος της μητέρας προβάλλονται επάνω στο αντικείμενο της κούκλας, την οποία η Ιφιγένεια με τελετουργικό τρόπο θα σφάζει δύο φορές μέσα στο έργο. Τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος του έργου η Ιφιγένεια θα μπήξει με μίσος το μαχαίρι στην κούκλα της και έπειτα θα την αποθέσει στον πάγκο εργασίας της Κλυταιμνήστρας, εκεί όπου εκείνη τεμαχίζει το ροσμπίφ για τους συνδαιτυμόνες της –ένα κρέας αμφίβολης προέλευσης, καθώς πάντα υφάρπει η υποψία ότι μπορεί να πρόκειται για τη σάρκα των δολοφονηθέντων ενοίκων. Καθώς, λοιπόν, η Ιφιγένεια προσφέρει στην Κλυταιμνήστρα τη σφαγμένη κούκλα της, όπως η Κλυταιμνήστρα είχε άλλοτε λάβει στα χέρια της το θυσιασμένο κορμί της κόρης της Ιφιγένειας, είναι σαν να κλείνει ο κύκλος του αίματος και να εγκαινιάζεται μια νέα εποχή όχι μόνο για τον οίκο των Ατρείδων, αλλά και για την ανθρώπινη κατάσταση στο σύνολό της. Η επανεκκίνηση της νέας αυτής εποχής θα διακηρυχθεί πανηγυρικά με το τελετουργικό της αναγέννησης της Ιφιγένειας μέσα από το σώμα της μητέρας της στο τέλος του έργου.

Όλες οι παραπάνω εκδοχές της εικόνας της Γυναίκας (μητέρα, κόρη, έγκυος που χάνει το παιδί της, έγκυος που γεννά το παιδί της μέσα από το σώμα της μητέρας της, κόρη που ξαναγεννιέται μέσα από τα σπλάχνα της μητέρας της) εκβάλλουν στη

¹¹¹⁸ Βιτάλη, «Ροσμπίφ», *ό.π.*, σ. 251.

μεταφυσική ένωση μάνας-κόρης στο επίπεδο της ποιητικής του δραματικού κειμένου. Η ένωση αυτή έχει διέλθει και μέσα από το αντικείμενο της κούκλας, που προσλαμβάνει τις ιδιότητες του μαγικού αντικειμένου. Η θυσία της κούκλας συνιστά μια αναπαράσταση της θυσίας της Ιφιγένειας, διά μέσου της οποίας επέρχεται ο εξαγνισμός και η λύτρωση από τα δαιμόνια του παρελθόντος. Η αναπαράσταση λειτουργεί καθαρτικά για την Ιφιγένεια και την απαλλάσσει από το ψυχικό βάρος ενός ματαιωμένου βίου, με αποτέλεσμα εκείνη να μπορεί τώρα να οραματιστεί την επιστροφή της στη μήτρα της ζωής, εκεί από όπου θα γεννηθεί η νέα ζωή. Υπό αυτό το πρίσμα, η κούκλα, σύμβολο της θυσιασμένης κόρης, αλλά και του παιδιού που η ίδια έφερε μέσα της και χάθηκε μαζί της, συνοψίζει την υπέρβαση του κύκλου του αίματος και την επανεκκίνηση της ζωής σε αυτόν τον δυστοπικό δραματικό χώρο, ο οποίος εξαρχής μοιάζει να αρνείται την όποια προοπτική επιβίωσης.

Μια κούκλα, η οποία επίσης καταστρέφεται, σημαίνοντας με τον τρόπο αυτό τη μετάβαση σε μια νέα συνθήκη ζωής για τα δραματικά πρόσωπα, εμφανίζεται και στο έργο του Άκη Δήμου *Η Σαμάνθα και ο Μαξ στο βυθό της ασφάλτου*. Το έργο αποτυπώνει την παρθενική έξοδο δύο νεαρών παιδιών στην πόλη σε μια διαδρομή που μοιάζει με ταξίδι ενηλικίωσης. Η Σαμάνθα και ο Μαξ, έχοντας ως μόνα τους υπάρχοντα μια βαλίτσα και έναν σάκο, κατέρχονται στο κέντρο της μεγαλούπολης και επιδίδονται σε μια απόπειρα να οριοθετήσουν τη σχέση τους αλλά και να αυτοπροσδιοριστούν μέσα στο αχανές αστικό τοπίο που τους περιβάλλει. Μοναδικό σημείο αναφοράς στην προσπάθειά τους αυτή αποτελούν οι αποσκευές τους, που χρησιμεύουν ως πρόσκαιρο καταφύγιο της μνήμης συνδέοντας το παρελθόν με το παρόν τους. Μέσα στην απεραντοσύνη του αστικού τοπίου οι βαλίτσες τους από τη μια χωροθετούν τις κινήσεις και τις ενέργειές τους, συνιστώντας τον ζωτικό τους χώρο, από την άλλη λειτουργούν και ως μια νησίδα αγκύρωσης της μνήμης, αφού τα περιεχόμενα των αποσκευών συνδέουν τα δύο πρόσωπα με το παρελθόν τους και τα οδηγούν σε περισσότερο ή λιγότερο λυτρωτικές ανακλήσεις παρελθόντων βιωμάτων.

Ειδικά ένα αντικείμενο, που θα βγει από τη βαλίτσα του Μαξ στο μέσον του έργου, επιτελεί κατά κόρον τη σύνδεση με το παρελθόν και δη με την παιδική ηλικία των δύο προσώπων και δίνει αρχικά την εντύπωση ότι μπορεί να προσφέρει στα παιδιά μια θετική προοπτική. Πρόκειται για μια μεγάλη ξύλινη κούκλα, την οποία ο Μαξ συναρμολογεί, αφού βγάλει από τη βαλίτσα αργά και τελετουργικά τα επιμέρους κομμάτια της. Η κούκλα στην αρχή προβάλλει και για τους δυο ως ένας ζωντανός οργανισμός: η Σαμάνθα προσέχει μην την αναστατώσει με τα λόγια της και παρατηρεί ότι ο «Οράτιος» δεν φαίνεται ευχαριστημένος, ενώ ο Μαξ του ψιθυρίζει στο αφτί και τον συγκαταλέγει στην παρέα τους: «Είμαστε τρεις τώρα. Είμαστε τρεις»¹¹¹⁹. Ο Οράτιος είναι γνωστός και στους δύο, η Σαμάνθα στεναχωριέται που δεν την θυμάται, ο Μαξ το αποδίδει στο φόρεμα που φοράει και την κάνει πιο μεγάλη, η Σαμάνθα μιλά στον Οράτιο με τρυφερότητα για τη βόλτα που κάνουν, ο Μαξ της

¹¹¹⁹ Δήμου, «Η Σαμάνθα και ο Μαξ στο βυθό της ασφάλτου», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 108.

υπενθυμίζει ότι δεν είναι βόλτα και, όταν διά χειρός Ορατίου τείνει να της χαϊδέψει τα μαλλιά, εκείνη γίνεται έξω φρενών.

Τη στιγμή αυτή το κλίμα απέναντι στον Οράτιο μεταστρέφεται άρδην: η Σαμάνθα παραδέχεται κυνικά ότι ο Οράτιος δεν είναι παρά μια κούκλα που δεν μιλά, «σαν τους ανθρώπους που ξέρουμε. Σαν όλους τους ανθρώπους της πόλης»¹¹²⁰ και απαιτεί από τον Μαξ να την αποσυναρμολογήσει. Εκείνος κωλυσιεργεί και τότε η Σαμάνθα ορμάει πάνω στην κούκλα και αρχίζει και την διαλύει μπροστά στα έκπληκτα μάτια του Μαξ, που μένει να αναρωτιέται «Είδες τι έκανες; Τι θα 'χω τώρα; Τι θα 'χουμε;»¹¹²¹. Εκείνη επιμένει: «Αυτός εδώ... αυτό (δείχνει τα κομμάτια) ήτανε σαν όλους τους ανθρώπους της πόλης. Συνέχεια τα μάτια του πάνω μας. Χειρότερα και από μπάτσος»¹¹²², για να εισπράξει την αφοπλιστική απάντηση του Μαξ: «Μια κούκλα ήτανε»¹¹²³.

Στην τελευταία αυτή φράση συμπυκνώνεται και όλη η δυναμική της κούκλας. Η ταπεινότητα αυτού του ανδρείκελου, που ούτε ο Μαξ εν τέλει την αρνείται, θα μπορούσε να λειτουργήσει για τα παιδιά σχεδόν θεραπευτικά, να τους προσφέρει τον ακροατή και τον σιωπηλό συνοδοιπόρο που χρειάζονται για την καταβύθισή τους στον κόσμο των αναμνήσεων, αλλά και για να μπορέσουν να επιβιώσουν στη μοναξιά του αστικού τοπίου. Η διάψευση των προσδοκιών από την κούκλα, καθώς αυτή ταυτίζεται με τους ανθρώπους που περιβάλλουν τα δύο παιδιά, με άλλα λόγια με όλο αυτό το εχθρικό περιβάλλον που έχει σκιαγραφηθεί στον έως τώρα λόγο τους, τελείται εν είδει απομυθοποίησης της θεραπευτικής της ιδιότητας.

Η κούκλα τεμαχίζεται, επιστρέφει στην πρότερη κατάσταση ανυπαρξίας και η δυναμική της εκφυλίζεται, όπως συμβαίνει σχεδόν με όλα τα άλλα αντικείμενα του έργου: το χαρτομάντιλο με το οποίο η Σαμάνθα θα σκουπίσει τη μύτη της στην αρχή του έργου, τις πεταμένες γόβες, το τσαλακωμένο γράμμα, το τσιγάρο, το οποίο, μόλις ανάψει, θα το πετάξει κάτω και ύστερα θα το χρησιμοποιήσει για να απειλήσει τον Μαξ. Ένα-ένα τα στηρίγματα των δυο παιδιών καταπίπτουν υπό το βάρος της μνήμης που επιτακτικά ζητά να κυριεύσει την τωρινή τους υπόσταση. Οι παράλληλοι μονόλογοι των δύο παιδιών στο τέλος του έργου θα εκβάλουν στο αρχικό τους παιχνίδι, που τώρα παραδόξως και χωρίς προηγούμενη συνεννόηση πετυχαίνει. Η Σαμάνθα και ο Μαξ πέφτουν τυχαία ο ένας πάνω στον άλλο και ακολουθεί η σκηνή της αναγνώρισης. Είναι η μόνη στιγμή του έργου που αποκτούν σωματική επαφή. Αυτά που μέχρι τώρα τους χώριζαν και δημιουργούσαν την ένταση στη σχέση τους τώρα έχουν υποχωρήσει και η αγκαλιά γίνεται ο νέος τόπος στον οποίο θα προστρέξουν τα δύο παιδιά.

Υπό το πρίσμα αυτό η κούκλα, η οποία πρόσκαιρα είχε χρησιμεύσει ως μια γέφυρα σύνδεσης με το παρελθόν, ως μια αντανάκλαση της παιδικής ηλικίας των δύο προσώπων, ως ένα πρόσωπο αναφοράς, όχι μόνο απομυστικοποιείται αλλά και οδηγείται στον αφανισμό. Η ξαφνική χειρονομία της Σαμάνθας να διαλύσει με μένος την κούκλα ουσιαστικά σημαίνει και την οριστική διάρρηξη των δεσμών με την

¹¹²⁰Το ίδιο, σ. 110.

¹¹²¹Το ίδιο, σ. 111.

¹¹²²Το ίδιο, σ. 112.

¹¹²³Ο.π.

παιδική ηλικία των ηρώων¹¹²⁴. Είναι η τελετουργική καταστροφή του μεταβατικού αντικειμένου, το συνεκδοχικό κώψιμο του ομφάλιου λώρου των προσώπων, που σημαίνει και την εισδοχή τους στον κόσμο των ενηλίκων. Στη σύντομη σκηνική παρουσία της κούκλας συνοψίζεται, συνεπώς, η όλη πορεία των δύο πρωταγωνιστών προς την αυτονόμηση και την ενηλικίωση. Η απόρριψή της ως μέρους του οργανωμένου κόσμου και η τελική καταστροφή της δίνει στα παιδιά τη δυνατότητα να επαναπροσδιορίσουν τη θέση τους μέσα σε αυτόν τον κόσμο και να αναζητήσουν έναν νέο τρόπο σύνδεσης τόσο μεταξύ τους όσο και με την πραγματικότητα που τα περιβάλλει, γεγονός που φαίνεται να επιτυγχάνουν στην καταληκτική εικόνα του έργου.

Η επανεκκίνηση της ζωής βρίσκεται και στον δραματικό πυρήνα του έργου του Παύλου Μάτεσι *Προς Ελευσίνα*. Στο έργο αυτό αποτυπώνεται το ταξίδι αναχώρησης προς την τελευταία κατοικία της Μητέρας ή αλλιώς ένα ταξίδι επιστροφής της στα πατρογονικά εδάφη, στα οποία η ίδια ζήτησε να ταφεί. Ο σύζυγός της και τα τρία της παιδιά την συντροφεύουν σε αυτό της το ταξίδι, που γίνεται πάνω σε ένα κάρο. Ενώ επάνω στο κάρο έχει εναποτεθεί το φέρετρο της νεκρής, η ίδια η Μητέρα έχει αναληφθεί και από ένα πατάρι ακολουθεί και εποπτεύει το τελευταίο της ταξίδι. Το έργο παρουσιάζει επικά στοιχεία στη δομή του, υπό την έννοια ότι η δράση στην ανάπτυξή της εμφανίζει μια ευθύγραμμη πορεία με σταθμούς και σημεία αναφοράς για τα πρόσωπα¹¹²⁵, διά των οποίων διαυγάζεται η τραγικότητα της ύπαρξής τους. Παράλληλα, το δραματικό σύμπαν διέπεται από μια αίσθηση τελετουργίας, που αφαιρεί από τις πράξεις των προσώπων τα κίνητρα και τους σκοπούς, προσδίδοντάς τους μια διάσταση μάλλον υπέρ-κοσμική.

Ο Μάτεσις στο έργο του αυτό αίρεται όχι μόνο πάνω από το δράμα αλλά και πάνω από την τραγωδία με την έννοια της σύγκρουσης του ατόμου με τον Νόμο και την Ηθική. Επιχειρεί να προσπελάσει αχαρτογράφητες περιοχές της ανθρώπινης εμπειρίας, εκεί όπου ακόμα δεν έχει παρεισδύσει ο Λόγος και το Δίκαιο, εξού και οι ανθρώπινες μορφές του έργου του προβάλλουν ανώνυμες και αρχετυπικές, εγγράφονται σε μια «υπερατομική συνείδηση»¹¹²⁶ και η τραγικότητά τους δεν απορρέει από τις πράξεις τους, αλλά από το ίδιο τους το είναι¹¹²⁷. Σε αυτόν τον προηθικό κόσμο δεν ενδιαφέρουν τα ατομικά πάθη των προσώπων αλλά η συλλογική τους πορεία, η οποία καταλήγει αναπόφευκτα στον θάνατο. Το τραγικό, συνεπώς, εδώ δεν αναδύεται ως μια κατάσταση του βίου και των ατομικών επιλογών των προσώπων, αλλά απορρέει από την ίδια τη θνητότητά τους: «Ο τραγικός ήρωας είναι ο άνθρωπος που 'εγγράφεται' στο καθεστώς της θνητότητάς του, πράγμα που τον

¹¹²⁴ Ρόζη, «Οι δοκιμασίες του αισθήματος και οι δοκιμές του θεάτρου: το θεατρικό έργο του Άκη Δήμου», *ό.π.*, σ. 41.

¹¹²⁵ Ο Κ. Γεωργουσόπουλος σε κριτική του για την πρώτη παράσταση του έργου σημειώνει συγκεκριμένα ότι το έργο είναι «επικό στη μορφή του, δηλαδή δρομικό, ευθύγραμμο, αφηγηματικό σαν μπαλάντα». Γεωργουσόπουλος, «Φόνος εξαιτίας πανικού», *Τα Νέα*, 13.3.1995.

¹¹²⁶ Πούγνερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι*, *ό.π.*, σ. 21.

¹¹²⁷ Βαρβέρης, «Ο αδάκρυτος οδυρμός...: Παύλος Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα* – Εθνικό Θέατρο», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου, Δ'*, *ό.π.*, σ. 48.

οδηγεί [...] και στην πιθανότητα υπέρβασής της»¹¹²⁸. Υπό το πρίσμα αυτό ο άνθρωπος στη δραματουργία του Μάτεσι «ορίζεται από τη βαθύτερη ανάγκη του να εξ-ίσταται, να βρίσκεται πέραν του εαυτού του και να υπάρχει έτσι ως πόθος υπέρβασης των ορίων του, ως πόθος για το άδηλο που τον περιβάλλει»¹¹²⁹.

Γι' αυτό και η παρατήρηση ορισμένων μελετητών ότι το έργο κινείται πέρα από το παράλογο (στοιχείο που είχε σε μεγάλο βαθμό προσδιορίσει την πρώιμη δραματουργία του συγγραφέα) αναδεικνύεται ιδιαιτέρως εύστοχη και ακριβής. Το παράλογο εστιάζει στο τραγικό αδιέξοδο του ανθρώπου και δραματουργικά ερείδεται πάνω στο «ασύνδετο και το τυχαίο»¹¹³⁰. Αντίθετα, τα πρόσωπα του Μάτεσι εμφανίζονται εδώ τραγικά, επειδή «διαβλέπουν πως η έξοδος υπάρχει, αλλά πρέπει κανένας να την αξιωθεί και η αξίωση αυτή περνάει από την κατάφαση του θανάτου»¹¹³¹. Με την ύστερη δραματουργία του Μάτεσι εισερχόμαστε σε έναν διαφορετικό βαθμό συνείδησης του κόσμου, που υπερβαίνει ακόμα και την «κλίμακα του παραλόγου, μια βαθμίδα του συνειδέναι που ο Μάτεσις έχει πλέον κατακτήσει»¹¹³². Μπορεί τα σκηνικά του τοπία με την πληθώρα των ετερόκλιτων στοιχείων, την ανατροπή των μεγεθών, τη συνύπαρξη ανθρώπων και ομοιωμάτων και τη συναίρεση πολλών και διαφορετικών οντολογικών επιπέδων να ανακαλούν το θέατρο του παραλόγου, ωστόσο αίρονται πάνω από αυτό σε μια υπερρεαλιστική σφαίρα, που εξελίσσεται σε ένα «πεδίο οντογενέσεων»¹¹³³.

Αυτό το πεδίο οντογενέσεων συνιστά, στην ουσία, ένα τοπίο της ετερότητας, στο οποίο αναπτύσσονται συμβάντα που υπερβαίνουν την κοινή λογική, δεν υπακούουν στους νόμους της ηθικής και ανακαλούν μια προηθική αίσθηση των πραγμάτων, σύμφωνα με την οποία «τα πάντα είναι έμψυχα και τα φυσικά ταυτόχρονα υπερφυσικά»¹¹³⁴. Ο κόσμος αυτός της ετερότητας υλοποιείται σκηνικά στα έργα του Μάτεσι μέσα από προσωποποιήσεις φυσικών φαινομένων, μέσα από υπερφυσικές μορφές που ενσαρκώνουν όψεις του φυσικού κόσμου, μέσα από

¹¹²⁸ Θάλεια Μπουσιοπούλου, «Μια προσέγγιση της έννοιας του τραγικού υπό το φως της θεωρίας του συμβάντος του Alain Badiou και της φιλοσοφίας του Martin Heidegger. Εφαρμογή σε δύο θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι», στον τόμο *Η φιλοσοφία επί σκηνής*, ό.π., σ. 531. Η Μπουσιοπούλου εντοπίζει τη ρίζα του τραγικού στο γεγονός της θνητότητας, αλλά και στη δυνατότητα υπέρβασης της θνητής συνθήκης του ανθρώπινου βίου. Μάλιστα, κάνει λόγο για μια «κίνηση» προς το τραγικό, ξεχωρίζοντας δύο διαφορετικές φάσεις: στην πρώτη φάση ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με την κατάρρευση των σταθερών του, άρα συναντάται με την ετερότητα σε ένα είδος πρωτόγνωρου συμβάντος κατά Badiou, και στη δεύτερη φάση έρχεται αντιμέτωπος με την προοπτική του θανάτου, από την οποία ο ίδιος δεν επιχειρεί να διαφύγει. Αντιθέτως, «εγγράφεται» στην προοπτική αυτή και έτσι με έναν τρόπο την υπερβαίνει. Βλ. αναλυτικά: ό.π., σσ. 531-536. Τα πρόσωπα του *Προς Ελευσίνα* μοιάζουν να ακολουθούν ακριβώς αυτήν την πορεία: από πολύ νωρίς οδηγούνται στην απώλεια των σταθερών τους (σπίτι-εστία-Μητέρα) και αμέσως μετά έρχονται αντιμέτωπα με τον θάνατο, στην προοπτική του οποίου συντάσσονται μέχρι τέλους.

¹¹²⁹ Πεφάνης, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», ό.π., σ. 142.

¹¹³⁰ Πούχγερ, ό.π., σ. 16.

¹¹³¹ Γεωργουσόπουλος, «Νηφάλια μέθη», στο Παύλος Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, Εθνικό Θέατρο – Κεντρική Σκηνή, Χειμώνας 1994-1995, σ. 17.

¹¹³² Πεφάνης, «Οι παρεπιδημούντες υβριστές. *Προς Ελευσίνα* του Παύλου Μάτεσι, Εθνικό Θέατρο, Κεντρική Σκηνή 1995», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 41.

¹¹³³ Γεωργουσόπουλος, «Η χλεύη και το θάμβος», στο Παύλος Μάτεσις, *Περιποιητής Φυτών*, Εθνικό Θέατρο – Νέα Σκηνή, Χειμώνας 1988-1989.

¹¹³⁴ Πούχγερ, ό.π., σ. 20.

στοιχεία ανιμισμού και ζωομορφισμού. Διαμορφώνεται έτσι ένα σκηνικό τοπίο στο οποίο «ο χώρος και ο χρόνος αποκτούν αφαιρετικές διαστάσεις και υπερεθνικές αναφορές»¹¹³⁵. Υπό το πρίσμα αυτό τα επιμέρους σημεία του σκηνικού κόσμου έκαστου έργου αναδεικνύονται σε σύμβολα, διά των οποίων δύναται να χαρτογραφήσει κανείς τη συνολική ποιητική των έργων του συγγραφέα, χωρίς ωστόσο να στοχεύει σε αμετάθετα και αμετάκλητα νοήματα και σημασίες. Όπως επισημαίνει και ο Γ. Πεφάνης, «στη σφαίρα της ετερότητας οι συμβολισμοί αποτελούν τις μέγιστες δυνατές αρθρώσεις του νοήματος»¹¹³⁶.

Έτσι, εικόνες δυνάμει συμβολικές, όπως αυτές που αποτυπώνουν στοιχεία της φύσης (ποτάμι, νύχτα, φεγγάρι, φωτιά) ή μεταφυσικά φαινόμενα (έλευση αγγέλου) συγκροτούν στο παρόν έργο ένα σκηνικό τοπίο, το οποίο όμως δεν χρησιμεύει απλώς ως «ταπισερί πίσω από τις δραματικές μορφές»¹¹³⁷, αλλά συνυφαίνεται με αυτές, συμβάλλοντας τελικά στην ανάδειξη του υπαρξιακού τοπίου του έργου. Αυτό καθίσταται δραματουργικά δυνατό χάρη στη σκηνική υπόσταση την οποία ο συγγραφέας αποδίδει στα φαινόμενα αυτά. Επιστρατεύει υλικά σημεία (υφάσματα, μανδύες, φτερούγες) αντί των εικονικών ή ενδεχομένως και ακουστικών σημείων, προκειμένου να προσδώσει στα φυσικά και μεταφυσικά φαινόμενα μια υπόσταση ισοδύναμη με αυτήν των δραματικών του προσώπων.

Πρόκειται για μια «άυλη ύλη»¹¹³⁸, η οποία περιβάλλει τα πρόσωπα του δράματος, εγκαθιστώντας επί σκηνης μια ρευστή υπερλογική πραγματικότητα –μια πραγματικότητα από την οποία φαίνεται ότι «δεν εξαιρείται ούτε η φύση»¹¹³⁹. Με τον τρόπο αυτό τα φυσικά φαινόμενα συμπαρατάσσονται πλάι στα γεγονότα της ζωής των προσώπων ως ίδιας τάξεως καταστάσεις. Οι σκηνικές εικόνες τις οποίες διαμορφώνουν λειτουργούν, έτσι, ως «δρώσες δυνάμεις: [...] οι σημασίες δεν φανερώνονται, δεν επικοινωνούνται ως σημεία, αλλά διαυγάζονται, τελούν δηλαδή σε καθεστώς μη-κρυπτότητας κατά τη χαϊντεγκεριανή έννοια»¹¹⁴⁰.

Η πρώτη σκηνική αποτύπωση ενός τέτοιου φαινομένου γίνεται ήδη στην πρώτη εικόνα του έργου. Ενώ η Μητέρα βρίσκεται στο κρεβάτι ετοιμοθάνατη και της παραστέκουν η Κόρη, ο Πατέρας και η Γειτόνισσα, εμφανίζονται ξαφνικά αλλά αθόρυβα πίσω από το νεκροκρέβατο δύο φτερούγες. Είναι επιβλητικές, με ύψος δύο μέτρα και χρώμα σταχτί ανοιχτό, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Αρχίζουν να κινούνται σε κίνηση πετάγματος πουλιών με ρυθμό σταθερό, όχι σπασμωδικό και πάντα αθόρυβα. Η Κόρη όντας απασχολημένη με τη βεντάλια, με την οποία κάνει αέρα στην Μητέρα της, δεν παρατηρεί το θέαμα, το ίδιο και ο Πατέρας, ο οποίος έχει σκύψει και ψαχουλεύει τα αυγά που έχει φέρει η Γειτόνισσα. Μόνη η Γειτόνισσα αντιλαμβάνεται την παρουσία των φτερούγων και μένει σιωπηλή να τις κοιτάζει,

¹¹³⁵ Γραμματάς, «Από το δραματικό στον πραγματικό χώρο και χρόνο», στον τόμο *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τ. Β', ό.π., σ. 237.

¹¹³⁶ Πεφάνης, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», ό.π., σ. 146.

¹¹³⁷ Πεφάνης, «Σκηνικά και υπαρξιακά τοπία της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας (Καμπανέλλης, Κεχαΐδης, Ρίτσος, Ζιώγας, Μάτεσις)», ό.π., σ. 328.

¹¹³⁸ Χρησιτίδης, «Το ταξίδι που δεν έγινε», *Ελευθεροτυπία*, 19.2.1995.

¹¹³⁹ Πούχγερ, ό.π., σ. 114.

¹¹⁴⁰ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», ό.π., σ. 246.

χωρίς ωστόσο από τη στάση της να διαφαίνεται ότι αντικρίζει κάτι το παράδοξο. Μετά από λίγο οι φτερούγες εξαφανίζονται και η Γειτόνισσα, προσπαθώντας να μη δείξει ότι επηρεάστηκε από το θέαμα, συνεχίζει πιάνοντας την κουβέντα από εκεί που την είχε αφήσει. Η φτερούγα επανεμφανίζεται στην τέταρτη εικόνα του έργου, αυτήν τη φορά πίσω από τον Μεγάλο γιο. Φαίνεται να είναι η ίδια φτερούγα με την πρώτη εικόνα, καθώς περιγράφεται και πάλι να έχει χρώμα σταχτί και ύψος μεγαλύτερο του ηθοποιού. Η φτερούγα τυλίγει αργά τον Μεγάλο, ο οποίος τρομάζει και σε καθεστώς έκστασης την παρακαλά να τον αφήσει λίγο ακόμη. Η φτερούγα, σαν να μετέχει του ίδιου οντολογικού επιπέδου με τα δραματικά πρόσωπα, ανταποκρίνεται στην κεσία του Μεγάλου και αποσύρεται απαλά και αθόρυβα.

Οι φτερούγες αγγέλων έχουν συχνή παρουσία στη δραματουργία του Μάτεσι (βλ. και το τελευταίο έργο του *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος*) και ανάγονται στη βυζαντινή εικονογραφία¹¹⁴¹. Εδώ οι φτερούγες στην πρώτη περίπτωση προμηνύουν τον θάνατο της Μητέρας, ενώ στην περίπτωση του Μεγάλου έρχονται να «αγκαλιάσουν» την ψυχική του ασθένεια, υποδηλώνοντας το «πέταγμα» του στη χώρα της παραφροσύνης¹¹⁴². Ο Μεγάλος ζητά μια μικρή αναβολή και την παίρνει, γεγονός που του δίνει τη δυνατότητα να επιδείξει στην εξέλιξη της δράσης και άλλα σημεία της ψυχοπαθολογίας του, μέχρι που θα καταλήξει στον οριστικό εγκλεισμό του στο ίδρυμα. Το γεγονός, όμως, ότι διαισθάνεται τις φτερούγες και επικοινωνεί μαζί τους υποδεικνύει ήδη μια υπέρβαση της λογικής και τη μεταπήδησή του στο πεδίο της μεταφυσικής εμπειρίας. Η ψυχική αρρώστια παρουσιάζεται, έτσι, ως ένα «υπερβατικό ορόσημο. Οδηγεί τον άνθρωπο πέρα από τα όρια της εμπειρίας του, καθώς του αποκαλύπτει βιώματα που δεν υπάρχουν στο έδαφος της λογικής συνείδησης και της βιομέριμνας»¹¹⁴³. Ορόσημο, όμως, αποτελούν οι φτερούγες και στην περίπτωση της ετοιμοθάνατης Μητέρας –εδώ οι φτερούγες σημαίνουν ένα οντολογικό μεταίχμιο, αφού προετοιμάζουν τη μετάβαση της Μητέρας στο οντολογικό καθεστώς του θανάτου.

Ένα άλλο σκηνικό στοιχείο, το οποίο επίσης φέρει διττή παρουσία στο έργο, είναι το φεγγάρι. Εμφανίζεται καταρχάς στην πρώτη εικόνα του έργου, στην οποία αναδύεται αθόρυβα, ακριβώς όπως και οι φτερούγες, πίσω από το κρεβάτι της Μητέρας. Είναι πανσέληνος στο χρώμα του μαργαριταριού, θαμπά φωτισμένη, η διάμετρός της ξεπερνά το πλάτος του κρεβατιού και αυτήν τη φορά έλκει την προσοχή όλων των προσώπων, συμπεριλαμβανομένης της Μητέρας, η οποία τώρα έχει ελαφρώς ανακάμψει. Μετά από αυτήν τη φανέρωση η Μητέρα καλεί τα παιδιά της να την σκεπάσουν, να την κρύψουν, καθώς «δεν επιτρέπεται», όπως χαρακτηριστικά λέει¹¹⁴⁴. Η Μητέρα φαίνεται ότι ψυχανεμίζεται την έλευση του

¹¹⁴¹ Ανδριανού, «Δύο εκδοχές ενός κοινού μύθου. Παύλου Μάτεσι, *Προς Ελευσίνα*, Ουίλιαμ Φόκνερ, *Καθώς ψυχορραγώ*», *Επίλογος* '97 (1997), σ. 172.

¹¹⁴² Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 176.

¹¹⁴³ Πεφάνης, «Το κατόφλι της αρρώστιας: Σημειώσεις στην ελληνική δραματουργία του 20ού αιώνα», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 105 (Δεκ. 2007), σ. 14.

¹¹⁴⁴ Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, *ό.π.*, σ. 28.

θανάτου της. Πράγματι, αμέσως μετά θα εκπνεύσει και θα ακολουθήσει η ανάληψή της¹¹⁴⁵.

Το φεγγάρι επανεμφανίζεται στην πέμπτη εικόνα του έργου, πάλι σε αλληλεπίδραση με τη Μητέρα. Είναι πεταμένο πάνω στη σκηνή, λερωμένο και ξεφτισμένο. Η Μητέρα, αφού το εντοπίσει από ψηλά από το πατάρι στο οποίο είχε αναληφθεί και από το οποίο επόπτευε μέχρι τώρα όλο το ταξίδι της μετάβασης της σορού της στη νέα της κατοικία, κατέρχεται, πιάνει το φεγγάρι στα χέρια της και αναφωνεί: «Α. Το φεγγάρι. Στη χάση του πλέον»¹¹⁴⁶. Το απιθώνει πάνω στο κάρο, διαπιστώνει ότι έχουν φτάσει στον τελικό τους προορισμό και με το εικόνισμα αγκαλιά (ό,τι έχει απομείνει από το φέρετρό της) αποσύρεται στην άκρη της σκηνής, χωρίς να ξανανέβει στο πατάρι. Στο υπόλοιπο της σκηνής που ακολουθεί θα τελεστεί η «ταφή» της και το κάθε πρόσωπο θα πάρει τον δρόμο του.

Το φεγγάρι, λοιπόν, το οποίο στην ανατολή του πάνω από το κρεβάτι της ετοιμοθάνατης είχε σημάνει την έναρξη της εξόδιας πορείας, τώρα με τη δύση του σημαίνει τη λήξη της. Μαζί με τη φιγούρα της Νύχτας σηματοδοτούν για τα πρόσωπα μια «δοκιμασία καθόδου στο σκοτάδι, ως μια οιονεί επικήδεια πομπή»¹¹⁴⁷. Για άλλη μια φορά τα φυσικά φαινόμενα συμμετέχουν στη συγκρότηση του βίου των δραματικών προσώπων, ενδύομενα έναν τελετουργικό χαρακτήρα, ο οποίος απορρέει όχι μόνο από τις τομές που επιφέρουν στον δραματικό χρόνο, αλλά και από την ιδιάζουσα φύση της σχέσης την οποία αναπτύσσουν με τα ίδια τα πρόσωπα. Η Μητέρα που σκύβει, παίρνει το φεγγάρι στα χέρια της και διαπιστώνει τη «χάση» του ουσιαστικά σφραγίζει με τελετουργικό τρόπο την ίδια της την ύπαρξη. Όπως επισημαίνει και ο Πούχγερ, «η τελετουργία δεν σημαίνει, είναι»¹¹⁴⁸. Δεν πρόκειται, δηλαδή, για ένα ανάλογο της πραγματικότητας, αλλά η ίδια συγκροτεί πραγματικότητα, σηματοδοτώντας σημεία καμπής του βίου των προσώπων και επισφραγίζοντας τις καίριες μεταβάσεις του.

Μια αντίστοιχη τελετουργική διάσταση ενεργοποιείται και με τη σκηνική παρουσία του ποταμού, που οπτικοποιείται με ένα μακρύ ύφασμα το οποίο κατέρχεται από την οροφή της σκηνής. Το ποτάμι εμφανίζεται στην τέταρτη εικόνα του έργου, όταν τα πρόσωπα έχουν προσεγγίσει αρκετά τον τελικό προορισμό τους, και τώρα καλούνται να διαβούν τα ορμητικά νερά του σε μια τελετουργία περάσματος στην αντίπερα όχθη. Όπως συνέβη με τη φανέρωση των προηγούμενων φυσικών και μεταφυσικών στοιχείων, έτσι και εδώ η εμφάνιση του ποταμού τελείται μέσα σε απόλυτη ησυχία. Το πλάτος του υφάσματος ορίζεται από τον συγγραφέα στα 3-4 μέτρα και το χρώμα του προσδιορίζεται ως μπλε πρωσικό, που ενισχύεται από ανάλογα κρύσταλλα και από τον φωτισμό. Ο συγγραφέας υπογραμμίζει την απουσία ήχου στη σκηνή της διάβασης, η οποία καθ' υπόδειξή του θα πρέπει να διαρκεί

¹¹⁴⁵ Ο Πούχγερ αποδίδει μια ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός ότι ενώ νωρίτερα οι φτερούγες (ως σύμβολο του Χριστιανισμού) είχαν λειτουργήσει ως προμήνυμα του θανάτου, τελικά είναι το φεγγάρι που θα σημάνει τη μετάβαση της Μητέρας στο νέο οντολογικό της καθεστώς, φανερόνοντας έτσι την υπεροχή των χθόνιων θεοτήτων της αρχαιότητας έναντι του Χριστιανισμού. Βλ. Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 152.

¹¹⁴⁶ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 93.

¹¹⁴⁷ Πεφάνης, «Θεατρικά τοπία της νύχτας. Νυχτερινές περιηγήσεις σε ιστορίες παράβασης και υπέρβασης της ελληνικής δραματουργίας (1975-2007)», *ό.π.*, σ. 355.

¹¹⁴⁸ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 113.

τουλάχιστον δυόμιση λεπτά. Επισημαίνει, επίσης, ότι στη διάρκειά της θα φωτίζεται μόνο το ποτάμι, ενώ η περιφέρεια της σκηνής θα τελεί σε ημίφως, «σαν το φως που έρχεται ανάμεσα από κλαδιά ψηλού και πυκνού δάσους»¹¹⁴⁹.

Η έμφαση του συγγραφέα στην οπτική οργάνωση της εικόνας σε συνδυασμό με την απουσία ήχου, που θα μπορούσε πολύ εύκολα να υποβάλει το δέος και τον τρόμο στους κόλπους των θεατών, στοχεύει ακριβώς στην ανάδυση της τελετουργικής φύσης της διάβασης. Δεν ενδιαφέρει τον συγγραφέα η παραγωγή αγωνίας σε σχέση με την έκβαση της δοκιμασίας της διάβασης, όσο η διάβαση καθεαυτή, που εντάσσεται στο πλαίσιο των διαβατήριων τελετών, οι οποίες σηματοδοτούν το «πέρασμα από μια υπαρξιακή και κοινωνική συνθήκη σε μια άλλη»¹¹⁵⁰. Καθώς, μάλιστα, τα πρόσωπα εξέρχονται αλώβητα από τη δοκιμασία τους αυτή (όπως και το φέρετρο της Μητέρας που πρόσκαιρα έχει κινδυνεύσει), «οξύνεται [εντός τους] η συνείδηση της καθόδου»¹¹⁵¹ στον Άλλο Κόσμο. Μετά την επιτυχή διάβαση του ορμητικού ποταμού και καθώς προσεγγίζουν τον γενέθλιο τόπο της Μητέρας, ο οποίος θα γίνει ταυτόχρονα και τόπος ταφής της, άρα εσωτερικεύουν όλο και περισσότερο τον μητρικό δεσμό, εμφανίζουν μεγαλύτερη διαύγεια απέναντι στον ρόλο και τον σκοπό της ζωής τους εφεξής.

Άλλωστε, το υγρό στοιχείο, εδραίο χαρακτηριστικό των έργων του Μάτεσι, λειτουργεί εν γένει ως σύμβολο της επιστροφής στην αρχέγονη πηγή, στην καταγωγή του είναι. Ο Γ. Πεφάνης σημειώνει σχετικά:

Η θάλασσα παραπέμπει στο προκοσμικό χάος και στα αρχέγονα ύδατα, στην άμορφη υλική δύναμη που κινεί αέναα τον κόσμο και δημιουργεί τη ζωή. Εδώ, το υγρό στοιχείο συνδέεται με τη Μεγάλη Μητέρα. Και οι δύο μορφές συμβολίζουν την καταγωγή του είναι, ενώ ταυτόχρονα υπονοούν διασταλτικά το μη-είναι ή το χάος.¹¹⁵²

Η θάλασσα, προς την οποία τείνουν τα πρόσωπα, και ο ποταμός, τον οποίο εδώ διαβαίνουν, διαυγάζουν αυτήν ακριβώς την προκοσμική συνθήκη που διέπει το δραματικό σύμπαν του έργου στο σύνολό του.

Ένα τελευταίο πεδίο εκδίπλωσης των φυσικών φαινομένων επί σκηνής αναδύεται από την προσωποποίηση της Νύχτας και της Φωτιάς. Και στις δύο περιπτώσεις τα στοιχεία αυτά της φύσης ενσαρκώνονται από δύο γυναικείες φιγούρες, συνεπικουρούμενες και πάλι από υφάσματα και τον σκηνικό φωτισμό. Η Νύχτα εμφανίζεται στην τρίτη σκηνή του έργου ως μια μορφή που παίζεται από ηθοποιό χωρίς μάσκα αλλά με πρόσωπο βαμμένο, έτσι ώστε να θυμίζει το ομώνυμο γλυπτό του Έπσταϊν. Το κορμί της είναι καλυμμένο από πανιά και, καθώς έχει τα χέρια της απλωμένα, σχηματίζει με τα κρεμάμενα μανίκια της κάτι σαν σκέπη. Εκεί είναι που θα βρουν πρόσκαιρο καταφύγιο τα μέλη της οικογένειας: θα πάρουν θέση κάτω από τα μανίκια της οικογένειας και κοιτώντας όλοι ευθεία μπροστά θα

¹¹⁴⁹ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 78.

¹¹⁵⁰ Πεφάνης, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 148.

¹¹⁵¹ Πεφάνης, «Πτυχές του τραγικού στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 222.

¹¹⁵² *Το ίδιο*, σ. 220.

σηματίσουν ένα σύμπλεγμα αγαλμάτων¹¹⁵³. Συμφωνούν μεταξύ τους ότι καλό θα ήταν να κοιμηθούν, προκειμένου να ξεκουραστούν λιγάκι και η νύχτα να περάσει πιο ανώδυνα, και ένας-ένας κλείνουν τα μάτια τους, εκτός από τον Μεγάλο γιο. Τότε, στο άλλο μανίκι της Νύχτας, απομακρυσμένα από τα οικεία της πρόσωπα, φανερώνεται η Μητέρα, που αναφωνεί: «Η Νύχτα κυματίζει»¹¹⁵⁴, με τον Μεγάλο να την κοιτάζει και στη σκηνή να πέφτει σκοτάδι.

Στην επόμενη εικόνα του έργου εμφανίζεται η Φωτιά, ενσαρκωμένη από «ένα κοριτσάκι, γλωμό, αδύνατο, 14-15 χρόνων»¹¹⁵⁵. Φοράει έναν μανδύα, ο οποίος εξωτερικά έχει σκούρο γκριζο χρώμα, ενώ εσωτερικά, καθώς ανοίγει τα χέρια της και αγκαλιάζει το εκκλησάκι, φανερώνονται οι κόκκινες πτυχώσεις του υφάσματος. Την ίδια ώρα το εφέ της φωτιάς εντείνεται από τους κάθετους κόκκινους προβολείς που πέφτουν πάνω στο εκκλησάκι. Καθώς μέσα στο εκκλησάκι βρίσκεται το φέρετρο της Μητέρας, η Κόρη μαζί με τον Πατέρα σπεύδουν να σβήσουν τη φωτιά σκεπάζοντας το κοριτσάκι με ένα ρούχο. Ο μανδύας του κοριτσιού γυρίζει τώρα στη σκούρα του πλευρά και ο Μικρός γιος ρίχνεται σε σωματική πάλη με το κορίτσι, καταφέροντας τελικά να την βγάλει εκτός σκηνής μαζί με το εκκλησάκι. Στη συνέχεια ξεχύνεται και ο ίδιος έξω και επιστρέφει αμέσως κρατώντας στα χέρια του το φέρετρο της Μητέρας, το οποίο έχει σώσει από τις φλόγες. Το φέρετρο εμφανίζεται τώρα ακόμα πιο συρρικνωμένο από ό,τι είχε φανερωθεί μετά την προηγούμενη δοκιμασία, τη διάβαση του ποταμού: ουσιαστικά έχει απομείνει ένα σκέτο σανίδι, σαν εικόνισμα.

Η προσωποποίηση τόσο της Φωτιάς όσο και της Νύχτας ως δραματουργικών ευρημάτων παραπέμπει σε ένα πρωτοβάθμιο επίπεδο στο θέατρο του μπαρόκ¹¹⁵⁶. Το δραματικό σύμπαν του Μάτεσι, ωστόσο, απέχει μακράν από εύκολες κατηγοριοποιήσεις και ευθείες αναφορές. Τα συγκεκριμένα σκηνικά στοιχεία θα μπορούσαν πολύ περισσότερο να συσχετιστούν με την ευρύτερη προσπάθεια του συγγραφέα να συγκροτήσει ένα εικονολογικό αλλά και εικονοκλαστικό θέατρο, στο οποίο τα σκηνικά τοπία θα αναπτύσσονται αμοιβαία με τα δραματικά πρόσωπα¹¹⁵⁷, συνθέτοντας έτσι δραματικές καταστάσεις που εγγράφονται στην επικράτεια του υπερλογικού, του υπερβατικού, της ετεροτοπίας. Με την ενσάρκωση των δύο στοιχείων της φύσης από γυναικείες φιγούρες, κατά την οποία το ανθρώπινο σώμα ουσιαστικά παρουσιάζεται ως τοπίο¹¹⁵⁸, αναδεικνύεται με τον εναργέστερο τρόπο η δραματουργική αυτή συνθήκη την οποία ο συγγραφέας επιχειρεί να εγκαταστήσει επί σκηνής, αφού στις φιγούρες της Νύχτας και της Φωτιάς συναιρούνται η σωματικότητα της ανθρώπινης μορφής με την άμορφη και απροσδιόριστη ύλη της φύσης.

¹¹⁵³ Σύμφωνα με τον G. Bachelard, «Αν η Νύχτα προσωποποιηθεί, είναι μια θεά στην οποία τίποτα δεν αντιστέκεται, που περιβάλλει τα πάντα, που κρύβει τα πάντα είναι η θεά του Σκότους». Bachelard, *Το νερό και τα όνειρα: δοκίμιο πάνω στην φαντασία της ύλης*, μετ. Έλση Τσούτη, Χατζηνικολής, Αθήνα 1985, σ. 107. Πράγματι, στην εικονοποιία του Μάτεσι η φιγούρα της Νύχτας συντονίζεται με την παραπάνω περιγραφή.

¹¹⁵⁴ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 69.

¹¹⁵⁵ *Το ίδιο*, σ. 89.

¹¹⁵⁶ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 144.

¹¹⁵⁷ Πεφάνης, «Σκηνικά και υπαρξιακά τοπία της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας (Καμπανέλλης, Κεχαΐδης, Ρίτσος, Ζιώγας, Μάτεσις)», *ό.π.*, σ. 328.

¹¹⁵⁸ *Το ίδιο*, σ. 326.

Όλες οι παραπάνω σκηνικές εκφάνσεις στοιχείων φυσικών και μεταφυσικών φαινομένων διαμορφώνουν επί σκηνής την αίσθηση ενός κόσμου απεριόριστων δυνατοτήτων¹¹⁵⁹. Οι εστίες δραματικές έντασης που αναφέρονται με την απρόσμενη φανέρωση αυτών των στοιχείων, οι γεινιαστικές σχέσεις που ενεργοποιούνται παρά φύση, χωρίς ωστόσο τα δραματικά πρόσωπα να ξενίζονται από τη θέα των φαινομένων ή την άμεση σωματική εμπλοκή μαζί τους, και τέλος ο τελετουργικός χαρακτήρας που ενέχουν τα φαινόμενα αυτά στη ζωή των προσώπων προκαλούν την ανοικείωση του θεατή με σκοπό ο συγγραφέας «να του αποκαλύψει μια διάσταση της ανθρώπινης συνείδησης, όπου τα γεγονότα συμβαίνουν όπως περίπου τα φυσικά φαινόμενα»¹¹⁶⁰. Διαμορφώνεται, έτσι, μια ευρεία οντολογική επικράτεια, που μας ανάγει σε έναν κόσμο προϊστορικό, προτού δηλαδή κατακτηθούν ο Λόγος και η Ηθική, ταυτόχρονα όμως διανοίγεται σε ένα συλλογικό πεδίο εμπειριών, στο οποίο καθένας δύναται να αναγνωρίσει ψήγματα των δικών του βιωμάτων και να συνταραχθεί από μια εσωτερική περιδίνηση, η οποία δεν του υποδεικνύει παρά αυτό που δεν δύναται να αρθρωθεί, να στοχευθεί και να αποκρυσταλλωθεί ως βεβαιότητα.

Στα παραπάνω έργα χαρτογραφήθηκαν τελετουργίες και ιεροτελεστίες, οι οποίες εγκιβωτίζονται στον δραματικό χρόνο των έργων και συγκροτούν αυτόνομες χρονικότητες. Στην περίπτωση των τελετουργιών πρόκειται για κλειστά σχήματα που επικυρώνουν τη δομή του μύθου (όταν εντάσσονται σε αρχαίμυθα έργα) ή συνιστούν τομές στην εξέλιξη της δράσης προοικονομώντας την κατάληξή της¹¹⁶¹. Στην περίπτωση των ιεροτελεστιών πρόκειται για πιο ανοιχτά σχήματα, στα οποία όμως είναι εμφανής η πρόθεση να τεθεί παρένθετα μια αποσπασμένη από το λοιπό δραματικό σύμπαν πραγματικότητα, στην οποία εκκολάπτονται εννοιολογικά πεδία που αποδεικνύεται ότι τελικά επικαθορίζουν σύνολο το δραματικό σύμπαν των έργων. Οι ενδιάθετες αυτές χρονικότητες λειτουργούν στην ουσία αντιστικτικά προς τον κυρίαρχο δραματικό χρόνο, είτε επισφραγίζοντας τη νομοτέλειά του, είτε διανοίγοντας νέες προοπτικές, είτε θέτοντας υπό αίρεση το κυρίαρχο δραματικό αφήγημα.

Τα αντικείμενα τα οποία επιστρατεύονται σε αυτές τις ενδιάθετες χρονικότητες αποκτούν έντονο επιτελεστικό χαρακτήρα και εισέρχονται σε ένα καθεστώς παρουσίας που τα αίρει πάνω από την αναπαραστατική τους λειτουργία. Ουσιαστικά τα εν λόγω αντικείμενα αποσπώνται από το κύριο δραματικό πλαίσιο και, καθώς τίθενται στο επίκεντρο της εκάστοτε τελετουργίας, ενδύονται τις συμβολικές της διαστάσεις και τελικά ανάγονται σε συμβολικές παρουσίες. Πρόκειται για μια διαδικασία φανέρωσης των αντικειμένων που καθίσταται δυνατή χάρη στην παρένθετη χρονικότητα η οποία συγκροτείται στο εσωτερικό της τελετουργίας, αλλά και χάρη στις ιδιαίτερες ποιότητες και στις μαγικές ιδιότητες οι οποίες αποδίδονται στα αντικείμενα αυτά κατά την εξέλιξη του τυπικού της

¹¹⁵⁹ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 22.

¹¹⁶⁰ Πεφάνης, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματολογία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 150.

¹¹⁶¹ «Ραφές του χρόνου» τις χαρακτηρίζει ο Πούχγερ: Πούχγερ, «Από την επανάληψη στην τελετουργία», *ό.π.*, σσ. 83-84.

τελετουργίας. Καθώς συγκεντρώνουν επάνω τους ολόκληρη την προθετικότητα των δραματικών προσώπων και δι' αυτής το βλέμμα των θεατών, τα εν λόγω αντικείμενα καθίστανται τόποι υψηλής ποιητικής συγκέντρωσης, στους οποίους διηθείται το κυρίαρχο δραματικό διακύβευμα και οι παρεκκλίνουσες προοπτικές που διανοίγονται μέσα από το πεδίο της εκάστοτε τελετουργίας.

2.6 Επανεγγράφοντας την Ιστορία

Εγκαταλείποντας τους χρόνους του ατομικού βίου των δραματικών προσώπων και τις ενδιάθετες χρονικότητες που διαμορφώνονται από αντικείμενα που ενσωματώνουν την έννοια της μετάβασης και μεταπηδώντας στην επικράτεια της Ιστορίας, έτσι όπως αυτή εγγράφεται στη δραματική συνθήκη έκαστου έργου, εισερχόμαστε σε μια διακριτή βαθμίδα του χρόνου, διά της οποίας αρθρώνεται ένας λόγος γύρω από τη συγκρότηση της ιστορικής μνήμης και ταυτότητας σε σχέση ή και σε αντιπαραβολή με την προσωπική μνήμη/ταυτότητα. Ο χρόνος της Ιστορίας θα μας απασχολήσει στην αναθεωρητική του διάσταση, καθώς περιπίπτει σε ένα καθεστώς κατακερματισμού και αναδόμησής του με όρους διαφορετικούς από αυτούς του κυρίαρχου ιστορικού λόγου. Η απόπειρα των δραματικών προσώπων να αναμετρηθούν με την ύπαρξή τους σε ένα επίπεδο που υπερβαίνει τα στενά όρια του βίου τους και διανοίγεται στην επικράτεια της Ιστορίας έχει ως αποτέλεσμα την επανεγγραφή της Ιστορίας. Η σκηνική επιτέλεση αυτής της επανεγγραφής διέρχεται μέσα από αντικείμενα του δραματικού και σκηνικού χώρου, τα οποία έτσι προσλαμβάνουν ένα συμβολικό φορτίο και στοχεύουν ευθέως τα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα των έργων.

Στο προτελευταίο έργο της, τον μονολογικό *Ουρανό κατακόκκινο*¹¹⁶², η Λούλα Αναγνωστάκη επανέρχεται στην υπαρξιακή γραφή της πρώιμης δραματουργίας της, συνθέτοντας ένα μονολογικό αφήγημα στο οποίο η ατομική ιστορία παρουσιάζεται σύμφυτη με τη μεγάλη Ιστορία μέσα από τα σπαράγματα της μνήμης του μονολογούντος υποκειμένου¹¹⁶³. Η Σοφία Αποστόλου, πρώην καθηγήτρια του Δημοσίου, απολυθείσα λόγω αλκοολισμού, όπως η ίδια αυτοσυστήνεται στην

¹¹⁶² Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τη «Νέα Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου, τον Νοέμβριο του 1998, ως μέρος της ενιαίας παράστασης με τίτλο *Εμείς οι άλλοι: κείμενα και μουσικές για τη σύγχρονη διάλυση*, σε σκηνοθεσία Βίκτωρα Αρδίττη, με την Βέρα Ζαβιτσιάνου στον ρόλο της Σοφίας Αποστόλου.

¹¹⁶³ Η κριτική στο μεγαλύτερο μέρος της χαιρέτισε με ενθουσιασμό το νέο έργο της Αναγνωστάκη. Βλ. αναλυτικά: Θυμέλη, «'Εμείς οι άλλοι' στο Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 1.12.1998, Στέλλα Λοΐζου, «Η γοητεία του μονολόγου», *Το Βήμα*, 20.12.1998, Πετάση, «Υπόδειγμα ερμηνείας», *Δίφωνο*, χχ., Πολενάκης, «Η ζωή που μας δόθηκε», *Αυγή*, 22.11.1998, Τιμογιαννάκης, «'Εμείς, οι άλλοι' στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Η Βραδυνή*, 19.11.1998, Χρηστίδης, «Η ελεγεία της ήττας», *Ελευθεροτυπία*, 14.11.1998, σ. 40. Υπήρξαν, ωστόσο, και κριτικοί που δεν διέκριναν καμία δραματουργική αξία στον μονόλογο της Σοφίας Αποστόλου. Ο Α. Γεωργίου κάνει λόγο για «μη θέατρο» (Γεωργίου, «Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου: 'Εμείς οι άλλοι'», *Ραδιοτηλεόραση*, 16-22.1.1999), ο Σ. Πατσαλίδης για θεατρική γραφή «που μυρίζει θέατρο άλλων δεκαετιών» [Πατσαλίδης, «Μονόλογοι (1): Θραύσματα της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας στην Καλαμαριά», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 19.10.2003], ενώ η Κ. Ραπανάκη για έναν εσωτερικό μονόλογο που απλώς συνθηματολογεί (Ραπανάκη, «'Εμείς οι άλλοι'», *Νίκη*, 15.11.1998).

έναρξη της μονολογικής της εκφοράς, βρίσκεται σε μια ταράτσα απέναντι από τις φυλακές Κορυδαλλού, στις οποίες κρατείται ο γιος της για παράνομη συμμετοχή σε κύκλωμα μαστροπείας. Φέρεται να έχει νοικιάσει ένα δώμα, με μόνο ένα δωμάτιο και μια κουζίνα, για να μπορεί από εκεί ψηλά να εποπτεύει τις φυλακές αλλά και τον «ουρανό κατακόκκινο». Έχοντας διανύσει μια ζωή στον μέσο όρο, η Σοφία Αποστόλου έρχεται τώρα να αποποιηθεί τον μέσο όρο, διακηρύσσοντας από τη θέση αυτή τη δική της επανάσταση.

Στην έναρξη του μονολόγου οι σκηνικές οδηγίες αναφέρουν ότι η Σοφία Αποστόλου μπορεί να κινείται ελεύθερα στη σκηνή ή και να κάθεται. Έτσι, αν θεωρήσουμε ότι ο μονόλογός της εκφέρεται από την καθιστική θέση (όπως στο μεγαλύτερο μέρος της πρώτης παράστασης του έργου), τότε μπορούμε να εστιάσουμε στον επιτελεστικό ρόλο της καρέκλας ως βήματος αυτής της ιδιότυπης ατομικής εξέγερσης της Σοφίας Αποστόλου. Ενώ στην προηγούμενη δραματολογία της συγγραφέως ο ιδιωτικός χώρος του σπιτιού ήταν αυτός που λειτουργούσε ως εφελτήριο για την έξοδο των δραματικών προσώπων στον κοινό χώρο της Ιστορίας, εδώ ελλείπει τέτοιου περικλειστού χώρου, αφού ο μονόλογος απηχεί στην ανοιχτότητα μιας ταράτσας, τον ρόλο του σπιτιού αναλαμβάνει η καρέκλα, που συνεκδοχικά υποδηλώνει τον πλέον προσωπικό χώρο της ηρωίδας.

Η παραδοχή αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι ο σκηνικός χώρος του έργου είναι ένας άδειος χώρος, όπως υποδεικνύουν οι εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες. Σε αυτόν τον κενό δραματικό και σκηνικό χώρο η καρέκλα συνιστά το μοναδικό σημείο αναφοράς καταρχάς σε χωροταξικό επίπεδο: ο προσανατολισμός στον χώρο τελείται αποκλειστικά με οπτική αναφορά στην καρέκλα τόσο για το μονολογούν υποκείμενο όσο και για τον ίδιο τον θεατή. Η καρέκλα συμμετέχει, δηλαδή, σε μια απόπειρα οριοθέτησης του χώρου από το μονολογούν υποκείμενο¹¹⁶⁴, την ίδια στιγμή που ο κενός χώρος συμπυκνώνει με τον πλέον δηλωτικό τρόπο την τραγική του ερημία¹¹⁶⁵. Η οριοθέτηση, όμως, αυτή δεν τελείται αποκλειστικά με κινησιακούς όρους, αλλά επεκτείνεται και σε ζητήματα ταυτότητας του μονολογούντος υποκειμένου. Ο ενδιάμεσος χώρος της ταράτσας¹¹⁶⁶, που δεν είναι ούτε αμιγώς εσωτερικός, αλλά ούτε και καθαρά εξωτερικός, ένα «no woman's land», όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Δ. Καγγελάρη¹¹⁶⁷, ενεργοποιεί από τη φύση του οριακές εκδηλώσεις της ατομικής συμπεριφοράς. Με άλλα λόγια, προσφέρεται για μια αναμέτρηση της Σοφίας Αποστόλου με το παρελθόν της, μέσα από την οποία οι προστατευτικοί τοίχοι καταρρέουν¹¹⁶⁸, για να αφήσουν να διαφανεί ο εύθραυστος πυρήνας του εαυτού που

¹¹⁶⁴ Σε ανάλυσή της για τον δραματικό χώρο στη *Νίκη* η Κ. Χαρίτου επισημαίνει ότι στο σύνολο της δραματολογίας της Αναγνωστάκη «οι ήρωες πασχίζουν να οριοθετήσουν τον προσωπικό τους χώρο, επειδή θεωρούν ότι έτσι θα κατακτήσουν την προσωπική τους ελευθερία», ερμηνεία που θα μπορούσε να σταθεί και για το παρόν έργο. Χαρίτου, «Ο χώρος στη *Νίκη*», *Θεατρικά Τετράδια*, 43 (2004): *Η Λούλα Αναγνωστάκη της Πόλης και της Νίκης*, σ. 12.

¹¹⁶⁵ Μαντέλη, *Το μοτίβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη*, ό.π., σ. 127.

¹¹⁶⁶ Η Μ. Θωμαδάκη επισημαίνει την ενδιάθετη τραγικότητα του ενδιάμεσου χώρου, «που ανάγει το μονολογούν δρῶν σε απόλυτα μοναχική οντότητα». Βλ. αναλυτικά: Θωμαδάκη, «Λούλας Αναγνωστάκη: 'Ο ουρανός κατακόκκινος'. Μια πραγματολογική προσέγγιση», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, ό.π., σ. 68.

¹¹⁶⁷ Καγγελάρη, «Κοιτάζοντας τον κατακόκκινο ουρανό», *Ο Πολίτης*, αρ. 59 (Δεκ. 1998), σ. 43.

¹¹⁶⁸ Προκοπάκη, ό.π., σ. 42.

ζητά να επαναπροσδιοριστεί. Αυτήν ακριβώς την απόπειρα επαναπροσδιορισμού της ηρωίδας παρακολουθούμε στην εξέλιξη του μονολόγου δίκην μιας ανασκοπικής αναμέτρησης με το εγώ αλλά και με την Ιστορία.

Σύμφωνα με την A. Ubersfeld, ένας κενός χώρος μπορεί να δημιουργήσει μια ομογενοποιημένη εικόνα του κόσμου, αφού καθίσταται ένα περιβάλλον συνεχές, και έτσι δύναται να λειτουργήσει ενοποιητικά ως προς τη σκηνική δράση που λαμβάνει χώρα εντός του¹¹⁶⁹. Ωστόσο, εδώ σκηνική δράση δεν υπάρχει, καθώς η πλοκή έχει αντικατασταθεί από την αφήγηση¹¹⁷⁰. Τον ομογενοποιημένο χαρακτήρα της αφήγησης, λοιπόν, σε αυτόν τον κατά τα άλλα κενό δραματικό χώρο έρχεται να διασφαλίσει η καρέκλα, καθώς αυτή συμμετέχει σε μια ανακλητική διαδικασία που εγκαθιστά στο δραματικό παρόν το παρελθόν της Σοφίας Αποστόλου, διά του οποίου εκείνη επιχειρεί να αυτοπροσδιοριστεί στα νέα δεδομένα της ζωής της. Ουσιαστικά το σύνολο του μονολόγου συνιστά, κατά τον Γ. Πεφάνη, μια «εκτενή μνημονική πράξη», αφού στον δραματικό λόγο της Σοφίας Αποστόλου «αφήγηση και ανάμνηση επιτελούν τις ίδιες λειτουργίες: πληροφόρηση του αναγνώστη-θεατή και ανασύσταση του παρελθόντος, ανάδειξη της μεγάλης Ιστορίας, μέσω των μικρών προσωπικών ιστοριών, αγκύρωση του παρελθόντος στο αφηγηματικό παρόν»¹¹⁷¹. Από αυτήν τη διήθηση παρελθόντος και παρόντος στη διάρκεια της μονολογικής εκφοράς προκύπτει τελικά και η προβολή στο μέλλον, η οποία τελείται με τη διακήρυξη της επανάστασης εκ μέρους της ηρωίδας, μιας επανάστασης ατομικής, διά της οποίας όμως η Σοφία Αποστόλου επιχειρεί να εισέλθει στην επικράτεια της Ιστορίας.

Υπό αυτήν την έννοια, η καρέκλα φέρει ένα συνειδησιακό φορτίο και η καθήλωση της Σοφίας Αποστόλου σε αυτήν συνιστά μια πράξη υπέρβασης του δραματικού χωρόχρονου και άρα μια πράξη ελευθερίας, που συντελείται στο τέλος της μονολογικής εκφοράς. Όσο, όμως, απελευθερωτικό χαρακτήρα αποδεικνύεται ότι έχει ο μονόλογος στην απόληξή του τόσο εμμενώς εσωστρεφής προβάλλει στην αρχή αλλά και στην εξέλιξή του. Και αυτό διότι στο σύνολο της αφήγησής της η Σοφία Αποστόλου εστιάζει σε γεγονότα του βίου της: περιγράφει την απονεκρωμένη ζωή της, που είχε ως αποτέλεσμα τον αλκοολισμό και την απόλυσή της, τη σχέση με τον κομμουνιστή σύζυγό της και τον πρόωρο θάνατό του, καθώς επίσης την εμπλοκή του αφελούς κατά την ίδια γιου της σε παράνομο κύκλωμα μαστροπείας, όταν εκείνος ερωτεύτηκε μια Ρωσίδα καλλονή και την έφερε στο σπίτι τους με σκοπό η μάνα του να της μάθει γαλλικά. Πάνω σε αυτόν τον «ρωσικό κύκλο από τον κομμουνισμό έως τη μαστροπεία»¹¹⁷² υφαιίνεται η ζωή της Σοφίας Αποστόλου, μια ζωή που στο δραματικό παρόν γίνεται αντικείμενο αφήγησης ως μια «ελεγεία της ήττας»¹¹⁷³.

Παρόλο, όμως, που η καθημερινότητα της Σοφίας Αποστόλου είναι τώρα συνυφασμένη με το περιθώριο (από την ταρατσα της βλέπει τον πίσω τοίχο των φυλακών και το «ακροατήριο» της ζωής της είναι πλέον οι κρατούμενοι), η ίδια

¹¹⁶⁹ Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, ό.π., σ. 118.

¹¹⁷⁰ Βίκτωρ Αρδίτης, «Λούλα Αναγνωστάκη – Μετά την πλοκή, τι;», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, ό.π., σ. 86.

¹¹⁷¹ Πεφάνης, «Από το θέατρο ως ετεροτοπία στο θέατρο της μνήμης. Στοιχεία για μια ποιητική της μνήμης στη δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη», ό.π., σ. 294.

¹¹⁷² Τιμογιαννάκης, ό.π.

¹¹⁷³ Χρηστίδης, ό.π.

απαξιοί τον μικροαστικό μέσο όρο (σπουδές στο πανεπιστήμιο, εκδρομές τα σαββατοκύριακα, «αστραφτερά μπάνια και πολυτελείς κουζίνες»¹¹⁷⁴) και διακηρύττει περήφανα ότι καμιά άλλη ζωή δεν ζηλεύει. Όσο παράδοξα και αν ηχεί ο ύμνος της Τρίτης Διεθνούς, καθώς η Σοφία Αποστόλου τον τραγουδάει μπροστά από το σωφρονιστικό ίδρυμα όπου κρατούνται κατηγορούμενοι για πράξεις του κοινού ποινικού δικαίου, μέσα από αυτό αναδύεται η ιδιαίτερη σχέση που κάθε άνθρωπος δύναται να αναπτύξει με την Ιστορία. Πάνω σε αυτήν την πράξη «άρσης του ασύμπτωτου μεταξύ ποινικού και πολιτικού»¹¹⁷⁵, την οποία επιτελεί ακούσια η Σοφία Αποστόλου, αρθρώνεται από την ίδια ένας νέος λόγος του εαυτού. Η αντι-ηρωίδα της Αναγνωστάκη απαρνείται τη δοσμένη πόλη-Ιστορία και εγκαθίσταται στην ακρόρειά της, προκειμένου να μπορεί να την εποπτεύει από ψηλά και να ανασυνθέτει την εικόνα της, κάθε φορά που επιθυμεί να ανατροφοδοτήσει την ύπαρξή της.

Η Σοφία Αποστόλου αναγνωρίζει στον εν είδει δημόσιου λόγου μονόλογό της τα ατοπήματα στα οποία έχει υποπέσει στη ζωή της, αλλά δεν αφήνει να την συνθλίβουν¹¹⁷⁶. Θεωρεί, μάλιστα, ότι χάρη σε αυτά έχει κατορθώσει να αρθεί πάνω από το μέσο όρο. Δηλώνει απερίφραστα ότι νιώθει πως ξεχωρίζει, επειδή δυο φορές τον μήνα πηγαίνει και βλέπει τον γιο της στη φυλακή. Σε αυτήν τη στιγμιαία επαφή της με το τραγικό¹¹⁷⁷ εγκαθιδρύεται και η νέα σχέση της με την Ιστορία. Έχοντας εκθέσει και υπερβεί τον εαυτό της, νομιμοποιείται τώρα να προχωρήσει στην οικειοποίηση και την επανεγγραφή των ιστορικών γεγονότων. Δηλώνει εμφαντικά την παρουσία της, μεταφέροντας στο παρόν την εμπειρία της επανάστασης: «Εγώ είμαι εδώ./Εδώ./Όχι ταξίδια στη Μόσχα με Groutas Tour./Εδώ είναι το Δεκαεφτά./Ο δικός μου Οχτώβρης, Χρηστάκη. Του Γιάννη κι ο δικός μου»¹¹⁷⁸.

Ο μονόλογος της Σοφίας Αποστόλου θα ξετυλιχθεί μέσα σε αυτόν τον άδειο χώρο της ταράτσας, θα τον πληρώσει με τα βιώματα μιας ολόκληρης ζωής και, αφού τον καταλάβει ολοσχερώς, θα αναχθεί δικαιωματικά στο επίπεδο της Ιστορίας. Με άλλα λόγια, «[Η Σοφία Αποστόλου] εισερχόμενη στη μυθοπλασία που η ίδια δημιουργεί, εισέρχεται και στην Ιστορία», έχοντας προηγουμένως συμφιλιωθεί με την ετερότητά της¹¹⁷⁹. Κάτι τέτοιο δε θα ήταν, όμως, δυνατό, εάν ο ίδιος ο χώρος δεν

¹¹⁷⁴ Αναγνωστάκη, «Ο ουρανός κατακόκκινος», στον τόμο *Η Νίκη, Ο ουρανός κατακόκκινος, Σ' εσάς που με ακούτε*, Κέδρος, Αθήνα 2007, σ. 84.

¹¹⁷⁵ Τσατσούλης, «Ανοιχτές πιθανότητες, λογικά ασύμπτωτα και εναλλακτικοί κόσμοι στη δραματολογία της Λούλας Αναγνωστάκη: μια πρώτη προσέγγιση», *Θεατρογραφίες*, 16 (2011), σ. 67.

¹¹⁷⁶ Σύμφωνα με την Κ. Πετράκου κάθε επιλογή της Σοφίας Αποστόλου στη ζωή της καθορίστηκε από έναν άνδρα: «οι σπουδές και η σταδιοδρομία από τον πατέρα της, ο τρόπος ζωής κατά τα άλλα από τον άντρα της, η παρούσα κατάσταση από το γιο της». Και καταλήγει: «Είναι εμφανές ότι μόνο μέσω των σχέσεών της με τους άντρες της ζωής της ενεργεί και υπάρχει». Βλ. αναλυτικά: Πετράκου, «Η 'νέα γυναίκα' αναζητείται στο νεοελληνικό θέατρο (1990 – έως σήμερα)», *ό.π.*, σ. 356.

¹¹⁷⁷ Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου, «Αναφορά στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη», στον τόμο *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το ελληνικό θέατρο από το 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Αθήνα 17-20.12.1998, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ/ERGO, Αθήνα 2002, σ. 361.

¹¹⁷⁸ Αναγνωστάκη, *ό.π.*, σ. 85.

¹¹⁷⁹ Τσατσούλης, «Η μετα-πρωτοποριακή γραφή της Λούλας Αναγνωστάκη: με αφορμή το τελευταίο έργο της Σ' εσάς που με ακούτε», στον τόμο *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, *ό.π.*, σ. 284. Ως κατεξοχήν μορφή της ετερότητας αναγνωρίζει την Σοφία Αποστόλου ο Μ. Καρατζογιάννης, ο οποίος μάλιστα χαρακτηρίζει ολόκληρη τη μονολογική εκφορά ως μια «ωδή στην ετερότητα». Βλ. αναλυτικά: Καρατζογιάννης, *Στην Πόλη της Λούλας Αναγνωστάκη*, *ό.π.*, σσ. 36, 47.

έφερε και μια προοπτική. Τόσο ο μεταιχμιακός χαρακτήρας της ταράτσας, όπου τοποθετείται το δωματάκι της Σοφίας Αποστόλου, όσο και η θέα του στις φυλακές, χώρο κατεξοχήν ετεροτοπικό¹¹⁸⁰, τον καθιστούν έναν τόπο δυνατότητας. Από εκεί ψηλά, η Σοφία Αποστόλου μπορεί να απευθύνει τον λόγο της σε ένα νοητό ακροατήριο (το οποίο ενδεχομένως συμβολίζουν οι κρατούμενοι των φυλακών), μπορεί να στρέψει το βλέμμα στο παρελθόν και στα λάθη της, μπορεί να προβάλλει τον εαυτό της στο οικουμενικό πρόσωπο της Ιστορίας, μπορεί τέλος να αντικρίσει τον ουρανό κατακόκκινο, στη δύση της πρότερης και στην ανάδυση της νέας της ταυτότητας.

Με τον τρόπο αυτό η Αναγνωστάκη εισέρχεται στο πεδίο μιας «ποιητικής του πολιτικού»¹¹⁸¹, καθώς αυτό που την ενδιαφέρει πλέον δεν είναι η αφήγηση μιας ακόμη ιστορίας ή μια ακόμη αφήγηση της Ιστορίας, αλλά η «μυθοποιητική ταύτιση ζωής και επανάστασης»¹¹⁸², άλλως το ιστορικό ιδωμένο διαμέσου του ατομικού φαντασιακού. Η Σοφία Αποστόλου κατορθώνει επιτυχώς να αρθεί στο επίπεδο της Ιστορίας. Αυτό όμως συμβαίνει μέσα από τη ροπή της σε μια «μυθοπλαστική μεθερμηνεία των γεγονότων»¹¹⁸³, διά της οποίας αποδίδει ηρωικό χαρακτήρα σε ενέργειες του περιθωρίου, «επιχειρώντας να δώσει στις πράξεις του έγκλειστου γιου της το νόημα της ανταρσίας», όπως εύστοχα επισημαίνει η Ε. Βαροπούλου¹¹⁸⁴. Αυτοσυστήνεται στο κοινό της, αναλαμβάνει την ευθύνη της ζωής της, εκθέτει τις αδυναμίες της και, μέσα από όλη αυτή τη διαδικασία αυτοσυνειδησίας, διεκδικεί το αυτονόητο: τον «ξανακερδισμένο χρόνο της στην ταράτσα του Κορυδαλλού»¹¹⁸⁵ και τον ανανεωμένο χώρο της μέσα στην Ιστορία.

Η Αναγνωστάκη «υπερασπίζεται το δικαίωμα των χαρακτήρων της να υπάρξουν», σύμφωνα με την Α. Μπακοπούλου-Χωλς¹¹⁸⁶. Μπορεί η Σοφία Αποστόλου να εισέρχεται στον αφηγηματικό της λόγο με μια εικόνα σύγχυσης ιδεολογίας και ταυτότητας, ωστόσο τολμά να προβάλλει το εγώ της¹¹⁸⁷ και να εκβάλει σε μια «παρουσίαση του προσωπικού πάθους ως προϊόντος της Ιστορίας»¹¹⁸⁸. Η επαναδιαπραγματέυση του εαυτού, την οποία η ίδια επιχειρεί στο δραματικό παρόν, δεν επιζητεί τόσο έναν χώρο για να αναπτυχθεί, όσο έναν μη-χώρο, από τον οποίο θα έχουν παραγραφεί οι μέχρι τότε ισχύουσες καταστατικές αρχές. Πρόκειται, ουσιαστικά, για αυτό που εύστοχα επισημαίνει ο Γρ. Ιωαννίδης: «Το ημιμεθυσμένο

¹¹⁸⁰ Τη φυλακή ως ετεροτοπία έχει προσδιορίσει ο Foucault. Βλ. αναλυτικά: Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, ό.π., σσ. 255-270, ιδίως 262-263. Βλ. και τη σχετική αναφορά του Πεφάνη για τη φυλακή ως ετεροτοπία στο συγκεκριμένο έργο: Πεφάνης, ό.π., σ. 284.

¹¹⁸¹ Βαροπούλου, «Η γλώσσα είναι το όπλο», ό.π., σ. 148.

¹¹⁸² Ο.π.

¹¹⁸³ Πούχγερ, «Οι ραγισμένοι καθρέφτες της ταυτότητας: ο σκηνικός πληθυσμός στα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη», στον τόμο *Ο μίτος της Αριάδνης: δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εστία, Αθήνα 2001, σ. 400.

¹¹⁸⁴ Βαροπούλου, ό.π., σ. 149.

¹¹⁸⁵ Ελένη Γκίνη, «Το πολλαπλό είδωλο του Ξένου στη δραματολογία της Λούλας Αναγνωστάκη», *Θεατρογραφίες*, 16 (2011), σ. 91.

¹¹⁸⁶ Αλίκη Μπακοπούλου-Χωλς, «Πορτρέτα γυναικών στη νεοελληνική δραματολογία», ό.π., σ. 164.

¹¹⁸⁷ Μπακοπούλου-Χωλς, «[Γυναίκα] (κ' η μοίρα ό,τι κι' α θέλη ας γράφη), Του εαυτού [της] είναι Θεός...», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, ό.π., σ. 264.

¹¹⁸⁸ Μαυρομούστακος, «Μόδα και πολιτική», στον τόμο *Αντί κριτικής*, ό.π., σ. 146.

πρόσωπο του μονολόγου θέλει να παρεισφρήσει στη σκηνή, σε χώρο και χρόνο όπου η Ιστορία έχει σωπάσει»¹¹⁸⁹. Η Αναγνωστάκη απολήγει, έτσι, σε μια «ιδεολογική χρήση της Ιστορίας»¹¹⁹⁰, για να αποτυπώσει την αμοιβαία διήθηση ατομικού και πολιτικού στην ανάδυση μιας νέας ιστορικής προοπτικής.

Η θέση ακινησίας από την οποία η Σοφία Αποστόλου εφορμά για την κατάκτηση αυτής της νέας προοπτικής μοιάζει αρχικά να υποδηλώνει την παραδοχή της ήττας της, ωστόσο γρήγορα αντιστρέφεται, για να καταστεί βήμα διακήρυξης του νέου της εαυτού. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Κ. Κυριακός, «Η υποτιθέμενη ακινησία και η ματαιωμένη κίνηση της ηρωίδας γίνονται εξίσου εύγλωττες με την επεισοδιακή εξιστόρηση του βίου της»¹¹⁹¹. Μολονότι, λοιπόν, η Σοφία Αποστόλου εμφανίζεται καθηλωμένη στην καρέκλα της σε όλη τη διάρκεια της μονολογικής της εκφοράς, η δυναμική των λεγομένων της είναι τέτοια ώστε την ωθεί τελικά στην ανύψωση του εαυτού της πάνω από την απτή και άμεσα αντιληπτή πραγματικότητα. Με τον τρόπο αυτό η ηρωίδα υπερβαίνει τα όρια της ατομικής της ταυτότητας: με το καταληκτικό τραγούδι της Τρίτης Διεθνούς «η φωνή της [...] αντηχεί στο συλλογικό υποσυνείδητο»¹¹⁹², τείνοντας να εκταθεί στο ευρύτερο πεδίο της Ιστορίας, μέσα από έναν δραματικό λόγο-διακήρυξη του εαυτού, που μεταλλάσσει αυτόν τον ίδιο τον χαρακτήρα του ιστορικού υποκειμένου.

Ενώ η Σοφία Αποστόλου επιχειρεί μέσω της μονολογικής της εκφοράς να αρθρώσει μια νέα αφήγηση της Ιστορίας, διηθημένη μέσα από την ατομική της πορεία ζωής, χαράσσοντας αναλογίες, αναγωγές και παραλληλίες, η Καίτε Κόλλβιτς στο έργο της Έλενας Πέγκα *Η Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης*¹¹⁹³ διαγράφει μια διαμετρικά αντίθετη πορεία. Στο μεταμοντέρνο δραματικό τοπίο της Πέγκα η Γερμανίδα χάρακτρα επιστρέφει στον κόσμο των ζωντανών σε μια απόπειρα να αναψηλαφήσει τις επιμέρους πτυχές του βίου της και να επανασυγκροτήσει έναν ιστορικό λόγο, αυτήν τη φορά όμως εδραζόμενο πάνω στα κενά των μεγάλων ιστορικών αφηγήσεων, στα ρήγματα του ιστορικού χρόνου και στην αποδιοργανωμένη συνείδηση του ιστορικού υποκειμένου, έτσι όπως αυτή έχει διαμορφωθεί στη μετά τις επιταγές του Διαφωτισμού μετανεωτερική εποχή¹¹⁹⁴. Μάλιστα, η ίδια στην πορεία του έργου φαίνεται ότι κάνει τη μετάβαση από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο υποκείμενο, καθώς εκκινεί στην αρχή του έργου από

¹¹⁸⁹ Ιωαννίδης, Άτιτλο σημείωμα, στο *Μονόλογοι 2003*, Θέατρο Μεταξουργείο/Δημοτικό Θέατρο Καλαμαριάς, Χειμώνας 2003-2004.

¹¹⁹⁰ Πολενάκης, «Το θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη», στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, ό.π., σ. 133.

¹¹⁹¹ Κυριακός, «Γυναικεία πορτρέτα στο όψιμο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη», ό.π., σ. 466.

¹¹⁹² Μαντέλη, «‘Ο ουρανός κατακόκκινος’ της Λούλας Αναγνωστάκη», *Θεατρογραφίες*, 19 (2014), σ. 117.

¹¹⁹³ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στην Ελλάδα τον Νοέμβριο του 1998 στο θέατρο «Φούρνος» σε σκηνοθεσία Μάνθου Σαντοριναίου.

¹¹⁹⁴ Όπως επισημαίνει η Μ. Καλτάκη, η γραφή της Πέγκα «στέκεται σε σημεία ρήξης [και] καλεί τους θεατές να νιώσουν από τα μέρη το όλον». Καλτάκη, «Ο κώδικας της θεατρικής τέχνης ανανεώνεται», *Επενδυτής*, 28.11.1998.

έναν ορισμό της Ιστορίας ως επίσημης καταγραφής της ανθρώπινης συνθήκης¹¹⁹⁵ και απολήγει στην τελευταία σκηνή του έργου στην παραδοχή ότι η Ιστορία δεν είναι παρά «σκόρπια γεγονότα τυχαία βαλμένα το ένα δίπλα στο άλλο [τα οποία] δημιουργούν ακολουθίες που διαρκώς αλλάζουν νόημα και ερμηνεία»¹¹⁹⁶.

Η μετατόπιση αυτή της Καίτε Κόλλβιτς δεν έχει συνειδησιακό χαρακτήρα, όπως στην περίπτωση της Σοφίας Αποστόλου, η οποία μέσω της αναγωγής της ατομικής της συνθήκης σε αυτήν της συλλογικής ιστορίας επανεξετάζει τα όρια το εαυτού της εντός και διά του ιστορικού γίνεσθαι. Η Καίτε Κόλλβιτς επιτελεί επί σκηνής μια χαρτογράφηση των επιμέρους ιστορικών αφηγήσεων και προσπαθεί να τοποθετήσει τον εαυτό της όχι μέσα σε μια αφήγηση, αλλά στις παρυφές και περίξ αυτής. Όπως επισημαίνει και ο Σ. Πατσαλίδης, ενώ στο μοντέρνο θέατρο ο χαρακτήρας δρα εν χώρο, στο μεταμοντέρνο θέατρο ο χαρακτήρας δρα σε συνάρτηση με τον χώρο, ο οποίος εξατομικεύεται¹¹⁹⁷. Η Καίτε Κόλλβιτς, συνεπώς, χαράσσει μια δραματική διαδρομή, που έχει ως αφετηρία συγκεκριμένα χρονικά σημεία αναφοράς της ζωής της και της Ευρώπης του μεσοπολέμου, για να διανοιχθεί τελικά σε μια νέα οπτική της Ιστορίας, η οποία υπερβαίνει τη σύνθεση των γεγονότων σε μια ενιαία αντίληψη του χώρου και του χρόνου¹¹⁹⁸.

Ο κερματισμός του ιστορικού υποκειμένου που αναπτύσσεται εντός αυτής της δραματικής συνθήκης προσλαμβάνει και σκηνικά χαρακτηριστικά. Όπως στον *Ουρανό κατακόκκινο*, στον οποίο η μονολογική εκφορά της Σοφίας Αποστόλου είχε λάβει χώρα σε έναν άδειο σκηνικό χώρο, έτσι και εδώ η Καίτε Κόλλβιτς επιστρέφει σε έναν «λευκό χώρο, ουδέτερο»¹¹⁹⁹, που σηματοδοτεί μια νεοϋορκέζικη γκαλερί στην οποία πρόκειται να εκτεθούν έργα της χαράκτριας. Και στις δύο περιπτώσεις, της Καίτε Κόλλβιτς και της Σοφίας Αποστόλου, ο άδειος χώρος φέρεται να συνιστά τη μοναδική ικανή συνθήκη να εκκολάψει το μονολογικό εγώ, προκειμένου εκείνο να εκδιπλωθεί στον χώρο και στον χρόνο. Η κινησιολογία των δύο γυναικείων προσώπων μέσα στον χώρο αυτό καθίσταται, κατ' αυτόν τον τρόπο, σημαίνουσα και συμπυκνώνει τη διαδικασία συγκρότησης της εαυτότητάς τους. Στο σημείο αυτό, όμως, αναφύεται μια ουσιώδης διαφορά, καθώς δύο σκηνικά αντικείμενα –τα μοναδικά στον κατά τα άλλα κενό σκηνικό χώρο των έργων– παραλλάσσουν τη συγκροτητική εμπειρία έκαστου μονολογικού υποκειμένου.

Στην περίπτωση της Σοφίας Αποστόλου η καρέκλα ως μοναδικό σκηνικό σημείο προσανατολισμού στον σκηνικό χώρο σηματοδοτούσε την αγκύρωση του

¹¹⁹⁵ «Ιστορία. Η λέξη προέρχεται από την ελληνική γλώσσα και σημαίνει έρευνα, πληροφορία, αφήγηση. Γεγονότα του παρελθόντος που αφορούνε την πραγματικότητα». Πέγκα, *Η Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης*, Νεφέλη, Αθήνα 1998, σ. 21.

¹¹⁹⁶ Το ίδιο, σ. 46.

¹¹⁹⁷ Πατσαλίδης, «Ο Freud και η προβληματική του 'Εγώ'», στον τόμο *Θέατρο και θεωρία: περι (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, ό.π., σ. 294.

¹¹⁹⁸ Η ίδια η Πέγκα σε συνέντευξή της εξηγεί ότι αυτό που την ενδιαφέρει είναι να δείξει στα έργα της το πώς η στιγμή λειτουργεί στη ζωή μας και πόσο προκαθορισμένη ή αναστρέψιμη είναι: Πέγκα, «Ζητούμενο: η περιπέτεια. Συνέντευξη στην Ευγενία Σωμαρά», *Φουαγιέ*, 5 (Μάιος 2010), σ. 57. Με άλλα λόγια η συγγραφέας φέρεται να εστιάζει σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή και να διερευνά τις φερόμενες δυνατότητες που υλοποιήθηκαν ή αδρανοποιήθηκαν σε σχέση με τη συγκεκριμένη αυτή στιγμή. Από την οπτική αυτή απορρέει και η εναλλακτική θεώρηση της Ιστορίας ως διαρκώς επαναδιαπραγματευόμενης.

¹¹⁹⁹ Πέγκα, *Η Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης*, ό.π., σ. 13.

δραματικού εγώ στο δραματικό παρόν και λειτουργούσε ενισχυτικά του κεντρομόλου χαρακτήρα της μονολογικής της εκφοράς. Αντίθετα, στην περίπτωση της Κόλλβιτς απουσιάζει οποιοδήποτε σκηνικό σημείο θα δημιουργούσε την αίσθηση μιας στέρεας μονολογικής αφήγησης. Το μόνο αντικείμενο με το οποίο σχετίζεται η Κόλλβιτς στο μεγαλύτερο μέρος του έργου είναι ένας προτζέκτορας, ορατός στον σκηνικό χώρο, διά του οποίου προβάλλονται στον λευκό τοίχο του βάθους της σκηνής βιογραφικά στοιχεία και προσωπικές φωτογραφίες από το αρχείο της χαράκτριας, καθώς επίσης έργα δικά της και άλλων καλλιτεχνών. Σε όλη τη διάρκεια της μονολογικής της εκφοράς η Κόλλβιτς συνδιαλέγεται με αυτά τα σπαράγματα της ζωής της με άτακτο και σχεδόν τυχαίο τρόπο, συνθέτοντας έτσι ένα κολάζ από μνήμες, βιώματα και αισθητηριακές εμπειρίες, που τώρα αναδιατάσσονται για να συγκροτήσουν ένα νέο ιστορικό υποκείμενο.

Το νεοαναδυόμενο αυτό υποκείμενο δεν περιστρέφεται γύρω από έναν ενιαίο πυρήνα, δεν διεκδικεί μια παγιωμένη ταυτότητα, δεν αναζητά αμετάκλητες σταθερές, αλλά τελεί σε μια διαρκή επαναδιαπραγμάτευση του εαυτού οργανώνοντας την κίνησή του στον χώρο και στον χρόνο έκκεντρα και πολυφωνικά¹²⁰⁰. Η επί σκηνής οθόνη ουσιαστικά οπτικοποιεί την κίνηση αυτή, καθώς με πολύ γρήγορο ρυθμό, χωρίς ο θεατής να προλάβει να αφομοιώσει κάθε προηγούμενη εικόνα, προβάλλονται διαδοχικά σημεία του σύγχρονου πολιτισμού, πολλές φορές αλληλοαναιρούμενα ή ενταγμένα σε διαφορετικούς πολιτισμικούς και αισθητικούς κώδικες, έτσι που να δίνεται η εντύπωση ενός ετερογενούς υλικού, ενός συνονθυλεύματος, από το οποίο όμως προκύπτει μια εικόνα του κόσμου και της Ιστορίας. Η κατακερματισμένη αυτή εικόνα ουσιαστικά ενσωματώνει τη διαφορά, που αποτελεί εδραία έννοια της μετανεωτερικής σκέψης. Στη διαφορά, που αποστρέφεται την ομοιογένεια, την ταύτιση, το μονοσήμαντο και το ιδεολογικά κυρίαρχο εγκαθίσταται μια εναλλακτική θέαση του κόσμου, που ευνοεί τις ζεύξεις και τις διασταυρώσεις.

Εικόνες από στιγμιότυπα της ζωής της Καίτε Κόλλβιτς, φωτογραφίες από μέρη στα οποία έζησε, βιογραφικά στοιχεία, αυτοπορτρέτα, έργα μοντέρνων καλλιτεχνών και καλλιτεχνών του ντανταϊσμού και του σουρεαλισμού πλάι σε έργα της pop-art και της αφηρημένης και εννοιολογικής τέχνης ενεργοποιούν τη μονολογική εκφορά της Καίτε Κόλλβιτς πολύ περισσότερο στην κατεύθυνση μιας νέας αισθητηριακής αναζήτησης παρά στην κατεύθυνση της ανάκλησης και της βυθοσκόπησης. Η επαναφορά της Κόλλβιτς στον κόσμο των ζωντανών δεν έχει έναν ανασκοπικό χαρακτήρα, δεν αφορά τη διαδικασία ανασυγκρότησης της μνήμης της ούτε αποτυπώνει μια στιγμή συνειδησιακής κρίσης. Συνιστά μια απόπειρα να δοκιμάσει εκ νέου την «αλήθεια των αισθήσεων»¹²⁰¹ και να αποκτήσει μια νέα αισθητηριακή εμπειρία.

¹²⁰⁰ Ο Πατσαλίδης κάνει λόγο για μια «υποκειμενικότητα πολυφωνική, σχεδόν σχιζοφρενική στις σχέσεις της με τον εαυτό, τον τόπο, τους άλλους». Βλ. αναλυτικά: Πατσαλίδης, «Ο θεατρικός μονόλογος την εποχή του ναρκισσισμού», *ό.π.*, σ. 241.

¹²⁰¹ Πέγκα, «Σημείωμα της συγγραφέως», στον τόμο *Η Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης*, *ό.π.*, σ. 9.

Αυτός είναι και ο λόγος που στην πορεία της μονολογικής της εκφοράς εντοπίζουμε έναν «αυξανόμενο βαθμό σωματοποίησης του φαντάσματος»¹²⁰² της Κόλλβιτς. Από μια άυλη παρουσία σε έναν λευκό και άδειο χώρο, όπου η ίδια συμπεριφέρεται ως απλώς θεατής των βιντεοπροβολών στο πρώτο μέρος του έργου, η Κόλλβιτς μετουσιώνεται στο δεύτερο μέρος του έργου σε ενεργητική παρουσία, η οποία επεμβαίνει στον χώρο και αξιοποιεί αντικείμενα που έχουν πλέον κάνει την εμφάνισή τους: μέσα από τον κάδο που βρίσκεται τώρα επί σκηνής η Κόλλβιτς θα ανασύρει ένα παπούτσι, για να ανακαλύψει το ταίρι του μέσα στην τσέπη της και να τα φορέσει. Στη συνέχεια από τον ίδιο κάδο θα ανασύρει ένα γάντι, ενώ στο τέλος του έργου θα πλησιάσει τον προτζέκτορα και θα τον κλείσει, για να εκμυστηρευθεί στο κοινό το τελευταίο της όνειρο.

Η οθόνη έχει μέχρι τούδε επιτελέσει τον ρόλο της: έχει διαμεσολαβήσει τα βιώματα της ίδιας της Κόλλβιτς και έχει αναπαραγάγει στιγμές της μοντέρνας και μεταμοντέρνας τέχνης του 20ού αιώνα. Η ανάδυση τόσο της ζωής όσο και της τέχνης ως οπτικών σημείων, η αποϋλοποίηση του αυθεντικού βιώματος αλλά και του έργου τέχνης και η δυνατότητα αναπαραγωγής τους στο διηνεκές –μια δυνατότητα που οι νέες τεχνολογίες υπόσχονται– λειτουργούν εδώ ως επιστέγασμα της μεταμοντέρνας σκέψης, που θέλει τον κόσμο να κυριαρχείται από μια διαμεσολαβημένη πραγματικότητα, η οποία γίνεται αντιληπτή ως σημεία άλλων σημείων. Η Κόλλβιτς στη διάρκεια του μονολόγου της έρχεται αντιμέτωπη με αυτήν την πραγματικότητα, ωστόσο δεν τοποθετείται ιδεολογικά απέναντί της. Μάλλον υιοθετεί μια στάση προσήνειας, που υπερβαίνει τη νοησιарχία και προτάσσει την αισθαντικότητα ως μέσον αντίληψης του κόσμου¹²⁰³. Μέσω αυτής της αισθητηριακής σύγκλισης κατορθώνει τελικά η ίδια να επιβάλει την αυθεντική της παρουσία στον σκηνικό χώρο. Οι σκηνικές οδηγίες στο δεύτερο μέρος του έργου μας πληροφορούν ότι τώρα «ο χώρος σαν να έχει ανοίξει, ή σαν να τον βλέπουμε από άλλη οπτική γωνία. Για πρώτη φορά έχουμε την αίσθηση του έξω κόσμου»¹²⁰⁴. Στην ουσία, για πρώτη φορά η Κόλλβιτς θα χρησιμοποιήσει αντικείμενα της απτής πραγματικότητας και στο τέλος του έργου θα κλείσει αποφασιστικά τον προτζέκτορα, τερματίζοντας ουσιαστικά την επενέργεια της διαμεσολαβημένης πραγματικότητας.

Η τελική αυτή κίνησή της συνοψίζει την επικυριαρχία του κόσμου των αισθήσεων έναντι του κόσμου των εννοιών και των ιδεών και καταφάσκει την υλικότητα του ανθρώπινου σώματος, που άλλωστε αποτελεί ζητούμενο της μεταμοντέρνας αντίληψης της πραγματικότητας: τα πάντα διηθούνται μέσα από και διά του ανθρώπινου σώματος, το οποίο από αντικείμενο μετουσιώνεται σε δρων υποκείμενο κατά τη διαδικασία συγκρότησης της αντίληψης του κόσμου¹²⁰⁵. Ψήγματα αυτής της προοδευτικής μετάβασης της Κόλλβιτς από την άυλη μορφή του φαντάσματος στη φυσική παρουσία της στο δεύτερο μέρος του έργου είχαν διαφανεί

¹²⁰² Αναγνώστου, *Το θέατρο της Έλενας Πέγκα*, ό.π., σ. 46.

¹²⁰³ «Η αισθαντικότητα προτάσσεται της διανοητικότητας», γράφει χαρακτηριστικά η Αναγνώστου, ό.π., σ. 17.

¹²⁰⁴ Πέγκα, ό.π., σ. 39.

¹²⁰⁵ Βλ. σχετικά: Πατσαλίδης, «Η 'Γενιά του 1960' και η Ουτοπία του 'Μετά'», στον τόμο *Θέατρο και θεωρία: περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, ό.π., σ. 63.

ήδη από την αρχή της μονολογικής της εκφοράς. Όταν λίγο μετά την έναρξη του έργου στον τοίχο είχε προβληθεί η εικόνα μιας τάρτας και η Κόλλβιτς είχε πλησιάσει για να την μυρίσει, εκφράζοντας την επιθυμία να δοκιμάσει «μια μπουκίτσα μόνο», ουσιαστικά διεκδίκησε την εισδοχή της στον κόσμο των ζωντανών αισθήσεων. Γιατί μόνο έτσι θα μπορούσε στη συνέχεια να αρθρώσει έναν λόγο αυθεντικό, έναν λόγο που θα ανακαλεί όχι ολοκληρωμένες μνήμες και αποκρυσταλλωμένες εμπειρίες, αλλά μεμονωμένες στιγμές και εντοπισμένες παύσεις ενός «εξαρθρωμένου χρόνου»¹²⁰⁶, ενός χρόνου που δεν γνωρίζει την αλληλουχία και τη διαδοχή, τη συνέχεια και την αδιάλειπτη ροή, αλλά ανασυγκροτείται ως χρόνος ασταθής και ρηγματωμένος.

Εάν συμφωνήσουμε με τη φράση του Σ. Πατσαλίδη ότι τα ηλεκτρονικά μέσα «παράγουν φόρμα πάνω στη φόρμα, αντί να παράγουν φόρμα από την ύλη»¹²⁰⁷, τότε γίνεται φανερό ότι η συνολική σκηνική παρουσία της Καίτε Κόλλβιτς στοχεύει στο να διαρρήξει αυτήν ακριβώς την πραγματικότητα και να επαναφέρει το υποκείμενο εγγύτερα στην ύλη. Αυτό φανερώνει η προϊούσα υλοποίησή της, η διαρκής επίκληση στις αισθήσεις, η σχεδόν αγωνιώδης προσπάθειά της να ερμηνεύσει το ατομικό και το συλλογικό παρελθόν μέσα από αισθητηριακές εμπειρίες, καθώς και η τελική της χειρονομία να σβήσει οριστικά τον προτζέκτορα, σημαίνοντας έτσι την τελική επικυριαρχία της ανθρώπινης ύλης έναντι της εικονικής πραγματικότητας.

Στο τέλος του έργου η Κόλλβιτς ενδύεται τα ράκη του σύγχρονου ανθρώπου, δυο παπούτσια και ένα γάντι, που ανακαλύπτει μέσα στον κάδο απορριμμάτων, και ετοιμάζεται για την έξοδό της στη μητρόπολη της Νέας Υόρκης, «στην κοιλιά του Αγνώστου»¹²⁰⁸, όπως ομολογεί η ίδια. Στο αχανές τοπίο της μητρόπολης η Κόλλβιτς μπορεί τώρα να επανενεργοποιήσει τις αισθήσεις της, για να γευθεί τη σύγχρονη –και άγνωστη στην ίδια– πραγματικότητα, μια πραγματικότητα που ουσιαστικά επιβάλλει την απονέκρωση των αισθήσεων μέσω της τεχνολογικοποίησης κάθε έκφρασης του ανθρώπινου βίου. Σε αυτήν την παράδοξη συνθήκη, στην οποία λανθάνει η «συνειδησιακή κρίση του υποκειμένου στην εποχή του σύγχρονου υλισμού»¹²⁰⁹, η Κόλλβιτς απαντά με την εμμενή της παρουσία, την επίκληση μιας Ιστορίας, που διαρκώς επανεγγράφεται, και την ανάδυση ενός νέου ιστορικού υποκειμένου που καλείται να θεωρήσει το «καρναβάλι δυνατοτήτων»¹²¹⁰ της μετανεωτερικής εποχής ως μια ευκαιρία διαρκούς επαναπροσδιορισμού του βλέμματος απέναντι στον κόσμο.

Και ενώ η Καίτε Κόλλβιτς κατορθώνει να υπερβεί την επικυριαρχία των νέων τεχνολογιών και αποτολμά ένα ανανεωμένο βλέμμα πάνω στην Ιστορία με επίκεντρο τον άνθρωπο και τις ανάγκες του, οι δύο έγκλειστοι σύντροφοι από το έργο *Δύο*

¹²⁰⁶ Πεφάνης, «Αν-άρμοστες πόρτες», στον τόμο Ουρανία Αναγνώστου, *Το θέατρο της Έλενας Πέγκα*, ό.π., σ. 14.

¹²⁰⁷ Πατσαλίδης, «Μοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός: συγκλίσεις και αποκλίσεις», στον τόμο *Θέατρο και θεωρία: περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, ό.π., σ. 51.

¹²⁰⁸ Πέγκα, ό.π., σ. 44.

¹²⁰⁹ Αναγνώστου, ό.π., σ. 40.

¹²¹⁰ Πατσαλίδης, «Το θέατρο μετά τη Σημειωτική: Anything goes», στον τόμο *Θέατρο και θεωρία: περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, ό.π., σ. 103.

Θεοί¹²¹¹ του Λένου Χρηστίδη καταβυθίζονται στον κόσμο των πολυμέσων και καταλήγουν τελικά να αλλοιώσουν την ιστορική μνήμη, κάνοντας χρήση της απεριόριστης δύναμης της τεχνολογίας. Στο έργο αποτυπώνεται ένα δυστοπικό δραματικό σύμπαν, ανάλογο με εκείνο του έργου *Ιουλιέτα των Μάκιντος* του Στέλιου Λύτρα, με τη διαφορά ότι εδώ η αντιμετώπιση της όλης συνθήκης από τον συγγραφέα τελείται σε ένα πλαίσιο σαρκασμού και μαύρου χιούμορ και εκβάλλει σε έναν μάλλον ιλαρό μηδενισμό αναφορικά με το μέλλον που επιφυλάσσει στον ανθρώπινο πολιτισμό η επέλαση των νέων τεχνολογιών.

Ο Πάτρικ και ο Μιγκέλ βρίσκονται κλεισμένοι σε ένα κέντρο αποτοξίνωσης από τους υπολογιστές. Εκεί, από την τηλεόραση που υπάρχει στο δωμάτιό τους, πληροφορούνται ότι επίκειται πυρηνική καταστροφή, εξαιτίας της οποίας πρόκειται να εξαφανιστεί ολόκληρο το ανθρώπινο γένος. Τους γεννάται, τότε, η ιδέα να χρησιμοποιήσουν τον υπολογιστή τον οποίο με μεγάλη ευλάβεια φυλούσαν στο δωμάτιό τους, προκειμένου να καταγράψουν όλα τα ονόματα των ανθρώπων εκείνων που από τη θέση και τον ρόλο τους επηρέασαν τις ιστορικές εξελίξεις, άφησαν σημαντική παρακαταθήκη καλλιτεχνικού ή επιστημονικού έργου, συνέβαλαν στη γέννηση νέων ρευμάτων ιδεών και εν γένει μετέβαλαν τον ρου της Ιστορίας. Ο σκοπός των δύο ανδρών είναι να περισώσουν όλο αυτό το αρχείο σε μια δισκέτα, την οποία θα θάψουν σε έναν βαθύ λάκκο στο κέντρο του δωματίου τους, ώστε να την ανακαλύψει το νέος γένος ανθρώπου που πιθανόν να αναδυθεί στη γη κάποιες χιλιάδες χρόνια μετά. Ενώ, όμως, βρίσκονται στο μέσον της δραστηριότητάς τους, προβληματίζονται για το πώς θα μπορούσαν οι ίδιοι να καταγραφούν σε αυτόν τον μακρύ κατάλογο, ώστε να κερδίσουν δόξα και υστεροφημία. Καταλήγουν, τότε, στην ευφυή ιδέα να εγγραφούν ως οι δύο θεοί που δημιούργησαν τον κόσμο, ενώ ταυτόχρονα υπαναχωρούν στις πιέσεις άλλων τροφίμων και του προσωπικού του κέντρου απεξάρτησης να δανείσουν και τα δικά τους ονόματα σε σημαντικές προσωπικότητες.

Με τον τρόπο αυτό τελείται μια καθολική παραχάραξη της Ιστορίας και μια ευρεία αλλοίωση της πολιτισμικής ταυτότητας του ανθρώπινου γένους, που όμως δεν υπαγορεύεται από κάποιου είδους υπαρξιακή αγωνία των δύο έγκλειστων ανδρών εν όψει του τέλους του κόσμου, αλλά απλώς και μόνο από την ανάγκη διασφάλισης της υστεροφημίας τους¹²¹². Υπό αυτό το πρίσμα, το δραματικό διακύβευμα του έργου απεκδύεται την όποια δραματική του διάσταση και προσφέρεται στον θεατή εν είδει ενός καυστικού σχολίου για τον εξανδραποδισμό του σύγχρονου ανθρώπου από τις νέες τεχνολογίες. Η εξοικείωση των δύο ανδρών με τους υπολογιστές καθίσταται το μέσον διά του οποίου εκείνοι πετυχαίνουν τον στόχο τους. Τα εικονικά περιβάλλοντα και η εγγενής τους δυνατότητα να παραχαράσσουν την πραγματικότητα πυροδοτούν την τελική ιδέα της αντιποίησης των ιστορικών προσώπων, ανάγοντας έτσι την τεχνολογία σε ηγεμονεύουσα αρχή της ανθρώπινης συνθήκης.

Το σκηνικό αντικείμενο το οποίο συνδέεται με όλη αυτήν τη διεργασία είναι ο υπολογιστής που κρύβεται στο δωμάτιο των δύο τροφίμων. Αρχικά, οι δυο τους

¹²¹¹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το «Θέατρο του Νέου Κόσμου» σε συμπαραγωγή με το ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας τη θεατρική περίοδο 1998-1999, σε σκηνοθεσία Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου.

¹²¹² Χριστίνα Κόκκοτα, «Στη φυλακή της εικονικής πραγματικότητας», *Πελοπόννησος*, 1.4.1999.

αμφιταλαντεύονται για το αν πρέπει να βγάλουν τον υπολογιστή από την αφάνειά του. Ο Μιγκέλ προσπαθεί να πείσει τον Πάτρικ, αλλά εκείνος του επισημαίνει ότι ο σκοπός της μεταφοράς του υπολογιστή μέσα στην κλινική ήταν απλώς και μόνο για την πρόκληση της εισαγωγής ενός απαγορευμένου αντικειμένου στον χώρο, ήταν δηλαδή μια πράξη καθαρά συμβολική. Όταν, όμως, ο ίδιος αρχίζει να προβληματίζεται για την τύχη της ιστορίας του ανθρώπινου πολιτισμού μετά την πυρηνική καταστροφή, αποφασίζει να αξιοποιήσει τον υπολογιστή. Τον εμφανίζει στον χώρο με προφύλαξη και, όταν ο Μιγκέλ εισέρχεται στο δωμάτιο μετά τη βόλτα του, μένει να τον κοιτάζει έκθαμβος. Ενώ ο Πάτρικ του εξηγεί τις παραμέτρους του εγχειρήματός τους, εκείνος περιορίζεται να αναφωνήσει: «Πω, πω, ομορφιές», «Γυαλίζει», «Κουκλί»¹²¹³. Αναφέρεται στον υπολογιστή σαν πραγματικό αντικείμενο λατρείας, αλλά δεν είναι εκείνος που θα κάνει χρήση του. Ο Μιγκέλ θα είναι στο εξής αυτός που θα σκάβει τον λάκκο για το θάψιμο της δισκέτας, ενώ ο Πάτρικ θα αναλάβει αποκλειστικά τον εντοπισμό του αρχαιακού υλικού στις ηλεκτρονικές βάσεις δεδομένων και την κατάρτιση των νέων καταλόγων. Ο υπολογιστής καθίσταται στο εξής το επίκεντρο της σκηνικής δράσης, αφού δι' αυτού θα επιτευχθεί όχι μόνο η πρόσβαση στο αρχαιακό υλικό, αλλά και αυτή η ίδια η παραχάραξη της Ιστορίας.

Στο τέλος της διαδρομής αυτής οι δύο τρόφιμοι έχουν επιτύχει να ανταποδώσουν στην Ιστορία τη λωβοτομή που οι ίδιοι έχουν υποστεί¹²¹⁴. Τα πάντα έχουν μηδενιστεί, καθώς ο Πάτρικ με τον Μιγκέλ μένουν στην ιστορία ως οι δύο δημιουργοί του κόσμου, ο συγκρατούμενός τους Μπάμπης ο Χοντρός αντιποιείται τον Σωκράτη, ο Ζήρο Ζήρο¹²¹⁵ διεκδικεί και κερδίζει τον Σοπέν, ο Έντι ο Γιατρός, λόγω επαγγελματικής συνάφειας, ιδιοποιείται το βιογραφικό του Παστέρ, ενώ ο Διευθυντής του κέντρου απεξάρτησης ζητά επίμονα τον Τζόνυ Βαϊσμούλλερ. Ο Τζο, ο οποίος, όπως δακρύβρεχτα ομολογεί, δεν γνωρίζει κανέναν για να ζητήσει, παρακαλά τον Πάτρικ και τον Μιγκέλ να του βρουν κάποιον «καλό», για να του πιστώσουν το έργο του. Με όλη αυτήν την απόδοση των επιτευγμάτων του πολιτισμού σε «τυχαίους ανώνυμους [...] ολιγοφρενείς, ματαιόδοξους ή συμπλεγματοκούς»¹²¹⁶ ανθρώπους ουσιαστικά διατυπώνεται ένα σχόλιο για τον σχετικισμό του ιστορικού λόγου και για την ιδεολογική χρήση της Ιστορίας από τα εκάστοτε κυρίαρχα ιδεολογικά συστήματα. Ο εκφυλισμός στον οποίο υποβάλλονται τα πολιτισμικά επιτεύγματα στο παρόν έργο προοιωνίζεται μια νέα κοινωνική δυστοπία, εντός της οποίας οι πολιτισμικές αξίες θα προβάλλουν ισοπεδωμένες και υποκείμενες στην αυθαίρετη εκμετάλλευσή τους από την εκάστοτε εξουσία. Το ηλεκτρονικό περιβάλλον του έργου με τον ολοκληρωτικό του χαρακτήρα λειτουργεί ως προπομπός της επωαζόμενης νέας τάξης πραγμάτων και επισφραγίζει την προοδευτική υπαγωγή της ανθρώπινης συνθήκης στους αγοραίους νόμους της τεχνολογικής επανάστασης.

¹²¹³ Λένος Χρηστίδης, *Δύο θεοί*, Θέατρο του Νέου Κόσμου/Νέα Σκηνή Τέχνης, Αθήνα 1999, σ. 26.

¹²¹⁴ Ανδριανού, «Εικονικό σύμπαν και θεία άγνοια», *Ακρόπολη*, 26.5.1999.

¹²¹⁵ Το όνομα του προσώπου, που ουσιαστικά δεν είναι παρά ένας αναδιπλασιασμός της λέξης «μηδέν» στα αγγλικά, λειτουργεί υπαινικτικά της μηδενιστικής οπτικής του συγγραφέα.

¹²¹⁶ Γεωργουσόπουλος, «Υποκαθιστώντας τον Γκοντό», *Τα Νέα*, 3.5.1999.

Στο έργο *Χώματα*¹²¹⁷ του Γιώργου Βέλτσου η έκπτωση του αρχαίου μνημείου στη γύψινη πεποιημένη εκδοχή του δίκην μεγεθυμένου τουριστικού σουβενίρ στην τελευταία σκηνή επισφραγίζει την προβληματική που έχει αναπτυχθεί καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης γύρω από την αναπαράσταση της μνήμης, τη σημασία των θραυσμάτων στη συγκρότηση του μνημονικού όλου, τις εσκεμμένες στρεβλώσεις της Ιστορίας, που εξυπηρετούν την ιδεολογική της χρήση, αλλά και τις προβολές – ακούσιες ή εκούσιες– του εαυτού επάνω στα σύμβολα του μύθου και της Ιστορίας. Η μετάπτωση της ύλης του μνημείου, το οποίο στο τέλος του έργου αναστηλώνεται με εμφανή τα τεχνητά του μέρη και προσφέρεται ως θέαμα στους αξιωματούχους και το τηλεοπτικό κοινό, συνιστά την πλήρη διάψευση της μέχρι τούδε αναζήτησης του Αρχαιολόγου, κυρίαρχης φιγούρας του έργου και alter ego του συγγραφέα.

Ο Αρχαιολόγος, υπεύθυνος σε μια ανασκαφή στον Ραμνούντα, παρά τις πιέσεις των συνεργατών του και τα τελεσίδικα της αρχαιολογικής υπηρεσίας, αρνείται να συναινέσει στην αποκατάσταση και αναστήλωση του μνημείου, το οποίο μόλις έχει αποκαλύψει η αρχαιολογική του σκαπάνη. Επιμένει ο θριγκός του ναού να μείνει ως έχει, δηλαδή σπαράγματα ατάκτως εριμμένα, χωρίς την απαιτούμενη πλήρωσή του με συνεκτικά υλικά, τα οποία δύνανται να εξασφαλίσουν τη μακροχρόνια διατήρησή του. Το προβαλλόμενο από αυτόν επιχείρημα είναι ότι τα αρχαία με εμφανή τη φθορά του χρόνου επάνω τους συνιστούν για το βλέμμα μια φανέρωση της ύλης τέτοια που φωτίζει τελικά το κενό του χρόνου. Και είναι αυτό ακριβώς το κενό –κενό χρόνου, κενό ύλης, κενό νοηματοδότησης– που ενδιαφέρει τον Αρχαιολόγο, αφού, όπως ο ίδιος διατείνεται, η σημασία εγκαθίσταται στην απουσία, χωρίς βέβαια ποτέ να παγιώνεται και να οριστικοποιείται. Οι σημασιακές ροές που διαρρέουν τα θραύσματα και τα κενά της ύλης των μνημείων συγκροτούν τελικά, κατά τον Αρχαιολόγο, τον «κυκλικό, φαύλο, ελλειπτικό»¹²¹⁸ χρόνο της ανθρωπότητας, όπως ακριβώς βιώνεται ο χρόνος από τη συνείδηση κάθε φορά που εκείνη αποπειράται να τον στοχεύσει.

Ωστόσο, ο συγγραφέας δεν μένει σε μια ρητορική περί της αντίληψης του ιστορικού χρόνου, αλλά επιχειρεί να εισαγάγει και το ζήτημα της συνείδησης του εαυτού, το οποίο συμπλέκει άρρηκτα με τον χρόνο της Ιστορίας. Ο Αρχαιολόγος, πέρα από την εμμονή του στη διατήρηση της θραυσματικής μορφής του ναού του Ραμνούντος, βρίσκεται σε διαρκή αναζήτηση ενός αγάλματος της θεάς Νεμέσεως, που συνδεόταν με τον αρχαιολογικό χώρο και στο οποίο ο ίδιος προβάλλει τη μορφή της πεθαμένης του κόρης –για την κόρη αυτή η γυναίκα του θα τον κατηγορήσει ότι την υποτιμούσε διαρκώς, σύροντάς την στο μουσείο και συγκρίνοντας την ασχήμια της με την κλασική ομορφιά των γυναικείων αγαλμάτων. Τη θεά Νέμεση, λοιπόν, αναζητά ο Αρχαιολόγος ως «ανταποδοτική θεά», όπως ο ίδιος την ονομάζει, η οποία θα τον απαλλάξει από την ύβρη την οποία έχει διαπράξει απέναντι στην κόρη του Πέρσα-Περσεφόνη. Ταυτόχρονα, η φανέρωση του αγάλματος εμπρός του θα είναι για τον ίδιο μια μετενσάρκωση της κόρης του Πέρσας, η οποία θα επιστρέψει με τον

¹²¹⁷ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το «Δραματικό Θέατρο» στο Γενί Τζαμί Θεσσαλονίκης (Παλαιό Αρχαιολογικό Μουσείο) τη θεατρική περίοδο 1997-1998, σε σκηνοθεσία Ρούλας Πατεράκη.

¹²¹⁸ Βέλτσος, *Χώματα*, Πλέθρον, Αθήνα 1997, σ. 19.

τρόπο αυτό από την επικράτεια των νεκρών στον επίγειο κόσμο μέσω της ύλης του αγάλματος.

Πράγματι, η θεά εμφανίζεται κάποια στιγμή ενώπιον του Αρχαιολόγου, ο οποίος μπορεί τώρα να αναφωνήσει: «Είσαι το εκπορνευμένο φάντασμα του ταραγμένου νου μου»¹²¹⁹. Στη συνέχεια, η μορφή της θεάς συναιρείται με τη μορφή της Άννας, απόγονο αρχαιοκάπηλου που είχε συλήσει κάποτε τον αρχαιολογικό χώρο του Ραμνούντος και η οποία τώρα προσφέρει ένα θραύσμα μαρμάρου της επιτύμβιας στήλης, δίνοντας στον Αρχαιολόγο τη δυνατότητα να ανασυστήσει την επιγραφή και να την διαβάσει. Ο Αρχαιολόγος ομολογεί πια ότι η εμμονή του με το άγαλμα ήταν μια ύστατη προσπάθεια να ξαναφέρει πίσω την κόρη του από τα χώματα –τα ίδια χώματα από τα οποία συνίσταται και η ύλη του αγάλματος. Έχοντας, πλέον, αποδεχθεί το κενό του, αυτό που τόσο επίμονα επιζητούσε στην επαφή του με τα θραύσματα του μνημείου, παραδίδει στο τέλος τον χώρο και τον εαυτό του βορά στους νόμους της αγοράς. Στην τελευταία σκηνή του έργου ο ναός έχει αποκατασταθεί σε τόσο μεγάλο βαθμό ώστε μοιάζει σαν ένα πελώριο γύψινο τουριστικό σουβενίρ. Οι κάμερες και τα μικρόφωνα στην τελετή των αποκαλυπτηρίων ολοκληρώνουν τη νομοτελειακή πορεία προς την εμπορευματοποίηση, κυρώνοντας την οριστική διάψευση της προσδοκίας του Αρχαιολόγου. Με την επανένωση σε τεχνητή ύλη των θραυσμάτων του μνημείου χάνεται οριστικά η επαφή με την πρωταρχική ύλη και η δι' αυτής σύνδεση με τον εσώτερο εαυτό.

Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται η εναγώνια αναζήτηση του Αρχαιολόγου, αφήνοντας πίσω της μόνο τα «ίχνη μιας (δια)γραφής»¹²²⁰. Γιατί για τον συγγραφέα, εξ ονόματος του οποίου μιλά άλλωστε ο Αρχαιολόγος, η αναζήτηση του νοήματος διέρχεται αποκλειστικά μέσα από τα θραύσματα του λόγου, το υπόλειμμα της σημασίας, τη διαρκή μετατόπιση της σκέψης, έτσι που στο τέλος να μένουν μόνο τα ίχνη μιας πορείας που δεν εκβάλλει πουθενά. Σύμφωνα με τον Σ. Πατσαλίδη, «η αναπαράστασή του [έργου] δεν έχει απλώς την έννοια της χωρικής μετάθεσης εκείνου που είχαμε ήδη σκεφθεί (στη μεταφυσική μας άγνοια) ως κάτι παρόν. Απλώς προάγει επιδεικτικά το δικό της ομοίωμα, την ετεροτοπία της»¹²²¹. Οι πολλαπλές αντανάκλασεις της συνείδησης του Αρχαιολόγου στα θραύσματα του ναού, στα κενά της μνήμης, στο άγαλμα της θεάς Νεμέσεως, στην επαναφορά της ύλης και στη λυτρωτική ιδιότητα του μύθου ουσιαστικά συμπυκνώνουν όλη αυτήν την αναπαράσταση του νου του Αρχαιολόγου που λαμβάνει χώρα επί σκηνής και διανοίγεται στην ετεροτοπία των χωμάτων: τα χώματα, πληθυντικός της πρώτης ύλης, που μοιάζει έτσι να διαχέεται και να καταλαμβάνει ολόκληρο το πεδίο εξάσκησης των νοητικών προβολών του Αρχαιολόγου, καθίστανται ένας τόπος στον οποίο δοκιμάζεται η ανθεκτικότητα των ορίων¹²²², ένας τόπος όπου ο εαυτός δύναται να έρχεται αντιμέτωπος κάθε φορά και με μια διαφορετική αναπαράστασή του.

¹²¹⁹ Το ίδιο, σ.48.

¹²²⁰ Πατσαλίδης, «Το παιχνίδι της αντι-γραφής», *ό.π.*, σ. 192.

¹²²¹ Πατσαλίδης, «Μεταμοντέρνες τάσεις στο σύγχρονο νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο», *ό.π.*, σσ. 185-186.

¹²²² Πατσαλίδης, «Το παιχνίδι της αντι-γραφής», *ό.π.*

Ουσιαστικά στο έργο αυτό παρακολουθούμε τη σταδιακή αποδόμηση της διαδικασίας συγκρότησης της συνείδησης, έτσι όπως αυτή εκδιπλώνεται μέσα από τις ενέργειες και τις χειρονομίες του Αρχαιολόγου στο πεδίο της αρχαιολογικής σκαπάνης. Με αφορμή τα θραύσματα του ναού, το κομμάτι μαρμάρου από την επιτύμβια στήλη, που φέρνει η Άννα/θεά, και την τελική ωραιοποιημένη εικόνα του ναού κατόπιν της αναστήλωσής του συγκροτείται ο λόγος του Αρχαιολόγου καταρχάς γύρω από την ίδια την επιστήμη της αρχαιολογίας («Η αρχαιολογία δεν είναι στατική μηχανική, αλλά ρητορική, αρχιτεκτονική αισθημάτων, φαντασμαγορία αυτού που επανέρχεται»¹²²³) και έπειτα γύρω από τον ιστορικό χρόνο, τη μνήμη, τις διαφορετικές της αναπαραστάσεις, αλλά και τη συγκρότηση του εαυτού διαμέσου της επαφής με τον υλικό κόσμο, με τη ροϊκότητα και τα κενά του χρόνου. Η τελική εικόνα της γύψινης εκδοχής του αναστηλωμένου ναού σε αντιδιαστολή με την αρχική εικόνα των θραυσμάτων αντικατοπτρίζει αυτήν ακριβώς την ταλάντωση της συνείδησης στη διαστολή του χρόνου της μνήμης και της Ιστορίας.

Τέλος, σε ένα δραματικό σύμπαν ακόμα πιο αφαιρετικό και έκκεντρο εγγράφει ο Δημήτρης Δημητριάδης την προβληματική του ιστορικού χρόνου και της εθνικής ταυτότητας στο έργο του *Η αρχή της ζωής*. Στον σκηνικό χώρο του έργου δεσπόζουν αρκετά σκηνικά τοπόσημα, άλλα από τα οποία φέρουν απλώς τον χαρακτήρα παισίωσης της δράσης και ανάδυσης μιας ανοίκειας ατμόσφαιρας, που συνάδει με τα επί σκηνής δρώμενα¹²²⁴, και άλλα μετέχουν της σκηνικής δράσης, αναδυόμενα μάλιστα ως ισχυρά σύμβολα του δραματικού σύμπαντος του έργου. Στην τελευταία αυτή κατηγορία εντάσσεται το υπερμέγεθες ψυγείο, που βρίσκεται τοποθετημένο στο κέντρο και προς το βάθος της σκηνής. Πρόκειται για «ένα τετράγωνο μεταλλικό ψυγείο, κατά πολύ μεγαλύτερο απ' το ανάστημα κι ενός πολύ ψηλού ανθρώπου»¹²²⁵, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, με μια πόρτα που – αντιθέτως – «είναι πολύ χαμηλότερη απ' το κανονικό ανθρώπινο ύψος, έτσι ώστε, όποιος θέλει να μπει ή να βγει, πρέπει αναγκαστικά να σκύψει, σχεδόν να γονατίσει, για να μπορέσει να περάσει»¹²²⁶. Ιδιαίτερη σημασία στη σκηνική όψη μοιάζει να έχει το βιομηχανικό υλικό του ψυγείου (μέταλλο), που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με το χρώμα, το οποίο καλύπτει το σύνολο σχεδόν της σκηνής, αλλά και με τα υπολείμματα δένδρων που δίνουν την εντύπωση ενός πρώην μεγαλειώδους δάσους. Εξαρχής,

¹²²³ Βέλτσος, *ό.π.*, σσ. 17-18.

¹²²⁴ Τέτοια αντικείμενα είναι τα κούτσουρα των δέντρων που περιστοιχίζουν το ψυγείο, τα ίχνη από τις πλάκες του εδάφους που μοιάζει να έχουν αποσπαστεί από μνημειώδη οικοδομικά σύνολα, το σκεπαστό παλιό τζιπ, καθώς και η εμβληματική βιβλιοθήκη, αντίστοιχου ύψους με το ψυγείο. Για τη βιβλιοθήκη συγκεκριμένα ο Γ. Πεφάνης στην κριτική του για την παράσταση του έργου σημειώνει ότι συμβολίζει την «αποθηκευμένη μνήμη του ατόμου και του συνόλου» (Πεφάνης, «*Η Αρχή της Ζωής* του Δημήτρη Δημητριάδη από το *Θέατρο του Νότου* στο Αμόρε, 1995», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, *ό.π.*, σ. 83). Ωστόσο, κανένα από τα παραπάνω αντικείμενα δεν εισέρχεται σε κινήσιακή σχέση με τα δραματικά πρόσωπα του έργου, αλλά ούτε η παρουσία τους ενεργοποιείται λεκτικά από τον δραματικό διάλογο. Για τον λόγο αυτό τα συγκεκριμένα αντικείμενα, μολονότι μπορεί να φέρουν συμβολισμούς στο επίπεδο της εικονοποιίας, εξαιρούνται της παρούσας ανάλυσης, καθώς συνιστούν απλώς στοιχεία του σκηνικού περιβάλλοντος και όχι αντικείμενα στα οποία προβάλλεται κάποια εμπρόθετη στάση.

¹²²⁵ Δημητριάδης, *Η αρχή της ζωής*, *ό.π.*, σ. 11.

¹²²⁶ *Ο.π.*

συνεπώς, δημιουργείται μια οπτική ανοικείωση εξαιτίας τόσο του μεγέθους του ψυγείου όσο και της ψυχρότητας του υλικού κατασκευής του σε αντίστιξη προς την οικειότητα την οποία αποπνέει ο λοιπός σκηνικός χώρος.

Η λειτουργία του ψυγείου ενεργοποιείται πολύ νωρίς μέσα στο έργο, όταν ξαφνικά ψηλά στην πρόσοψή του ανάβει ένα «μάτι» και συγχρόνως ακούγεται ένα παρατεταμένο και διαπεραστικό κουδούνισμα σαν σειρήνα κινδύνου. Αυτό είναι το σήμα ότι από το ψυγείο πρόκειται να εξέλθει ο Δαρείος Φερνάζης. Η Αναστασία, που βρίσκεται ήδη στον χώρο, σπεύδει να φορέσει ποδιά και γαλότσες, παίρνει στα χέρια της το λάστιχο ποτίσματος και αναμένει την έξοδο του Φερνάζη. Έπειτα, ανοίγει την πόρτα του ψυγείου και μόνο τότε το «μάτι» σβήνει και το κουδούνισμα σταματάει. Από το ψυγείο βγαίνει ο Δαρείος Φερνάζης, γυμνός και βρώμικος. Η Αναστασία αρχίζει να τον καταβρέχει με το λάστιχο, ύστερα του τείνει την πετσέτα, εκείνος σκουπίζεται, χτενίζεται, πουδράρεται, αρωματίζεται και στο τέλος αφήνεται και πάλι στα χέρια της Αναστασίας, για να τον βοηθήσει να φορέσει την αυτοκρατορική του στολή. Τότε είναι που μεταμορφώνεται σε Κωνσταντίνο Παλαιολόγο. Στο εξής ο Δαρείος Φερνάζης θα εμφανίζεται με τη διττή αυτή ταυτότητα και είναι πάνω σε αυτόν ακριβώς τον «αμφικατοπτρισμό»¹²²⁷ που θα θεμελιωθεί ολόκληρη η ποιητική του δραματικού κειμένου.

Πέρα, όμως, από τις εισόδους και τις εξόδους του Φερνάζη-Παλαιολόγου από το ψυγείο, το γιγάντιο αυτό μεταλλικό δοχείο χρησιμεύει και ως αποθετήριο των πτωμάτων των ανδρών τους οποίους η Αναστασία σκοτώνει καθημερινά κατά παραγγελία του Δαρείου Φερνάζη. Επίσης, εκεί θα σύρει ο Φερνάζης την Πουπέ αμέσως μόλις την πνίξει η μάνα της Φωτεινή, εκεί θα συρθεί από τη Φωτεινή το πτώμα του Παλαιολόγου μετά την άλωση της Πόλης, εκεί θα συρθεί και πάλι από τη Φωτεινή ο Ρωμανός Δραγάζης-Μωάμεθ νεκρός. Στην καταληκτική σκηνή του έργου η Αναστασία ενδύεται το αυτοκρατορικό ένδυμα και αυτοανακηρύσσεται «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος». Η Φωτεινή, ακολούθως, ιδιοποιείται τον πρότερο ρόλο της Αναστασίας, αναλαμβάνει δηλαδή στο εξής να σκοτώνει εκείνη άντρες και μάλιστα οικειοθελώς και όχι κατά παραγγελία της Αναστασίας, επιδιώκοντας έτσι να εκδικηθεί τον πρώην σύζυγό της. Με την Αναστασία να εισέρχεται στο τέλος του έργου στο ψυγείο, όπως άλλοτε ο Δαρείος Φερνάζης-Παλαιολόγος, η Ιστορία επανεκκινείται, «αναβαθμίζεται», σύμφωνα με τα λόγια του Σ. Λαζαρίδη, «και έτσι έχουμε το επόμενο ιστορικό στάδιο που είναι η Αναστασία ως Κωνσταντίνος Παλαιολόγος»¹²²⁸.

Το δραματικό σύμπαν του έργου θεμελιώνεται πάνω στο ζήτημα της συγκρότησης της εθνικής συνείδησης, μέρος του οποίου αποτελεί και η αντίθεση Ανατολής και Δύσης, Ισλάμ και Ορθοδοξίας¹²²⁹. Εντός της αντίθεσης αυτής είναι που

¹²²⁷ Ο Σ. Λαζαρίδης κάνει λόγο για «φαινόμενο αμφικατοπτρισμού», διά του οποίου το προσωπικό δράμα του Δαρείου Φερνάζη συμπλέκεται με το ευρύτερο και καθολικότερο δράμα του ιστορικού προσώπου του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου: Δημητριάδης, Λαζαρίδης, «Η πρώτη παράσταση: Μία συζήτηση του Στέφανου Λαζαρίδη και του Δημήτρη Δημητριάδη», *ό.π.*, σ. 119.

¹²²⁸ *Το ίδιο*, σ.164.

¹²²⁹ Γράφει σχετικά η Δ. Κονδυλάκη: «[Πλείστα έργα του Δημητριάδη] δραματοποιούν άμεσα ή έμμεσα τη στασιμότητα και το τέλμα του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού ως συνέπεια της άκριτης υιοθέτησης μύθων και της επιβίωσης αναχρονιστικών αφηγημάτων που θεμελιώνουν ακόμη την έννοια

εγγράφεται και το προσωπικό δράμα των προσώπων, κάθε ένα από τα οποία «έχει το δικό του βιοματικό γραμμάτιο που θέλει να εξαργυρώσει»¹²³⁰. Με τον τρόπο αυτό το έργο αναπτύσσεται σε δύο παράλληλους άξονες: αυτόν της ανάδυσης του ατομικού υποκειμένου μέσα από την αφήγηση της προσωπικής-βιοματικής ιστορίας των ηρώων και αυτόν της σκιαγράφησης του συλλογικού υποκειμένου, από τον οποίο απορρέει το εδραίο ζήτημα των εθνικών, θρησκευτικών και πολιτισμικών ταυτοτήτων. Το ζήτημα αυτό φέρεται να απασχολεί τον συγγραφέα σε σχέση με το ευρύτερο ζητούμενο του «ελληνοκεντρισμού», το οποίο θέτει εν πολλοίς η σύγχρονη του νεοελληνική δραματουργία και στην κρατούσα διάσταση του οποίου ο ίδιος ανθίσταται¹²³¹.

Επί σκηνής παρακολουθούμε την εκδίπλωση της ατομικής ιστορίας των δραματικών προσώπων: του Δαρειού Φερνάζη, της Αναστασίας, της αδερφής της Αναστασίας Φωτεινής και της κόρης της Πουπέ, του Ρωμανού Δραγάζη, γιου της Αναστασίας, και του Θεόφιλου Δραγάζη, συζύγου της Αναστασίας. Τα πρόσωπα, όμως, αυτά ενδύονται και μια δεύτερη ταυτότητα, ιστορική. Έτσι ο Δαρειός Φερνάζης παρουσιάζεται ως Κωνσταντίνος Παλαιολόγος και ο Ρωμανός Δραγάζης ως Μωάμεθ ο Πορθητής, ενώ τα υπόλοιπα πρόσωπα ενέχονται στο πεδίο της ιστορικής αφήγησης διά του ατομικού τους δράματος, το οποίο προβάλλουν επάνω στο δράμα της Ιστορίας. Με τη δυσπρόστατη αυτή ύπαρξή τους τα πρόσωπα του έργου, «βεβαρυσμένα από την Ιστορία που υπερκαθορίζει την προσωπική τους ιστορία, εγγράφονται στη σφαίρα της ιστορικότητας αφηγούμενα την ιστορία τους, μεταλλασσόμενα σε πρόσωπα ιστορικά»¹²³².

Με τον τρόπο αυτό η δράση του έργου ακολουθεί μια κλιμακούμενη πορεία με απόληξη την ολική καταστροφή του δραματικού του σύμπαντος, εντός του οποίου θα επιβιώσουν τελικά μόνο η Φωτεινή με την Αναστασία. Σε εκείνες πλέον εναπόκειται η «αρχή της νέας ζωής», εδραζόμενη στο μυθολογικό μοτίβο της αέναης ανακύκλωσης του χρόνου. Η έκβαση αυτή του έργου αποδίδει αναδρομικά στο εννοιολογικό του υπόστρωμα μια επιπλέον διάσταση: τα πρόσωπα φτάνοντας το καθένα στο τέλος αυτής της επώδυνης διαδρομής έχουν διέλθει μέσα από τις ταυτότητες των άλλων προσώπων, έχουν εναλλάξει πολλάκις τους ρόλους τους,

του έθνους [...]». Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, ό.π., σ. 32.

¹²³⁰ Πατσαλίδης, «Το 'Θέατρο του Νότου' και της ετεροτοπίας: 1995-1996», *Πόρφυρας*, 76 (Ιαν.-Μάρ. 1996), σ. 221.

¹²³¹ Ο ίδιος σε συνέντευξή του υποστηρίζει ότι «[κάποια κέντρα εξουσίας] ήθελαν να παραμείνουν όλα σε μια εντοπιότητα οικεία, εύκολη, προσβάσιμη, αναγνωρίσιμη» και κατέκρινε τον κακώς εννοούμενο «ελληνοκεντρισμό» που τέθηκε στον πυρήνα της δραματικής παραγωγής τη δεκαετία του 1990. Βλ. αναλυτικά: Δημητριάδης, «Συνέντευξη στην Ιωάννα Κλεφτόγιαννη. Δ. Δημητριάδης: τα ταμπού παραμένουν», *Ο Αναγνώστης*, 28.11.2013, Ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <https://www.oanagnostis.gr/%ce%b4-%ce%b4%ce%b7%ce%bc%ce%b7%cf%84%cf%81%ce%b9%ce%ac%ce%b4%ce%b7%cf%82-%cf%83%cf%84%ce%b7%ce%bd-%ce%b5%ce%bb%ce%bb%ce%ac%ce%b4%ce%b1-%cf%84%ce%b1-%cf%84%ce%b1%ce%bc%cf%80%ce%bf%cf%8d-%cf%80/> Υπό αυτό το πρίσμα το έργο του νοείται ως μια αναθεωρητική ματιά αυτού του ελληνοκεντρισμού και ως μια απόπειρα επαναδιαπραγμάτευσης της έννοιας της εθνικής συνείδησης, η κατάκτηση της οποίας για τον Δημητριάδη διέρχεται μέσα από την καταστροφή.

¹²³² Τσατσούλης, «Η τραγωδία της ετερότητας. Για το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η αρχή της ζωής* στο θέατρο Αμόρε», ό.π., σ. 260.

έχουν εκταθεί το ένα διαμέσου του άλλου και έχουν προσδιοριστεί διά της ομοιότητας και της διαφοράς τους. Το στοιχείο αυτό της «συνεχούς μετενσάρκωσης ενός μέρους του εαυτού στο πρόσωπο ενός άλλου» μας φέρνει, σύμφωνα με τον Γ. Πεφάνη, στη δεσπόζουσα ιδέα του έργου, που δεν είναι άλλη από τη «διφυΐα του ανθρώπινου όντος (αρσενικό-θηλυκό, καλό-κακό, ζεϊδωρο-θανατηφόρο)»¹²³³. Στο τέλος του έργου ολοκληρώνεται το μωσαϊκό των διαφορετικών προσωπειών, διά του οποίου συγκροτείται τελικά η εικόνα ενός και μόνου προσώπου, του ανθρώπινου υποκειμένου, του οποίου η ταυτότητα τίθεται εδώ υπό διαρκή επαναδιαπραγμάτευση.

Η απόληξη, όμως, σε ένα μοναδιαίο υποκείμενο, το οποίο φέρεται να αντανακλάται επάνω στα επιμέρους δραματικά πρόσωπα, δυναμοποιεί το ελεγκτικό κέντρο της δραματικής αφήγησης και δεικνύει προς έναν μηχανισμό που εγκλωβίζει τα πρόσωπα στη νομοτέλειά του, εξωθώντας τα στην τελική συντριβή και αποσύνθεση. Τον μηχανισμό αυτό ο ίδιος ο συγγραφέας ονομάζει «κατάσταση»¹²³⁴ και βλέπει τη σκηνική του υλοποίηση στο αντικείμενο του ψυγείου. Αιτιολογεί αυτήν του θέση υπογραμμίζοντας ότι το ψυγείο

είναι σαν να υπήρχε από πάντα και να υπάρχει για πάντα. Συμβαίνει ό,τι συμβαίνει γύρω του κι αυτό παραμένει αναλλοίωτο, χωρίς εξήγηση. Εργάζονται όλοι γι' αυτό, το υπηρετούν, το διατηρούν, το τροφοδοτούν και τελικώς το διαιωνίζουν μ' αυτά που του προσφέρουν, χωρίς ποτέ να αναρωτιούνται τι είναι, τι σημαίνει, κτλ.¹²³⁵

Το ψυγείο, λοιπόν, εμφανίζεται ως μια προϋπάρχουσα πρωταρχική δομή, που συνέχει την πραγματικότητα και της αποδίδει το νόημά της. Τα πρόσωπα φέρονται να λειτουργούν ως ενεργούμενα μιας ανώτερης δύναμης, η οποία τα υπάγει στο καθήκον της διαρκούς κατάφασης και συντήρησης αυτής της πρωταρχικής δομής.

Τα λόγια του Ρωμανού Δραγάζη ως Μωάμεθ αμέσως μετά την άλωση της Πόλης επικυρώνουν αυτήν την πρωταρχική διάσταση του ψυγείου. Αφού η Φωτεινή έχει τοποθετήσει το πτώμα του Δαρείου Φερνάζη-Παλαιολόγου στο ψυγείο και καθώς ο Δραγάζης-Μωάμεθ στρέφει προς αυτό, λέει:

Πάντα το θαύμαζα. Από την πρώτη στιγμή που το είδα. Δεν υπάρχει στον κόσμο άλλο σαν αυτό. Κανείς δεν ξέρει από πότε βρίσκεται εδώ ούτε από ποιον. Αντλεί όλη την ενέργειά του απ' τα έγκατα της γης. Αμέτρητα καλώδια, τεράστια σε πάχος και μήκος, είναι βυθισμένα στον βαθύτερο πυρήνα του πλανήτη. Από κει μέσα παίρνει τις δυνάμεις που χρειάζεται για να λειτουργήσει, και οι δυνάμεις αυτές είναι ανεξάντλητες, ατελείωτες.

[...]

Η ίδια η γη τού δίνει την ενέργεια που έχει ανάγκη, η ίδια η γη είναι η τροφή του. Τρέφεται απ' τη γη όπως ένα μεγάλο θάνατο δέντρο, όπως το δέντρο της ζωής. Αυτό και η γη είναι αλληλένδετα, και δεν μπορεί κανείς να τα χωρίσει.

[...]

Δεν είναι ένα ασύλληπτο δημιούργημα; Λείο. Λαμπερό. Απρόσβλητο. Άφθαρτο. Θείο. Το μεγαλύτερο θαύμα του κόσμου. Η κατοικία του Θεού.¹²³⁶

¹²³³ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 82.

¹²³⁴ Δημητριάδης, Λαζαρίδης, *ό.π.*, σσ. 115, 124.

¹²³⁵ *Το ίδιο*, σ. 130.

¹²³⁶ Δημητριάδης, *Η αρχή της ζωής*, *ό.π.*, σσ. 99-100.

Ο Δραγάζης-Μωάμεθ προβάλλει, ουσιαστικά, στο ψυγείο την ιδιότητα του δέντρου της ζωής. Η ανθρωπολογική αυτή διάσταση, την οποία ο ίδιος αποδίδει στο ψυγείο, περιβάλλει το δραματικό πλαίσιο του έργου με τον χαρακτήρα του καταγωγικού μύθου. Η δραματική συνθήκη αναδύεται, έτσι, ως μια υπερ-ιστορική πραγματικότητα, που μπορεί να εκκινεί από συγκεκριμένα πολιτισμικά συμφραζόμενα, αλλά τελικά ανάγεται σε κάτι πολύ ευρύτερο, το οποίο αφορά την ανθρώπινη κατάσταση εν γένει και τον διαρκή επαναπροσδιορισμό της μέσα στον ρου της Ιστορίας.

Ωστόσο, στον μακρύ αυτό πανηγυρικό του μονόλογο ο Δραγάζης-Μωάμεθ στην ακροτελεύτια αναφορά του στο ψυγείο επαναφέρει τη θρησκευτική διάσταση του δραματικού περιβάλλοντος. Συγκεκριμένα, αναφέρεται στο ψυγείο ως τον «ωραιότερο ναό του κόσμου»¹²³⁷. Σε άλλο σημείο, εξάλλου, όταν η Αναστασία είχε ερωτηθεί από τη Φωτεινή σχετικά με την ύπαρξη και την ταυτότητα του ψυγείου, της είχε απαντήσει με απόλυτη φυσικότητα ότι πρόκειται για την Αγία Σοφία και την είχε προσκαλέσει να μπει μέσα για να προσκυνήσει. Αντίστοιχα, σε επόμενο χρόνο μέσα στο έργο, όταν η Πουπέ, έχοντας ανακτήσει την όρασή της, είχε μπει για λίγη ώρα μέσα στο ψυγείο, εξερχόμενη είχε αποφανθεί ότι είναι πολύ ωραία εκκλησία και ότι ένιωσε πως την έχτισε ο Θεός. Στη μορφή του ψυγείου, συνεπώς, συμφύρεται η εικόνα του δέντρου της ζωής, το χριστιανικό σύμβολο της Αγίας Σοφίας και ο επιτελεστικός τόπος του θανάτου, καθώς το ψυγείο εμφανίζεται ως χωνευτήρι πτωμάτων.

Όλα αυτά τα στοιχεία συνάγονται και από τη σκηνική όψη του ψυγείου, αλλά και από τη θέση του εντός του σκηνικού χώρου και τον συσχετισμό του με τα άλλα στοιχεία του χώρου. Όπως μας έχει πληροφορήσει ο συγγραφέας στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, το σχήμα του ψυγείου είναι τετράγωνο. Ο ίδιος στη συνομιλία του με τον σκηνοθέτη της παράστασης, Σ. Λαζαρίδη, θα επισημάνει ότι το ψυγείο εξαιτίας του σχήματός του παραπέμπει στην Κάαμπα, το ιερό τέμενος του Ισλάμ στη Μέκκα, αλλά και στην Αγία Σοφία, που επίσης έχει σχήμα κύβου¹²³⁸. Πρόκειται, συνεπώς, για μια «έμμεση μορφή εκείνων των ιερών οικοδομημάτων που συμβολίζουν την Ορθοδοξία και το Ισλάμ»¹²³⁹. Το ψυγείο εγκιβωτίζει τα δύο θρησκευτικά σύμβολα, όχι όμως σε ένα πνεύμα συνύπαρξης και συγκερασμού των διαφορετικών πολιτισμικών κωδίκων, αλλά αντίθετα μέσα σε μια πολεμική ατμόσφαιρα αλληλοεξόντωσης. Ο βιασμός του Δαρείου Φερνάζη-Παλαιολόγου από τον Ρωμανό Δραγάζη-Μωάμεθ ουσιαστικά σημαίνει την πτώση της Κωνσταντινούπολης και την παράδοσή της στα χέρια των αλλόθρησκων, αλλά παράλληλα υποδηλώνει και τον «αναγκαίο πλέον συμφυρμό Οθωμανικού και Χριστιανικού στοιχείου με σύμβολο την σε ψύξη Αγιά-Σοφιά»¹²⁴⁰.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, το ψυγείο αντανακλά το όλο ζήτημα της συγκρότησης της εθνικής συνείδησης που διαπνέει το δραματικό σύμπαν του έργου και το ίδιο εκλαμβάνεται ως η οπτική συμπύκνωση του διαρκούς σκηνικού παιγνίου των

¹²³⁷ *Το ίδιο*, σ. 102.

¹²³⁸ Δημητριάδης, Λαζαρίδης, *ό.π.*, σ. 131.

¹²³⁹ *Το ίδιο*, σ. 132.

¹²⁴⁰ Τσατσούλης, «Κοσμικός τοκετός», *Χρόνος*, 34 (Φεβρ.2016), *ό.π.*

ιστορικών ταυτοτήτων στο οποίο επιδίδεται ο συγγραφέας¹²⁴¹. Το παιχνίδι αυτό, όμως, δεν ορίζεται από τα ίδια τα πρόσωπα, αλλά επιβάλλεται από μια έξωθεν δύναμη, όπως συμβαίνει εν γένει στη δραματουργία του Δημητριάδη, εγκλωβίζοντας τα πρόσωπα στη νομοτέλειά του. Για τον Δημητριάδη τα δραματικά πρόσωπα πρέπει να οδηγηθούν στην απόλυτη συντριβή, ώστε μέσα από αυτήν να αναδυθεί το «σπέρμα της αναγέννησής τους»¹²⁴². Το επί σκηνής υπερμέγεθες ψυγείο, το οποίο υπερβαίνει την ανθρώπινη κλίμακα, ουσιαστικά προβάλλει ως ενσάρκωση αυτής της ανώτερης δύναμης, που τροφοδοτεί και υποδαυλίζει τα ανθρώπινα πάθη. Καθίσταται, έτσι, ένας «μυστικιστικός λογο-χώρος»¹²⁴³, μέσα από τον οποίο διέρχεται η συγγραφική πρόθεση για την αμφισβήτηση της νεοελληνικής ταυτότητας και των καταγωγικών της μύθων¹²⁴⁴, καθώς και της ιστορικής ταυτότητας εν γένει. Δραματουργικό διακύβευμα του έργου είναι αυτός ακριβώς ο κλυδωνισμός του εθνικού υποσυνείδητου χάριν της ανάδυσης μιας ανανεωμένης ιστορικής συνείδησης.

Το ψυγείο, όμως, πέρα από τη γιγαντιαία όψη του χάρη στην οποία υπερτίθεται της ανθρώπινης παρουσίας, συνιστά και τον μοναδικό εσωτερικό χώρο στο έργο, τη στιγμή που από τη σκηνή απουσιάζει οποιοδήποτε άλλο σκηνικό στοιχείο θα μπορούσε να σηματοδοτεί εισόδους και εξόδους των προσώπων. Με τον τρόπο αυτό ο δραματικός χώρος στον οποίο κινούνται τα πρόσωπα εκλαμβάνεται ως ένα χαοτικό και απέραντο πεδίο επιτέλεσης της ιστορίας. Μοναδικό στοιχείο προσανατολισμού για τα πρόσωπα μέσα σε αυτήν την απεραντοσύνη είναι το ψυγείο, που προσελκύει την ανθρώπινη ενέργεια και χειρονομία. Σύμφωνα με τον Bachelard, η σαφής διάκριση του (απέραντου) έξω και του (συγκεκριμένου) μέσα συνιστά μια «διαλεκτική επιμερισμού», στο εσωτερικό της οποίας δουλεύει ο μύθος –ένας μύθος όμως του οποίου η μελέτη δεν ευοδώνεται εάν προσκολληθεί στο επίπεδο της προφάνειας των γεωμετρικών αντιθέσεων, αλλά μόνο εάν εισδύσει στο «είναι» αυτής της αντίθεσης, που τελικά είναι κάτι πολύ περισσότερο από μια απλή αντίθεση, είναι ένας τρόπος εμπίωσης της διαλεκτικής του έξω και του μέσα¹²⁴⁵.

Υπό αυτό το πρίσμα το ψυγείο υπερβαίνει την έννοια της εσωτερικότητας και αναδεικνύεται σε έναν τόπο ο οποίος προσδιορίζεται κάθε στιγμή από τις χειρονομίες και τον λόγο των προσώπων, καθώς και από τη διαφοροποιημένη αντίληψη έκαστου θεατή. Ο θεατής προβάλλει κάθε φορά επάνω του μια σημασία, η οποία μορφοποιείται όχι μόνο διά των κινησιακών σχέσεων στις οποίες μετέχει επί σκηνής το ψυγείο και διά των λεκτικών αναφορών στις οποίες εμπλέκεται, αλλά και διά της ίδιας της αντίληψης του θεατή, που με τη σειρά της συγκροτείται πάνω σε ένα

¹²⁴¹ Ο Τσατσούλης, εκκινώντας από το δραματουργικό εύρημα του παρενδυτισμού των προσώπων, αναφέρεται στην «έννοια του παιγνίου ως άρνησης της προκαθορισμένης, ακόμα και ιστορικά ταυτότητας, η οποία βρίσκεται σε μια διαρκή διαμόρφωση-μεταμόρφωση-αναζήτηση αναπαραγόμενη τελικά μέσα σε διαφορετικά πολιτισμικά, θρησκευτικά ή φυλετικά πλαίσια-ρόλους». Τσατσούλης, «Από το έτερον στο όλον: μεταμορφώσεις και διαλογικότητα στη μεταμοντέρνα σκηνή», στον τόμο *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, ό.π., σ. 131.

¹²⁴² Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, ό.π., σ. 63.

¹²⁴³ Τσατσούλης, «Η τραγωδία της ετερότητας. Για το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η αρχή της ζωής* στο θέατρο Αμόρε», ό.π., σ. 264.

¹²⁴⁴ Kondylaki, «Le théâtre du désillusionnement: la redécouverte de Dimitris Dimitriadis», *Théâtre Public*, 222 (Oct.-Déc. 2016): Scènes en transition: Balkans et Grèce, σ. 103.

¹²⁴⁵ Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σσ. 236-241.

ευρύτερο φάσμα εσωτερικευμένων οπτικών του κόσμου. Έτσι, το ψυγείο λαμβάνει τελικά τον χαρακτήρα του πράγματος ως δι-αισθητηριακής ολότητας, που ανακαλύπτεται μέσα από το βλέμμα, την κίνηση και έναν βαθμό προδιαμορφωμένης αντίληψης του κόσμου, απολήγοντας σε μια ορισμένη αντιληπτική εκδοχή¹²⁴⁶. Σύμφωνα με τον M. Merleau-Ponty το πράγμα δεν προσφέρεται απλώς στην αντίληψη, αλλά εσωτερικεύεται, ανασυστήνεται και βιώνεται από εμάς στον βαθμό που συνδέεται με τον κόσμο, τις βασικές δομές του οποίου εμείς κουβαλούμε¹²⁴⁷.

Η ανοιχτότητα αυτή της αντίληψης του ψυγείου και η εμπίωσή του ως ενός πράγματος, που μπορεί να έχει ταυτόχρονα μια λειτουργική και μια οντολογική διάσταση, το ανάγει σε σημαίνουσα σκηνική παρουσία και του προσδίδει έναν χαρακτήρα αρχετυπικό. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η παρουσία του ψυγείου ενεργοποιείται και στην τελική σκηνή του έργου, όταν η Αναστασία, ενδεδυμένη ως Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, θα μπει για τελευταία φορά μέσα στο ψυγείο, αφού προηγουμένως έχει καταλυθεί το δραματικό σύμπαν στο σύνολό του. Η είσοδος αυτή δεν είναι παρά μια επανέναρξη της ίδιας κυκλικής διαδρομής, που θα εκβάλει σε μια νέα καταστροφή, από την οποία θα αναδυθεί μια νέα ιστορική πραγματικότητα, η οποία θα αμφισβητηθεί εκ νέου κ.ο.κ. Η διαφορά από την πρώτη στη δεύτερη και σε κάθε επόμενη συντριβή του ιστορικού Όλου είναι ότι διαφοροποιείται η υπαρξιακή βαθμίδα στην οποία αυτή συντελείται. Όπως επισημαίνει ο ίδιος ο συγγραφέας, «Στο τέλος όλα ξαναρχίζουν, και μάλιστα σε μια βαθμίδα κλίμακας ακόμα ψηλότερη, σε διαστάσεις ακόμα μεγαλύτερες, ακόμα τρομερότερες απ' την βαθμίδα στην οποία βρίσκεται το έργο όταν ξεκινάει»¹²⁴⁸. Υπό αυτό το πρίσμα, η διάβαση της Αναστασίας ως Κωνσταντίνου Παλαιολόγου μέσα από το ψυγείο στην τελική σκηνή σηματοδοτεί το πέρασμα στην άλλη όχθη της ιστορικής αφήγησης, εκεί όπου η έννοια της εθνικής ταυτότητας έχει ήδη αποδομηθεί και ένας νέος Λόγος γύρω από αυτήν έχει αρχίσει να εκκολάπτεται. Υπό αυτό το πρίσμα, το ψυγείο λειτουργεί ως ένα κατώφλι, ένα πέρασμα στη νέα αυτή ανθρώπινη κατάσταση, αφού προηγουμένως έχει χωνέψει στο εσωτερικό του το συλλογικό πτώμα της Ιστορίας.

Είτε αποδώσουμε στο ψυγείο έναν αρχετυπικό χαρακτήρα, που το συνδέει με μια πρωταρχική κατάσταση της ύπαρξης, είτε το θεωρήσουμε ως ένα κατώφλι, δηλαδή ένα μεταίχμιο, στο οποίο συντελείται μια πρόσκαιρη αναστολή του ιστορικού χρόνου¹²⁴⁹ εν αναμονή της επανεκκίνησής του, είτε το δούμε ως τον τόπο της σύγκρουσης του ισλαμικού και του χριστιανικού στοιχείου, από την οποία δεν διασώζονται τελικά παρά τα θραύσματα της εθνικής συνείδησης, είτε εστιάσουμε στη λειτουργία του ως πανδοχέα πτωμάτων, σε κάθε περίπτωση το ψυγείο επί σκηνής προσελκύει το βλέμμα του θεατή και τον καλεί σε μια διεσταλμένη θεώρηση του δραματικού σύμπαντος. Η κεντρική θέση του ψυγείου, η ψυχρή μεταλλική όψη του, η δυσαναλογία του μεγέθους του με το μέγεθος του ανθρώπου και με τα υπόλοιπα

¹²⁴⁶ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, ό.π., σ. 370.

¹²⁴⁷ Το ίδιο, σ. 381.

¹²⁴⁸ Δημητριάδης, Λαζαρίδης, ό.π., σ. 148.

¹²⁴⁹ Ο Σ. Σταυρίδης αναφέρεται στην εμπειρία του κατωφλιού ως βίωσης «μια αποκαλυπτικής αναστολής του χρόνου»: Σταυρίδης, «Ο Β. Μπένγιαμιν και η πόλη των κατωφλιών», στον τόμο *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, ό.π., σ. 351.

σκηνικά αντικείμενα που ακολουθούν την ανθρώπινη κλίμακα, η ιδιότητά του να αποκρύπτει και να φανερώνει χάρη στην εσωτερικότητά του και η σύνδεσή του με τη γη, όταν περιγράφεται ως άλλο δέντρο της ζωής, ανοικειώνουν την παρουσία του και του προσδίδουν μια υπερβατική υπόσταση. Αυτήν καλείται να βιώσει ο θεατής ως μια δι-αισθητηριακή ολότητα και με αφετηρία το βίωμα αυτό καλείται τελικά να εναποθέσει το βλέμμα του πάνω σε όλο το φάσμα του ιστορικού και μυθικού χρόνου, αναστοχαζόμενος την αρχή των πραγμάτων.

Σε όλα τα παραπάνω έργα διαπιστώσαμε την επίμονη και ενίοτε συνειδησιακά επίπονη προσπάθεια των προσώπων να αρθούν πάνω από τη δεδομένη πραγματικότητα που τα περιβάλλει και να αρθρώσουν έναν εναλλακτικό λόγο γύρω από τη διαδικασία συγκρότησης της εαυτότητάς τους. Η μνήμη, η γλώσσα, η ιδεολογία, η εθνική ταυτότητα, η αντίληψη του Άλλου τέθηκαν στον πυρήνα όλης αυτής της διαδικασίας και ευνόησαν την ανάδυση ενός ανανεωμένου βλέμματος πάνω στο εκάστοτε ατομικό υποκείμενο. Σε κάθε περίπτωση, όμως, το νεοαναδυόμενο αυτό βλέμμα θεμελιώθηκε πάνω στο συλλογικό υποκείμενο της Ιστορίας, έτσι που ατομικός και ιστορικός χρόνος να συγκλίνουν προς ανάδειξη μιας νέας χρονικότητας μέσα στα έργα. Η υπέρβαση της ατομικής περίπτωσης και η διέκταση του δραματικού χρόνου των έργων μέσα στον χρόνο της Ιστορίας υλοποιήθηκε σκηνικά μέσα από συγκεκριμένα σκηνικά αντικείμενα, τα οποία όχι μόνο επέτρεψαν την επανεγγραφή της Ιστορίας, αλλά αποτέλεσαν το αναγκαίο μέσο για την επιτέλεση αυτής της επανεγγραφής.

Οι κινησιακές σχέσεις τις οποίες τα πρόσωπα ανέπτυξαν με τα εν λόγω αντικείμενα ουσιαστικά συγκρότησαν τη χειρονομία της αναδόμησης του εαυτού αλλά και του κόσμου γύρω τους, διανοίγοντας με τον τρόπο αυτό τον δραματικό χώρο των έργων στην επικράτεια της Ιστορίας. Η καρέκλα ως εφελτήριο της διακήρυξης του νέου ιστορικού υποκειμένου στο έργο της Αναγνωστάκη, η ανασύσταση της Ιστορίας μέσα από μια διαδικασία επανοικειοποίησης των παρελθόντων βιωμάτων κόντρα στη διαμεσολαβημένη πραγματικότητα των νέων τεχνολογιών στο έργο της Πέγκα, η παραχάραξη της Ιστορίας ως ακραία δυνατότητα που προσφέρουν αυτά ακριβώς τα μέσα στο έργο του Χρηστίδη, τα θραύσματα των αρχαίων μνημείων ως τόπος φανέρωσης του κενού του χρόνου διά του οποίου συγκροτείται η συνείδηση στο έργο του Βέλτσου και τέλος η υπερ-μορφή του ψυγείου ως τόπου επιτέλεσης της επανέναρξης του ιστορικού χρόνου στο έργο του Δημητριάδη αποτέλεσαν τους εννοιολογικούς κόμβους πάνω στους οποίους θεμελιώθηκε η ποιητική των παραπάνω έργων και διά των οποίων χαρτογραφήθηκαν οι πολλαπλές απόπειρες επανεγγραφής της Ιστορίας.

2.7 Από την ενθρόνιση στην αποκαθήλωση των συμβόλων

Στο ίδιο εννοιολογικό πεδίο, της Ιστορίας, αλλά και της συγκρότησης της συλλογικής και ατομικής μνήμης, εγγράφονται αντικείμενα που συνδέονται με την αποδόμηση συμβόλων –εθνικών, ιδεολογικών, θρησκευτικών. Είτε πρόκειται για την

ειρωνική υπονόμευσή τους είτε για την ένταξή τους σε ένα νέο αξιακό πλαίσιο είτε για την υποκατάστασή τους από άλλα σύμβολα τα συγκεκριμένα αντικείμενα-σύμβολα υφίστανται μια μεταλλαγή της ταυτότητάς τους, η οποία με τη σειρά της συνιστά ένα σχόλιο γύρω από την εξέλιξη του ιστορικού υποκειμένου. Στην περίπτωση αυτή ως σύμβολα θεωρούμε συγκεκριμένες αναπαραστάσεις εννοιών και ιδεών, τις οποίες στην πάροδο του χρόνου έχει οικειοποιηθεί ο συλλογικός νους, προκειμένου να εδραιωθεί ένας κοινός τόπος πίστης και προσήλωσης σε θρησκευτικά ή εθνικά ιδανικά¹²⁵⁰.

Η τάση των συγγραφέων να προχωρήσουν στην αποδόμηση των συμβόλων αυτών εγγράφεται σε μια ευρύτερη προσπάθεια να αποκαλύψουν τους μηχανισμούς συγκρότησης της συλλογικής συνείδησης, οι οποίοι κρύβονται κάτω από τα εν λόγω σύμβολα. Με τον τρόπο αυτό στοχεύουν στην εγκατάσταση μιας εναλλακτικής οπτικής επί του ιστορικού υποκειμένου – μια οπτική η οποία δεν υιοθετεί αναγκαστικά ισοδύναμα νοητικά σχήματα, αλλά περισσότερο λειτουργεί διαπιστωτικά του μηχανισμού κατασκευής του κυρίαρχου ιδεολογικού προτύπου. Όπως θα δούμε σε πολλά από τα έργα που αναλύονται παρακάτω, η εστίαση υπερβαίνει το στενό πλαίσιο αναφοράς και μετατοπίζεται σε ένα ευρύτερο υπαρξιακό πεδίο. Έτσι, το ενδιαφέρον περιστρέφεται τελικά γύρω από την ανθρώπινη κατάσταση, γύρω από την προοπτική του θανάτου και γύρω από τη φαντασιακή σχέση που ο άνθρωπος αναπτύσσει με την προοπτική αυτή, αναδεικνύοντας το ζήτημα της πρωταρχικότητας της ύπαρξης.

Το έργο της Βίλης Σωτηροπούλου *Ιωάννα*¹²⁵¹ αποτελείται συνολικά από οκτώ εικόνες, οι μισές από τις οποίες φέρουν μονολογικό χαρακτήρα. Η Ντίνα είναι μια ανάπηρη ηλικιωμένη γυναίκα, που είχε αγωνιστεί στην Εθνική Αντίσταση με το ψευδώνυμο «Ιωάννα» και η οποία ζει τώρα μόνη και σχεδόν αβοήθητη μέσα σε ένα πνιγηρό δωμάτιο. Η συγγραφέας την αποκαλεί «λαβωμένο ‘θεριό’-γυναίκα», που «αρθρώνει μέσα από την καρδιά σκέψεις για τον άνθρωπο, για τις ιδέες, την εξουσία, την προδοσία και τον έρωτα»¹²⁵². Έτερο πρόσωπο του έργου είναι η νεαρή δημοσιογράφος Ελένη, η οποία επισκέπτεται την Ντίνα περιστασιακά, προκειμένου να την φροντίσει και να της κρατήσει συντροφιά, χωρίς να έχει κάποιον συγγενικό δεσμό μαζί της, τρέφοντας ωστόσο βαθιά εκτίμηση για το αγωνιστικό της παρελθόν.

Η δράση του έργου εκτυλίσσεται εξολοκλήρου μέσα στο μικρό και φτωχικό δωμάτιο της Ντίνας. Κυρίαρχο αντικείμενο του δραματικού χώρου είναι ένα εικόνισμα του Χριστού, το οποίο μάλιστα δεν βρίσκεται κρεμασμένο στον τοίχο, αλλά «κάθεται» πάνω σε μια καρέκλα, όπως αναφέρουν χαρακτηριστικά οι εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες. Η απόδοση καθιστικής θέσης στο εικόνισμα του Χριστού αυτόματα το ανάγει σε διακριτή παρουσία, αφαιρώντας του εν μέρει την αναπαραστατική του

¹²⁵⁰ Για μια προσέγγιση της έννοιας του συμβόλου ως εσωτερικευμένης νοητικής κατασκευής που διαφεύγει κάθε απόπειρας σημασιοδότησης, ενώ υπερβαίνει το πρώτο νοηματικό επίπεδο πάνω στο οποίο εδράζεται, βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, ό.π., σσ. 131-201 (ιδίως σσ. 164-173) και Fischer-Lichte, *Θέατρο και Μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, ό.π., σσ. 287-291.

¹²⁵¹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Θέατρο «Καλυψώ» τον Απρίλιο του 1995 σε σκηνοθεσία του Γιώργου Μπινιάρη.

¹²⁵² Βίλη Σωτηροπούλου, *Ιωάννα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 8.

διάσταση. Η αίσθηση αυτή καθίσταται εντονότερη όταν η Ντίνα, στην έναρξη της μονολογικής της εκφοράς στην πρώτη εικόνα του έργου, απευθύνεται στο εικόνισμα και ζητάει τον λόγο από τον Χριστό γιατί βρέχει. Η βροχή της φέρνει συνειρμικά στον νου εικόνες από το παρελθόν της και συγκεκριμένα από την Αντίσταση και, απευθυνόμενη και πάλι στο εικόνισμα, ζητά από τον Χριστό να θυμηθεί τότε που η ίδια και οι σύντροφοί της κρύφτηκαν μέσα στις λάσπες και έτσι κατόρθωσαν να διαφύγουν των Γερμανών. Εξομολογείται, μάλιστα, στον Χριστό ότι εκείνη ήταν η πρώτη φορά που του απηύθυνε τη σκέψη της και του υποσχέθηκε να τον κάνει «άγιο», εάν τους έσωζε. Συνεχίζει στον ίδιο τόνο, απευθυνόμενη πάντα στο εικόνισμα, ομολογώντας ότι παρ' όλα αυτά παραμένει άθεη και ζητά συγγνώμη από τον Χριστό για τις ύβρεις που ενίοτε της ξεφεύγουν, ενώ στο τέλος της μονολογικής της εκφοράς εκφράζει τη συμπόνια της για τον τρόπο με τον οποίο εκείνος πέθανε και για τη στωικότητα με την οποία αντιμετώπισε τη σταύρωσή του.

Η Ντίνα συνεχίζει και στις επόμενες εικόνες του έργου να αφηγείται το αντιστασιακό της παρελθόν στον Χριστό, τον ευγνωμονεί που την «φώτισε» και δεν υπέγραψε τη δήλωση, του απαντά σε φαντασιακές ερωτήσεις που εκείνος της κάνει, τον χαϊδεύει με στοργή και του ομολογεί ότι είναι φίλος της, καθώς δεν φεύγει ποτέ από κοντά της, ενώ σε μια στιγμή παίρνει το εικόνισμα στην αγκαλιά της και το φιλά. Δεν είναι, όμως, μόνο στις μονολογικές εκφορές της Ντίνας που ενεργοποιείται η παρουσία του εικονίσματος. Όταν μαζί της βρίσκεται η Ελένη, η Ντίνα θα εξάρει τρεις φορές την αυτοθυσία του Χριστού, την οποία θα παραλληλίσει με την αυτοθυσία των αγωνιστών της Εθνικής Αντίστασης που σκοτώθηκαν για ανάλογα ιδανικά, παρά το γεγονός ότι η Ελένη αμφισβητεί την αποτελεσματικότητα των προοδευτικών ιδεολογικών συστημάτων, λέγοντας χαρακτηριστικά ότι απέτυχαν.

Η διαρκής και συστηματική απεύθυνση της Ντίνας στον Χριστό καθιστά σε δραματουργικό επίπεδο τη μορφή του Χριστού αποδέκτη της μονολογικής της εκφοράς. Η Ντίνα ουσιαστικά μεταθέτει στον Χριστό την επιθυμία του ομιλητή και έτσι ο Χριστός αναδεικνύεται σε «αντικείμενο του πόθου», που διαρκώς εκκρεμεί και για τον λόγο αυτό συμβολίζεται¹²⁵³. Ωστόσο, στην προκειμένη περίπτωση ο Χριστός στον οποίο απευθύνεται συνεχώς η Ντίνα δεν νοείται αποκλειστικά ως μια άυλη παρουσία, μια φαντασματική μορφή, που ενεργοποιείται στο φαντασιακό της Ντίνας, αλλά λαμβάνει και υλική υπόσταση μέσω του εικονίσματος. Η τοποθέτηση δε του εικονίσματος ήδη από την έναρξη της μονολογικής εκφοράς της Ντίνας πάνω σε μια καρέκλα, ως δήθεν παρόντος συνομιλητή, του προσδίδει τον χαρακτήρα δραματικού προσώπου. Η παρουσία της εικόνας επάνω στην καρέκλα αγκυρώνει το εικόνισμα στον σκηνικό κόσμο και καλεί τον θεατή να το προσλάβει ως αναπόσπαστο και οργανικό μέρος του σκηνικού και δραματικού χώρου¹²⁵⁴. Οι κινησιακές σχέσεις, άλλωστε, που η Ντίνα αναπτύσσει με το εικόνισμα (χάδι, αγκαλιά, φιλή) επιτείνουν

¹²⁵³ Πεφάνης, *ό.π.*, 307.

¹²⁵⁴ Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι είναι η ίδια η καρέκλα που αποδίδει στο εικόνισμα την υπόσταση δραματικού προσώπου, καθώς στο ρεαλιστικό θέατρο η καρέκλα καθιστά δυνατή τη συζήτηση και θεμελιώνει την ύπαρξη του Άλλου ως αναγκαίας συνθήκης για τη διεξαγωγή της συνομιλίας, η οποία με τη σειρά της συνιστά καταστατική αρχή του ρεαλιστικού δράματος. Βλ. αναλυτικά: States, *ό.π.*, σσ. 44-46.

την αίσθηση αυτή, καθώς το εικόνισμα λογίζεται από την ίδια όχι μόνο ως ισότιμος συνομιλητής, αλλά ως πρόσωπο οικείο και προσφιές, προς το οποίο η ίδια αισθάνεται την ανάγκη να διοχετεύσει όλη της την τρυφερότητα.

Η εγγύτητα που η Ντίνα αισθάνεται απέναντι στο πρόσωπο του Χριστού δεν απορρέει από τη θεολογική διάσταση του Χριστού, αλλά από την ανθρωπιστική του δράση, την οποία η Ντίνα ταυτίζει με τον αγώνα της Εθνικής Αντίστασης για κοινωνική δικαιοσύνη. Παραλληλίζει, μάλιστα, το άδοξο τέλος του Χριστού με τη διάψευση των ιδεολογιών που ήρθε με το τέλος του Εμφυλίου Πολέμου και σφράγισε οριστικά τη δυνατότητα για κοινωνική αλλαγή. Ο Χριστός, συνεπώς, στα μάτια της Ντίνας δεν συνιστά ένα θρησκευτικό σύμβολο, η αφοσίωσή της σε αυτόν δεν ερείδεται στη θρησκευτική της πίστη, αλλά στην αναγνώριση της ανιδιοτελούς προσφοράς του στον άνθρωπο. Εξάλλου, όπως η ίδια παραδέχεται, ουδέποτε έχει ασπαστεί τη χριστιανική πίστη. Είναι όμως, προφανώς, τόσο ισχυρός ο συμβολισμός του έργου του Ιησού για την Ντίνα, που εκείνη προσκολλάται σε αυτόν ούτως ώστε να μπορέσει αναδρομικά να αξιοδοτήσει τον δικό της αγώνα και να αποβάλει από πάνω της το αβάσταχτο βάρος της ιδεολογικής ήττας.

Το σύμβολο του Χριστού, συνεπώς, μεταπλάθεται στη συνείδηση της Ντίνας και ενδύεται έναν ανθρωπιστικό χαρακτήρα, ο οποίος τον συνδέει με τα δικά της προσωπικά βιώματα. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η Ντίνα προχωρά στην αποκαθήλωση του εικονίσματος από τον τοίχο και στην ένταξή του στην επικράτεια του σπιτιού, εκεί όπου όλα τα πράγματα αποκτούν τον χαρακτήρα της οικειότητας. Το εικόνισμα δεν εκτίθεται πλέον, δεν λειτουργεί ως αποθετήριο πίστης και λατρείας, αλλά κατέρχεται στα ανθρώπινα, μετέχει των καθημερινών τελετουργιών της οικίας, συγκεντρώνει την ποιότητα του οικείου και προσιτού και καθίσταται τόπος συνάντησης αλλά και μνημονικών προβολών για την Ντίνα.

Υπό αυτό το πρίσμα, το εικόνισμα απεκδύεται τον αναπαραστατικό του χαρακτήρα και ο Χριστός καθίσταται τώρα δρων πρόσωπο, όχι μόνο σε δραματουργικό επίπεδο, καθώς θεμελιώνει τη μονολογική εκφορά της Ντίνας, αλλά και στα δραματικά συμφραζόμενα του έργου, αφού στη μορφή του συνοψίζεται η έννοια του συναγωνιστή, που συντροφεύει την Ντίνα στην πορεία του βίου της και κάνει τον αγώνα της να φαίνεται περισσότερο αγνός και λιγότερο μάταιος. Το εικόνισμα αποσπάται, έτσι, από τη συμβατική του λειτουργία, διαρρηγνύοντας ταυτόχρονα τη σημειολογική του διάσταση¹²⁵⁵: δεν νοείται πια ως μετωνυμία της θρησκευτικής πίστης, αλλά διανοίγεται σε ένα ευρύτερο φαντασιακό πεδίο συμβολισμών, εκεί όπου η μνήμη του κοινωνικού αγώνα συναντάται με το ιστορικό πρόσωπο του Χριστού και η οδύνη της ήττας με το μαρτυρικό τέλος του θεανθρώπου.

¹²⁵⁵ Σύμφωνα με τον B. States, η συμβατική φάση μιας εικόνας είναι αυτό που θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως τη σημειωτικά ισχυρή της φάση, υπό την έννοια ότι αυτό που προσλαμβάνουμε σε μια κυρίαρχη εκδοχή ενός πράγματος δεν είναι παρά αυτό που έχει επικρατήσει μέσα από τις επαναλαμβανόμενες σημασιοδοτήσεις του, δηλαδή τις κωδικοποιημένες σημασίες που σωρευτικά του έχουν αποδοθεί και οι οποίες μας απομακρύνουν από το να μπορέσουμε να αντικρίσουμε το πράγμα καθεαυτό, όσο το δυνατόν απογυμνωμένο από τη σημειολογική του διάσταση. Βλ. States, *ό.π.*, σ. 188.

Και ενώ στο έργο της Σωτηροπούλου το θρησκευτικό στοιχείο συναιρείται με το ιδεολογικό για την ανάδειξη ενός ενιαίου ανθρωπισμού, στο έργο του Δημήτρη Ποταμίτη *Γλυκό του κουταλιού ή το Άλλοθι*¹²⁵⁶ συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο: το εικόνισμα του Αγίου Φανουρίου ταυτίζεται στα μάτια της ηλικιωμένης Φυλής με τη φωτογραφία αρχικά και στη συνέχεια την ενσώματη παρουσία του Φάνη, ενός κοινού εγκληματία, εκβάλλοντας έτσι στην πλήρη αποδόμηση του θρησκευτικού συμβόλου και στη διάψευση των ανθρωπιστικών αξιών που αυτό αντιπροσωπεύει. Η δράση του έργου λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό του σπιτιού της Άννας. Εκεί κατοικεί η Άννα μαζί με τη Φυλή, μια Μικρασιάτισσα ηλικιωμένη γυναίκα, η οποία κατά την εισβολή των Τούρκων στη Σμύρνη έχασε τους γονείς της, έφτασε ασυνόδευτη στην Ελλάδα και μεγάλωσε στο σπίτι της οικογένειας του πρώην συζύγου της Άννας. Η Φυλή μιλάει σπαστά ελληνικά και ζει με το όνειρο της επανάκτησης των χαμένων εδαφών. Αντιπροσωπεύει ένα συλλογικό φαντασιακό, το οποίο δεν εμφορείται από εθνικιστικές παρορμήσεις, αλλά διέπεται από έναν πρωτόγονο αγνό ψυχισμό, που βρίσκεται σε «ανοιχτή σχέση με την Ιστορία [...] και βιώνει τον χρόνο αδιαίρετα και την Ιστορία σαν σύνολο»¹²⁵⁷.

Αν η Φυλή συνιστά μια αλληγορική μορφή και σηματοδοτεί τον έναν ιδεολογικό πόλο του έργου, ο έτερος πόλος συνοψίζεται στον αμοραλισμό και τον κυνισμό του Φάνη, πρώην συντρόφου της Άννας, ο οποίος έχει δραπετεύσει από τις φυλακές και βρίσκει παράνομα καταφύγιο στο σπίτι της Άννας. Ο Φάνης κατορθώνει να πείσει την Άννα να συμμετάσχει και εκείνη στις εγκληματικές ενέργειες που τους υπαγορεύει η οργάνωση στην οποία εκείνος συμμετέχει και προοδευτικά εντάσσει στα σχέδια και τη Φυλή, εκμεταλλευόμενος την αθωότητά της, καθώς και τη βαθιά της πίστη στις αξίες του ελληνισμού. Η αφορμή δίνεται όταν η Φυλή αποκαλύπτει στον Φάνη στην αρχή του έργου ότι τον έχει ταυτίσει με τη μορφή του Αγίου Φανουρίου. Διατείνεται δε ότι η πραγματική μορφή του Αγίου Φανουρίου είναι η δική του και ότι στο εικόνισμα του Αγίου εικονίζεται ένας Τούρκος που έχει μασκαρευτεί σε Άγιο για να ξεγελάει τους πιστούς. Επάνω στην αφέλεια αυτή της Φυλής χτίζει ο Φάνης ολόκληρο το αφήγημά του, έτσι ώστε οι εγκληματικές ενέργειες στις οποίες την παρασύρει στη συνέχεια να φαίνονται στα μάτια της ως πράξεις αντίστασης στους Τούρκους κατακτητές.

Η παραχάραξη της πραγματικότητας από τον Φάνη φτάνει, μάλιστα, σε τέτοιο σημείο ώστε, εν όψει του πλέον κρίσιμου τρομοκρατικού χτυπήματος, που πρόκειται να εξασφαλίσει στον Φάνη και την Άννα τη φυγή τους στη Βραζιλία, ο Φάνης ντύνεται με άμφια σαν παρωδία αγίου και υποκρίνεται ότι επικοινωνεί με τον Θεό. Στη δήθεν συνομιλία του εμπλέκει τους γονείς της Φυλής και με τον τρόπο αυτό πείθει τη Φυλή να πρωτοστατήσει και σε αυτήν την εγκληματική ενέργεια, αναλαμβάνοντας τον πλέον κομβικό και επικίνδυνο ρόλο. Στο μεταξύ, το όνομα «Άγιος Φανούριος» έχει γίνει το συνθηματικό του Φάνη, με το οποίο τον αποκαλούν οι «σύντροφοί» του στην τρομοκρατική οργάνωση, αλλά και η φήμα του μεπεργκεράδικου που ονειρεύονται να ανοίξουν στη Βραζιλία ο Φάνης με την Άννα.

¹²⁵⁶ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο Έρευνας τη θεατρική περίοδο 1990-1991, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ποταμίτη.

¹²⁵⁷ Πολενάκης, «Το φάντασμα της επιθυμίας», *Αυγή*, 8.11.1990.

Η σύμπτωση των δύο ονομάτων, του Φανουρίου και του Φάνη, που ξεκινά από μια απλή παραγνώριση και αφέλεια της Φυλής και εξελίσσεται σε μείζον τέχνασμα, στο οποίο ο Φάνης επενδύει την επιτυχία του σχεδίου του, τίθεται στον εννοιολογικό πυρήνα του έργου και συμπυκνώνει το εδραίο του νόημα. Ο συμφυρμός του προσώπου του αγίου με το πρόσωπο ενός εγκληματία του κοινού ποινικού δικαίου φέρνει στην επιφάνεια ολόκληρο τον αλλοτριωτικό κοινωνικό μηχανισμό, που δεν διστάζει να καπηλευτεί την εθνική ιστορία, τα σύμβολα και τις παραδεδομένες αξίες προκειμένου να αναδείξει ως ρυθμιστικές αρχές της κοινωνικής οργάνωσης το χρήμα και τη διαφθορά. Ουσιαστικά στο έργο «νομιμοποιείται το ‘απίθανο’ για να αποδειχθεί τελικά ότι αυτό το ‘απίθανο’ είναι και το μόνο ‘πιθανό’ στους καιρούς μας», όπως επισημαίνει ο ίδιος ο συγγραφέας στη σχετική συνέντευξη Τύπου¹²⁵⁸. Με τον τρόπο αυτό αποτυπώνεται ο εκφυλισμός των κοινωνικών αξιών, η έκπτωση των ιδεολογικών οραμάτων, η απαξίωση του γνήσιου πατριωτικού αισθήματος αλλά και η «ψευδεπίγραφη διεθνοποίηση»¹²⁵⁹ προς ανάδειξη μιας διεστραμμένης ιστορικής συνείδησης, εντός της οποίας το κίβδηλο, το φαύλο και το αναξιοπρεπές καθορίζουν τη μελλοντική κοινωνική προοπτική.

Ένα πορτρέτο με συμβολική σημασία κάνει την εμφάνισή του στο έργο του Τάκη Χρυσούλη *Ρήγας Βελεστινλής-Φεραίος*¹²⁶⁰. Εδώ δεν πρόκειται πια για ένα θρησκευτικό σύμβολο, αλλά για το πορτρέτο του αυστριακού αυτοκράτορα, που επιστρατεύει ο Αργέντης προκειμένου να προστατεύσει τα νώτα του από ενδεχόμενη έφοδο της βιεννέζικης αστυνομίας στο σπίτι του. Ο Αργέντης είναι ένας επιφανής Έλληνας της ελληνικής παροικίας της Βιέννης, το σπίτι του οποίου γίνεται κέντρο προετοιμασίας του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα. Από εκεί θα περάσει ο Ρήγας Φεραίος για να εμψυχώσει όλους τους εμπλεκόμενους με το εθνεγερτήριο όραμά του, ενώ εκεί είναι που θα καταστρωθεί το σχέδιο της αποστολής επαναστατικού υλικού στον υποδουλωμένο ελλαδικό χώρο με σκοπό την πνευματική προετοιμασία της επανάστασης.

Ο Αργέντης λαμβάνει όλα τα αναγκαία μέτρα στην οικία του ώστε η δράση τους να περάσει όσο το δυνατόν απαρατήρητη από τις τοπικές αρχές. Η είσοδος στο σπίτι γίνεται με μυστικά χτυπήματα στην πόρτα και την αναφώνηση του προσυνηνομένου συνθηματικού, οι τόνοι διατηρούνται χαμηλοί, ενώ ο οικοδεσπότης έχει τη φαινή ιδέα να κρεμάσει σε περίοπτη θέση το πορτρέτο του Αυτοκράτορα της Αυστροουγγαρίας, προκειμένου να ξεγελάσει τυχόν αστυνομικούς που θα κάνουν έφοδο στο σπίτι του. Οι παριστάμενοι τον συγχαίρουν για την προνοητικότητα του, η οποία επιβεβαιώνεται όταν στο σπίτι εισβάλλει ο Χούλερ, αυστριακός αστυνόμος. Ο Αργέντης, επιδεικνύοντάς του το πορτρέτο, τον καλεί να πουν στην υγεία του Μεγαλειότατου «που φροντίζει για τη ζωή και την ασφάλειά

¹²⁵⁸ Βλ. την παράθεση του αποσπάσματος από τη συνέντευξη Τύπου στο: Περσεύς Αθηναίος, «Γλυκό του κουταλιού’ ή το Άλλοθι», *Ημερησία*, 5.12.1990.

¹²⁵⁹ Παγκουρέλης, «Γεύσεις γλυκόπικρες – ‘Γλυκό του κουταλιού’ του Δ. Ποταμίτη στο ‘Θέατρο Έρευνας’», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 334.

¹²⁶⁰ Το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά από το Θέατρο Καισαριανής τη θεατρική περίοδο 1999-2000 σε σκηνοθεσία Σπύρου Κωνσταντινίδη.

μας»¹²⁶¹, όπως υποκριτικά λέει για να τον αποπροσανατολίσει. Πράγματι, ο Χούλερ αποχωρεί καθησυχασμένος και, πριν φύγει, χαιρετά υποτακτικά το πορτρέτο. Μαζί του χαιρετά και ο Αργέντης, δηλώνοντας επιπλέον την υποτακτικότητά του στον αστυνόμο. Με τον τρόπο αυτό η ομήγυρη διαφεύγει προσωρινά τον κίνδυνο, ωστόσο σε επόμενο χρόνο μέσα στο έργο θα δούμε τελικά τους επαναστάτες να πέφτουν θύματα ενέδρας και να καταλήγουν στις φυλακές της Βιέννης.

Η ανεστραμμένη χρήση του συμβόλου της εξουσίας με σκοπό την παραπλάνηση των τοπικών αρχών και την ευόδωση της επαναστατικής δράσης προσδίδει στο πορτρέτο του αυστριακού αυτοκράτορα μια ειρωνική διάσταση. Η ευκαιριακή και καιροσκοπική του χρήση το αποκαθλώνει από εθνικό σύμβολο και το υπάγει σε μια εργαλειακή διαχείριση με μόνο στόχο την εκπλήρωση του εθνικοαπελευθερωτικού οράματος των επαναστατών. Μάλιστα, η κοινή πρόποση Αργέντη και Χούλερ στην υγεία του αυτοκράτορα μπροστά στο πορτρέτο συνιστά έναν κεκαλυμμένο χλευασμό της αυτοκρατορικής εξουσίας, την οποία εν τέλει ο Αργέντης εκμεταλλεύεται προκειμένου να πετύχει τον σκοπό του. Ωστόσο, δεν πρόκειται απλώς για μια περιφρόνηση της κυρίαρχης εξουσίας, αλλά για μια βαθύτερη αμφισβήτηση της καθεστηκίας τάξης εν γένει, στον πυρήνα της οποίας φύεται και ο σπόρος της επανάστασης του υπόδουλου γένους ενάντια στον τούρκικο ζυγό. Άλλωστε, ολόκληρο το έργο αφιερώνεται στην πνευματική αφύπνιση του γένους, η οποία διέρχεται μέσα από την ισχυροποίηση της λαϊκής βούλησης ενάντια σε κάθε είδους έξωθεν επιβεβλημένη εξουσία.

Ο σταυρός, κορυφαίο σύμβολο της χριστιανικής θρησκείας, που συμπυκνώνει την έννοια της προσωπικής θυσίας χάριν της σωτηρίας του ανθρώπινου γένους, αποκτά σκηνική παρουσία στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, ένα έργο χωρίς θρησκευτικές προεκτάσεις, αλλά με έναν ευρύτερο ανθρωπιστικό στοχασμό. Πιο συγκεκριμένα, ο συγγραφέας επιχειρεί στο έργο του αυτό μια αναδίφηση στο ζήτημα του χρόνου και της μνήμης, των βιωμάτων του ανθρώπου που διαμορφώνουν τα συνειδησιακά του μονοπάτια, καθώς και της συγκρότησης του εγώ ως μιας δυναμικής διαδικασίας που εκτείνεται σε όλη τη διάρκεια του βίου. Υπό αυτήν την έννοια η θέση του σταυρού στο δραματικό και σκηνικό σύμπαν του έργου θα μπορούσε να ερμηνευθεί από τη σκοπιά μιας ευρύτερης οντολογικής αναζήτησης, που εκβάλλει σε μια βαθιά αποδοχή της υπαρξιακής περιπέτειας του ανθρώπου και αντικρίζει τον μεταθανάτιο βίο όχι υπό το κράτος του φόβου, αλλά ως τη διάδοχη κατάσταση μιας επίγειας ζωής μεγεθυμένης από τις συνειδησιακές της εμπειρίες.

Το σύμβολο του σταυρού εμφανίζεται στη δεύτερη εικόνα του έργου, η οποία εκτυλίσσεται στο εσωτερικό μιας εκκλησίας. Στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες περιγράφεται με λεπτομέρειες ο σκηνικός χώρος. Καθώς είναι πρωί, το φως του ήλιου εισχωρεί από το βιτρώ παράθυρο του ιερού και δημιουργεί ιριδισμούς στο δάπεδο. Στη μέση του χώρου βρίσκεται στημένος ο σταυρός χωρίς τον Εσταυρωμένο και η Καντηλανάφτισσα ανεβασμένη σε μια παλιά καρέκλα τον ξεσκονίζει, την ίδια στιγμή

¹²⁶¹ Τάκης Χρυσούλης, *Ρήγας Βελεστινλής-Φεραίος*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 1999, σ. 29.

που ο Καντηλανάφτης ξεσκονίζει ένα μανουάλι. Όση ώρα οι δυο τους συνομιλούν, το Αγόρι περιδιαβαίνει ανάμεσά τους. Προς το τέλος της εικόνας και ενώ ο Καντηλανάφτης σε μια έξαρση του θρησκευτικού του αισθήματος εύχεται να μπορούσε να σταυρωθεί, το Αγόρι πλησιάζει τον σταυρό, ανεβαίνει στην καρέκλα και ανοίγοντας τα χέρια μιμείται τη στάση του Εσταυρωμένου. Στο τέλος, κατεβαίνει από την καρέκλα και ακολουθεί στην έξοδο τον Καντηλανάφτη, που πάει να «φουμάρει ένα τσιγαράκι»¹²⁶².

Σε επίπεδο δραματουργικής συγκρότησης της εικόνας ο σταυρός από τη μια ενεργοποιεί στον Καντηλανάφτη τη φαντασίωση της σταύρωσης και από την άλλη προσελκύει το Αγόρι σε μια αναπαράσταση της σταύρωσης. Με τον τρόπο αυτό συναιρούνται σε ένα υπερβατικό επίπεδο το θρησκευτικό αφήγημα της σταύρωσης του Χριστού με τη φαντασική προβολή της σταύρωσης του Καντηλανάφτη και την αναπαράσταση *in situ* της σταύρωσης από το Αγόρι. Η ατμόσφαιρα που αναδύεται από την όλη σκηνή προβάλλει ως συνέχεια της μυστηριακής αίσθησης της προηγούμενης εικόνας του έργου, εκεί όπου στην κορυφή ενός λόφου τρεις γυναίκες είχαν προσεγγίσει το κοιμώμενο Αγόρι και σαν τις τρεις μοίρες είχαν προφητέψει πάνω από το κεφάλι του την επαγγελματική του σταδιοδρομία. Ενώ σε εκείνη την εικόνα η πρωταρχικότητα της κατάστασης συνδεόταν με τις λαϊκές δοξασίες, εδώ η μύηση του Αγοριού στις θρησκευτικές τελετουργίες παραπέμπει στη μυθολογία της θρησκείας, επίσης συνυφασμένης σε έναν βαθμό με τον λαϊκό πολιτισμό και κατ' επέκταση με την έννοια της κοινότητας που βρίσκεται στη βάση της συγκρότησής του. Ο ανθρωπισμός του Καμπανέλλη, άλλωστε, εμπεριέχει όλες τις επιμέρους εκφάνσεις του βίου «της μικρής παραδοσιακής κοινωνίας»¹²⁶³, όπως ο ίδιος την είχε βιώσει στην Νάξο των παιδικών του χρόνων και την ανακαλεί τώρα ως αρχετυπική εικόνα τόσο μέσα από τις φιγούρες των τριών γυναικών όσο και μέσα από το στιγμιότυπο στην εκκλησία.

Ο σταυρός γύρω από τον οποίο περιστρέφεται όλη η δράση –λεκτική και κινητική– της εικόνας ανάγεται έτσι σε σύμβολο μιας παρελθούσας εποχής, η οποία συνιστά την «παιδική μυθολογία»¹²⁶⁴ του συγγραφέα αλλά και όλης της μεταπολεμικής γενιάς. Το Αγόρι, αόρατο από το ζευγάρι των καντηλαναφτών και μαγεμένο από τις αφηγήσεις τους για τη ζωή και τα πάθη του Χριστού, αποφασίζει στο τέλος της εικόνας να δοκιμάσει την αίσθηση της σταύρωσης παίρνοντας πανομοιότυπη στάση με τον Χριστό πάνω στον σταυρό, την ίδια ώρα που ο Καντηλανάφτης σε λατρευτική έξαψη εκφέρει σκόρπιες φράσεις από τα ευαγγέλια. Η ενέργεια αυτή του Αγοριού προβάλλει ως προϊόν φυσικής περιέργειας και φέρεται ολότελα απαλλαγμένη από μεταφυσικές ανησυχίες. Περισσότερο ανακαλεί την

¹²⁶² Καμπανέλλης, «Μια συνάντηση κάπου αλλού», *ό.π.*, σ. 81. Στην κίνηση του Καντηλανάφτη να ανάψει ένα τσιγάρο μετά από όλη αυτή την εκστατική σκηνή εντοπίζεται, κατά τον Πούχγερ, το «ανθρωπιστικό χιούμορ» του συγγραφέα, που «σέβεται [μεν] τους μύθους και τα καθιερωμένα σχήματα της παράδοσης, συγχρόνως όμως τα υπερβαίνει». Πούχγερ, «Μικρά Καμπανελικά», *ό.π.*, σ. 132.

¹²⁶³ Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, *ό.π.*, σ. 69. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, τα εκκλησιαστικά κτίσματα εντάσσονται και αυτά στις παραδοσιακές αξίες του πολιτισμού που οφείλουμε να διασώσουμε. *Το ίδιο*, σ. 68.

¹²⁶⁴ *Ο.π.*

αθωότητα και την αυθεντικότητα της παιδικής ηλικίας, αλλά και του συμβολικού παιχνιδιού, που συνιστά τον πλέον οικείο τρόπο για τη μύηση του μικρού παιδιού στα μυστικά του κόσμου. Το παιχνίδι διαμορφώνει τον πρώτο δεσμό του παιδιού με τον κόσμο που το περιβάλλει και με αυτήν την έννοια είναι ένας πρώτος τρόπος του υπάρχειν. Έτσι, στην καταναυκτική ατμόσφαιρα της μικρής εκκλησίας συναιρούνται από τη μια η μυθολογία της θρησκείας, απαραίτητο συστατικό της συλλογικής ζωής της κοινότητας, και από την άλλη η νοσταλγία της αθωότητας του παιδικού εαυτού. Σε αυτόν, άλλωστε, θα απολήξει όλη η συνειδησιακή περιπλάνηση του ήρωα στο τέλος του έργου με την επιστροφή στο πατρικό σπίτι, το οποίο συμπυκνώνει ακριβώς αυτήν την αίσθηση της πρωταρχικότητας του είναι.

Χριστιανικά σύμβολα εντοπίζονται και στο έργο του Βασίλη Ζιώγα *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*¹²⁶⁵. Στο έργο το πνεύμα του χριστιανισμού προβάλλει διάχυτο, καθώς όχι μόνο επιστρατεύονται από τον συγγραφέα σκηνικές μορφές που παραπέμπουν ευθέως στο χριστιανικό δόγμα, όπως ο Χριστιανός ή η Τριάδα των τοπικών αγγέλων και η Δυάδα των βιβλικών Ελοχείμ, αλλά επιπλέον γίνονται συνεχείς αναφορές στον Θεό και στην εκπλήρωση των θεϊκών επιταγών. Εξάλλου, απόληξη της δράσης αποτελεί ο ιερός γάμος που τελείται μεταξύ του Δον Κιχώτη και της Δουλτσινέας, διά του οποίου ο Κιχώτης φέρεται να ολοκληρώνει την επίγεια αποστολή του, σύμφωνα με τα λόγια της Δυάδας των Ελοχείμ: «Ευλογημένος ο γάμος αυτός και τιμημένος. Βαθιά στο θεϊκό σχέδιο, το ζευγάρι αυτό, ας προσχωρήσει. Γαλήνιο φως και ειρήνη στο δρόμο να σκορπίσει»¹²⁶⁶. Ωστόσο, η μυθολογία του Ζιώγα δεν είναι θρησκευτική. Ο συγγραφέας φαίνεται ότι αξιοποιεί ποικίλες πολιτισμικές πηγές για να συγκροτήσει την προσωπική του μυθολογία, η οποία πολύ περισσότερο προσιδιάζει στην κοσμολογία παρά στην κοσμογονία¹²⁶⁷. Δεν τον ενδιαφέρει, δηλαδή, η αναζήτηση της απαρχής και του τελικού προορισμού των όντων στους κόλπους του θείου, αλλά η αναγνώριση μιας συμπαντικής ολότητας εντός της οποίας τα όντα υλοποιούνται και ολοκληρώνουν τη φύση τους συμμετέχοντας στην αέναη ροϊκότητα του Είναι¹²⁶⁸.

Όπως επισημαίνει ο Πλ. Μαυρομούστακος, «πρόκειται για μια άλλη φιλοσοφική στάση, θεολογική στην ουσία της, αλλά με τη φύση στη θέση του θείου»¹²⁶⁹. Και συνεχίζει: «[Ο Ζιώγας] προτείνει τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης του ανθρώπου με τη φύση, την ανάγκη να συνειδητοποιήσει ο άνθρωπος ότι πρέπει

¹²⁶⁵ Το έργο γράφτηκε την άνοιξη του 1993 με παραγγελία του Υπουργείου Πολιτισμού για το θέατρο «Σημείο» και παρουσιάστηκε από το θέατρο αυτό σε σκηνοθεσία Νίκου Διαμαντή τον Δεκέμβριο του 1993.

¹²⁶⁶ Ζιώγας, *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*, Ερμής, Αθήνα 1996, σ. 67.

¹²⁶⁷ Η παρατήρηση ανήκει στην Ε. Προύσαλη. Βλ. αναλυτικά: Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, ό.π., σ. 525. Ο ίδιος ο συγγραφέας περιγράφει αναλυτικά τις θέσεις του γύρω από τον χριστιανισμό στο: Ζιώγας, «Η αντιστροφή της τραγωδίας», *Περίτεχνο*, 5 (2000), σσ. 6-8, ιδίως σ. 8.

¹²⁶⁸ Άλλωστε ο ίδιος ο συγγραφέας αποκαλεί τον Δον Κιχώτη «μεταχριστιανικό» πρόσωπο, μετατοπίζοντας την εστίαση του έργου ακριβώς στη συμπαντική του διάσταση. Βλ. Ζιώγας, «Ο 'Δον Κιχώτης' μου: Συνέντευξη στον Γιώργο Δ. Σαρηγιάννη», *Τα Νέα*, 29.1.1993.

¹²⁶⁹ Μαυρομούστακος, «Πρόσωπα του αρχαίου δράματος στα νεότερα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, του Βασίλη Ζιώγα και του Παύλου Μάτεσου», στον τόμο *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, ό.π., σσ. 315-327, σ. 327.

να ενωθεί με τη φύση για να επανέλθει σε ένα αρχικό όλο, από το οποίο έχει αποσπασθεί με τον πολιτισμό [...]»¹²⁷⁰. Τις βασικές αρχές της φιλοσοφικής αυτής θεώρησης ο Ζιώγας αντλεί τόσο από τον Ηράκλειτο και την έννοια της συνεχούς ροής του χρόνου όσο και από τον Παρμενίδη και την έννοια της ενότητας και της ολότητας του Είναι, «την οποία συλλαμβάνει [...] ως υπερϊστορικό πεδίο σύνθεσης της ζωής και του θανάτου ή του ατόμου και του σύμπαντος, πεδίο όπου τα όντα εντάσσονται στους άπειρους κόλπους της κοσμικής τάξης»¹²⁷¹. Η απεραντοσύνη του σύμπαντος, όπως προκύπτει από τη σκέψη του Παρμενίδη, και οι πολλαπλές δυνατότητες που αναδύονται από αυτήν έρχονται να συναντήσουν στη φιλοσοφική συγκρότηση του Ζιώγα νεότερες θεωρίες της επιστήμης, οι οποίες επίσης αφήνουν το στίγμα τους στο δραματικό σύμπαν των έργων του, ιδίως της τελευταίας περιόδου. Η κβαντομηχανική, η θεωρία των παράλληλων συμπάντων¹²⁷², οι θεωρίες της σχετικότητας και του χάους και η αστροφυσική αποτελούν τον έτερο πόλο της κοσμοθεωρίας του συγγραφέα, ο οποίος αγκυρώνει την ποιητική του βαθιά στο πεδίο του υλισμού.

Υπό αυτό το πρίσμα οι λιγιστές σκηνικές φανερώσεις του χριστιανικού πνεύματος στο έργο του δεν εδράζονται σε μια βαθύτερη θρησκευτική πίστη του συγγραφέα, αλλά συμβάλλουν στη συγκρότηση των πολλαπλών διαστρωματώσεων του δραματικού του σύμπαντος, οι οποίες τελικά οδηγούν σε μια πολύ πιο ευρεία αντίληψη της ύπαρξης, απόλυτα ενταγμένης και διαρκώς ανακυκλούμενης στους κόλπους της φύσης. Τα σκηνικά αντικείμενα που ανακαλούν το χριστιανικό πνεύμα στο έργο είναι το ιερό ποτήρι, όπου όμως εδώ αντί να περιέχει το «αίμα» του Χριστού πληρούται με τα δάκρυα του Κιχώτη, καθώς επίσης η σημαία του Χριστού με την οποία επανεμφανίζεται ο Χριστιανός στο τέλος του έργου. Και τα δύο αντικείμενα συνδέονται με το μυστήριο του γάμου που θα ενώσει τον Κιχώτη με τη Δουλτσινέα: από το ιερό ποτήρι καλούνται να πιουν τόσο το νεόνυμφο ζευγάρι όσο και ο Σάντσο ως κουμπάρος, ενώ με τη σημαία ο Χριστιανός είναι σαν να καλωσορίζει το ζεύγος στην κοινωνία του γάμου και να επιστέφει τον Κιχώτη με την ιδιότητα του Χριστιανού που αξιώνεται την προσχώρησή του στο θείο.

Η εξαιρετικά σύντομη παρουσία των εν λόγω σκηνικών αντικειμένων, σε συνδυασμό με την περιορισμένη χρήση τους, η οποία αφορά αποκλειστικά την ιεροτελεστία του γάμου, υποδηλώνει το χαμηλό επίπεδο σύνδεσής τους με τα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα του έργου. Ο συμβολικός τους χαρακτήρας, μολοντί είναι αισθητός, εντούτοις υποβάλλει και την αίσθηση της ανατροπής, ιδίως σε ό,τι αφορά το ιερό ποτήρι. Και αυτό διότι αντί του «αίματος» του Χριστού οι συμμετέχοντες στον ιερό γάμο κοινωνούν τα δάκρυα του Κιχώτη, «όλα όσα έχυσε

¹²⁷⁰Ο.π.

¹²⁷¹ Πεφάνης, «Βασίλης Ζιώγας: *Το Μποζό*, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης-Μ. Ριάλδη 1999», ό.π., σ. 241.

¹²⁷² Στο μελέτημά του για τη Σημαντική των Πιθανών Κόσμων στο θέατρο ο Δ. Τσατσούλης εκκινεί την ανάλυσή του από τη θεωρία των παράλληλων συμπάντων και εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο η θεωρία αυτή δύναται να εφαρμοστεί για την ανάδειξη των πολλαπλών θέσεων πρόσληψης των δραματικών κειμένων. Ειδικά για την περίπτωση του *Δον Κιχώτη* επισημαίνει ότι η σκηνική επικυριαρχία στο έργο του κβαντικού δωματίου συνιστά ρητή αναφορά του συγγραφέα στη θεωρία των παράλληλων συμπάντων. Τσατσούλης, «Το κβαντικό δωμάτιο και ο Δον Κιχώτης», στον τόμο *Η θεωρία των πιθανών κόσμων και η δραματολογία της Λούλας Αναγνωστάκη*, ό.π., σσ. 55-57.

στους προπηλακισμούς, στους ξυλοδαρμούς και στις διαπομπεύσεις που δέχτηκε κατά την ελεεινή ζωή του»¹²⁷³, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Χριστιανού, ο οποίος τώρα εμφανίζεται πρόθυμος να ανταποδώσει στον Κιχώτη τη μεγαλοσύνη του: «Γιατί μεγάλος γνώστης έγινες του ιερού παιχνιδιού και χάραξες ανεξίτηλα το σύμβολο του καθαρού προσώπου...»¹²⁷⁴. Από την παραπάνω φράση του Χριστιανού συνάγεται το συμπέρασμα ότι το πνεύμα του χριστιανισμού που εγείρουν τα δύο σύμβολα υπερβαίνεται ευθέως από έναν μυστικισμό ο οποίος διανοίγεται, πέρα και πάνω από την ύπαρξη μιας βασιλείας του Θεού, στους άπειρους κόλπους ενός σύμπαντος που τελεί σε αιώνια ανακύκλιση.

Συνεπώς, με τα δύο αυτά αντικείμενα δεν έχουμε παρά μια ρηχή εκδήλωση του χριστιανικού πνεύματος, στην οποία ωστόσο δεν εμφωλεύει η ειρωνεία εκ μέρους του συγγραφέα, αλλά μάλλον μια τάση συμπερίληψης των επιμέρους θεολογικών και κοσμολογικών αναφορών με στόχο την ανάδυση της δικής του προσωπικής μυθολογίας. Στη μυθολογία αυτή ο άνθρωπος νοείται ως μέρος ενός συμπαντικού Όλου, στο οποίο θα επιστρέψει με τον θάνατό του, έτσι ώστε να διασφαλίζεται η συνεχής ενότητα του Όλου και η αέναη ροή των πάντων εντός του σύμπαντος. Η νομοτέλεια αυτή στην ποιητική του Ζιώγα δεν ενέχει έναν πεσιμιστικό χαρακτήρα, αλλά μάλλον διαπνέεται από ένα «μεταφυσικό ρίγος και έναν μυστικιστικό βιταλισμό»¹²⁷⁵, που τρέφει, ενεργοποιεί και μεγεθύνει την ανθρώπινη ύπαρξη. Όπως εύστοχα το διατυπώνει και ο Ν. Νικολόπουλος, «Η απομένουσα έξοδος μοιάζει με επιστροφή του ανέστιου ανθρώπου στην προαιώνια κοίτη του, που είναι η φύση και η αθωότητα»¹²⁷⁶.

Αντίστοιχα, στο επόμενο έργο του συγγραφέα, *Το Μποζό*, χριστιανικά σύμβολα κάνουν εξαρχής την εμφάνισή τους, καθώς συνθέτουν την εναρκτήρια εικόνα του σκηνικού χώρου. Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, η δράση του έργου εκτυλίσσεται στο ψυχαναλυτικό γραφείο της Δρ. Κοέν, που συνιστά μίμηση μιας μικρής εκκλησίας: ο περίτεχνος σταυρός στον τοίχο, η επτάφωτη λυχνία στο γραφείο, τα κηροπήγια και τα σβηστά κεριά σε διάφορα σημεία του χώρου παραπέμπουν ευθέως στο χριστιανικό πνεύμα, δημιουργούν μια μυστικιστική ατμόσφαιρα και καλλιεργούν την προσδοκία μιας τελετουργίας που πρόκειται να εκτυλιχθεί επί σκηνής. Πράγματι, όλο το έργο εκδιπλώνεται ως μια βαθμιαία κλιμάκωση ενός μυστηρίου και εκβάλλει στον τελετουργικό θάνατο της Αγγελικής, που με την ανάληψή της επισφραγίζει τη νομοτελειακή αναγωγή των όντων στην ενότητα και την ολότητα του σύμπαντος.

Η μυστικιστική χροιά που ενέχουν, ωστόσο, τα σκηνικά δρώμενα δεν εγγράφεται στο πεδίο του χριστιανικού δόγματος. Προσιδιάζει περισσότερο σε μια συμπαντική αντίληψη της ύπαρξης, σύμφωνα με την οποία στη θέση του θείου

¹²⁷³ Ζιώγας, *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*, ό.π., σ. 67.

¹²⁷⁴ Ο.π.

¹²⁷⁵ Γεωργουσόπουλος, «Ο Βασίλης Ζιώγας και το νέο ρίγος του θεάτρου μας», στον τόμο *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, τόμ. Β', Εστία, Αθήνα 2000, σ. 195.

¹²⁷⁶ Νάσος Νικολόπουλος, «Το θέατρο του Βασίλη Ζιώγα. Μια νέα δραματουργική εκδοχή», *Διαβάζω*, 89 (1984), σσ. 36.

εδράζεται η φύση και το άπειρο σύμπαν¹²⁷⁷. Η Αγγελική, που προσέρχεται ως θεραπευόμενη στη Δρ. Κοέν με την ανάγκη να διερευνήσει τη φύση της σχέσης της με τον εραστή της, σταδιακά εισάγει στο δραματικό περιβάλλον τη δική της πραγματικότητα, μια πραγματικότητα που αφίσταται από το πρώτο επίπεδο της εμπειρίας και συγκροτείται με μεταφυσικούς όρους. Οι συνεχείς αναφορές της Αγγελικής στο μποζό που έχει εποικήσει όχι μόνο την πλάτη της αλλά και όλο της το είναι, σε συνδυασμό με τις συγκεχυμένες πληροφορίες που παραθέτει στην ψυχαναλύτρια αναφορικά με την καταγωγή και το φύλο της, διαμορφώνουν το πεδίο μιας υπερβατικής πραγματικότητας, στην οποία φέρεται να διαβιεί η Αγγελική και στην οποία επιχειρεί να συμπαρασύρει τη Δρ. Κοέν. Πράγματι, στο τέλος του έργου η ψυχαναλύτρια, αφού έχει αφεθεί να υπνωτιστεί από την Αγγελική, υποκύπτει στο αφήγημά της, αποδέχεται την ύπαρξη και του δικού της μποζό και προσέρχεται χωρίς αντιστάσεις στον ιερό γάμο των μποζό, στον οποίο την οδηγεί η θεραπευομένη της. Αφού τελεστεί η ένωση μεταξύ των δύο αντίθετων στοιχείων, του αρσενικού και του θηλυκού μποζό, η Αγγελική παραδίδει το μαχαίρι της στη Δρ. Κοέν, προκειμένου εκείνη να την θανατώσει και η Αγγελική να επιστρέψει οριστικά πίσω στη μήτρα του σύμπαντος από την οποία προήλθε. Η Δρ. Κοέν αναλαμβάνει στο εξής τον ρόλο της αγγελιοφόρου, καθώς σε εκείνη επαφίεται τώρα να μεταλαμπαδεύσει την κοσμική γνώση, ώστε να εξασφαλιστεί η αέναη ανακύκλωση των όντων στους κόλπους του άπειρου σύμπαντος.

Συνεπώς και από το έργο αυτό συνάγεται ότι η μυθολογία του Ζιώγα δεν είναι χριστιανική. Τα χριστιανικά σύμβολα που κοσμούν το γραφείο της ψυχαναλύτριας δεν είναι παρά νεκρά σύμβολα, τα οποία παραμένουν ανενεργά σε όλη τη διάρκεια της δράσης. Ο Ζιώγας επιλέγει να εκθέσει το χριστιανικό πνεύμα, χωρίς όμως να εμβαπτίσει την ποιητική του σε αυτό. Στη στάση του αυτή διακρίνεται μια λεπτή ειρωνεία, όχι με διάθεση χλευασμού, ούτε με τάση αναθεωρητισμού, αλλά με την πρόθεση της ανάδειξης ενός άλλου βαθμού συνειδητότητας της ύπαρξης, η οποία εμφωλεύει στη θεώρηση της ύπαρξης ως μέρους μιας ευρείας κοσμικής τάξης, που διέπεται από τους νόμους του σύμπαντος¹²⁷⁸. Η παρουσία ενός αγάλματος του Βούδα πλάι στα χριστιανικά σύμβολα στο γραφείο της Δρ. Κοέν λειτουργεί επίσης ενισχυτικά της ειρωνικής χροιάς την οποία προσλαμβάνουν τα θρησκευτικά σύμβολα στο έργο. Παράλληλα, όμως, ενεργοποιεί μια πανθεϊστική αντίληψη του κόσμου, η

¹²⁷⁷ Ο Β. Πούχγερ αναφέρεται στην «επιστροφή στη φύση» ως πεμπουσία της δραματουργίας του Ζιώγα και διευκρινίζει ότι η επιστροφή αυτή ενέχει καθαρά μυστικιστικό και όχι κοινωνικό χαρακτήρα. Πούχγερ, «Ο Βασίλης Ζιώγας και ο υπερρεαλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Μια πρώτη προσέγγιση στο πρώιμο θεατρικό έργο του», στον τόμο *Φιλολογικά και θεατρικά ανάλεκτα: πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 428.

¹²⁷⁸ Ενδεικτική της ειρωνικής στάσης του συγγραφέα είναι η σκηνή στην οποία η Αγγελική διατείνεται ότι το μποζό της έχει ανάγκη να ουρήσει και η ίδια αποσύρεται σε μια γωνιά και ουρεί μέσα στο ανθοδοχείο. Ύστερα, πλησιάζει τη Δρ. Κοέν και της φέρνει μπροστά στη μύτη τα ούρα του μποζό της, τα οποία αποκαλεί «αγίασμα», εισπράττοντας την αποδοκιμασία της ψυχαναλύτριας. Η σύμφυση των δύο σωματικών υγρών με τα καθαγιασμένα ύδατα της χριστιανικής θρησκείας αφενός επιτονίζει ειρωνικά το όλο θρησκευσιολογικό πλαίσιο του έργου, το οποίο έτσι αποδεικνύεται ότι λειτουργεί ως επίφαση της αναγωγής στο θείο, αφετέρου ανακαλεί τον αηδιαστικό κόσμο των μονόπρακτων του συγγραφέα, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Πούχγερ: Πούχγερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, ό.π., σ. 358.

οποία βρίσκεται πιο κοντά στη φυσιολατρική στάση του συγγραφέα¹²⁷⁹ και από την οποία εκείνος με μεγαλύτερη ευκολία δύναται να μεταπηδήσει στο πεδίο της Κοσμολογίας, που δεν μελετά πια την καταγωγή του ανθρώπου από μία και μόνη ουσία, όπως αποδόθηκε η έννοια του θείου στις διάφορες θρησκείες, αλλά διερευνά την πρωταρχική ουσία της ύλης και τις συνεχείς μεταλλαγές της εντός του άπειρου σύμπαντος¹²⁸⁰.

Ο Ζιώγας στην ύστερή του δραματουργία επιχειρεί, ουσιαστικά, μια διαύγαση της κοσμοθεωρίας του, η οποία διανοίγεται σε μελλοντολογικά πεδία, αφομοιώνοντας τις πλέον σύγχρονες επιστημονικές προσεγγίσεις γύρω από τη δημιουργία του σύμπαντος. Τα δραματικά περιβάλλοντα που στήνει επί σκηνής πολύ γρήγορα αποδεικνύονται υπερβατικά, ακριβώς διότι ενεργοποιούν στους κόλπους των θεατών μια διαφορετική αντίληψη της πραγματικότητας, που υπερβαίνει το πρώτο επίπεδο της εμπειρίας. Το έργο του εκτείνεται, έτσι, «πέρα από κάθε αιτιοκρατική αλληλουχία και κάθε αισθητική συνταγή»¹²⁸¹ και καθίσταται τόπος διερεύνησης μιας εναλλακτικής φιλοσοφικής θεώρησης της ύπαρξης. Υπό το πρίσμα αυτό τα χριστιανικά σύμβολα που διαμορφώνουν την όψη του σκηνικού χώρου ήδη από την έναρξη της δράσης, αλλά παραμένουν ανενεργά και χωρίς καμία περαιτέρω λειτουργικότητα στην εξέλιξή της, αναδεικνύονται σε ειρωνικά σημεία, διά των οποίων ο συγγραφέας υπερτονίζει την κενότητα των θρησκευολογικών αφηγήσεων και υποδεικνύει τον δικό του δρόμο στην αναζήτηση της πρωταρχικής ουσίας του Είναι.

Σε ένα αντίστοιχο υπερβατικό περιβάλλον και με μια ανάλογη ειρωνική διάθεση προσεγγίζει ο Παύλος Μάτεσις τη χριστιανική πίστη στο έργο του *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος*. Το έργο εμφανίζεται εξολοκλήρου προσανατολισμένο στο θρησκευτικό πλαίσιο, αλλά μάλλον με μια επίφαση θρησκευτικότητας, καθώς είναι φανερό από την έναρξη κιόλας της δράσης ότι ενεργοποιεί αιρετικά ανακλαστικά σε σχέση με την αποτύπωση του θεϊκού στοιχείου. Η δράση συνίσταται στην εξελικτική πορεία αποσωματοποίησης των δύο πρωταγωνιστών αλλά και συνολικής απάρνησης των εγκοσμίων, με απώτερο στόχο την ένταξή τους στο πάνθεον των αγίων. Επί σκηνής εκκολάπτεται μια υπερβατική δραματική συνθήκη, εντός της οποίας λαμβάνουν χώρα απώλειες υλικών αγαθών, απώλειες ταυτότητας, καθώς και σωματικοί ακρωτηριασμοί, που αφήνουν τελικά τους δύο πρωταγωνιστές παραπληγικούς, κλεισμένους μέσα σε νάιλον σακούλες να λικνίζονται απαλά, πανηγυρίζοντας την εισδοχή τους στο πεδίο της αθανασίας. Το έργο συνιστά μια

¹²⁷⁹ Ο Πούχνερ στην εισαγωγή της μονογραφίας του για τον Ζιώγα αναφέρεται στην «εικονοπλαστική δημιουργικότητα μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας, που δεν είναι πια ανθρωποκεντρική αλλά 'πανθεϊστική' και φυσιολατρική». *Το ίδιο*, σ. 17.

¹²⁸⁰ Η Ε. Προύσαλη επιχειρεί αυτόν ακριβώς τον διαχωρισμό μεταξύ Κοσμογονίας, η οποία αφορά την αναζήτηση του θείου σε κάθε απόπειρα νοηματοδότησης της ανθρώπινης ύπαρξης, και Κοσμολογίας, που με επιστημονικούς όρους αναφέρεται στην προσπάθεια στόχευσης των νόμων που διέπουν τη λειτουργία του σύμπαντος και άρα κάθε ύπαρξης εντός αυτού. Βλ. αναλυτικά: Προύσαλη, *ό.π.*, σ. 525.

¹²⁸¹ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», *ό.π.*, σ. 235.

«κρυπτική παραβολή πάνω στη σύγχρονη κοινωνία»¹²⁸², θίγοντας τη σχέση του ανθρώπου με το θείο και δι' αυτής την ίδια την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης.

Μέσα σε όλο αυτό το υπερβατικό δραματικό τοπίο, το οποίο σταδιακά εκδιπλώνεται επί σκηνης, το μόνο σκηνικό στοιχείο που συνιστά ευθεία αναφορά στο θείο είναι τα δύο φωτοστέφανα τα οποία τελικά αξιώνονται οι πρωταγωνιστές, καθραρισμένα μάλιστα σε δύο μεγάλες κορνίζες ύψους περίπου ενάμιση μέτρου, με τζάμι και βαριά διακόσμηση, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Τα φωτοστέφανα τα φέρνει στον δραματικό χώρο ο Οδοκαθαριστής μέσα στον κάδο του, προτού ακόμα η Κυρία προλάβει να ολοκληρώσει την παραγγελία τους διά τηλεφώνου. Συγκεκριμένα η ίδια είχε παραγγείλει νωρίτερα: «Δύο. Μάλιστα. Πρώτου μεγέθους. Επίχρυσα. Το πρόσωπο κενό βέβαια, θα το συμπληρώσουμε εμείς. Και τα φωτοστέφανα, στυλ απλικά. Μη μας αργήσετε, να έρθουν εξπρές, γιατί...»¹²⁸³ και πάνω στην ώρα καταφθάνει ο Οδοκαθαριστής, ο οποίος αμέσως ξεφορτώνει τα φωτοστέφανα και τα ακουμπάει σε έναν τοίχο. Στη θέα των πολυπόθητων φωτοστέφανων ο Κύριος σωριάζεται λιπόθυμος, την ίδια στιγμή που ο Οδοκαθαριστής ενημερώνει την Κυρία ότι τα φωτοστέφανα είναι πληρωμένα, με τον αινιγματικό Νέο που στέκεται παραπλεύρως να συμπληρώνει: «Πληρωμένα. Κέρασμα»¹²⁸⁴.

Αμέσως μετά η Κυρία σωριάζεται και αυτή λιπόθυμη στο πλευρό του συζύγου της, ενώ, όταν συνέλθουν αμφότεροι, θα βρεθούν να βλέπουν τηλεόραση. Εισέρχεται, τότε, εκ νέου στη σκηνή ο Νέος, ο οποίος διαπιστώνει ότι η Κυρία έχει απολέσει και το δεύτερο πόδι της. Την ενημερώνει για τη σχετική απώλεια, κατόπιν πλησιάζει τις κορνίζες, τις περιεργάζεται και συγχαίρει το ζεύγος για τις «φιλοδοξίες» του, όπως χαρακτηριστικά λέει. Μόλις ο αινιγματικός Νέος αποχωρήσει, οι δύο σύζυγοι υποβασταζόμενοι μεταξύ τους κατευθύνονται προς τις κορνίζες, κάθονται γονατιστοί πίσω τους και κάνουν πρόβα πώς θα είναι ως εικόνισμα, εν αναμονή του υποτιθέμενου φωτογράφου που θα έρθει να τους απαθανατίσει. Έχει αρχίσει και ο πνευματικός τους εκφυλισμός, σύμφωνα με τις οδηγίες του συγγραφέα, ώστε επιδίδονται σε σαχλά επιφωνήματα ηδονής εν όψει της επερχόμενης στέψης τους. Στη συνέχεια, μετατοπίζονται μπροστά από τις κορνίζες και αρχίζει σταδιακά η «αναχώρησή» τους, που συνοδεύεται από την αντίστοιχη βουή, μέχρι που στη σκηνή πέφτει το απόλυτο σκοτάδι.

Στο τέλος του έργου, μετά από μια αλληλουχία επεισοδίων στα οποία τα δύο πρόσωπα παραπαίουν μεταξύ παρουσίας και απουσίας, εγκόσμιου βίου και μεταθανάτιας υπόστασης, αποφασίζουν να ενδυθούν τα φωτοστέφανα. Αφού ο φωτογράφος δεν έχει φανεί ακόμη για να τους απαθανατίσει δίκην εικονίσματος με το φωτοστέφανο στο κεφάλι, ο Κύριος ξεκολλάει τα φωτοστέφανα από τις κορνίζες, δίνει το ένα στην Κυρία και απομονώνεται σε μια καρέκλα. Ομολογεί στη σύζυγό του ότι έπαψε να υπάρχει και «σβήνει» πάνω στην καρέκλα με το φωτοστέφανο στα γόνατα. Αμέσως μετά καταλήγει και η Κυρία, χωρίς επίσης να προλάβει να φορέσει το φωτοστέφανο, ενώ στα τελευταία της λόγια δηλώνει ότι πιστεύει στα θαύματα και

¹²⁸² Σταύρος Ξηντάρας, «Μαγεία και όνειρο από ένα 'Φύλακα Άγγελο'», *Απογευματινή της Κυριακής*, 12.1.2003.

¹²⁸³ Μάτεσις, *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος*, ό.π., σ. 95.

¹²⁸⁴ *Το ίδιο*, σ. 96.

ότι προσδοκά Ανάσταση. Το έργο κλείνει με τους δύο συζύγους τυλιγμένους σε νάιλον ολόσωμες σακούλες να λικνίζονται στον ήχο της μουσικής που ευαγγελίζονταν να τους συνοδεύει στο τελευταίο τους ταξίδι.

Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται η πορεία της αγιοποίησης των δύο πρωταγωνιστών μέσα σε αμφιθυμία για το (παρ)άδοξο τέλος τους. Το φωτοστέφανο, για το οποίο θυσιάσαν τη σωματική τους ακεραιότητα, την οργανική τους επάρκεια, το σπίτι, τον γιο τους, ακόμα και αυτό το ίδιο το όνομά τους, αποδεικνύεται στο τέλος αδύναμο να επιστεγάσει τη θυσία τους. Το κατακτούν μεν, αλλά αποτυγχάνουν να το ενδυσθούν. Στη λεπτή αυτή ειρωνεία ερείδεται και η χλευαστική ματιά του συγγραφέα απέναντι στην ανθρώπινη ματαιοδοξία, τις κενές εκδηλώσεις του θείου και την προσδοκία του μεταθανάτιου βίου. Το ιδιάζον χιούμορ του εξωθείται στο έργο αυτό στα άκρα, καθώς οι οριακές φανερώσεις της ανθρώπινης εμπειρίας που επιτελούνται επί σκηνής περιβάλλονται με έναν βέβηλο σαρκασμό.

Όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Γ. Βαρβέρης, «Το χιούμορ στο θέατρο του Παύλου Μάτεσι πλεονάζει. [...] Εκθρονίζει το κρατούν ιδεολόγημα –το κυρίαρχο, σε οποιοδήποτε επίπεδο– και, ή ενθρονίζεται εκείνο στιγμιαία, ή αφήνει το θρόνο κενό, έναν θρόνο που τον σαρκάζει και τον ακυρώνει πια ως έννοια η ίδια η κενότητά του»¹²⁸⁵. Υπό αυτήν την έννοια, δεν είναι απλώς ότι το θρησκευτικό στοιχείο στο έργο του υπονομεύεται, αλλά επιπλέον ότι δεν υποκαθίσταται από κάποια άλλη εναλλακτική πίστη. Η ανθρώπινη ύπαρξη αφήνεται εδώ έρμια και ασκεπής μπροστά στην άγνωστη επικράτεια του θανάτου, σε διαρκή αναζήτηση επίγειων ερεισμάτων για τη βαθύτερη συμφιλίωση με τον φόβο του μεταθανάτιου βίου.

Εάν το σύμβολο είναι από τη φύση του υπερβατικό, από την άποψη ότι υπερβαίνει τον πρώτο βαθμό σημασιοδότησης, αφού παράγει νόημα όχι απευθείας από ένα σημείο αλλά από μια ήδη εγκατεστημένη σημασία επάνω στο σημείο αυτό, τότε η αποδόμηση των συμβόλων αποδεικνύεται μια διαδικασία η οποία κλονίζει αυτό το δευτεροβάθμιο νόημα και επιχειρεί να άρει την αναφορικότητά του. Στα έργα της υπό εξέταση περιόδου τα σύμβολα που εμφανίζονται αντλούν το νόημά τους από αξίες βαθιά θεμελιωμένες στη μυθολογία της θρησκείας αλλά και στην εθνική μυθολογία, έτσι που να διαποτίζουν το δραματικό σύμπαν των έργων με μια αίσθηση καθολικότητας και αδιαμφισβήτητης κυριαρχίας. Είτε εισέρχονται σε μια συστηματική κινησιακή σχέση με τα πρόσωπα του δράματος, είτε παραμένουν στον δραματικό/σκηνικό χώρο ως ισχυροί δείκτες του νοήματός τους, τα σύμβολα αυτά κυριαρχούν στο δραματικό σύμπαν των έργων και επισφραγίζουν την ποιητική τους.

Η στάση των συγγραφέων απέναντι στα σύμβολα προδίδει σχεδόν εξαρχής τη διάθεσή τους να θέσουν υπό αίρεση την καθολικότητα των συμβόλων, να αναμετρηθούν με τα όρια της θρησκευτικής πίστης και της εθνικής ιδεολογίας, να ανατρέψουν τα κυρίαρχα συστήματα σκέψης που έχουν προοδευτικά οικοδομηθεί γύρω από τα σύμβολα και εν τέλει να φανερώσουν τα τρωτά σημεία των συστημάτων αυτών, φωτίζοντας μια εναλλακτική θεώρηση της ανθρώπινης ύπαρξης. Ακόμα και

¹²⁸⁵ Βαρβέρης, «Παύλος Μάτεσι: Ο κλαυσίγελος του τραγικού», στον τόμο *Πλατεία Θεάτρου: Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της Σκηνής*, ό.π., σσ. 125-126.

στην περίπτωση συμβόλων τα οποία λειτουργούν περισσότερο σε ένα αναλογικό επίπεδο, συνιστώντας μάλλον αλληγορικές μορφές παρά αμιγή σύμβολα, όπως συμβαίνει με το πορτρέτο του Αυτοκράτορα από το έργο του Τάκη Χρυσούλη, είναι εμφανής η πρόθεση υπονόμησης ολόκληρου του ιδεολογικού μηχανισμού διαμόρφωσης της εθνικής συνείδησης και αντιστικτικής ανάδειξης μιας ανθρωπιστικής ιδεολογίας δυνάμενης να λειτουργήσει απελευθερωτικά.

Με τον τρόπο αυτό, συγκροτείται τελικά εντός της μελετώμενης δραματουργίας μια διακριτή κατηγορία αντικειμένων, τα οποία υφίστανται την αποδόμηση του συμβολικού τους φορτίου, καθιστώντας έτσι ορατούς τους διαχρονικούς μηχανισμούς συγκρότησης της εκάστοτε μυθολογίας –εθνικής, θρησκευτικής, ιδεολογικής– που καθορίζουν αυτήν την ίδια την ταυτότητα του ιστορικού υποκειμένου στον ρου της Ιστορίας. Μάλιστα, στα περισσότερα έργα η αποδόμηση των συμβόλων μετουσιώνεται τελικά σε μια υπέρβαση, με τρόπο ώστε το δραματικό τους σύμπαν να διανοίγεται τελικά όχι σε μια εναλλακτική διαχείριση του ιστορικού χρόνου, αλλά σε μια πιο ριζική θεώρηση επί του συνόλου της ανθρώπινης περιπέτειας.

2.8 Χρόνοι της ζωής/χρόνοι του θεάτρου

Στο ευρύτερο πεδίο της ανθρώπινης περιπέτειας εγγράφεται και η διάσταση του χρόνου της ζωής και του χρόνου του θεάτρου, όπως αυτή επενδύεται πάνω σε σκηνικά αντικείμενα σύστοιχα της θεατρικής δραστηριότητας ή σε αντικείμενα τα οποία μετέχουν δύο διαφορετικών βαθμών αναπαράστασης μέσα στα έργα. Τα εν λόγω αντικείμενα εμφανίζονται σε έργα που φέρουν έναν περισσότερο ή λιγότερο εμφανή μεταθεατρικό χαρακτήρα και ενεργοποιούν έναν προβληματισμό γύρω από τη φύση του θεατρικού φαινομένου, αλλά και την ίδια τη θεατρικότητα της ζωής. Ο χρόνος που επενδύεται στα αντικείμενα αυτά είναι ο χρόνος της εκκόλαψης του θεατρικού γεγονότος, άρα ένας χρόνος που διακρίνεται από μια διασταλτική τάση και λειτουργεί αντιστικτικά προς τον σαφώς οριοθετημένο χρόνο της ζωής. Σε πολλές περιπτώσεις, όμως, αυτός ο ίδιος ο χρόνος της ζωής λαμβάνει έναν χαρακτήρα διέκτασης, έτσι που τελικά τα όρια ανάμεσα στους δύο χρόνους να ρευστοποιούνται και ο χρόνος του θεάτρου να εισδύει μέσα στον χρόνο της ζωής, παράγοντας μια νέα χρονικότητα επί σκηνής.

Στα υπό εξέταση έργα που φέρουν αυτόν τον μεταθεατρικό στοχασμό συναντάμε καταρχάς αντικείμενα τα οποία απλώς ανακαλούν τον κόσμο του θεάτρου και αρθρώνουν ένα σχόλιο πάνω στη θεατρική τέχνη. Σε αυτές τις περιπτώσεις τα αντικείμενα διατηρούν το αρχικό σημειακό τους καθεστώς και λειτουργούν ως μετωνυμίες της θεατρικής τέχνης. Στην αναφερόμενη δραματουργία, όμως, ανιχνεύονται και αντικείμενα τα οποία μετέχουν ενός δευτεροβάθμιου πλαισίου αναπαράστασης, υπερβαίνοντας έτσι την εγγενή σημειακή τους λειτουργία. Πρόκειται για αντικείμενα τα οποία εισάγονται αφενός σε έναν πρώτο βαθμό θεατροποίησης, δηλαδή εγγράφονται στο εσωτερικό μιας παράστασης ή μιας πρόβας εντός του αρχικού δραματικού πλαισίου (θέατρο εν θεάτρω), και αφετέρου σε έναν

δεύτερο βαθμό θεατροποίησης, όπου το παιχνίδι των ρόλων και οι συνεχείς εναλλαγές μεταξύ προσώπου και προσωπείου προβάλλουν διάχυτα στον δραματικό χρόνο, ευνοώντας έτσι έναν πιο ριζικό λόγο επάνω στη συγκρότηση της διωποκειμενικότητας ως αναγκαίας συνθήκης για την αντίληψη του κόσμου, αλλά και επάνω στη δυναμική των κοινωνικών ρόλων και στη συμβολή τους στη διαμόρφωση του κυρίαρχου πολιτισμικού προτύπου¹²⁸⁶. Τα σκηνικά αντικείμενα τα οποία μετέχουν αυτού του δεύτερου βαθμού αναπαράστασης ενδύονται στα έργα έναν δευτεροβάθμιο χαρακτήρα και έτσι αναδεικνύονται σε σημεία ανάδυσης της θεατρικότητας, διά της οποίας καταφάσκειται όχι μόνο ο χρόνος του θεάτρου αλλά τελικά και ο ίδιος ο χρόνος της ζωής.

Αντικείμενα σύστοιχα της θεατρικής τέχνης εμφανίζονται καταρχάς σε έργα στα οποία ο αυτοαναφορικός χαρακτήρας αναδύεται ως ένα μόνο από τα δραματικά επίπεδα του έργου. Τέτοια είναι η περίπτωση του έργου του Ασημάκη Γιαλαμά *Το χρήμα*. Εδώ, ο Τάσος, ο μεγαλύτερος γιος της οικογένειας, φέρεται να συγγράφει ένα θεατρικό έργο. Ο Τάσος διακρίνεται για την πνευματικότητα και το ήθος του – στοιχεία που εμφανίζονται ως αξιακή παρακαταθήκη του παππού-ήρωα της Εθνικής Αντίστασης. Διαμετρικά αντίθετη παρουσιάζεται η στάση του αδερφού του Τάσου, Γρηγόρη, ο οποίος εμφανίζει παραβατική συμπεριφορά ήδη από τα εφηβικά του χρόνια και με την ενηλικίωσή του εγκαταλείπει το πατρικό σπίτι και επιδίδεται σε παράνομες δραστηριότητες πλουτισμού. Ολόκληρο το έργο θα εκδιπλωθεί ως μια σύγκρουση αξιών, από τη μια της αξίας της τιμής και της ακεραιότητας, που διακρίνει κατεξοχήν τον Τάσο και τον πατέρα του, και από την άλλη της «αξίας» του χρήματος που εκμαυλίζει και διαφθείρει, την οποία αντιπροσωπεύει ο Γρηγόρης.

Από την πρώτη κιόλας εικόνα του έργου αναδεικνύεται το χάσμα που χωρίζει τα δύο αδέρφια: ενώ ο Γρηγόρης συζητά με τον φίλο του Φώτη για την κλοπή που πραγματοποίησαν την προηγούμενη νύχτα, ο Τάσος εισέρχεται στον χώρο, κατευθύνεται προς τη βιβλιοθήκη και αναζητά βιβλία λαιμορούμενος από τον αδερφό του. Απευθυνόμενος ο Γρηγόρης στον Φώτη θα του πει χαρακτηριστικά ότι ο Τάσος είναι θύμα του παππού και του πατέρα του, υπονοώντας ότι έχει πέσει στην παγίδα του ιδεαλισμού και ότι αυτό θα τον καθηλώσει στη ζωή του. Κατά μία έννοια ο Γρηγόρης επιβεβαιώνεται, καθώς στην εξέλιξη της δράσης θα σκιαγραφηθεί η εναγώνια προσπάθεια του Τάσου να εδραιώσει την παρουσία του στον χώρο των γραμμάτων, ενώ θα επιχειρήσει να προωθήσει και το θεατρικό του έργο στη σκηνή. Εμφανίζεται τελικά μία σκηνοθέτις πρόθυμη να το ανεβάσει, αλλά στην πορεία αποδεικνύεται ότι από πίσω της κρύβεται ο ίδιος ο Γρηγόρης, ο οποίος σε μια προσπάθεια να βοηθήσει αφανώς τον αδερφό του έχει στήσει ολόκληρη επιχείρηση. Μάλιστα, ο Γρηγόρης φέρεται να έχει συνάψει δεσμό με την σκηνοθέτιδα, την ίδια στιγμή που και ο Τάσος εμφανίζεται επίσης ερωτευμένος μαζί της. Με την αποκάλυψη όλου αυτού του μηχανισμού συγκάλυψης ο Τάσος περιέρχεται σε απελπισία και επιχειρεί να θέσει τέλος στη ζωή του.

¹²⁸⁶ Για τους βαθμούς θεατροποίησης εντός του δραματικού κειμένου βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, ό.π., σσ. 324-348.

Τα βιβλία με τα οποία κάνει την πρώτη του σκηνική εμφάνιση ο Τάσος και το θεατρικό έργο το οποίο ονειρεύεται να δει επάνω στη σκηνή και για το οποίο δηλώνει στους οικείους του ότι θα το τυπώσει και μάλιστα θα το αφιερώσει στον παππού του, συνιστούν τις σκηνικές φανερώσεις αυτού που ο Τάσος αντιπροσωπεύει σε αυτόν τον άνισο ιδεολογικό αγώνα. Τα βιβλία και το θεατρικό έργο λειτουργούν συνεκδοχικά της πνευματικότητας που τον διακρίνει, υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα τον ισχυρό δεσμό του με το ηρωικό παρελθόν και τα ιδεώδη του αντιστασιακού παππού. Όλη αυτή η πορεία του, όμως, υποσκάπτεται από την ενέργεια του Γρηγόρη να στήσει το σκηνικό της θεατρικής παραγωγής του έργου του. Το γεγονός ότι ο Γρηγόρης παρεισδύει υπογείως στη ζωή των οικείων του, θεωρώντας ότι έτσι τους βοηθά να εξελιχθούν και να κάνουν τα όνειρά τους πραγματικότητα, αποδεικνύεται τελικά μια παγίδα για τους ίδιους. Ο Τάσος καταρρέει στο άκουσμα της αλήθειας και από την ιδεολογική σύγκρουση πρόσκαιρος νικητής εξέρχεται ο Γρηγόρης. Όπως, όμως, διαφαίνεται από την τελευταία αποστροφή της γιαγιάς Ευτέρπης, στον Τάσο είναι που εναπόκειται η ελπίδα για την ηθική αναγέννηση του οίκου. Παρά τη φαινομενική επικράτηση του χρήματος, το οποίο στη διάρκεια της δράσης είχε σαρώσει τα πάντα, το έργο του πνευματικού ανθρώπου αποδεικνύεται εν τέλει πιο ισχυρό και επιφορτίζεται στο εξής με την ιδεολογική καθοδήγηση της νέας γενιάς.

Η πνευματικότητα ως πεμπτουσία του ανθρώπινου βίου, αλλά αποκομμένη από τα κοινωνικά συμφραζόμενα και εντασσόμενη σε ένα πεδίο κοσμικών προβολών, εντοπίζεται και στα δυο έργα του Χριστόφορου Χριστοφή, *Η Χρυσόμυγα* και *Οι ρήτορες*. Στην πρώτη περίπτωση, τη *Χρυσόμυγα*, ο Εκείνος φέρεται να γράφει ένα έργο, το οποίο όμως δεν ολοκληρώνεται ποτέ, καθώς στο τέλος ο Εκείνος εξαφανίζεται από προσώπου γης. Για τη συγγραφή, μάλιστα, του έργου αυτού ο Εκείνος έχει αποφασίσει να απομονωθεί στο νησί της συντρόφου του, όπου αφιερώνει την ημέρα του στο γράψιμο και στη λυτρωτική επαφή με τη φύση. Σύμφωνα με τον εναρκτήριο μονόλογό του, κάθε μέρα γλιστρά κάτω από την πόρτα της κάμαρης της συντρόφου του Ντόλυ το χειρόγραφο και αναμένει τις εντυπώσεις της. Ενώ η καθημερινότητα του Εκείνου έχει δομηθεί γύρω από την πράξη της συγγραφής, εντούτοις τα χειρόγραφα του έργου δεν έχουν παρά μόνο μία σκηνική εμφάνιση στο έργο και αυτό προς το τέλος του. Όταν πια ο Εκείνος έχει αντιληφθεί τη ματαιότητα της ύπαρξής του και την αναγκαιότητα της επιστροφής του στις απαρχές του Όντος, όπως φανερώνουν οι καταληκτικές κοσμικές του αναφορές, εμφανίζεται με τα τσαλακωμένα χειρόγραφα του ανά χείρας. Χωρίς να κάνει καμία αναφορά σε αυτά ή στην έκβαση της συγγραφικής του δραστηριότητας, δηλώνει την αποστασιοποίησή του από τον αισθητό κόσμο των πραγμάτων και μας προετοιμάζει για την προσχώρησή του στους άπειρους κόλπους του σύμπαντος. Σηκώνει τα χέρια του ψηλά, κινεί τα δάχτυλά του με δυσκολία και αποφαινεται ότι δεν ξέρει πού πηγαίνει. Ως ύστατο χαιρετισμό προς την Ντόλυ της ομολογεί ότι θα είναι δικός της για πάντα και έπειτα εξαφανίζεται. Η Ντόλυ στο τέλος του έργου μας πληροφορεί ότι δεν ξαναείδε ποτέ τον Εκείνο και επιπλέον ότι έχει την εντύπωση πως το έργο του ουδέποτε ολοκληρώθηκε.

Στη δεύτερη περίπτωση, τους *Ρήτορες*¹²⁸⁷, ο Δήμος μαζί με έναν νεαρό ηθοποιό προβάρουν το θεατρικό έργο το οποίο φέρεται να έχει γράψει ένας κοινός τους φίλος που κατόπιν αυτοκτόνησε. Κρατούν στα χέρια τους και ενίοτε συμβουλεύονται το χειρόγραφο του έργου. Στο ενδιαίτητο αυτό έργο, το οποίο έχει επίσης τον τίτλο «Οι ρήτορες», πρωταγωνιστεί ο ρήτορας Δημοσθένης, με τον οποίο ταυτίζεται προοδευτικά ο Δήμος, φτάνοντας στο σημείο μάλιστα να φαντασισθεί για τον εαυτό του έναν θάνατο ανάλογο με αυτόν του Δημοσθένη. Το δεύτερο αυτό έργο του Χριστοφή μπορεί να χαρακτηριστεί ξεκάθαρα ως μεταθεατρικό, όχι μόνο επειδή εγκιβωτίζει την πρόβα του θεατρικού έργου αναφοράς (σε ένα είδος *mise en abyme*, μάλιστα, τα δύο έργα, πρωτοβάθμιο και δευτεροβάθμιο, φέρουν τον ίδιο τίτλο), αλλά πολύ περισσότερο επειδή το κεντρικό πρόσωπο του έργου πλαισίου, ο Δήμος, ταυτίζεται ολοκληρωτικά με τον πρωταγωνιστή του έργου αναφοράς. Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται ένα περικλειστο δραματικό σύμπαν, που νομοτελειακά οδηγεί τον Δήμο στην αυτοκτονία. Ο ίδιος ο ρόλος του Δημοσθένη, τον οποίο ο Δήμος δοκιμάζει, φαίνεται ότι βαθμιαία τον αφομοιώνει και τον καθυποτάσσει στη δική του μοίρα.

Τα χειρόγραφα και στα δύο έργα μαρτυρούν την τάση του Χριστοφή να προσεγγίζει με αυτοαναφορικό τρόπο την τέχνη του θεάτρου, με απώτερο στόχο τον παραλληλισμό θεάτρου και ζωής. Όπως ακριβώς το θέατρο είναι ένας μυθοπλαστικός κόσμος, εντός του οποίου αναδύεται και εξαντλείται η ύπαρξη των προσώπων, έτσι και ο κόσμος που μας περιβάλλει δεν είναι παρά ένα εφήμερο καταφύγιο για τον άνθρωπο που αναζητά έναν προσανατολισμό στη ζωή του. Στην κοσμοθεωρία του Χριστοφή ο άνθρωπος διαγράφει ένα σύντομο πέρασμα από τη ζωή οδηγούμενος νομοτελειακά πίσω στους άπειρους κόλπους του σύμπαντος από το οποίο προήλθε. Υπό το πρίσμα αυτό ο θάνατος επισφραγίζει την υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπου και καθιστά σχεδόν μάταιη την όποια απόπειρα αποφυγής του. Αυτός είναι και ο λόγος που τα πρόσωπα δεν βρίσκουν τελικά διέξοδο μέσα από την τέχνη του θεάτρου, αντίθετα φέρονται να συνειδητοποιούν τη ματαιότητα των πράξεών τους. Το ανολοκλήρωτο έργο που αφήνει πίσω του ο Εκείνος και το τσαλακωμένο χειρόγραφο με το οποίο κάνει την τελευταία του σκηνική εμφάνιση ο Δήμος μαρτυρούν αυτήν ακριβώς την αποτυχία της τέχνης να πληρώσει το αβάσταχτο κενό του βίου και να λυτρώσει τα πρόσωπα από την αγωνία της ύπαρξής τους.

Το έργο του Θόδωρου Γράμψα *Τριάντα χρόνια ακριβώς* ξεκινά ως ένα έργο που αποτυπώνει τη ζωή μιας παρέας ηθοποιών, σκιαγραφώντας την καθημερινότητά τους στο θέατρο, τις συγκρούσεις, τους ανταγωνισμούς, τα αδιέξοδα και τις φιλοδοξίες τους. Επίκεντρο της παρέας στη σκηνική δράση γίνεται ο Βασίλης, ο οποίος διατείνεται ότι πάσχει από AIDS, ενώ παράλληλα φέρεται να γράφει ένα θεατρικό έργο. Το έργο αυτό βασίζεται στο βίωμα της ασθένειάς του και ο ίδιος οραματίζεται να το ανεβάσει με κάποιους από τους συναδέλφους του δημιουργώντας έναν καινούριο θίασο. Ενώ το έργο εμφανίζει έναν αυτοαναφορικό χαρακτήρα,

¹²⁸⁷ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Παλαιό Πανεπιστήμιο Αθηνών τον Ιούνιο του 1999 σε σκηνοθετική επιμέλεια του ίδιου του συγγραφέα.

καθώς αναφέρεται στη ζωή του Βασίλη και δι' αυτής στη ζωή των ηθοποιών στο θέατρο και στις καθημερινές τους ανησυχίες, αποδεικνύεται τελικά ότι η αυτοαναφορικότητά του αυτή δεν είναι θεματική αλλά δομική. Σε αρκετά προχωρημένο σημείο της δράσης θα αποκαλυφθεί ότι όλα όσα έχουν διαμειφθεί μέχρι τούδε στον σκηνικό χώρο δεν είναι παρά μέρος μιας πρόβας ηθοποιών, που ουσιαστικά παίζουν τη ζωή τους στο θέατρο. Το έργο κλείνει με την πρόβα της υπόκλισης, διά της οποίας σύνολη η παράσταση αποδεικνύεται «μια πρόβα τζενεράλε του εαυτού της»¹²⁸⁸.

Τα διαφορετικά αυτά επίπεδα αναπαραστατικότητας δεν φωτίζονται με σκηνικά μέσα αλλά μόνο στο επίπεδο του δραματικού λόγου. Ένα, όμως, σκηνικό αντικείμενο, που κάνει την εμφάνισή του πολύ πριν αποκαλυφθεί η διάσταση του θεάτρου εν θεάτρω, λειτουργεί υπαινικτικά της δομικής αυτοαναφορικότητας του έργου. Πρόκειται για τη γραφομηχανή του Βασίλη, στην οποία ο ίδιος φέρεται να γράφει το νέο του θεατρικό έργο και την οποία κουβαλάει μαζί του ακόμα και στο νοσοκομείο, όπου πηγαίνει για διαγνωστικές εξετάσεις και θεραπεία. Στις ερωτήσεις των οικείων του για το πώς προχωράει η συγγραφή ο Βασίλης απαντά ότι ελπίζει να προλάβει να ολοκληρώσει το έργο του προτού πεθάνει. Η ειρωνεία έγκειται στο ότι την τελευταία φορά που ο Βασίλης θα χρησιμοποιήσει τη γραφομηχανή του, όταν πια έχει αποκαλυφθεί το δεύτερο επίπεδο αναπαράστασης, θα είναι για να γράψει τη διαθήκη του, υπαγορεύοντάς την στον φίλο του Μελέτη. Τελικά, ο Βασίλης πεθαίνει στο εγκιβωτισμένο έργο και η τύχη της δικής του συγγραφικής απόπειρας μένει εκκρεμής.

Η γραφομηχανή που αξιοποιείται για τη συγγραφή ενός θεατρικού έργου, η οποία εξελίσσεται παράλληλα με τη δράση αλλά δεν ολοκληρώνεται ποτέ, αντανakλά την ίδια την υπόσταση του πρωτοβάθμιου έργου, το οποίο αναπτύσσεται σε ένα καθεστώς δοκιμής, με διαρκείς παρεμβάσεις του συγγραφέα και του σκηνοθέτη της ενδιάθετης παράστασης μέχρι το τέλος, χωρίς ποτέ να λαμβάνει οριστική μορφή. Η εκκρεμότητα του έργου του Βασίλη καθίσταται έτσι και εκκρεμότητα του παριστώμενου έργου. Υπό αυτό το πρίσμα, η γραφομηχανή έχει λειτουργήσει και στα δύο επίπεδα αναπαράστασης: στο πρώτο μέρος του έργου, στο οποίο η αυτοαναφορικότητα εντοπίζεται στο επίπεδο της θεματικής, η γραφομηχανή συνιστά απλώς μια αναφορά στο πεδίο της συγγραφικής δημιουργίας. Στο δεύτερο μέρος, όμως, οπότε έχει αποκαλυφθεί ότι το έργο τελεί σε έναν δεύτερο βαθμό αναπαράστασης, η γραφομηχανή εσωκλείεται στο υπό δοκιμή έργο υποβάλλοντας έτσι την αίσθηση της διαρκούς εκκρεμότητας που διέπει τη φύση του δραματικού κειμένου και προκαλώντας εν τέλει τη θεματική αυτοεπικέντρωσή του.

Αντικείμενα αναπαράστασης, κείμενα ρόλου και λοιπό φροντιστήριο εμφανίζονται και στο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου *Λόγω φάτσας*. Εδώ πρόκειται για μια αναβίωση όχι ακριβώς του κόσμου του θεάτρου, αλλά του κόσμου της διαφήμισης, που έρχεται να σαρώσει όλες τις προσδοκίες μιας παλαιάμαχης θεατρίνας, της Σουζάνας. Στη δεύτερη πράξη του έργου το σπίτι των δύο αδερφών, Σουζάνας και

¹²⁸⁸ Βαρβέρης, «Aids είναι αν aids νομίζετε», *ό.π.*, σ. 69.

Θοδωρούλας, καταλαμβάνεται από το συνεργείο παραγωγής του διαφημιστικού σποτ στο οποίο έχει κληθεί να πρωταγωνιστήσει η Σουζάνα. Προβολείς, καλώδια και κάμερες έχουν εκτοπίσει τα έπιπλα του σπιτιού και ο χώρος προσομοιάζει σε στούντιο. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων θα κυκλοφορήσουν στον χώρο το σενάριο της διαφήμισης, η γαλοπούλα που αποτελεί το διαφημιζόμενο προϊόν, αντικείμενα φροντιστηρίου, όπως το ψεύτικο χιόνι και το μαχαίρι για το τηλεοπτικό σφάξιμο της γαλοπούλας, καθώς και τα αξεσουάρ των συμμετεχόντων: το μούσι, ο σκούφος, η στολή και οι μπότες του Άγιου Βασίλη και η ποδιά, η περούκα και ο σκούφος της «Αυστριακής χωριατοπούλας» Σουζάνας.

Όλα αυτά τα αντικείμενα μετέχουν του μυθοπλαστικού κόσμου της διαφήμισης, εγγράφονται στον ενδιάθετο χρόνο του τηλεοπτικού γυρίσματος και υπό το πρίσμα αυτό συνιστούν μια διακριτή κατηγορία αντικειμένων στο έργο, τα οποία συνδέονται με την κουλτούρα της διαφήμισης. Ωστόσο, τα εν λόγω αντικείμενα δεν συναντώνται σε ένα στούντιο γυρισμάτων, παρά εμφανίζονται να έχουν κατακλύσει τον αμιγώς προσωπικό χώρο των δύο αδερφών, εκτοπίζοντας μάλιστα τα αντικείμενα του χώρου αυτού. Με τον τρόπο αυτό προκαλείται μια οπτική ανοικείωση, η οποία ενισχύεται στην τελευταία σκηνή, όταν το μεν συνεργείο της παραγωγής έχει αποσυρθεί, τα δε αντικείμενα του φροντιστηρίου και ο τεχνικός εξοπλισμός παραμένουν στο σπίτι, μάρτυρες της πρόσκαιρης άλωσης του χώρου από την αγοραία αισθητική της τηλεόρασης και της διαφήμισης.

Καθώς, όμως, η συνεργασία με τη διαφημιστική εταιρία λήγει άδοξα, οι δύο γυναίκες προβάλλουν αποφασισμένες να επιστρέψουν στη γνώριμη καθημερινότητά τους. Αναβάλλουν για την επόμενη μέρα την τακτοποίηση του χώρου, πλην ενός αντικειμένου το οποίο σπεύδουν να επανατοποθετήσουν στη θέση του: το κάδρο με τη φωτογραφία του πατέρα τους, που προς στιγμήν απαρνήθηκαν για τις ανάγκες του γυρίσματος. Η αποκατάσταση του κάδρου σημαίνει για τις δύο αδερφές την επιστροφή στον πυρήνα της οικειότητας του πατρικού σπιτιού. Με τον τρόπο αυτό τα αντικείμενα του γυρίσματος περιβάλλονται αναδρομικά με μια αίσθηση περιφρόνησης, καθώς στη ζυγαριά των προτεραιοτήτων ο βιωμένος χώρος του σπιτιού βαραίνει περισσότερο από τον εφήμερο και τελικά έωλο κόσμο της διαφήμισης και της προβολής. Κατά συνέπεια, στο έργο αυτό τα αντικείμενα του εγκιβωτισμένου τηλεοπτικού γυρίσματος δεν φέρουν απλώς μια δευτεροβάθμια δραματική λειτουργία, αλλά πολύ περισσότερο μετέχουν του εδραίου εννοιολογικού προσανατολισμού του έργου, λειτουργώντας ως οπτικές συνεκδοχές της αλλοτριωμένης ιδεολογίας και αισθητικής του κόσμου των νέων επικοινωνιακών μέσων.

Μια ανάλογη διάσταση μεταξύ διαφορετικών αισθητικών αλλά και ιδεολογικών τάσεων εγγράφεται και στο τελευταίο έργο που ο Ανδρέας Στάικος έγραψε τη δεκαετία του 1990 με τίτλο *Η αυλαία πέφτει*. Το έργο γράφτηκε κατόπιν παραγγελίας του Εθνικού Θεάτρου με αφορμή τη συμπλήρωση εκατό χρόνων από τη δολοφονία της πριγκίπισσας Ελισάβετ της Αυστρίας (κατά κόσμο Σίσυ) και περιστρέφεται γύρω από τη σχέση του Έλληνα συμβολιστή Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και της αυτοεξόριστης στην Κέρκυρα τα τελευταία χρόνια της ζωής

της Ελισάβετ. Ωστόσο, το έργο δεν περιορίζεται στο να αποτυπώσει τη «θλιμμένη ιστορία της Ελισάβετ»¹²⁸⁹. Ο Στάικος επιχειρεί και εδώ να υπερβεί τη ρεαλιστική απόδοση των δραματικών καταστάσεων και να αναπτύξει για άλλη μια φορά τον προσφιλή του στοχασμό γύρω από τη σχέση ζωής και θεάτρου. Συγκροτεί, λοιπόν, μια σκηνική πλοκή που εκ πρώτης όψεως προβάλλει άναρχη: σπαράγματα της μνήμης, φαντασιακές προβολές και στιγμιότυπα από τον καλλιτεχνικό βίο του Χρηστομάνου συμπλέκονται με εικόνες του λαϊκού πολιτισμού, συνθέτοντας ένα πανόραμα θεατρικών σκηνών, μέσα από τις οποίες αναδεικνύεται η ίδια η «θεατροποίηση» της ζωής.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, στο έργο αυτό ο αισθητικός κώδικας τον οποίο υιοθετεί ο συγγραφέας προκειμένου να προσεγγίσει τις επιμέρους πτυχές του βίου και να χαρτογραφήσει το εσωτερικό τοπίο του ιδιόμορφου καλλιτέχνη Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Ουσιαστικά ο Στάικος επιχειρεί να αφομοιώσει τόσο στο γλωσσικό του ιδίωμα όσο και στη δραματική συγκρότηση του μύθου του έργου το «αισθητικό συνονθύλευμα»¹²⁹⁰, που χαρακτήριζε το μεταίχμιο των δύο αιώνων στο οποίο έζησε και έδρασε ο Χρηστομάνος. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα στο έργο να συνωθούνται φόρμες και αισθητικά πρότυπα από διαφορετικά δραματικά είδη, διαμορφώνοντας μια πραγματική «ιστορία του θεάτρου εκ των ένδον»¹²⁹¹. Ρομαντισμός και κλασικισμός στην υπηρεσία μιας εθνικής δραματουργίας, νεοφυής ρεαλισμός και νατουραλισμός με νιτσεικές αποχρώσεις, συμβολισμός με αισθητιστικές αναφορές, αλλά και βαριετέ και δραματικό ειδύλλιο είναι όλα εκείνα τα ρεύματα με τα οποία συνδιαλέγεται ο συγγραφέας, στοχεύοντας να αναπαραγάγει την «αντιφατική αισθητική πραγματικότητα»¹²⁹² την οποία βίωσε ο Χρηστομάνος.

Αυτή ακριβώς η αντιφατικότητα αντανακλάται τόσο στη συνολική ατμόσφαιρα που διαποτίζει τα σκηνικά δρώμενα και η οποία ουσιαστικά αποτυπώνει τις εσωτερικές συγκρούσεις του Χρηστομάνου, όσο και στα σκηνικά εκείνα σημεία τα οποία συνδέονται ευθέως με την τέχνη του θεάτρου. Η αυλαία, που ενεργοποιείται στην έναρξη σχεδόν της δράσης αλλά και στο δραματικό τέλος του έργου, όλα τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται στην εκτεταμένη σκηνή η οποία λαμβάνει χώρα στο καμαρίνι του θεάτρου κατά την τελευταία παράσταση του καλλιτεχνικού βίου του Χρηστομάνου, καθώς και η πολυθρόνα από την παράσταση της *Έντα Γκάμπλερ*, που τελεί στο μεταίχμιο μεταξύ θεάτρου και ζωής, συνιστούν φανερώσεις του μεταθεατρικού στοχασμού του συγγραφέα –ενός στοχασμού που στο έργο αυτό συμπλέκεται με την αναζήτηση της θεατρικότητας εκ μέρους του θεατρανθρώπου Χρηστομάνου, σε μια «mise en abîme του φαντάσματος της δημιουργίας»¹²⁹³.

Μετά την εναρκτήρια σκηνή του έργου μεταξύ του Χρηστομάνου και του υποβολέα του θεάτρου, ο Χρηστομάνος μένει μόνος επάνω στη σκηνή του θεάτρου και για λίγη ώρα είναι ακίνητος. Στη συνέχεια, υψώνει τα χέρια αργά και τα κινεί ανεπαίσθητα, κυματιστά και μελωδικά, σύμφωνα με τις οδηγίες του συγγραφέα.

¹²⁸⁹ Παγιατάκης, «Νεκρυναστημένη πρωτοπορία...», *Η Καθημερινή*, 25.4.1999.

¹²⁹⁰ Γεωργουσόπουλος, «Η ζωή ως μίμησις θεάτρου», *Τα Νέα*, 8.5.1999.

¹²⁹¹ Μαυρομούστακος, «Εθνικό και Ελληνικό!», *Ελευθεροτυπία*, 2.5.1999.

¹²⁹² Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*

¹²⁹³ Βαροπούλου, «Επίμετρο», στο Ανδρέας Στάικος, *Η αυλαία πέφτει*, *ό.π.*, σ. 136.

Τότε, ανοίγει αργά και επιβλητικά μια εσωτερική αυλαία, αποκαλύπτοντας το απόλυτο κενό της σκηνής. Ο Χρηστομάνος κινεί εκ νέου τα χέρια του και ένα αμυδρό γαλαζωπό φως φωτίζει τον κενό χώρο. Με την κυματιστή κίνηση του ενός χεριού καλεί τα κελαηδίσματα των αηδονιών και με τη βίαιη κίνηση του άλλου χεριού αμέσως μετά ξεσηκώνει τη μανία της θάλασσας. Συνεχίζοντας τις κυματιστές κινήσεις εισάγει έπειτα σύννεφα σταχτιά και με νέα καλοσυνάτη κίνηση υποδέχεται τώρα τη σελήνη, την ίδια ώρα που ακούγονται τα κρωξίματα από τα θαλασσοπούλια και η βουή των κυμάτων. Αίφνης, κατεβάζει τα χέρια. Τα φαινόμενα διαλύονται και από το βάθος της σκηνής εμφανίζεται η Ειμαρμένη, πρωταγωνίστρια του Χρηστομάνου, η οποία στην αμφίσημη καλλιτεχνική της υπόσταση συνοψίζει την εξίσου αμφίθυμη στάση του σκηνοθέτη απέναντι στην κυρίαρχη καλλιτεχνική τάση της εποχής.

Στην τελευταία σκηνή του έργου, που ακολουθεί τη σκηνή της δολοφονίας της Ελισάβετ από τον αναρχικό Λουκένι, ο Χρηστομάνος είναι και πάλι μόνος στην έρημη σκηνή του θεάτρου. Ενώ εκφέρει τον καταληκτικό του μονόλογο, στον οποίο μιλά για τη ματαιότητα της ζωής και της «χώρας του θεάτρου»¹²⁹⁴, εκεί όπου οι «αδυσώπητες αυλαίες»¹²⁹⁵ απειλούν κάθε φορά να κατασπαράξουν την ύπαρξη του καλλιτέχνη, η πραγματική αυλαία του θεάτρου αρχίζει να κλείνει. Ο Χρηστομάνος την απωθεί, προσπαθεί να εκφέρει τα τελευταία του λόγια παλεύοντας ταυτόχρονα με την αυλαία που τον περικλείει όλο και πιο ασφυκτικά, μέχρι που κλείνει οριστικά πάνω του. Ο Χρηστομάνος πέφτει κάτω μην ορίζοντας το ίδιο του το σώμα, όπως χαρακτηριστικά αναφωνεί, καθώς το μισό του σώμα, από τη μέση και κάτω είναι μέσα στη σκηνή, ενώ το υπόλοιπο προεξέχει. Ο ίδιος ο συγγραφέας με την τελική του σκηνική οδηγία αποδίδει στη δραματική αυτή πάλη του Χρηστομάνου με την αυλαία του θεάτρου τον συμβολικό της χαρακτήρα: «Ο Κωνσταντίνος είναι σαν να έχει ξεβρασθεί από το ίδιο το θέατρο»¹²⁹⁶.

Νωρίτερα έχει προηγηθεί η αποτύπωση της ζωής του Χρηστομάνου στο θέατρο μέσα από μια σκηνή στην οποία κυριαρχεί η ευτέλεια και η παρακμή. Πρόκειται για τη σκηνή που εκτυλίσσεται στα παρασκήνια ενός θιάσου ποικιλιών, όπου συγκεντρώνονται όλα τα κλισέ της θεατρικής ζωής: σκηνικά αντικείμενα φθαρμένα από την πολυχρησία, κάπνα, ακαταστασία, παραβάν, καθρεφτάκια, πούδρες και σύνεργα μακιγιάζ, θεατρικά κοστούμια και αξεσουάρ πολυτελείας, χειρόγραφα του έργου, αλλά και ανθοδέσμες από τους θαυμαστές με τα μπιλιετάκια τους να εξάπτουν διαρκώς την περιέργεια των νεαρών ηθοποιών. Πρόκειται για τα παρασκήνια της τελευταίας παράστασης του Χρηστομάνου, μετά το πέρας της οποίας ο ίδιος θα καταρρεύσει υπό το βάρος της αυλαίας. Όλη αυτή η ατμόσφαιρα του αγοραίου θεάματος και του εκχυδαϊσμού της τέχνης που αναπαράγεται στη σκηνή αυτή, με την πρωταγωνίστρια Ειμαρμένη να παραπαίει από το ποτό και τις υπόλοιπες κοπέλες να περιφέρουν μέσα και έξω από τη σκηνή τη ματαιοδοξία τους, φαίνεται να πνίγει τον Χρηστομάνο, καθώς βιώνει την έκπτωση των καλλιτεχνικών του αναζητήσεων.

¹²⁹⁴ Στάικος, *Η αυλαία πέφτει*, ό.π., σ. 128.

¹²⁹⁵ *Το ίδιο*, σ. 129.

¹²⁹⁶ *Ο.π.*

Ιδιαίτερα ένα σκηνικό στοιχείο από τη σκηνή αυτή συμπυκνώνει με συμβολικό τρόπο την παλινωδία του καλλιτέχνη. Πρόκειται για την πολυθρόνα που είχε χρησιμοποιηθεί σε προηγούμενη παράσταση της *Έντα Γκάμπλερ* και η οποία τώρα κείται ανενεργή στα παρασκήνια. Στην πολυθρόνα αυτή οι κοπέλες θα απιθώσουν την ημιλιπόθυμη από το αλκοόλ Ειμαρμένη, αφότου εκείνη έχει καταρρεύσει με γδούπο πάνω στη σκηνή. Της κάνουν αέρα μέχρι να συνέλθει από το ποτό και να σταθεί ξανά στα πόδια της. Όταν εκείνη συνέρχεται ελαφρώς, ρωτά μέσα στην παραζάλη της πού βρίσκεται. Ο Χρηστομάνος, τότε, την καθησυχάζει λέγοντάς της ότι βρίσκεται βυθισμένη στην πολυθρόνα της *Έντα Γκάμπλερ*. Λίγο αργότερα και ενώ η τελευταία παράσταση οδεύει στο τέλος της, θα σωριαστεί ο ίδιος στην πολυθρόνα, καγχάζοντας ειρωνικά: «Η πολυθρόνα της *Έντα Γκάμπλερ*»¹²⁹⁷.

Μέσω της φράσης αυτής, που εκ πρώτης όψεως δεν φέρει κανένα αξιολογικό φορτίο, παρά φαντάζει απλώς ως μια διαπιστωτική απόφαση, αναφύεται μια τάση αυτοσαρκασμού εκ μέρους του καλλιτέχνη. Καθήμενος στην πολυθρόνα της *Έντα Γκάμπλερ*, ένα έργο-σταθμό του ψυχολογικού δράματος, το οποίο βρισκόταν μέσα στις αισθητικές αναζητήσεις του σκηνοθέτη, ο Χρηστομάνος ανασκοπεί στιγμές του καλλιτεχνικού του βίου και αναστοχάζεται πάνω στις εκπτώσεις τις οποίες εξωθήθηκε να κάνει. Η πάλαι ποτέ «ιερή» πολυθρόνα της *Έντα Γκάμπλερ* τώρα φιλοξενεί μια καλλιτέχνη σε πλήρη εκφυλισμό και έναν καλλιτέχνη σε κρίση καλλιτεχνικής ταυτότητας. Υπό αυτό το πρίσμα η αναφορά του Χρηστομάνου στην πολυθρόνα της *Έντα Γκάμπλερ* συνοψίζει αυτήν ακριβώς τη στρέβλωση της θεατρικότητας ως ζητούμενου της θεατρικής πράξης, που για τον Χρηστομάνο αποτέλεσε απώλεια της ίδιας της ζωτικότητάς του.

Η σκηνή που εκτυλίσσεται στα καμαρίνια του θεάτρου αντανακλά με τον εναργέστερο τρόπο τον μεταθεατρικό προβληματισμό του συγγραφέα, ο οποίος εδώ εγκιβωτίζεται και συγχωνεύεται με την περίπτωση Χρηστομάνου. Όπως ο Χρηστομάνος τελούσε σε έναν διαρκή αγώνα αναζήτησης του αυθεντικού θεατρικού προτύπου έξω και πέρα από τα κυρίαρχα πρότυπα της εποχής, τα οποία ωστόσο αναγκάστηκε να υπηρετήσει, έτσι και ο Στάικος στη δραματολογία του επιχειρεί να φωτίσει την υπόγεια σχέση θεάτρου και ζωής, λαμβάνοντας ως μόνη αυθεντική συνθήκη τη θεατρική. Στη συγκεκριμένη σκηνή αξιοποιεί ως φόντο τον παρηκμασμένο κόσμο του θεάτρου προκειμένου να αναδείξει τον εγκλωβισμό του αισθητιστή καλλιτέχνη. Τα σκηνικά αντικείμενα που φιγουράρουν στη σκηνή αυτή είτε ως απομεινάρια ενός άλλου θεατρικού κόσμου (όπως η πολυθρόνα της *Έντα Γκάμπλερ*) είτε ως σημεία της τρέχουσας θεατρικής πραγματικότητας η οποία αναλύεται στην ευτέλεια των μέσων και των προτύπων συνιστούν φανερώσεις της μεταιχμιακής αισθητικής συγκυρίας στην οποία τοποθετείται η καλλιτεχνική δράση του Χρηστομάνου. Ιδιαίτερα η αισθητική αντίθεση που δημιουργείται από τα αντικείμενα της παράστασης του βαριετέ και από την πολυθρόνα της *Έντα Γκάμπλερ* συμπυκνώνει αυτήν ακριβώς την εσωτερική πάλη του καλλιτέχνη, που αντανακλάται στην ουδέτερη πλην υπαινικτική αναφώνησή του περί της πολυθρόνας. Και η αυλαία, που κυριολεκτικά καταπίνει τον Χρηστομάνο στην καταληκτική σκηνή του έργου,

¹²⁹⁷ Το ίδιο, σ. 81.

κυρώνει το σύνολο της αντιφατικής του διαδρομής πάνω στο σανίδι του θεάτρου, ενώ παράλληλα συνοψίζει την «εικόνα της πολιτισμικής μας ταυτότητας ως κρίση της αναπαράστασης»¹²⁹⁸.

Με το έργο της Πέπης Οικονομοπούλου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα στον καθρέφτη* μετατοπιζόμαστε στην κατηγορία εκείνη των έργων τα οποία ενσωματώνουν ένα δευτεροβάθμιο πλαίσιο αναπαράστασης εγκιβωτίζοντας είτε δοκιμές είτε παραστάσεις θεατρικών κειμένων. Όπως στο προηγούμενο έργο του Στάικου, έτσι και εδώ στον δραματικό πυρήνα του κειμένου εγγράφεται μια σύγκρουση αισθητικού χαρακτήρα. Το έργο αποτυπώνει την πάγια διαμάχη μεταξύ των εκσυγχρονιστών και των θεματοφυλάκων της παράδοσης στη σκηνική απόδοση των κλασικών κειμένων. Με αφορμή το επικείμενο ανέβασμα του έργου του Σαίξπηρ *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* από την Πειραματική Σκηνή οργανώνεται μια οντισιόν, η οποία όμως αποδεικνύεται στημένη, καθώς τον ρόλο του Ρωμαίου προορίζεται να πάρει ο Πάρης λόγω των ανώτερων γνωριμιών του, ενώ για τον ρόλο της Ιουλιέτας προαλείφεται η Ιουλιέτα, η οποία έχει λάβει την ανάλογη υποκριτική εκπαίδευση που θα ακολουθήσει και η μοντέρνα σκηνοθεσία του έργου. Την οντισιόν, όμως, πληροφορείται από την εφημερίδα ο Ρωμαίος, ο οποίος αποφασίζει να λάβει μέρος, παρά το γεγονός ότι η υποκριτική του σκευή προέρχεται από την κλασική σχολή.

Μόλις ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα συναντηθούν στη σκηνή για να δοκιμαστούν στους ρόλους τους λίγο πριν την οντισιόν, ερωτεύονται παράφορα και, προκειμένου να βρουν έναν κοινό τόπο στο παίξιμό τους, δίνουν κρυφό ραντεβού εκτός του θεάτρου. Εκεί, μέσα από το αυθεντικό τους πάθος, ξεπηδά και μια αισθαντική ερμηνεία των ρόλων τους, που απέχει τόσο από το στιλιζάρισμα της πειραματικής μεθόδου όσο και από το άκαμπτο στυλ της παραδοσιακής φόρμας. Η σκηνοθέτις, όμως, της παράστασης, Παραμάνη, απαιτεί από την Ιουλιέτα να συστρατευτεί με την αμιγώς πειραματική μέθοδο, την ίδια στιγμή που ο Λαυρέντης, καθηγητής του Ρωμαίου, επιδιώκει να τον επαναφέρει στην τάξη του κλασικού. Καθώς, όμως, βλέπουν ότι το αποτέλεσμα δεν έχει συνοχή, οι δύο πνευματικοί καθοδηγητές αποφασίζουν να ανταλλάξουν ρόλους και ο καθένας να μυήσει τον μαθητευόμενο του άλλου στη δική του μέθοδο, ώστε να υπάρξει μια κάποια σύγκλιση και ισορροπία. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα και οι δύο μαθητευόμενοι να γευτούν μια αλλιώςτική εμπειρία και να αρχίσουν να αμφισβητούν τη θεατρική τους παιδεία. Όταν έρχεται η ώρα της οντισιόν, ωστόσο, αποφασίζουν να παίξουν με τρόπο τηλεοπτικό, ώστε να τους ανοίξουν νέες πόρτες στον χώρο του τηλεθέαματος. Οι κριτές της επιτροπής μαδούν απηυδισμένοι τα στεφάνια τους και οι υπεύθυνοι της Πειραματικής και της Κεντρικής Σκηνής αντίστοιχα μένουν να ερίζουν έκαστος για την ορθότητα της μεθόδου του.

Ολόκληρο το έργο διέπεται από τη συνθήκη του θεάτρου και τον κώδικα του θεατρικού κόσμου, είτε στις καθαυτό δοκιμές των ρόλων του σαιξπηρικού κειμένου από τους δύο νεαρούς ηθοποιούς είτε στις συζητήσεις και αντεγκλήσεις μεταξύ των υποστηρικτών των δύο αντίπαλων μεθόδων είτε στο επίπεδο των μηχανορραφιών

¹²⁹⁸ Κοσμάς Ψυχοπαίδης, «Η αυλαία πέφτει», *Τα Νέα*, 15.5.1999.

εντός του θεατρικού κυκλώματος. Καμία από τις σκηνές του έργου δεν εκτυλίσσεται έξω από το αυτοαναφορικό πλαίσιο της τέχνης του θεάτρου, με αποτέλεσμα όσα διαμείβονται επί σκηνής να εμφανίζονται ήδη φορτισμένα με έναν πρώτο βαθμό θεατρικότητας. Εξάλλου, η ταυτολογία που εντοπίζεται στο επίπεδο της ονοματοδοσίας των δραματικών προσώπων (όλα τα πρόσωπα φέρουν τα ονόματα του σαιξπηρικού κειμένου, ενώ ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα θα υποδυθούν οι ίδιοι τα ομώνυμα δραματικά πρόσωπα) υποβάλλει την αίσθηση ενός περικλειστού δραματικού σύμπαντος, εντός του οποίου όλα όσα συμβαίνουν τροφοδοτούν αυτόχρονα τη θεατρική σφαίρα και επιστρέφουν πίσω με το ανάλογο φορτίο θεατρικότητας¹²⁹⁹.

Υπό το πρίσμα αυτό, τα αντικείμενα που κάνουν την εμφάνισή τους στον σκηνικό χώρο εγγράφονται σε αυτό το παιχνίδι διεκδίκησης της θεατρικής αυθεντικότητας και συνιστούν σκηνικές φανερώσεις της αυτοαναφορικότητας του έργου: το τύμπανο με το οποίο η σκηνοθέτις Παραμάνα προσπαθεί να επιβάλει την τάξη όταν ο Χορός των μοντέρνων συγκρούεται με τους «κλασικούς», τα κοντάρια με τα οποία ο Χορός των μοντέρνων περικυκλώνει τον Μερκούτιο σε ένα είδος θηρευτικής τελετουργίας, τα χαρτιά, τα βιβλία και οι σημειώσεις του κλασικού σκηνοθέτη Λαυρέντη, όπως και οι εγκυκλοπαίδειες με τις οποίες εμφανίζεται φορτωμένος ο Ρωμαίος ως σημεία βαθιάς γνώσης των κλασικών κειμένων, ο μανδύας με τον οποίο περιβάλλει ο Λαυρέντης τον Ρωμαίο κατά τη διάρκεια της πρόβας του για να τον βοηθήσει να μπει στον ρόλο του, η καρέκλα στην οποία κάθεται η Ιουλιέτα και δοκιμάζει τον ρόλο της, τα θεατρικά κοστούμια που βγάζουν από το βεστιάριο η Παραμάνα με τον Λαυρέντη για να ντύσουν τους μαθητευόμενούς τους, το ίδιο το σαιξπηρικό κείμενο ως βοήθημα στην πρόβα τους, τα σπαθιά της μονομαχίας του Ρωμαίου και του Πάρη στη διάρκεια της οντισιόν καθώς αυτοί υποδύονται τους αντίστοιχους ρόλους και, τέλος, το μαχαίρι του Ρωμαίου με το οποίο θανατώνεται η Ιουλιέτα στην αντίστοιχη σκηνή της πρόβας.

Όλα τα παραπάνω αντικείμενα συνιστούν σημεία της τέχνης του θεάτρου, τα οποία, καθώς εντάσσονται σε αυτό το σκηνικό παιχνίδι των διαρκών μεταλλαγών των θεατρικών κωδίκων, αναπλαισιώνονται συνεχώς και λειτουργούν πλέον όχι μόνο ως συνεκδοχές του σαιξπηρικού κειμένου στις ποικίλες σκηνοθετικές προσεγγίσεις του, αλλά πολύ περισσότερο ως μετωνυμίες αυτού ακριβώς του πλουραλιστικού χαρακτήρα της θεατρικής τέχνης και εν τέλει ως μεταφορές του ίδιου του θεατρικού φαινομένου. Εγγενής ιδιότητα της θεατρικής τέχνης είναι η διαρκής αναπλαισίωση του νοήματος κάθε φορά που ένα σκηνικό στοιχείο επανέρχεται επί σκηνής σε ένα νέο συγκείμενο. Ο τρόπος με τον οποίο τα αντικείμενα αποκτούν σκηνική παρουσία στο παρόν έργο αντανακλά αυτήν ακριβώς την ιδιότητα: τα αντικείμενα εισέρχονται σε ένα δευτεροβάθμιο καθεστώς αναπαράστασης, προκειμένου να υπηρετήσουν έναν ορισμένο κάθε φορά αισθητικό κώδικα, ακολουθώντας τη διαμάχη που εκδιπλώνεται επί σκηνής μεταξύ των κλασικών και των μοντερνιστών. Συνιστώντας φανερώσεις της εκάστοτε μεθόδου, αλλά εντασσόμενα σε ένα ευρύτερο αυτοαναφορικό πλαίσιο,

¹²⁹⁹ Η ανακλαστική αυτή ιδιότητα του δραματικού σύμπαντος του έργου αντικατοπτρίζεται και στον τίτλο του έργου.

ουσιαστικά διαθλούν τις ποικίλες διαστρωματώσεις του θεατρικού φαινομένου και καταφάσκουν τη ριζική του πολλαπλότητα.

Στο καθεστώς της πρόβας εγγράφεται και ολόκληρη η δραματική συνθήκη του πρώτου μέρους της αρχαιόθεμης τριλογίας του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Γράμμα στον Ορέστη*¹³⁰⁰. Όπως επισημαίνεται στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, ο σκηνικός χώρος του έργου πληρούται από «τα πρόχειρα και άσχετα [πράγματα] που χρησιμοποιούμε στις δοκιμές»¹³⁰¹. Μεταξύ των ελαχίστων τέτοιων αντικειμένων είναι ένα σκαμνί και ένα κιβώτιο, το οποίο η ηθοποιός που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα πρόκειται να χρησιμοποιήσει ως τραπέζι. Κατά την υπόδειξη του συγγραφέα τα δύο αυτά αντικείμενα δεν ανακαλούν την εποχή του μύθου, αλλά ανάγονται στην εξωθεατρική πραγματικότητα ως δύο τυχαία αντικείμενα των οποίων η χρηστική λειτουργία εξυπηρετεί τις ανάγκες της σκηνικής πράξης. Το σκαμνί και το κιβώτιο επιστρατεύονται, συνεπώς, ως αντικείμενα πρόβας, προκειμένου να χρησιμοποιηθούν ως κάθισμα και τραπέζι αντίστοιχα, λειτουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μετωνυμικά της στοιχειώδους επίπλωσης της κάμαρας της Κλυταιμνήστρας.

Γύρω από το κιβώτιο-τραπέζι η ηθοποιός που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα θα αποθέσει κατά την είσοδό της στη σκηνή σκόρπιες τις σελίδες από το γράμμα στον Ορέστη. Έπειτα, θα καθίσει στο σκαμνί και θα αρχίσει να διαβάζει σπαράγματα του γράμματος σαν για να επιβεβαιώσει ότι αυτά που έχει γράψει είναι καλά διατυπωμένα. Σε όλη τη διάρκεια του μονολόγου η Κλυταιμνήστρα επιστρέφει στο «τραπέζι» είτε για να γράψει τη συνέχεια του γράμματος είτε για να διαβάσει μέρος του είτε για να ανασκαλέψει τα χαρτιά της. Η τελική σκηνή του φόνου την βρίσκει επίσης καθισμένη στο σκαμνί πάνω από το «τραπέζι» να γράφει και παράλληλα να διαβάζει τα τελευταία λόγια της επιστολής. Κατά συνέπεια, το κιβώτιο ως τραπέζι καθώς και το σκαμνί δεν συνδέονται αποκλειστικά με ένα από τα επίπεδα θεατρικότητας του έργου, αλλά συμμετέχουν εξίσου τόσο στην κινησιακή συγκρότηση της ηθοποιού που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα, όσο και στη διαμόρφωση του δραματικού χώρου στον οποίο κινείται το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας.

Συνεπώς, τα δύο αυτά αντικείμενα, σκαμνί και κιβώτιο, υπογραμμίζουν τον μεταθεατρικό χαρακτήρα του έργου. Η μη σύμπλευσή τους με τον ιστορικό χρόνο του μύθου, η αποκοπή τους από τη δομή του χώρου στην οποία παραδοσιακά συναντώνται (παντελής απουσία λοιπής επίπλωσης δωματίου), καθώς και η αναγωγή τους σε μια απολύτως αναλώσιμη εξωθεατρική πραγματικότητα (γεγονός που προκύπτει από το ευτελές υλικό και τη χαμηλή οικονομική/ανταλλακτική τους αξία) δίνουν αρχικά την εντύπωση της ουδετεροποίησής τους και της αναγωγής τους σε σημεία-μηδέν¹³⁰². Ωστόσο, διά των αντικειμένων αυτών τελείται τελικά μια

¹³⁰⁰ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά σε ενιαία παράσταση μαζί με τον *Δείπνο* και την *Πάροδο Θηβών* υπό τον τίτλο *Ο Δείπνος από τη Νέα Σκηνή* του Εθνικού θεάτρου σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα τη θεατρική περίοδο 1992-1993.

¹³⁰¹ Καμπανέλλη, «Γράμμα στον Ορέστη», *ό.π.*, σ. 25.

¹³⁰² Avigal and Rimmon-Kenan, «What do Brook's Bricks mean? Toward a Theory of the 'Mobility' of Objects in Theatrical Discourse», *ό.π.*, σ. 21.

απομάκρυνση από τον μυθοπλαστικό κόσμο του υπερκείμενου μύθου και η μετατόπιση του βλέμματος του θεατή στον μηχανισμό της θεατρικής πράξης, εδραιώνοντας την αυτοαναφορικότητα ως ίδιον του πρώτου μέρους της αρχαιοθέμης τριλογίας του Καμπανέλλη. Με τον τρόπο αυτό τα εν λόγω αντικείμενα «καθίστανται ένα είδος ‘μετα-λόγου’, συμβολίζοντας μέσω της απλότητάς τους ακριβώς την αντίθετη ποιότητα, δηλαδή έναν πλούτο νοήματος»¹³⁰³.

Αντιστοίχως με το προηγούμενο έργο, το 1843¹³⁰⁴ του Ανδρέα Στάικου εγκιβωτίζει τις πρόβες μιας παρέας ηθοποιών που ξανασμίγουν μετά από χρόνια, προκειμένου να ανεβάσουν το πατριωτικό δράμα ενός πρόωρα χαμένου φίλου τους. Εδώ, σημεία μεταθεατρικού στοχασμού συνιστούν τα χειρόγραφα του εγκιβωτισμένου έργου, καθώς και τα υποτυπώδη κοστούμια και σκηνικά αντικείμενα της ενδιάθετης δοκιμής. Το έργο διαδραματίζεται στη Σύρο τα πρώτα χρόνια μετά την Επανάσταση. Ο Κώστας Λάππας προσκαλεί στο νησί τρεις παλιούς του συνοδοιπόρους, με τους οποίους είχαν συστήσει στο Βουκουρέστι έναν προεπαναστατικό θίασο. Σκοπός της επανασύνδεσής τους είναι να ανεβάσουν στο νεοσύστατο θέατρο του νησιού το έργο εκείνο που προετοίμαζαν να παρουσιάσουν στο Βουκουρέστι, αλλά τους πρόλαβε η κήρυξη της επανάστασης. Πρόκειται για το έργο *Η Θυσία*, γραμμένο από τον έτερο σύντροφό τους, Αλέξανδρο Σακελλάρη, ο οποίος φέρεται να έχει σκοτωθεί στη μάχη του Δραγατσανίου.

Στο δραματικό παρόν η Μαντώ μαζί με τη φίλη της Όλγα Σαρηγιάννη, όπως επίσης και ο νυν επιχειρηματίας Παναγιώτης Αργυρόπουλος σαλπάρουν από διαφορετικά σημεία της Ευρώπης για τη Σύρο, ώστε να συναντήσουν τον Κώστα Λάππα και να αναβιώσουν το σχέδιό τους. Ο Λάππας τους υποδέχεται, τους παρουσιάζει το χειρόγραφο του έργου, το οποίο ο ίδιος διατείνεται ότι έχει καταφέρει να διασώσει, και αρχίζουν τις δοκιμές του έργου εν είδει αναλογίου. Στο τέλος των δοκιμών, όμως, αποκαλύπτεται ότι ο Λάππας δεν είναι άλλος από τον Αλέξανδρο Σακελλάρη, γεγονός βέβαια που η Μαντώ, άλλοτε ερωμένη του Σακελλάρη, είχε ήδη από την έναρξη της δράσης υποψιαστεί. Μετά την αναγνώριση και την αποτυχημένη απόπειρα τραυματισμού του Σακελλάρη με μαχαίρι από τη Μαντώ, το έργο κλείνει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο με τον οποίο είχε αρχίσει: με τη Μαντώ και την Όλγα στο κατάστρωμα του πλοίου καθ' οδόν προς τη Σύρο να στοχάζονται πάνω στον σκοπό του ταξιδιού τους.

Τα χειρόγραφα του εγκιβωτισμένου έργου, καθώς και τα υποτυπώδη κοστούμια και σκηνικά αντικείμενα της ενδιάθετης δοκιμής συνιστούν στο έργο αυτό σημεία του μεταθεατρικού στοχασμού του συγγραφέα. Τα χειρόγραφα του εσωκλειόμενου έργου εμφανίζονται μόλις στο μέσον της δράσης, όταν ο Λάππας αποφασίζει να εγχειρίσει στη Μαντώ το αυθεντικό χειρόγραφο και στα λοιπά πρόσωπα τα αντίγραφα της *Θυσίας* με σκοπό να αρχίσουν την πρόβα τους. Μάλιστα, ο Λάππας έχει φροντίσει και για στοιχειώδη κοστούμια, ήτοι δύο λευκά υφάσματα, τα

¹³⁰³ «Such objects become o kind of ‘metadiscourse’, symbolizing through their simplicity precisely the opposite quality, i.e. a richness of meaning». *Το ίδιο*, σ. 22.

¹³⁰⁴ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το «Αττικό Θέατρο» στο Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου τη θεατρική περίοδο 1990-1991 σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα.

οποία ενδύονται η Μαντώ και η Όλγα ως Ελλάδα και Ελευθερία αντίστοιχα. Ένα μόλις σκηνικό αντικείμενο εμφανίζεται εντός της εγκιβωτισμένης αναπαράστασης. Πρόκειται για το όπλο με το οποίο η Ελευθερία στο τέλος σκοτώνει το Β΄ Παλικάρη, προκειμένου εκείνο να μη ζήσει τον εκφυλισμό της έννοιας της ελευθερίας. Η δοκιμή του έργου ολοκληρώνεται σε σύντομο διάστημα, χωρίς ενδιάμεσες διακοπές, ενώ αποτελεί μια σαφώς οριοθετημένη θεατρική πράξη εντός του πρωτοβάθμιου πλαισίου αναπαράστασης.

Ωστόσο, ο συγγραφέας δεν φαίνεται να στηρίζει τον μεταθεατρικό του στοχασμό αποκλειστικά πάνω στον δεύτερο αυτό βαθμό αναπαράστασης. Το ζήτημα των ρόλων και των πολλαπλών ειδώλων διαπερνά το σύνολο του έργου, ανεξαρτήτως του εγκιβωτισμένου έργου της *Θυσίας*, και μάλιστα με πολύ μεγαλύτερη δυναμική, καθώς προβάλλει διάχυτο και διεισδυτικό: «Εδώ τα πάντα είναι αποσταγμένα στη γλώσσα του θεάτρου»¹³⁰⁵. Τόσο η πλαστοπροσωπία του Σακελλάρη ως Λάππα, όσο και η συνένοχη σιωπή της Μαντώ, η οποία μόλις στο τέλος επιλέγει να του αποκαλύψει ότι γνωρίζει προ πολλού την ταυτότητά του, αλλά και η κυκλική δομή του έργου, που τελειώνει με το αρχικό ταξίδι της μετάβασης, υποβάλλουν την αίσθηση μιας διαρκούς και αδιάλειπτης διαδικασίας μεταλλαγής ρόλων και ταυτοτήτων, η οποία αποκτά σχεδόν πρωτεϊκό χαρακτήρα. Ουσιαστικά ο Στάικος, όχι μόνο στο έργο του αυτό αλλά και στο σύνολο της δραματουργίας του, συγκροτεί μια «ιδιαιτέρη βαθμίδα θεατροποίησης», που είναι το «πρόσωπο εν προσώπω»¹³⁰⁶. Διαμορφώνει επί σκηνής ένα περισσότερο λεκτικό παρά οπτικό παιχνίδι μεταμφίσεων, το οποίο όμως δεν ολοκληρώνεται ποτέ, με αποτέλεσμα κανένας ρόλος να μην παγιώνεται και καμία ταυτότητα να μην οριστικοποιείται. Σε αυτό το αέναο «ξεφύλλισμα» των μασκών¹³⁰⁷ το αυθεντικό καθίσταται δυσδιάκριτο και ο εαυτός αποδεικνύεται ότι τελεί σε διαρκή επαναδιαπραγμάτευση¹³⁰⁸.

Στο ίδιο πλαίσιο του λόγου περί αυθεντικότητας, το ενδιαθέτο έργο στο 1843 δεν προωθεί το αυθεντικό πατριωτικό αίσθημα, αλλά ουσιαστικά συνοψίζει μια παραχαραγμένη όψη της επαναστατικής φλόγας¹³⁰⁹. Όπως επισημαίνει και η Κ. Ζηροπούλου, η *Θυσία* συνιστά μια παρωδιακή αναπαράσταση των πατριωτικών δραμάτων της προεπαναστατικής περιόδου¹³¹⁰. Το γεγονός, μάλιστα, ότι προβάρεται σε μορφή αναλογίου και όχι σκηνικής αναπαράστασης εγείρει ακόμα περισσότερο την αίσθηση του πεποιημένου. Έτσι, και τα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται στη δοκιμή δεν περιβάλλονται με μια αυθεντική θεατρική υπόσταση, αλλά καθίστανται

¹³⁰⁵ Ανδρεάδης, «Τα τυχερά του επαγγέλματος», *Μεσημβρινή*, 3.12.1990.

¹³⁰⁶ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τα αλλεπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», *ό.π.*, σ. 426.

¹³⁰⁷ Παγκουρέλης, «Το 'παίγνιο': '1843' του Ανδρέα Στάικου στο 'Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου'», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, *ό.π.*, σ. 383.

¹³⁰⁸ Τη διαλεκτική αυτή σχέση μεταξύ ρόλου και εαυτού αποτυπώνει ο Λ. Πολενάκης στη φράση: «Κανείς δεν αναρωτιέται τι κάνουν οι ρόλοι όταν 'μένουν μόνοι'». Πολενάκης, «Η αριθμητική της ιστορίας», *Αυγή*, 20.12.1990.

¹³⁰⁹ Βλ. αναλυτικά: Σιβετίδου, *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, *ό.π.*, σ. 73.

¹³¹⁰ Ζηροπούλου, «Το 1843 του Ανδρέα Στάικου και η χρήση της Ιστορίας», *Παράβασις*, 10 (2010), σ. 102. Η μελετήτρια προσθέτει ακόμα: «Για τη σύνθεσή του ο Στάικος δημιουργεί εντέχνως ένα συμπλήρωμα διαφόρων στοιχείων του ιστορικού δράματος, αντλούμενων από μια πληθώρα παραλλαγών του, που εμφανίστηκαν από τα τέλη του 18^{ου} έως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα [...]» (σ. 103).

κενά σημεία. Αντίστοιχα, το αυθεντικό χειρόγραφο, ενώ υποτίθεται ότι έχει περισωθεί και διαφυλαχθεί με πολύ κόπο, εντούτοις εξομοιώνεται με τα αντίγραφα, ενεργοποιώντας έτσι την προβληματική της γνησιότητας.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, το σύνολο των αντικειμένων που σχετίζονται με το εγκιβωτισμένο έργο φέρονται να κινούνται στο επίπεδο της αναπαραγωγής, χωρίς να αποκτούν την απαιτούμενη θεατρικότητα που θα τα καταστήσει δραματουργικά σημαίνοντα. Με αυτήν τους τη λειτουργία αφενός αναστέλλουν τη δυναμική της δευτεροβάθμιας αναπαράστασης, αφετέρου υπηρετούν το εδραίο ζήτημα της αυθεντικής ταυτότητας, το οποίο διατρέχει το έργο στο σύνολό του. Έτσι, ο μεταθεατρικός χαρακτήρας του έργου μοιάζει να ενεργοποιείται διά της πλαγίας οδού και όχι μέσα από αυτήν καθεαυτή την εγκιβωτισμένη σκηνική πράξη. Τροφοδοτείται μάλλον από το συνεχές παιχνίδι ρόλων παρά από την απόπειρα αναβίωσης ενός παρωχημένου ιστορικού δράματος. Το έργο συγκροτείται, έτσι, όχι ως «μια τοιχογραφία ιστορικών αναπαραστάσεων, αλλά [ως] η ιστορία της αναπαράστασης μέσα από μια σειρά νοσταλγικών αναπαραστατικών χειρονομιών»¹³¹¹, αποκαλύπτοντας τον επιτελεστικό χαρακτήρα της γλώσσας και τη δυνατότητά της να παράγει νέες κάθε φορά ιστορικές πραγματικότητες.

Με το έργο του Στάικου έχουμε ήδη εισέλθει στην κατηγορία εκείνη των έργων στην οποία τα σκηνικά αντικείμενα που ανακαλούν την τέχνη του θεάτρου δεν περιορίζονται σε μια απλή αναφορική λειτουργία, αλλά συγκροτούν ένα ευρύτερο πεδίο συσχετισμών με το θεατρικό φαινόμενο, ενεργοποιώντας έναν λόγο γύρω από τη σχέση θεάτρου-ζωής, θεατρικών και κοινωνικών ρόλων, θεατρικής επιτέλεσης και επιτελεστικότητας του βίου. Η εν λόγω λειτουργία εμβαθύνεται ριζικά στο μεταθεατρικό μονόπρακτο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Στη χώρα Ίψεν*¹³¹². Η διπλή του σκηνή εμπριέχει το υπό αποσυναρμολόγηση σκηνικό των *Βρυκολάκων* του Ίψεν από την παράσταση η οποία υποτίθεται ότι μόλις έχει ολοκληρώσει τον κύκλο της, καθώς και σπαράγματα των δραματικών χώρων του ιψενικού δράματος, όπως αυτοί προβάλλουν εγκιβωτισμένοι στον δραματικό χώρο του καμπανελλικού έργου. Ο Καμπανέλλης στο έργο του αυτό επαναπραγματεύεται τον μύθο των *Βρυκολάκων*, επιχειρώντας να διερευνήσει κρυφές πτυχές στις ζωές των δραματικών προσώπων και

¹³¹¹ Χ. Δ. Δρακοπούλου, «Ανδρέας Στάικος: Η αρχή βρίσκεται στο τέλος», *Θεατρικά Γεγονότα και Ζητήματα*, 6-7 (Ιαν.-Ιούν. 1991), σ. 48.

¹³¹² Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από την Πειραματική Σκηνή της Τέχνης στη Θεσσαλονίκη, σε σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού τη θεατρική περίοδο 1995-1996. Για μια αναλυτική ερμηνευτική προσέγγιση της πρώτης αυτής παράστασης, βλ. Louis Muinzer, «Ο Καμπανέλλης συναντά τον Ίψεν», μετ. Έρη Σταυροπούλου, *Θέματα Λογοτεχνίας*, 30 (2005), σσ. 122-126, Σιβετίδου, «*Στη χώρα Ίψεν* του Καμπανέλλη: το δράμα του ηθοποιού και του θεατρικού προσώπου», *Σκηνή*, 1 (2010), σσ. 63-71 και της ίδιας, «Μεταμυθογραφία, μεταθέατρο και Ιάκωβος Καμπανέλλης», στον τόμο *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, ό.π., σσ. 84-96, ιδίως σ. 89. Βλ. επίσης την κριτική της Μ. Καλλάκη, η οποία κάνει ιδιαίτερη μνεία στα σκηνικά αντικείμενα της πρώτης αυτής παράστασης: Καλλάκη, «Επιτυχής περιήγηση...», *Επενδυτής*, 16.3.1996.

ο τρόπος που επιλέγει να επιτελέσει αυτήν την «ανασκαφή»¹³¹³ διέρχεται μέσα από το ίδιο το θεατρικό φαινόμενο¹³¹⁴.

Επί σκηνής μόλις έχει ολοκληρωθεί η τελευταία παράσταση των *Βρυκολάκων* και το σκηνικό έχει ήδη αρχίσει να ξεσθίνεται. Σύμφωνα με τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα, κάποια έπιπλα παραμένουν ακόμα στη θέση τους, όπως για παράδειγμα ο καναπές στον οποίο κάθεται ο Ηθοποιός-Μάντερς κατά την έναρξη του μονόπρακτου. Ο Νυχτοφύλακας μπαίνει στη σκηνή με ένα κλεφτοφάναρο και, αφότου ανάψει τον προβολέα, κουβαλά διαδοχικά στη σκηνή ένα τραπεζάκι, μια καρέκλα και μια λάμπα πορτατίφ. Αφού συνδέσει τη λάμπα με το ρεύμα σε μια πρίζα από την πίσω μεριά του τοίχου της μπούκας, την τοποθετεί πάνω στο τραπέζι και την ανάβει. Έπειτα, από τον χαρτοφύλακα, τον οποίο έχει ήδη αποθέσει πάνω στο τραπεζάκι, βγάζει ένα βιβλίο, ένα μπουκάλι μπίρα, ένα πλαστικό ποτήρι και ένα σάντουιτς τυλιγμένο. Μετά από μια σύντομη συνομιλία με τον δεύτερο νυχτοφύλακα, που όμως δεν παρίσταται επί σκηνής, ανοίγει το βιβλίο και αρχίζει να τρώει, πίνοντας ταυτόχρονα την μπίρα του. Αμέσως, όμως, τον διακόπτει η φωνή του Ηθοποιού-Μάντερς από τον καναπέ, οπότε και ο Νυχτοφύλακας θα διπλώσει βιαστικά τα φαγώσιμά του, για να αποκριθεί στην ερώτηση του Ηθοποιού. Από το σημείο αυτό και εξής θα εκδιπλωθεί μια γόνιμη συζήτηση μεταξύ των δύο, η οποία θα απολήξει στην αναπαράσταση του παρελθόντος των δραματικών προσώπων του Ίψεν. Αφορμή αποτελεί η πικρία του Ηθοποιού-Μάντερς για το γεγονός ότι το δραματικό πρόσωπο το οποίο υποδύεται δεν είναι αποδεκτό από το κοινό και η διάθεση αυτή του κοινού αντανακλάται και στον ίδιο ως Ηθοποιό. Επιδίδεται, τότε, σε μια προσπάθεια να δικαιολογήσει τις πράξεις του Μάντερς και έτσι βλέπουμε να συγκροτείται επί σκηνής η καμπανελλική εκδοχή του ιψενικού δράματος¹³¹⁵.

Ουσιαστικά στο έργο μας παρουσιάζεται «το πίσω μέρος του θεάτρου»¹³¹⁶: ό,τι διαμείβεται επί σκηνής λαμβάνει χώρα στο περιθώριο των *Βρυκολάκων*, όχι μόνο στο επίπεδο της δραματικής συνθήκης, μιας και από τον συγγραφέα ψαύονται οι λεπτές και αδιόρατες αποχρώσεις των κινήτρων των ιψενικών ηρώων σε έναν ελεύθερο διάλογο με τον υποκείμενο μύθο, αλλά και από χωροταξική άποψη, δηλαδή

¹³¹³ Ο Δ. Τσατσούλης κάνει λόγο για «ανασκαφή» του ιψενικού έργου εκ μέρους του Καμπανέλλη, με την έννοια ότι ο Έλληνας δραματογράφος δεν λειτουργεί υπό την επίδραση του προτύπου αναφορικά με το εδραίο κοινωνικό του φορτίο, αλλά περισσότερο επιδίδεται σε μια «δημιουργική προδοσία» του προτύπου του, μεθερμηνεύοντας τα ελατήρια των δραματικών του προσώπων. Βλ. αναλυτικά: Τσατσούλης, *Ιψενικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σσ. 35-36.

¹³¹⁴ Τον μεταθεατρικό χαρακτήρα του έργου έχει επισημάνει το σύνολο των μελετητών που έχουν ασχοληθεί με το έργο, αντίθετα αξιολογημένο μέρος της κριτικογραφίας έχει εστιάσει στην ψυχαναλυτική διάθεση του Καμπανέλλη απέναντι στους ιψενικούς ήρωες, παραγνωρίζοντας το αυτοαναφορικό πλαίσιο εντός του οποίου τελείται αυτή η καταβύθιση. Βλ. σχετικά: Βαρβέρης, «Η φόδρα ως ‘καλή’: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Στη χώρα Ίψεν – Ανοιχτό Θέατρο*», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου*, Δ', ό.π., σσ. 303-306, Γεωργίου, «Αξίωση έργου σπουδαίου», *Ραδιοτηλεόραση*, 29.4.1999, σ. 95 και Μπουζιώτης, «Θύτες και θύματα», *Εθνος της Κυριακής*, 2.5.1999.

¹³¹⁵ Η Ε. Ανδριανού χαρακτηρίζει το έργο «θεατρολογικό δοκίμιο» και επεξηγεί: «‘Στη χώρα Ίψεν’ ο Καμπανέλλης γυρνά στις πηγές του, τις σχολιάζει, αποκαλύπτει μυστικά από το μαγικείο του αναλυτικού δράματος, διαλέγεται με τις πιραντελικές εμμονές και την τσεχωφική θεματολογία, χωρίς να προδίδει τη δική του γοητευτική μυθοπλασία, που προβάλλει κρυμμένες εκδοχές παντός βίου στην οθόνη των εκδοχών ενός θεατρικού σύμπαντος». Ανδριανού, «Επί σκηνής ιθαγενής», ό.π., σ. 278.

¹³¹⁶ Παπανδρέου, «Ιάκωβος Καμπανέλλης: Εραστής του θεάτρου», *Επίλογος '93* (1993), σ. 138.

στον αδρανοποιημένο τόπο που συνιστά το μισοστημένο σκηνικό μαρτυρώντας την επικοινωνία της σκηνης με τον χώρο των παρασκηνίων και συνεκδοχικά τη σχέση θεάτρου-ζωής. Ο τόπος αυτός λαμβάνει έναν ενδιάμεσο χαρακτήρα, αφού συσσωματώνει αντικείμενα προερχόμενα από δύο διαφορετικά οντολογικά συστήματα: από τη μια είναι τα υπολειπόμενα σκηνικά της παράστασης των *Βρυκολάκων* και από την άλλη τα αντικείμενα της καθημερινότητας του Νυχτοφύλακα, τα οποία αυτός εγκαθιστά πάνω στη σκηνή μετά το πέρας της παράστασης. Και όλα αυτά μαζί υφίστανται μια πρόσθετη πλαισίωση, καθώς στο σύνολό τους αποτελούν τα σκηνικά αντικείμενα της παράστασης του καμπανελλικού έργου. Αυτοί ακριβώς οι διαφορετικοί βαθμοί πλαισίωσης προσδίδουν στο έργο τον μεταθεατρικό του χαρακτήρα και μας επιτρέπουν να εποπτεύσουμε τις πολλαπλές όψεις του θεατρικού φαινομένου¹³¹⁷.

Πάνω στη σκηνή της *Χώρας Ίψεν* συναντώνται, συνεπώς, δύο καταρχήν διακριτές κατηγορίες αντικειμένων. Η πρώτη περιλαμβάνει τον καναπέ και το χαλί ως απομεινάρια της παράστασης του ιψενικού δράματος (καθώς επίσης το κοστούμι του ρόλου του που φέρει ακόμα ο Ηθοποιός¹³¹⁸) και η δεύτερη αφορά το κλεφτοφάναρο, το τραπέζι, την καρέκλα, τη λάμπα, τον χαρτοφύλακα και τα φαγώσιμα του Νυχτοφύλακα. Τα τελευταία αυτά αντικείμενα, ιδωμένα εντός του δεύτερου βαθμού αναπαράστασης (εφόσον δηλαδή προσληφθούν ως εξωθεατρικά αντικείμενα σε αντιδιαστολή με τα σκηνικά αντικείμενα της παράστασης των *Βρυκολάκων*) δεν φέρουν κανένα αναπαραστατικό φορτίο, θεωρούμενα ως αντικείμενα ιδιοκτησίας ή/και χρήσης του Νυχτοφύλακα στο πλαίσιο της καθημερινής του ρουτίνας στο θέατρο. Εντός της ίδια πλαισίωσης, τα πρώτα αντικείμενα κατά την έναρξη του έργου είναι μεν επιφορτισμένα με τη δραματική τους ταυτότητα (ο καναπές και το χαλί ως μέρος της επίπλωσης του σπιτιού της κ. Άλβινγκ στο εναπομείναν σκηνικό της παράστασης των *Βρυκολάκων*), ωστόσο, καθώς η παράσταση έχει τελειώσει, προβάλλουν αδρανοποιημένα, σε μια κατάσταση μετάβασης στην προ της σκηνης ζωής τους ή εν αναμονή ενός νέου σκηνικού εγχειρήματος που θα τα αξιοποιήσει αυτούσια ή μεταποιημένα. Διατελώντας στο μεταίχμιο μεταξύ υλικής παρουσίας και σκηνικής αναπαράστασης μπορούν, έτσι, να παραβληθούν με τα σκηνικά αντικείμενα ενόσω αυτά παραμένουν στα παρασκήνια, λίγο πριν την είσοδό τους στον κόσμο του δράματος μέσω της σκηνικής τους πλαισίωσης. Τα αντικείμενα αυτά, κατά την Α. Rayner, ταλαντεύονται μεταξύ κοσμικών και φανταστικών χρήσεων και εξάπτουν τη φαντασία ως σπαράγματα ενός απολεσμένου κόσμου και ενός άλλου που πρόκειται να οικοδομηθεί¹³¹⁹.

Αυτό το ενδιάμεσο, όμως, οντολογικό καθεστώς δεν διατηρείται αμιγές έως το τέλος του μονόπρακτου. Από τη στιγμή που αρχίζει η εγκιβωτισμένη αναπαράσταση του παρελθόντος του Μάντερς με την κ. Άλβινγκ, ο καναπές και το χαλί εισέρχονται

¹³¹⁷ Όπως εύστοχα συνοψίζει η Μ. Καλτάκη, «Η μία αφήγηση εγκιβωτίζει την άλλη, η ζωή γίνεται θέατρο και αντίστροφα». Καλτάκη, «Χρόνια πολλά, κύριε Καμπανέλλη! Το έργο του 'Η τελευταία πράξη' στην Πειραματική Σκηνή της 'Τέχνης' στη Θεσσαλονίκη», *Επενδυτής*, 21-22.11.1997.

¹³¹⁸ «Έμψυχο 'υπόλοιπο'» του ιψενικού δράματος αποκαλεί ο Δ. Τσατσούλης τον Ηθοποιό-Μάντερς μέσα στο κοστούμι του ρόλου του. Τσατσούλης, *ό.π.*, σ. 56.

¹³¹⁹ Rayner, *ό.π.*, σ. 181.

εκ νέου στο πλαίσιο του ιψενικού δράματος, προσλαμβάνοντας το δραματικό του φορτίο. Το χαλί, σύμφωνα με την αντίστοιχη σκηνική οδηγία, χρησιμεύει ως χορτάρι άλσους στην πρώτη συνάντηση του Ούλαφ με την Έλενα, ενώ όσον αφορά στον καναπέ, αν και η χρήση του δεν αναφέρεται ρητά στις διδασκαλίες, από τον δραματικό διάλογο μπορούμε να συναγάγουμε το συμπέρασμα ότι στη συνάντηση του Μάντερς με την κ. Άλβινγκ στο σπίτι της τελευταίας ο Μάντερς επιλέγει τον καναπέ για να καθίσει και να ξεκινήσει η μεταξύ τους συζήτηση¹³²⁰.

Το έργο κλείνει με μια τελευταία –τυχαία– συνάντηση του Μάντερς με την κ. Άλβινγκ στον δρόμο. Αντικείμενο της συζήτησής τους αυτήν τη φορά είναι η φύση, οι μεταβολές του καιρού, οι απαιτήσεις της γης. Χωρίς η κουβέντα τους να εκβάλλει κάπου, η κ. Άλβινγκ συνεχίζει τον δρόμο της και χάνεται στο βάθος. Τότε ο Νυχτοφύλακας, μετά από μια σύντομη απεύθυνση στον Ηθοποιό-Μάντερς και αφού ο τελευταίος αποχωρήσει, αρχίζει να μεταφέρει πίσω στα παρασκήνια όσα αντικείμενα είχε φέρει από εκεί στην αρχή του έργου¹³²¹. Πρόκειται για μια ενέργεια αναδίπλωσης του έργου στον εαυτό του: το εξω-θέατρο είναι αυτό που τώρα αποσυντίθεται (σε αντίθεση με την έναρξη, όπου σε διαδικασία αποσυναρμολόγησης βρισκόταν το εσωκλειόμενο έργο) για να παραχωρήσει τη θέση του στο εσω-θέατρο: πάνω στη σκηνή απομένουν ο καναπές και το χαλί ως μνημεία του ιψενικού δράματος, που γνώρισε την αναβίωσή του μέσα από το βλέμμα του Ηθοποιού-Μάντερς και τη φιλέρευνη διάθεση του Νυχτοφύλακα. Είτε θεωρήσουμε την αναβίωση αυτή ως ένα όνειρο του Νυχτοφύλακα, ο οποίος, βαθιά χωμένος στη θεατρική τέχνη από θέση αλλά και λόγω της προηγούμενης ιδιότητάς του ως ηθοποιού, ανακαλεί φανταστικές συναντήσεις των δραματικών προσώπων σε μια προσπάθεια να συντηρήσει εσαεί τη θεατρική ψευδαίσθηση¹³²², είτε αποδώσουμε στα δευτεροβάθμια σκηνικά συμβάντα μια διάσταση εσωτερικού θεάτρου που παίζεται στη φαντασία του πρωταγωνιστή ηθοποιού¹³²³, σε κάθε περίπτωση η εγκιβωτισμένη

¹³²⁰ «Ε. ΑΛΒΙΝΓΚ: ... πού θέλετε να καθίσετε...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μα, όπου να 'ναι...

Ε. ΑΛΒΙΝΓΚ: ... ε, εδώ τότε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ...ευχαριστώ...».

Καμπανέλλης, «Στη χώρα Ίψεν», στον τόμο *Θέατρο Στ'*, ό.π., σ. 124.

¹³²¹ Η τελευταία αυτή σκηνή, όπως περιγράφεται παραπάνω και όπως έχει δημοσιευτεί στην αντίστοιχη έκδοση του έργου, έχει τη μορφή με την οποία παρουσιάστηκε στη δεύτερη παράσταση του έργου από το *Ανοιχτό Θέατρο* σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη. Στην πρώτη παρουσίαση του έργου από την *Πειραματική Σκηνή της Τέχνης* στη Θεσσαλονίκη η σκηνή αυτή ήταν βουβή και περιοριζόταν σε ένα πέρασμα της κ. Άλβινγκ από το βάθος της σκηνής. Για μια ερμηνευτική ανάλυση γύρω από το τι κομίζει στη συνολική επόπτευση του δραματικού σύμπαντος του έργου η επιμήκυνση της τελευταίας σκηνής, βλ. Τσατσούλης, ό.π., σσ. 93-94.

¹³²² Σιβετίδου, «Στη χώρα Ίψεν του Καμπανέλλης: το δράμα του ηθοποιού και του θεατρικού προσώπου», ό.π., σ. 67. Πάνω σε αυτήν την οπτική η Ιωάννα Μανωλεδάκη εξηγεί ότι διαμόρφωσε το σκηνικό της παράστασης, δηλαδή ως μια «φανταστική συνομιλία του νυχτοφύλακα με τους ρόλους του έργου, που ο ίδιος τους καλεί στη ζωή»: Μανωλεδάκη, «Η εικαστική ανάγνωση του κειμένου: Ι. Καμπανέλλης, *Στη χώρα Ίψεν*», *Σκηνή*, 6 (2014), σ. 158.

¹³²³ Σιβετίδου, «Μεταμυθογραφία, μεταθέατρο και Ιάκωβος Καμπανέλλης», ό.π., σ. 89. Την ίδια οπτική υιοθετεί και ο Β. Πούχνερ, ο οποίος κάνει λόγο για «mental theatre» στο μυαλό του Μάντερς. Βλ. Πούχνερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σ. 713. Σε μια τέτοια ερμηνευτική προσέγγιση θα ταίριαζε και η παρατήρηση του Γ. Πεφάνη ότι η αναδρομή αυτή στο παρελθόν των ηρώων θυμίζει το σενάριο προϊστορίας του δραματικού προσώπου που ζητούσε ο Stanislavski από τους ηθοποιούς

δράση συνιστά μια επαναφορά του ιψενικού δράματος στο δραματικό παρόν, με την πρόθεση εκ μέρους του συγγραφέα όχι να ανατρέψει ή να αποδομήσει το ιψενικό σύμπαν, αλλά περισσότερο να ανατάμει δημιουργικά τις πλέον μύχιες πτυχές του.

Κάθε επαναφορά, όμως, είναι και μια μετατόπιση στο πεδίο της πρόσληψης, καθώς εισάγει νέες θέσεις υποκειμένου¹³²⁴. Ο Καμπανέλλης διά του βλέμματος του Ηθοποιού-Μάντερς, ο οποίος συνιστά την ενοποιό αρχή στο νεότευκτο αφήγημα του δραματικού προσώπου που υποδύεται¹³²⁵, επιχειρεί να ενεργοποιήσει νέες οπτικές γύρω από το δράμα των ιψενικών ηρώων. Η ανακαλούμενη κ. Άλβινγκ και ο Μάντερς αποσπώνται από το πλαίσιο του ιψενικού δράματος, προσλαμβάνουν νέες διαθέσεις, κίνητρα, στάσεις και θέσεις και συγκροτούν μια ανανεωμένη εκδοχή των *Βρυκολάκων*, στην οποία συνυπάρχει ο υποκείμενος μύθος μαζί με την εννοιολογική προσαύξηση που επιφέρει η δραματουργική δοκιμή του Καμπανέλλη¹³²⁶. Έτσι, μπορεί μεν η καμπανέλλικη απόπειρα να μην προκαλεί μια «γεωγραφική μετατόπιση» προς τη «χώρα Ίπεν», υπό την έννοια ότι δεν υιοθετεί τους εκφραστικούς τρόπους και τα δραματουργικά μέσα του Νορβηγού δραματουργού, ωστόσο «εμβολίζει» τους ιψενικούς *Βρυκόλακες* κινούμενη στα διάκενα της δομής τους¹³²⁷. Με τον τρόπο αυτό ο Καμπανέλλης χτίζει ένα «θέατρο-ανάμνηση»¹³²⁸, στην επικράτεια του οποίου συναντώνται σπαράγματα των ιψενικών ηρώων με τα ένυλα φαντάσματα της δικής του γενεσιουργού φαντασίας, καταφάσκοντας έτσι τη μετα-ποιητική δύναμη του θεάτρου: μετα-ποιητική τόσο με την έννοια της μεταποίησης, της μετουσίωσης κάποιου δημιουργήματος σε κάτι άλλο, όσο και με την έννοια ενός δευτεροβάθμιου λόγου πάνω στην ποιητική του εκάστοτε υποκειμένου δραματικού στοιχείου.

Τα λιγοστά σκηνικά αντικείμενα που αναδύονται από το ιψενικό σύμπαν συνεπικουρούν αυτήν την επαναφορά, ενεργοποιώντας μνημονικές διεργασίες¹³²⁹. Ο

του, ώστε να προσεγγίσουν με μεγαλύτερη ακρίβεια τον ρόλο τους. Βλ. σχετικά Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 30. Ανάλογη παρατήρηση κάνει και ο Τσατσούλης, ό.π., σ. 85.

¹³²⁴ Carlson, *The Haunted Stage*, ό.π., σσ. 2-3.

¹³²⁵ Η μορφή του Ηθοποιού-Μάντερς έχει χαρακτηριστεί από τους μελετητές του έργου ως «ενοποιός αρχή» (Γραμματάς, «Η διακειμενικότητα ως όψη του μεταμοντερνισμού στο θέατρο: *Βρυκόλακες* του Ερ. Ίπεν – *Στη χώρα Ίπεν* του Ιάκ. Καμπανέλλη», στον τόμο *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, ό.π., σ. 247), «οδηγητικό νήμα» (Παπανδρέου, ό.π., σ. 140) και «αυτός που κινεί τα νήματα και οργανώνει το παιχνίδι» (Σιβετίδου, ό.π., σ. 91).

¹³²⁶ Ο Κ. Γεωργουσόπουλος σε άρθρο του στην εφημερίδα *Τα Νέα*, το οποίο αναφέρεται στην πρόσληψη του Καμπανέλλη στο εξωτερικό, μεταφέρει την άποψη του καθηγητή στο Πανεπιστήμιο του Όσλο και προέδρου του Κέντρου ιψενικών σπουδών Κν. Μπρούνχλιντσβολ για το έργο του Καμπανέλλη. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, ο καθηγητής «βρίσκει έξοχη την ιδέα του Έλληνα δραματουργού να ανιχνεύσει θεατρικά και νόμιμα το παρελθόν των Ιψενικών ηρώων των 'Βρυκολάκων' και κυρίως της κυρίας Άλβινγκ [...] και θεωρεί θαυμάσιο το εύρημα του Καμπανέλλη να αναζητήσει τις αφανείς, τις άγνωστες, τις κρυφές πλευρές ενός τόσο σημαντικού χαρακτήρα». Γεωργουσόπουλος, «Ο πρέσβης Καμπανέλλης», ό.π., σ. 6/32.

¹³²⁷ Τσατσούλης, ό.π., σ. 82.

¹³²⁸ Σαμαρά, «Στη χώρα Ίπεν», στον τόμο *Τα άδυτα του σημείου: προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, ό.π., σ. 38. Βλ. επίσης της ίδιας, «Υπο-κριτική. Τέχνη και ανατροπή στο θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», ό.π., σ. 31.

¹³²⁹ Κατά τον P. Nora, η Μνήμη φωλιάζει στο συγκεκριμένο, σε χώρους, χειρονομίες, εικόνες και αντικείμενα, την ίδια στιγμή που η Ιστορία αναζητά χρονικές αλληλουχίες και σχέσεις αιτιότητας. Υπό αυτό το πρίσμα ο Καμπανέλλης προσεγγίζει το έργο του Ίπεν όχι ως Ιστορία, δεν τον ενδιαφέρει δηλαδή να διερευνήσει τις βαθύτερες αιτιακές δομές του, όσο να ανακινήσει τις δυνατότητες του

καναπές και το χαλί συνιστούν ίχνη του υποκείμενου μύθου¹³³⁰, που όμως τώρα ανακαλούνται σε ένα νέο πλαίσιο, προσλαμβάνοντας επιπρόσθετα νοήματα. Εισέρχονται και αυτά στο παιχνίδι της παλινδρόμησης μεταξύ της πρωτοβάθμιας και της δευτεροβάθμιας αναπαράστασης, χωρίς όμως να δημιουργούν στενούς δεσμούς γειννίασης, χρήσης και εξάρτησης με τα δραματικά πρόσωπα¹³³¹. Με τον τρόπο αυτό, η προσοχή του θεατή αποσπάται από τη λειτουργικότητά τους και εγκαθίσταται στην παρουσία τους: μια παρουσία που από τη μια συνιστά την υπόμνηση του ιψενικού προτύπου, από την άλλη όμως, έχοντας απεκδυθεί εν μέρει την αναπαραστατικότητά της, μετουσιώνεται σε ένα πεδίο δυνατοτήτων. Οι δυνατότητες αυτές φωλιάζουν στην προσληπτική διαδικασία, που ουσιαστικά αφομοιώνει τις δύο τάξεις αντίληψης: την τάξη της παρουσίας και την τάξη της αναπαράστασης.

Η μεταπήδηση από τη μία τάξη αντίληψης στην άλλη επιτρέπει και ευνοεί τη συγκρότηση της αντίληψης ως αναδυόμενη, σε βαθμό που ο θεατής συνειδητοποιεί ότι αυτή διαφεύγει της βούλησης και του ελέγχου του. «Οι σημασίες που προκύπτουν μέσω αυτής δεν μπορούν να ερμηνευτούν ως αποτελέσματα πρόθεσης, αλλά αναδύονται ξαφνικά στη συνείδηση στο πλαίσιο της πράξης αντίληψης», σημειώνει η Fischer-Lichte¹³³². Ο θεατής, δηλαδή, τελώντας σε μια κατάσταση αστάθειας μεταξύ αυτού που προσλαμβάνει στο πλαίσιο της αναπαράστασης και αυτού που εγγράφεται στην αντίληψή του ως μια αυθόρμητη απόκριση στην παρουσία ενός αντικείμενου, διολισθαίνει σε μια πρόσληψη που δεν προσδιορίζεται αποκλειστικά από στοιχεία αναφορικότητας, αλλά ενσωματώνει τα βαθύτερα θεμελιωμένα μοτίβα και συνειδησιακά σχήματα του ίδιου. Με τον τρόπο αυτό η πρόσληψη μετατοπίζεται από το αντικείμενο αναφοράς στον ίδιο τον θεατή ως υποκείμενο της αντίληψης. Και κάθε φορά που ο θεατής καλείται να επανέλθει στο αντικείμενο αναφοράς για να το ανασυγκροτήσει στην αντίληψή του, ενεργοποιεί τη μνήμη του, η οποία βέβαια προβάλλει ατελής, επιλεκτική και πάντα υποκείμενη στη συνειδησιακή του κατάσταση. Υπό αυτό το πρίσμα, η επαναφορά των σκηνικών αντικειμένων των *Βρυκολάκων* στην εγκιβωτισμένη δράση του καμπανελλικού έργου δεν είναι μια ουδέτερη επανάληψη, αλλά η φύση της προσδιορίζεται από τη διαρκώς μεταβαλλόμενη στόχευση των αντικειμένων από τη δισταθή αντίληψη του θεατή¹³³³.

Πιο συγκεκριμένα, ο καναπές επί σκηνής πλαισιώνει τη συνάντηση του Μάντερς με την κ. Άλβινγκ στο σπίτι της τελευταίας, ενώ θα μπορούσε να χρησιμοποιείται και στη μεταξύ τους συνάντηση στο σπίτι του Μάντερς. Ελλείψει

παρελθόντος των ηρώων, όπως αυτές ανασυστήνονται μέσα από τη μνήμη του Ηθοποιού-Μάντερς. Βλ. αναλυτικά: Nora, «Between Memory and History: Les lieux de mémoire», *ό.π.*, σσ. 8-9.

¹³³⁰ Βλ. και την επισήμανση της E. Fischer-Lichte ότι κάθε παράσταση είναι εφήμερη και παροδική και ότι τα μόνα στοιχεία που μπορούν να συντηρηθούν μετά το πέρας της (ή ακόμα και να εκτεθούν) είναι τα σκηνικά αντικείμενα. Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, *ό.π.*, σ. 153.

¹³³¹ Η Α. Σιβετίδου σημειώνει σχετικά: «Τα αντικείμενα υπηρετούν τις βασικές ανάγκες του έργου, χωρίς να δημιουργούν ιδιαίτερες σχέσεις με τα πρόσωπα, οικοδομώντας το πλαίσιο μιας επιβεβλημένης κοινωνικής συμπεριφοράς, έτσι που οι πρωταγωνιστές να εμφανίζονται πιο αυτόνομοι και ανεξάρτητοι ως προς το χώρο [...]». Σιβετίδου, «Από τη διδασκαλική γραφή στο θεατρικό πρόσωπο (Ιάκ. Καμπανέλλη: *Στη χώρα Ίψεν* και S. Beckett: *Θέατρο Ι*)», *Θεατρογραφίες*, 1 (1998), σ. 46.

¹³³² Fischer-Lichte, *ό.π.*, σ. 295. Για μια αναλυτική παρουσίαση της έννοιας της μεταπήδησης μεταξύ των δύο τάξεων αντίληψης, βλ. σσ. 291-318.

¹³³³ Για την έννοια της δισταθούς αντίληψης, βλ. Fischer-Lichte, *ό.π.*, σσ. 179-181.

άλλου σκηνικού στοιχείου που να απεικάζει τον δραματικό χώρο του ιψενικού έργου, ο καναπές λειτουργεί καταρχάς συνεκδοχικά του αστικού σαλονιού. Μέσα στην ανοιχτότητα και τη ρευστότητα του σκηνικού χώρου του καμπανελλικού έργου ο καναπές, το ογκωδέστερο αλλά και το πλέον επιβλητικό σκηνικό αντικείμενο, προσανατολίζει το βλέμμα του θεατή, αγκυρώνοντας την εγκιβωτισμένη δράση στον ιψενικό χωρόχρονο. Ωστόσο, ο καναπές δεν ανασυστήνει απλώς το περιβάλλον του ιψενικού δράματος. Ως το μοναδικό έπιπλο-απομεινάρι του δραματικού σύμπαντος των *Βρυκολάκων* ανακαλεί όχι μόνο τον αντίστοιχο δραματικό χώρο και χρόνο, αλλά πολύ περισσότερο συμπυκνώνει στην παρουσία του τις εντάσεις του χώρου αυτού. Το αστικό σαλόνι στον ρεαλισμό είναι ο τόπος στον οποίο εξελίσσεται η δράση, μια δράση που κατά βάση εξαντλείται στον διάλογο και εκβάλλει σε ένταση και κρίση¹³³⁴. Ο καναπές προσλαμβάνει το φορτίο αυτό, αντανakλώντας τον ντετερμινισμό που χαρακτηρίζει το ιψενικό δράμα¹³³⁵. Έτσι, κατά τη σκηνική επαναφορά του δραματικού πλαισίου των *Βρυκολάκων*, η ματαιώση της κ. Άλβινγκ στις συναντήσεις της με τον Μάντερς μοιάζει αναπότρεπτη, από τη στιγμή που ο Μάντερς επιλέγει να κινηθεί στον ασφαλή δρόμο της κοινωνικής νόρμας. Ο καναπές στην παρούσα κατάσταση δύναται να λειτουργήσει αλληγορικά του εγκλωβισμού του Μάντερς στην κυρίαρχη συντηρητική ηθική της εποχής: ο σαφώς υπερισχύων όγκος του σε σχέση με τα άλλα σκηνικά αντικείμενα, το γεγονός ότι συνιστά το μόνο αμετακίνητο σκηνικό στοιχείο (μαζί με το χαλί, αλλά αυτό σχεδόν αφομοιώνεται από την επιφάνεια της σκηνης, οπότε δεν προβάλλει υπολογίσιμο), καθώς και η οικειοποίησή του από τον Μάντερς καθιστούν τον καναπέ ένα αντικείμενο-πεδίο εξάσκησης της εξουσίας που απορρέει από τον κοινωνικό ρόλο του πάστορα.

Το χαλί, το έτερο από τα δύο αντικείμενα-υπόλοιπα του ιψενικού δράματος, αξιοποιείται στην πρώτη συνάντηση των δύο προσώπων στην εξοχή. Εκεί το χαλί υφίσταται μια μεταβολή στη χρήση του, η οποία επισύρει και μια ρητορική μετατόπιση. Από τη μια οριοθετεί τον χώρο της συνάντησης, όπως συμβαίνει και με τον καναπέ, αλλά από την άλλη λειτουργεί μετωπικά, αφού σηματοδοτεί έναν χώρο διάφορο του φυσικού περιβάλλοντός του και συγκεκριμένα την επιφάνεια ενός λιβαδιού. Εξυπηρετεί, δηλαδή, την ανάγκη συνεύρεσης των δύο ιψενικών ηρώων, αλλά αυτό δεν συμβαίνει πια στο αστικό σαλόνι του σπιτιού της κ. Άλβινγκ, παρά σε έναν ουδέτερο, απαλλαγμένο από το φορτίο των κοινωνικών επιταγών, εξωτερικό χώρο. Είναι, άλλωστε, η πρώτη συνάντηση μεταξύ των νεαρών Ούλαφ και Έλενας, που διατηρεί ακόμα ψήγματα της μεταξύ τους βαθύτερης ψυχικής σύνδεσης. Οι επόμενες συναντήσεις τους, στις οποίες θα διαψευστεί κάθε ελπίδα για υπέρβαση της κυρίαρχης ηθικής, λαμβάνουν χώρα στο σαλόνι πρώτα του Μάντερς και έπειτα της κ. Άλβινγκ. Στις συναντήσεις αυτές το χαλί επιστρέφει στην κυριολεκτική του λειτουργία, εφόσον μαζί με τον καναπέ σηματοδοτούν τον δραματικό χώρο του σαλονιού.

¹³³⁴Βλ. αναλυτικά: States, *ό.π.*, σσ. 45-46.

¹³³⁵ Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι η τελευταία συνάντηση μεταξύ του Μάντερς και της κ. Άλβινγκ, στην οποία λανθάνει μια τάση παραδοχής του άρρητου ερωτικού τους δεσμού, λαμβάνει χώρα εκτός του αστικού σαλονιού, στην ύπαιθρο.

Παρά τις φαινομενικά διαυγείς αυτές λειτουργίες των συγκεκριμένων σκηνικών αντικειμένων ανάλογα με τον βαθμό αναπαράστασης στον οποίο εγγράφονται, το οντολογικό τους καθεστώς καθίσταται αμφίσημο, από τη στιγμή που ο Καμπανέλλης επιλέγει εν τω μέσω του έργου να διολισθήσει σε αλληλοπεριχωρήσεις μεταξύ των διαφορετικών αναπαραστατικών επιπέδων. Στη δραματουργική αυτή επιλογή του Καμπανέλλη ερείδεται σε μεγάλο βαθμό η ένταση και η συχνότητα της μεταπήδησης της αντίληψης του θεατή από την τάξη της αναπαράστασης σε αυτήν της παρουσίας, όπως περιγράφηκε παραπάνω. Η μεταπήδηση αυτή έχει ως αποτέλεσμα τη διαρκή παλινδρόμηση της προσληπτικής διαδικασίας μεταξύ των προσδοκιών του θεατή, οι οποίες απορρέουν από την ατομική θεώρηση του ιψενικού δράματος και των αναδύμενων σημασιών που ενεργοποιούνται κατά την εκάστοτε αναπλαισίωση των αντικειμένων. Αναδεικνύεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, το μεταίχμιακό καθεστώς στο οποίο τελεί η αντίληψη του θεατή: ο μετεωρισμός του προβάλλει, έτσι, «δομικά ομόλογος προς την κατάσταση των επί σκηνης προσώπων»¹³³⁶.

Στην πρώτη συνάντηση του Ούλαφ με την Έλενα ο Ηθοποιός-Μάντερς μαζί με τον Νυχτοφύλακα εποπτεύουν τα τεκταινόμενα έξωθεν, με αποτέλεσμα να υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ των δύο δραματικών επιπέδων. Μετά το τέλος της δεύτερης συνάντησης, όμως, και αφού η Έλενα αποχωρήσει, τα δύο δραματικά επίπεδα μοιάζουν να συμφύρονται, όταν ο Ούλαφ εισέρχεται σε διάλογο με τον Μάντερς και τον Νυχτοφύλακα γύρω από τα όσα διημείφθησαν μεταξύ της Έλενας και του ιδίου. Στην επόμενη συνάντηση, με τους δυο τους πλέον ηλικιωμένους, ο Ηθοποιός-Μάντερς μεταπηδά από τον πρώτο βαθμό αναπαράστασης στον δεύτερο, αφού είναι ο ίδιος που θα έρθει αντιμέτωπος με την κ. Άλβινγκ, ενώ ο Ούλαφ αυτήν τη φορά παρακολουθεί ως θεατής τα τεκταινόμενα. Στην παρένθετη σκηνή με τον Όσβαλντ και πάλι ο Ηθοποιός-Μάντερς είναι αυτός που συμμετέχει. Μάλιστα, επιχειρεί μια παρέκβαση, διακόπτοντας τη συνομιλία του με τον Όσβαλντ, προκειμένου να καταστήσει στον Νυχτοφύλακα –αλλά και στους θεατές– διανγέστερη τη στάση του απέναντι στον νεαρό, απολογούμενος για το ότι δεν γνώριζε ακόμα τη βαριά κληρονομική ασθένεια από την οποία αυτός έπασχε. Στο τέλος της συνομιλίας τους ο Όσβαλντ αποχωρεί και τότε ο Νυχτοφύλακας απευθύνεται στον Μάντερς, θέλοντας να σχολιάσει κάτι από τα συμβάντα. Το γεγονός ότι τον αποκαλεί πάστορα μαρτυρά ότι και ο ίδιος έχει εισχωρήσει στη σφαίρα της αναπαράστασης, καταδεικνύοντας άλλη μια φορά την επιχειρούμενη συναίρεση των δύο επιπέδων. Εκείνη τη στιγμή κάνει το πέρασμά της από το βάθος της σκηνης η κ. Άλβινγκ, οπότε εκτυλίσσεται η τελευταία σκηνή μεταξύ της ίδιας και του Μάντερς στον δεύτερο βαθμό αναπαράστασης. Εδώ ο Νυχτοφύλακας επιστρέφει στον ρόλο του θεατή, ενώ ο Ηθοποιός υποδύεται τον Μάντερς, με αποτέλεσμα να επανέρχεται εν μέρει η ισορροπία μεταξύ των δύο βαθμών αναπαράστασης. Στο τέλος πλέον του έργου Νυχτοφύλακας και Ηθοποιός-Μάντερς επιστρέφουν οριστικά στο πρωτοβάθμιο πλαίσιο αναπαράστασης, παραδεχόμενοι αμφότεροι έναν νέο βαθμό συνειδητοποίησης ως προς το εγκιβωτισμένο δράμα.

¹³³⁶ Τσατσούλης, *ό.π.*, σ. 58.

Οι διαρκείς αυτές παλινδρομήσεις και αλληλοδιεισδύσεις μεταξύ των δύο διαφορετικών αναπαραστατικών επιπέδων που συνυπάρχουν στο καμπανέλλικο μονόπρακτο στοχεύουν στην ανάδειξη της σχετικότητας των ταυτοτήτων, των ρόλων, του κοινωνικού και θεατρικού εαυτού. Όπως τα πρόσωπα του ιψενικού δράματος βυθοσκοπούνται και αναλύονται στο εύρος των δυνατοτήτων του κοινωνικού και ηθικού υποστρώματός τους, έτσι ανατέμνεται από τον Καμπανέλλη και η φύση του δραματικού προσώπου, αντανακλώντας τις πολλαπλές όψεις του θεατρικού προσωπαίου. Τα σκηνικά αντικείμενα, εισερχόμενα σε αυτό το παιχνίδι των θεατρικών αλλά και σκηνικών αντικατοπτρισμών, ενδύονται όλες τις δευτεροβάθμιες λειτουργίες που απορρέουν από το μεταθεατρικό πλαίσιο του καμπανέλλικου έργου. Η επαναφορά τους από το ιψενικό δράμα στην εγκιβωτισμένη εκδοχή του, μετέχοντας ταυτόχρονα του δραματικού χωρόχρονου του υποκείμενου μύθου, τα καθιστά «αντικείμενα *mise en abymes*»¹³³⁷, δηλαδή τόπους που ενεργοποιούν μνημονικές διεργασίες, στις οποίες εδρεύουν οι διαρκείς αντανάκλασεις του θεατρικού φαινομένου, αλλά και οι οποίες αναδεικνύουν το εύρος και τη δυναμική της υποκειμενικής εμπειρίας και αντίληψης.

Η δραματουργική απόπειρα του Καμπανέλλη εκκινεί από τη χώρα Ίψεν ως «τόπο σταθερά υπάρχοντα και αεί επισκέψιμο»¹³³⁸, στον οποίο ο συγγραφέας εγγράφει τη δική του εκδοχή για το παρελθόν των δραματικών προσώπων μέσα από την αντανάκλαστική ματιά που του προσφέρει η μεταθεατρική συνθήκη¹³³⁹. Τα έργα μεταθεατρικού χαρακτήρα του Καμπανέλλη βρίσκονται, άλλωστε, «στα εσωτερικά σύνορα της δραματουργικής τεχνικής του [...] και οριοθετούν την οργάνωση της γραφής και του προβληματισμού του»¹³⁴⁰. Στο συγκεκριμένο έργο διαμορφώνεται ένας διευρυμένος χώρος, ο οποίος τελικά αφίσταται από τη σφραγίδα του ενός και μόνου δραματουργού και διανοίγεται σε μια κοινόχρηστη σφαίρα, όπου το έργο μοιάζει να τελεί σε ένα διαρκές γίγνεσθαι, υποκείμενο σε ολοένα νέες σημασιοδοτήσεις και ερμηνευτικές προβολές¹³⁴¹. Υπό αυτήν την έννοια, η σπουδή του Καμπανέλλη εξελίσσεται σε έναν «γεωμετρικό τόπο» της παγκόσμιας

¹³³⁷ Nora, *ό.π.*, σ. 20.

¹³³⁸ Βερβεροπούλου, «Η σημαντική των τίτλων στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 101. Σε μια αντίστοιχη ερμηνευτική προσέγγιση ο Μ. Χρηστίδης κάνει λόγο για τον «χώρο του Ίψεν», τον οποίο ο Καμπανέλλης επισκέπτεται στο έργο του αυτό, με διάθεση όχι να διορθώσει, αλλά να αξιοποιήσει τον «τρόπο» του Νορβηγού συγγραφέα. Βλ. Χρηστίδης, «Οι επισκέπτες της άνοιξης», *Ελευθεροτυπία*, 18.5.1996, σ. 36. Άλλωστε, ο ίδιος ο Καμπανέλλης στον πρόλογο της έκδοσης του έργου σημειώνει χαρακτηριστικά: «Το πρώτο θεατρικό σχολειό μου, αυτό που μου έδωσε τις βάσεις όπως λέμε, βάσεις που ως τα τώρα τις πιστεύω, ήταν η 'χώρα Ίψεν', όπως μου άρεσε τότε να ονομάζω το ιψενικό θέατρο». Καμπανέλλης, *Άτιτλο σημείωμα*, *ό.π.*, σ. 93.

¹³³⁹ Αυτή η «εκδοχή» την οποία εισάγει ο Καμπανέλλης καθιστά το έργο του «ατελές», σύμφωνα με τον Δ. Τσατσούλη, υπό την έννοια της ανοιχτότητας και της δυναμικότητας των νοημάτων του, που άλλωστε συνδέονται και με τον μεταθεατρικό του χαρακτήρα. Τσατσούλης, «Μεταμοντέρνα 'Γραφή' στη νεοελληνική σκηνή», *ό.π.*, σ. 513.

¹³⁴⁰ Μαυρομούστακος, «Συναντήσεις με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη», στον τόμο *Αντί κριτικής*, *ό.π.*, σ. 111.

¹³⁴¹ Βλ. σχετικά την άποψη του Butor που παραθέτει η Σ. Φελοπούλου: Φελοπούλου, «Η τεχνική της θεατρικότητας στον Ιάκωβο Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, *ό.π.*, σ. 400.

δραματουργίας¹³⁴², αφού επάνω της δύνανται να δοκιμάζονται και να αναπτύσσονται νεοφυή σχήματα της συνειδησιακής εμπειρίας του κοινωνικού και θεατρικού εαυτού.

Στην *Τελευταία Πράξη*¹³⁴³ του ίδιου συγγραφέα επεκτείνεται ο μεταθεατρικός προβληματισμός που είχε εκδιπλωθεί στο προηγούμενο έργο, ενσωματώνοντας και εδώ πιραντελλικά στοιχεία, ωστόσο στο νεότερο αυτό έργο επισημαίνεται μια μετατόπιση ως προς τον χειρισμό του υποκειμένου μύθου¹³⁴⁴. Ενώ *Στη χώρα Ίψεν* το έργο αναφοράς, οι *Βρυκόλακες* του Ίψεν, λειτουργούσε ως ένα ένθετο αφήγημα εντός του έργου πλαισίου, στην *Τελευταία πράξη*, η παράσταση την οποία ο πλανόδιος θίασος προετοιμάζει και στη συνέχεια παρουσιάζει ενώπιον του Οδυσσέα κατά την επιστροφή του στο παλάτι δεν αποτελεί ένα επιμέρους επεισόδιο, αλλά συνιστά «ευρεία αφηγηματική ενότητα» του έργου¹³⁴⁵. Αυτό σημαίνει ότι ο χρόνος της εγκιβωτισμένης παράστασης (συμπεριλαμβανομένων των δοκιμών) κατακλύζει και διαχέεται στον δραματικό χρόνο του έργου, με όλες τις επιμέρους εστίες δράσης να συντείνουν στην ανάδειξη της μελλούμενης δραματικής πράξης. Με την τελική, μάλιστα, απόφαση του Οδυσσέα να ακολουθήσει το μπουλούκι των ηθοποιών, προκειμένου να έχει εσαεί την ευκαιρία να υποδύεται τον εαυτό του, διακηρύσσεται από τον συγγραφέα η κατίσχυση του θεατρικού χρόνου έναντι του χρόνου της ζωής, αφού χάριν της επαναληπτικότητάς του ο θεατρικός χρόνος δύναται να υπερβαίνει την εκάστοτε γραμμική εκδίπλωση του ιστορικού χρόνου. Αυτή ακριβώς η επαναληπτικότητα του θεάτρου έρχεται στο έργο αυτό να αντικαταστήσει την κυκλική χρονικότητα του μύθου, προτείνοντας ένα εναλλακτικό καταφύγιο για την ανθρώπινη συνείδηση¹³⁴⁶. Ο Καμπανέλλης ουσιαστικά σκιαγραφεί εδώ μια «ειρωνική σύλληψη της ζωής και της μυθολογίας της ως θεάτρου»¹³⁴⁷.

¹³⁴² Γεωργουσόπουλος, «Επικράτεια Καμπανέλλης», *Τα Νέα*, 19.4.1999.

¹³⁴³ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά τη θεατρική περίοδο 1997-1998 από την Πειραματική Σκηνή της Τέχνης στη Θεσσαλονίκη, σε σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού.

¹³⁴⁴ Η Σιβετίδου εύστοχα επισημαίνει ότι οι ίδιοι οι τίτλοι των έργων φανερώνουν την πρόθεση του συγγραφέα έναντι του μύθου. Ενώ στη *Χώρα Ίψεν* το θέμα κρύβεται επιμελώς στον τίτλο, στην *Τελευταία πράξη* απουσιάζει η όποια αναφορά στον μύθο του Οδυσσέα, επιτρέποντας τη διολίσθηση σε έναν υπαινιγμό ότι αυτό που προέχει στο έργο αυτό δεν είναι ο μύθος, αλλά το θέατρο. Σιβετίδου, «Μεταμυθογραφία, μεταθέατρο και Ιάκωβος Καμπανέλλης», *ό.π.*, σ. 47. Για μια εμβριθέστερη ανάλυση του τίτλου του έργου, βλ. Βερβεροπούλου, *ό.π.*, σσ. 97-107.

¹³⁴⁵ Κατερίνα Χάλκου, «Αρχαίοθεμη νεοελληνική δραματουργία και τεχνικές του θεάτρου εν θεάτρω. Η Βουή του Παύλου Μάτεσι, Η Τελευταία Πράξη του Ιάκωβου Καμπανέλλη και Οι ηθοποιοί του Γιώργου Σκούρτη», Διπλωματική Εργασία, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2014, σ. 83.

¹³⁴⁶ Για τη δυναμική του μύθου στη συγκρότηση της συμβολικής σκέψης ο Γ. Πεφάνης γράφει: «[...] ο μύθος δεν είναι καταφύγιο, αλλά πρόκληση και περιπέτεια της συνείδησης, όταν αυτή χάνει τις σταθερές αναφορές της στη γενική ιστορία, στους θεούς, στην ανθρωπότητα». Πεφάνης, «Αναζητώντας τον μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο», στον τόμο *Φαντάσματα του θεάτρου: Σκηνές της θεωρίας III*, *ό.π.*, σ. 45. Η Μ. Καλτάκη στην κριτική της για τη δεύτερη παράσταση του έργου από το Ανοιχτό Θέατρο αναφέρεται στη δύναμη του θεάτρου να προσδέχεται στους κόλπους του την υπαρξιακή αγωνία του ιστορικού υποκειμένου, την ίδια στιγμή που, όπως υποστηρίζει, ο μύθος στο τέλος του 20ού αιώνα αδυνατεί να αποτελέσει τον «συμβολικό χώρο καταφυγής του υποκειμένου». Βλ. αναλυτικά: Καλτάκη, «Στην Ιθάκη δεν υπάρχει θέση για τον Οδυσσέα-ηθοποιό», *Επενδυτής*, 21-22-4-2001.

¹³⁴⁷ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, *ό.π.*, σ.120.

Ο παραπάνω συσχετισμός ζωής-θεάτρου αποτυπώνεται και με χωρικούς όρους στο έργο. Καταρχάς αντανακλάται στην αντίθεση ανοιχτών και κλειστών χώρων. Ο σκηνικός (παριστώμενος) χώρος του έργου είναι ο κήπος του αρχοντικού της οικογένειας Λαερτιάδη, με κεντρικό στοιχείο του ένα ευρύχωρο περίπτερο και γύρω του πορτοκαλιές. Στον ανοιχτό αυτό χώρο λαμβάνει χώρα όλη η δράση του έργου, ενώ εδώ τελούνται και οι πρόβες της παράστασης με την οποία έχει επιφορτιστεί ο πλανόδιος θίασος. Στο βάθος του κήπου διακρίνεται, σύμφωνα με τις εναρκτήριοιες σκηνικές οδηγίες, το τμήμα ενός μεγάλου τζαμωτού του αρχοντικού. Στο εσωτερικό της έπαυλης είναι που γίνεται η υποδοχή του Οδυσσέα και εκτυλίσσεται η παράσταση, με σκοπό εκείνος να ανακτήσει τη μνήμη του και να επανοικειοποιηθεί τον ρόλο του ως ηγεμόνα της Ιθάκης. Ο απόηχος της παράστασης αυτής φτάνει στον παριστώμενο χώρο ως διηγητική αναφορά.

Έτσι, ο ανοιχτός χώρος, τον οποίο ιδιοποιούνται οι ηθοποιοί του πλανόδιου θιάσου, εξορισμού πλάνητες, ταυτίζεται με τη διαδικασία της δοκιμής και συνδέεται με την απτή πραγματικότητα του θεατρικού βίου. Αντίθετα, ο κλειστός χώρος του παλατιού, που στεγάζει την παράσταση αυτή καθαυτή, λειτουργεί ως ένας χώρος του υποσυνείδητου, αφού η παράσταση ενέχει τον χαρακτήρα ψυχοδράματος¹³⁴⁸, το οποίο στοχεύει στο να ανασύρει τον Οδυσσέα από τα βάθη της λήθης στην οποία –οι οικείοι του πιστεύουν ότι– έχει καταδυθεί¹³⁴⁹. Όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Γ. Πεφάνης, τελικά στη συνείδηση του συγγραφέα επικρατούν οι ανοιχτοί χώροι, από τη στιγμή που ο Οδυσσέας, μετά την ανάκτηση της απολεσμένης του συνείδησης, επιλέγει να ακολουθήσει τους θεατρίνους στο μακρύ ταξίδι της περιπλάνησής τους σε τόπους του θεάτρου και της ζωής¹³⁵⁰.

Πέρα, όμως, από τη χωροταξική διευθέτηση της σκηνής ο συσχετισμός ζωής-θεάτρου διαυγάζεται και μέσα από πέντε αντικείμενα, τα οποία τελούν στον δεύτερο βαθμό αναπαράστασης του έργου. Πρόκειται για τη φωτογραφία και το δαχτυλίδι που επιστρατεύει ο Εύμαιος ως σημάδια αναγνώρισης κατά τη δοκιμή της συνάντησης με τον Οδυσσέα, για το τσιγάρο που ο Κλέων ως Εύμαιος καπνίζει στην ίδια δοκιμή, για το μπαστούνι που χρησιμοποιεί ο Θιασάρχης υποδυόμενος τον Λαέρτη στην τελική πρόβα που παρακολουθούμε επί σκηνής, καθώς και για το πιστόλι το οποίο κρατά ο Εύμαιος επίσης στην τελική πρόβα. Τα αντικείμενα αυτά είναι τα μόνα αντικείμενα του έργου τα οποία εγγράφονται αποκλειστικά στον δεύτερο βαθμό αναπαράστασης. Ωστόσο, η ισχνή παρουσία τους, σε συνδυασμό με το χρονικό σημείο εμφάνισής τους –αρκετά καθυστερημένα μέσα στο έργο και ενώ η συναίρεση του χρόνου της ζωής με τον χρόνο του θεάτρου έχει ήδη προχωρήσει σε σημαντικό βαθμό (καθώς βρισκόμαστε λίγο πριν τελεσθεί η σχεδιαζόμενη αναπαράσταση)– έχουν ως αποτέλεσμα η αμιγώς αναπαραστατική λειτουργία των αντικειμένων αυτών να απορροφάται από τον μεταίχμιακό χαρακτήρα των υπολοίπων κυρίαρχων σκηνικών αντικειμένων, που ενώ συνιστούν ευθεία αναφορά στον ιστορικό χρόνο του

¹³⁴⁸ Για μια ολοκληρωμένη παρουσίαση του ψυχοδράματος ως ψυχοθεραπευτικής μεθόδου από τον εισηγητή της, βλ. Jacob Levy Moreno, *Psychodrama*, 3 vol., Beacon House, Beacon / New York 1985.

¹³⁴⁹ Στους παριστώμενους και τους διηγητικούς χώρους του έργου αναφέρεται αναλυτικά ο Πεφάνης. Βλ. Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 51.

¹³⁵⁰ *Ο.π.*

πρωτοβάθμιου πλαισίου, εντούτοις ξεσκεπάζουν τους μηχανισμούς του θεάτρου και σχολιάζουν με έναν ειρωνικό υπερτονισμό κάθε απόπειρα υπαγωγής του ζωντανού βιώματος στη διαρκή αναπαραγωγή του¹³⁵¹.

Εντοπίζονται, όμως, και δύο αντικείμενα τα οποία, ενώ εγγράφονται στον παριστώμενο χώρο και χρόνο, χωρίς να σχετίζονται με την επικείμενη παράσταση, εντάσσονται ωστόσο σε ένα δραματουργικό παιχνίδι που για ακόμη μια φορά στόχο έχει να καταδείξει τη συναίρεση του χρόνου της ζωής με τον χρόνο του θεάτρου στο έργο. Πρόκειται καταρχάς για το ποτήρι νερό με τα χάπια που η Πηνελόπη ζητά από τη Σμάγδα όση ώρα η Δημοσιογράφος, ο Τηλέμαχος και η Πηνελόπη αναμένουν με αγωνία την έκβαση της αναπαράστασης που τελείται στο εσωτερικό της έπαυλης. Για τις ανάγκες της παράστασης η Σμάγδα έχει επιφορτιστεί με τον ρόλο της οικιακής βοηθού Ευρύκλειας. Ενώ η παράσταση βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη, εκείνη εξέρχεται του σπιτιού ντυμένη με το κοστούμι του ρόλου της, πλησιάζει προσεκτικά τη Δημοσιογράφο, προμηθεύοντάς την με σάντουιτς και μπίρα, και της εξιστορεί, δίκην αναφοράς, όλα όσα έχουν έως τώρα διαμειφθεί στο εσωτερικό του αρχοντικού.

Εκείνη τη στιγμή καταφθάνουν και ο Τηλέμαχος με την Πηνελόπη, η οποία δηλώνει σε τρομερή υπερένταση και ζητά επειγόντως από τη Σμάγδα να της φέρει ένα ποτήρι νερό και τα χάπια της, συγχέοντας προφανώς τη φιγούρα του ρόλου της Σμάγδας με την πραγματική της ταυτότητα. Ο Τηλέμαχος αντιλαμβάνεται το ατόπημα και προσφέρεται να πάει εκείνος αντί της Σμάγδας, ωστόσο η Πηνελόπη του ζητά να μείνει κοντά της, οπότε η Σμάγδα σπεύδει να υπηρετήσει την εντολή της. Όταν επιστρέφει με το νερό και τα χάπια, η Πηνελόπη της ζητά τώρα να της φέρει την εσάρπα της. Ο Τηλέμαχος και πάλι προσφέρεται να πάει ο ίδιος, αλλά η Σμάγδα αυτήν τη φορά καθηλώνει τους πάντες στις θέσεις τους κατ' εντολή του Θεασάρχη, καθώς επίκειται από στιγμή σε στιγμή η δολοφονία των μνηστήρων, μετά την οποία ο Οδυσσέας προβλέπεται να ανακτήσει τη μνήμη του και να εξέλθει από το παλάτι με πλήρη συνείδηση της ταυτότητάς του.

Το σύντομο αυτό επεισόδιο, το οποίο τοποθετείται εμβόλιμα στην εξέλιξη της αναπαράστασης στο εσωτερικό του οίκου, συνιστά μια ακόμα υπενθύμιση εκ μέρους του συγγραφέα της σχετικότητας των ορίων μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας. Η Πηνελόπη, φανερά ταραγμένη από αυτό που λαμβάνει χώρα στο σπίτι της και με αγωνία για την έκβαση του εγχειρήματος, συγχέει στο πρόσωπο της Μάγδας τον θεατρικό ρόλο της υπηρέτριας και την ιδιότητα της ηθοποιού. Της απευθύνεται σαν να είναι η Σμάγδα δική της υπηρέτρια και, ακόμα και όταν παρεμβαίνει ο Τηλέμαχος, αδυνατεί να αντιληφθεί το λάθος της, το οποίο επαναλαμβάνει για δεύτερη φορά με την εσάρπα. Τα δύο αντικείμενα που αξιοποιούνται στο μικροεπεισόδιο αυτό, το νερό με τα χάπια και η εσάρπα, συνιστούν προδρομικές εκδηλώσεις του προβληματισμού ο οποίος θα διαυγασθεί με τον πλέον ανατρεπτικό τρόπο στο τέλος του έργου. Εκεί, η απόφαση του Οδυσσέα να συνταχθεί με τον περιοδευόντα θίασο και να αναλάβει ουσιαστικά έναν ρόλο διαρκείας δεν υποδηλώνει παρά τη θεατροποίηση της ίδιας της ζωής¹³⁵².

¹³⁵¹ Για τη λειτουργία του υπερτονισμού (*overstatement*), βλ. Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 123.

¹³⁵² Τσατσούλης, *Ιγνενικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, *ό.π.*, σ. 17.

Έτερο αντικείμενο το οποίο συμμετέχει σε ένα ανάλογο παιχνίδι σύγχυσης των ορίων μεταξύ ζωής και θεάτρου είναι τα πούρα του Λαέρτη/Θιασάρχη. Πριν ακόμα καν συρρεύσει ο θίασος των πλανόδιων ηθοποιών, η Πηνελόπη εξηγεί στον Τηλέμαχο ότι πρέπει με κάθε τρόπο να βρουν τη συγκεκριμένη μάρκα πούρων που κάπνιζε ο πατέρας του Οδυσσέα, ούτως ώστε στη μεταξύ τους συνάντηση, που πρόκειται να λάβει χώρα εντός της σχεδιαζόμενης παράστασης, τα πούρα να λειτουργήσουν ως σημείο αναγνώρισης. Ο Τηλέμαχος συντάσσεται με την άποψη της μητέρας του και δεσμεύεται να αποσπάσει τη σχετική πληροφορία από τον καπνοπώλη. Στην αμέσως επόμενη εικόνα του έργου, που ξεκινά με την εγκατάσταση του θιάσου στην έπαυλη του Λαερτιάδη, ο Θιασάρχης κάνει την εμφάνισή του με πούρο. Σε μεταγενέστερο χρόνο, κατά τον οποίο ανακοινώνει στους ηθοποιούς τη διανομή της παράστασης, τους πληροφορεί ότι ο ίδιος θα παίζει τον Λαέρτη και ότι έχει ήδη αρχίσει να μελετά τον ρόλο του.

Συνδυάζοντας τις δύο αυτές αναφορές στα πούρα, θα μπορούσαμε να συναγάγουμε το συμπέρασμα ότι ο Θιασάρχης εμφανίζεται να καπνίζει πούρο γιατί έτσι επιδιώκει να μπει στο πετσί του ρόλου του Λαέρτη. Θα μπορούσαμε ακόμη να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για την ίδια ακριβώς μάρκα πούρων που κάπνιζε ο Λαέρτης και ότι ο Τηλέμαχος έχει ήδη φροντίσει να τα προμηθευθεί, άρα το πούρο που φέρεται να καπνίζει ο Θιασάρχης δεν είναι απλώς ένα πούρο που θα τον βοηθήσει να μιμηθεί τις χειρονομίες του Λαέρτη, αλλά το συγκεκριμένο πούρο που θα οδηγήσει τον Οδυσσέα στην αυτοαναγνώριση. Σε κάθε περίπτωση, το πούρο του Θιασάρχη συνιστά μια προβολή στον θεατρικό ρόλο τον οποίο σύντομα θα υποδυθεί και μια απόπειρα εκ μέρους του να προσεγγίσει με τον πιστότερο δυνατό τρόπο τον ρόλο αυτό.

Όπως έχει συμβεί και με άλλα σκηνικά αντικείμενα μέσα στο έργο, έτσι και η χρήση του πούρου εντάσσεται σε ένα δραματουργικό παιχνίδι αναχρονισμών που ενεργοποιεί ο συγγραφέας¹³⁵³. Μέσα από όλη αυτήν τη διήθηση των διαφορετικών χρονικοτήτων, κατά την οποία ο χρόνος του μύθου συμπλέει με σύγχρονα πολιτισμικά σημεία, μεταξύ των οποίων και το πούρο, παράγεται ένας σύμπλοκος χρόνος, διά του οποίου αναδεικνύεται η διάθεση του Καμπανέλλη να επανατοποθετήσει τον μύθο της επιστροφής του Οδυσσέα σε μια άχρονη σφαίρα, όπου σημείο αναφοράς θα είναι τελικά η ίδια η τέχνη του θεάτρου. Κι αυτό γιατί ο χρόνος του θεάτρου

ακυρώνει τη μεταβατικότητα του μετρήσιμου χρόνου, σταματάει το ολίσθημά του, αναστέλλει την απώλειά του, παγώνει τα γεγονότα και, χάρη στην επαναληπτικότητά του, δίνει την ελευθερία στον άνθρωπο να κρατήσει μακριά από τη χρονική φθορά αυτό που θέλει να είναι (ένας ρόλος, ένα πρόσωπο...) και που στην 'πραγματική' του ζωή δεν δύναται, φύσει ή θέσει, να το είναι.¹³⁵⁴

¹³⁵³ Για την Μ. Παπαδοπούλου οι αναχρονισμοί αυτοί βοηθούν τον συγγραφέα να ξεπεράσει τον «σκοπέλο της υπεραπλουστευμένης 'μεταφοράς' και να μεταγράψει με ευαισθησία ένα νέο έργο, διαχρονικό και σύγχρονο συνάμα, άμεσο και καθημερινό». Μαρία Παπαδοπούλου, χ.τ., στον τόμο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο Ζ'*, ό.π., σ. 365.

¹³⁵⁴ Πεφάνης, ό.π., σ. 65.

Αφ' ης στιγμής ο θεατής αποσπαστεί από την καθολικότητα του μυθικού πλαισίου και την οριστικότητα της ιστορικής αφήγησης και καταδυθεί στη ρευστότητα των θεατρικών προσωπείων, προσλαμβάνει πλέον τον μύθο ως αντικείμενο μιας συνεχούς νοηματοδότησης και την Ιστορία ως ένα πολιτισμικό παράγωγο που επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες, όπως άλλωστε συμβαίνει με την ίδια τη συγκρότηση της υποκειμενικής ταυτότητας στο συνεχές της Ιστορίας. Σε αυτήν την «πολύπλευρη κοινωνική αλληγορία»¹³⁵⁵ που στήνει στη σκηνή της *Τελευταίας πράξης* ο Καμπανέλλης εγκαθίσταται μια «υπαρξιακή αταξία»¹³⁵⁶, μέσα από την οποία τελικά αναδιατάσσεται η ίδια η εικόνα του εαυτού. Το «εγώ» προβάλλει πλέον υποκείμενο σε αλλεπάλληλες και ενίοτε αντιφατικές νοηματοδοτήσεις και ο Οδυσσεύς σε όλη αυτή την υπαρξιακή διαδρομή καθίσταται ένα «σαφές σύμβολο της αναζήτησης της σημασίας»¹³⁵⁷.

Μια ανάλογη με το έργο του Καμπανέλλη μέθοδος δραματοθεραπείας υιοθετείται και στο έργο του Βασίλη Κατσικονούρη *Εντελώς αναξιοπρεπές!...*, καταλαμβάνοντας μάλιστα και εδώ σχεδόν το σύνολο της σκηνικής δράσης. Στο έργο αυτό τα πρόσωπα τα οποία υποβάλλονται στην ψυχοθεραπευτική διαδικασία μέσω του θεάτρου είναι οι επτά επιζώντες μιας αεροπορικής τραγωδίας, οι οποίοι εντοπίστηκαν εξαθλιωμένοι, με απώλεια συνείδησης και μνήμης και μετατραυματικό σοκ στην έρημο Ατακάμα. Κρίθηκε, τότε, σκόπιμο να μεταφερθούν σε μια ψυχιατρική κλινική, προκειμένου να λάβουν ψυχιατρική φροντίδα. Εκεί ο επικεφαλής της κλινικής Άρμονυ θεώρησε ότι θα έπρεπε να τους υποβάλει σε μια πρωτοποριακή μέθοδο, σύμφωνα με την οποία οι ασθενείς θα ανακτούσαν τη συνείδηση του εαυτού τους με παράλληλη εξασθένιση της μνήμης του ατυχήματος μέσα από μια διαδικασία παιχνιδιού ρόλων, εντός του οποίου θα έπαιζαν τους εαυτούς τους. Προκειμένου αυτό να συμβεί με επιστημονική ακρίβεια και τη σαφή προοπτική της επιτυχίας, οι θεράποντες ιατροί φέρονται να έχουν συλλέξει στοιχεία από την προσωπική ζωή των επιζώντων, τα οποία και αξιοποιούνται ως ερεθίσματα της μνήμης. Ο Άρμονυ είναι ο καθοδηγητής του παιχνιδιού, αναμένοντας την κορύφωσή του και την οριστική αποθεραπεία των ασθενών στην τελική σκηνή της συνάντησής τους στον κήπο του ιδρύματος. Εκεί υποτίθεται πως θα τελεστεί η οριστική έξοδος των προσώπων στην πραγματική ζωή, αφού πρώτα θα έχουν κατορθώσει να ανασυγκροτήσουν την ύπαρξή τους.

Για κάθε ένα από τα πρόσωπα που εμπλέκονται στην ιδιότυπη αυτή ψυχοθεραπευτική διαδικασία επιστρατεύονται ορισμένα αντικείμενα γύρω από τα οποία ενορχηστρώνεται η νέα τους εαυτότητα. Όπως επισημαίνει ο Άρμονυ, πάνω στα αντικείμενα αυτά χτίζεται ό,τι έχει χαθεί από κάθε πρόσωπο, δηλαδή ένα ιδανικό, μια αξία, μια ιδεολογία από το παρελθόν του προσώπου, που τώρα διοχετεύεται στη

¹³⁵⁵ Θυμέλη, «'Η τελευταία πράξη' στο 'Ανοιχτό Θέατρο'», *Ριζοσπάστης*, 24-4-2001.

¹³⁵⁶ Πρόκειται για φράση που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Καμπανέλλης μιλώντας για το έργο του. Αφροδίτη Γραμμέλη, «Ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης λίγο πριν από την 'Τελευταία πράξη'. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο Γιώργος Μιχαηλίδης συνομιλούν για τη φιλία που τους συνδέει και την εφειτηνή συνεργασία τους στο Ανοιχτό Θέατρο», *Το Βήμα*, 11-3-2001.

¹³⁵⁷ Σαμαρά, «Η οδύσεια της αυτογνωσίας», στον τόμο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο Ζ'*, ό.π., σ. 39.

δραστηριότητα η οποία σχετίζεται με το εκάστοτε αντικείμενο που επιλέγεται. Με τον τρόπο αυτό, συνεχίζει ο Άρμονυ, διαμορφώνονται «θεατρικοί χαρακτήρες βασισμένοι πάνω στις ιδέες της ξεχασμένης προσωπικότητας!»¹³⁵⁸. Με άλλα λόγια, τα αντικείμενα αξιοποιούνται ως συνεκδοχές μιας απολεσμένης ταυτότητας, πληρώνοντας το κενό της ταυτότητας αυτής και στοχεύοντας στην ενεργοποίηση νέων εστιών εαυτότητας.

Για την Ζαγκά είναι οι συλλογές της από διάφορα μικροαντικείμενα, τα οποία ονειρεύεται να στεγάσει σε ένα παλαιοπωλείο, ώστε να τα περισώσει από τη φθορά: βεντάλιες, γραμματόσημα, ταμπακιέρες, πένες, τράπουλες, νομίσματα, κούκλες, παλιά περιοδικά, σπιρτόκουτα είναι μόνο κάποια από τα αντικείμενα τα οποία η ίδια αρέσκεται να ταξινομεί και να ταξιθετεί. Ο Συνταγματάρχης συνοδεύεται πάντα από το σπαθί του, χάρη στο οποίο νιώθει ατρόμητος. Ο Παρασκευάς επιδίδεται σε ταχυδακτυλουργικά κόλπα και κουβαλά πάντοτε μαζί του τα απαραίτητα σύνεργα, ενώ ο Παπαδόπουλος αναζητά παντού τρύπες και ξηλωμένα κουμπιά, τα οποία ράβει με την κλωστή και τη βελόνα που έχει συνεχώς επάνω του. Η Νατάσα κουβαλά μαζί της το βιολί και την ομπρέλα της από τον διαρκή φόβο της βροχής, ενώ ο επαναστάτης Μάριος αγκιστρώνεται από την ιδεολογία της κοινωνικής αλλαγής και έχει ως συχνή καταφυγή του το τσιγάρο, κάθε φορά που τα πράγματα για εκείνον ζορίζουν.

Μεταξύ των επιζώντων, όμως, υπάρχει και ένα πρόσωπο που λειτουργεί ως αντιρρησίας της όλης ψυχοθεραπευτικής μεθόδου την οποία ακολουθεί ο Άρμονυ. Πρόκειται για τον Βόιντ, ο οποίος είναι επίσης ψυχοθεραπευτής και ο οποίος δεν πάσχει από αμνησία, όπως τα υπόλοιπα πρόσωπα: έχει απόλυτη συνείδηση του ποιος ήταν στην πρότερη ζωή του και γι' αυτό δεν μπορεί να συμμετάσχει στην ψυχοθεραπευτική διαδικασία. Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο Άρμονυ, ενώ για τα υπόλοιπα πρόσωπα έχει ανακαλυφθεί πλήθος στοιχείων για το παρελθόν τους, πάνω στα οποία βασίζεται και η αναπαράστασή του, ο φάκελος από το παρελθόν του Βόιντ είναι κενός¹³⁵⁹: «[...] ο Βόιντ δεν μπορεί να παίξει κανένα ρόλο, γιατί ποτέ του δεν ήταν κανένας»¹³⁶⁰, θα πει χαρακτηριστικά ο Άρμονυ. Ο Βόιντ θα είναι αυτός που από την αρχή θα αμφισβητήσει την πρακτική του Άρμονυ και τα αποτελέσματά της, ενώ θα παραδεχθεί ότι από τον ίδιο ελλείπουν τα ιδανικά τα οποία θα μπορούσαν να τροφοδοτήσουν την αναπαράσταση του παρελθόντος του.

Όταν έρθει η ώρα της πολυαναμενόμενης σκηνής του κήπου, τα έξι πρόσωπα, πλην του Βόιντ, θα αποχαιρετιστούν και πίνοντας στη «νίκη του καλού, του πνεύματος και των ωραίων ιδανικών»¹³⁶¹ θα δώσουν όρκους επανασύνδεσης στην πραγματική ζωή και θα επιχειρήσουν το οριστικό βήμα της εξόδου από τον κήπο. Την τελευταία στιγμή, ωστόσο, μεταστρέφονται και δηλώνουν στον Άρμονυ ότι προτιμούν να περάσουν το υπόλοιπο της ζωής τους στο ψυχιατρείο, καθώς αισθάνονται μεγαλύτερη ασφάλεια εκεί. Ο Άρμονυ επιχαίρει: «Βλέπετε τι ωραία μπορούν να τακτοποιηθούν όλα; Να γίνουν όπως θα έπρεπε να είναι, όπως τα

¹³⁵⁸ Κατσικονούρης, *Εντελώς αναξιοπρεπές!...*, ό.π., σ. 24.

¹³⁵⁹ Το όνομά του, εξάλλου, σημαίνει «κενό».

¹³⁶⁰ Κατσικονούρης, ό.π., σ. 67.

¹³⁶¹ *Το ίδιο*, σ. 109.

ορίζουμε και τα θέλουμε εμείς, κι όχι όπως το θέλει μια μίζερη, ανάπηρη πραγματικότητα»¹³⁶². Από την αποστροφή αυτή του Άρμονυ προκύπτει ότι τελικός σκοπός του ήταν να εγκλωβίσει τα πρόσωπα στον ψευδαισθητικό κόσμο που έχει κατασκευάσει, προκειμένου να επιβεβαιώνει επ' αόριστον τη σχεδόν θεϊκή παντοδυναμία του.

Κι ενώ επικρατεί μια γενική ευφορία και όλα τα πρόσωπα έχουν επιδοθεί σε έναν ξέφρενο χορό, εμφανίζεται έξαφνα ο Βόιντ. Ο Άρμονυ ενοχλημένος τον επιπλήττει λέγοντάς του ότι η παρέμβασή του δεν προβλέπεται από το σενάριο και εκείνος ανταπαντά ότι ούτε η πραγματικότητα προβλέπεται. Στη συνέχεια αποφασίζει να προκαλέσει την οριακότητα της δραματοθεραπευτικής συνθήκης: αμφισβητεί ότι το βιολί της Νατάσας είναι αυθεντικό και ότι εκείνη μπορεί να παίζει αληθινή μουσική, περιφρονεί τις συλλογές της Ζαγκά, διατείνεται ότι μέσα από την τρύπα του πουκάμισου του Παπαδόπουλου διαφαίνεται το δέρμα του, που έχει όψη βατράχου, και στο τέλος αποκαλύπτει όλη την αλήθεια γύρω από το αεροπορικό δυστύχημα, από το οποίο μόνο ο ίδιος φέρεται να διατηρεί μνήμες. Συγκεκριμένα, αναφέρεται στις πρώτες στιγμές πανικού μετά την πτώση και στις κανιβαλιστικές τάσεις που αναπτύχθηκαν μεταξύ των επιζώντων και οι οποίες τους οδήγησαν στο να σκοτώσουν δύο παιδιά που είχαν διασωθεί και να φάνε τις σάρκες τους. Στη διάρκεια της αφήγησης του Βόιντ θα αρχίσει να πέφτει βροχή και τότε η Νατάσα θα αναζητήσει την ομπρέλα της και θα διαπιστώσει ότι την έχασε, ενώ ο Συνταγματάρχης θα επιτεθεί με το ξίφος του εναντίον του Βόιντ, για να διαπιστώσει ότι αυτό είναι ψεύτικο. Ο Άρμονυ προστρέχει στο αερόστατο, αλλά επιχειρώντας να το φουσκώσει αποδεικνύεται ότι η τρόμπα δεν δουλεύει. Στο αποκορύφωμα αυτής της αποψευδαισθητοποίησης ο Βόιντ διατείνεται ότι ο χώρος στον οποίο βρίσκονται δεν είναι το ψυχιατρείο, αλλά ο έρημος βράχος στον οποίο προσέκρουσε το αεροπλάνο.

Στον Επίλογο του έργου ο Άρμονυ ειδοποιείται από τη Σήικερ, τη δημοσιογράφο, η οποία βρίσκεται στο ψυχιατρείο με σκοπό να καταγράψει την πρωτοποριακή του μέθοδο, ότι η κατάσταση μεταξύ των ασθενών έχει ξεφύγει: ο Συνταγματάρχης έχει βρει ένα πραγματικό σπαθί και κυνηγάει όποιον βρει μπροστά του, ο Μάριος έχει βιάσει τη Νατάσα, η Ζαγκά καίει τις συλλογές της στο προαύλιο και ο Παπαδόπουλος κουβαλάει επίπλα και κουρτίνες ως προσανάμματα για τη φωτιά. Ο Άρμονυ ομολογεί ότι δεν ελέγχει τίποτα πια, ότι τώρα οι ασθενείς του είναι πραγματικοί και ότι καμιά θεατρική ψευδαίσθηση δεν μπορεί να τους επιβληθεί. Αφήνει, όμως, μια αμυδρή υπόνοια ότι μπορεί να υπάρχει κάποιος άλλος συγγραφέας που να ευθύνεται γι' αυτήν την εξέλιξη και ότι πίσω από αυτόν μπορεί να υπάρχει και κάποιος τρίτος κ.ο.κ., έτσι ώστε η πραγματικότητα να χάνεται τελικά μέσα στις πολλαπλές της αντανakλάσεις.

Η Σήικερ, τότε, αποφασίζει να αποκαλύψει την πραγματικότητα του ίδιου του Άρμονυ: ότι η ίδια του η γυναίκα στο παρελθόν είχε αυτοκτονήσει, χωρίς εκείνος να έχει καταφέρει να την πείσει ότι η ζωή έχει αξία, με αποτέλεσμα εκείνος να επιδοθεί στη συνέχεια σε αυτήν την απόπειρα της ψυχοθεραπείας μέσω του θεάτρου για τους επιζώντες του αεροπορικού δυστυχήματος, επιδιώκοντας να ελέγξει τα πάντα και να

¹³⁶²Το ίδιο, σ. 115.

είναι ο απόλυτος τηρητής της επί σκηνής αρμονίας, σε μια προσπάθεια να ξορκίσει τις ενοχές του για την άλλοτε αδυναμία του. Η Σήικερ, ακολούθως, τον κατηγορεί ότι οι ασθενείς του του χρησίμευαν μόνο ως αντανάκλασεις της δικής του παντοδυναμίας. Καταρρακωμένος ο Άρμονυ από τον καταιγισμό των εξελίξεων αποφασίζει να παραδώσει τη διεύθυνση της κλινικής στον Βόιντ. Αμέσως μόλις αποχωρήσει, ακούγονται δαιμονισμένα ουρλιαχτά και η Σήικερ έντρομη διαπιστώνει ότι ο Άρμονυ έχει πέσει στα χέρια των ασθενών που τώρα τον κατασπαράσσουν. Στη συνέχεια ακούγεται μουσική από αληθινό βιολί που παίζει τώρα η Νατάσα. Η έξοδος από την ψευδαίσθηση σημαδεύεται από την τελετουργική θυσία του εμπνευστή όλης αυτής της συνθήκης και την ανεξέλεγκτη μετάβαση των προσώπων σε μια πραγματικότητα την οποία αυτά καλούνται να συγκροτήσουν από την αρχή.

Η εξελικτική πορεία των προσώπων από την περικλειστη θεατρική συνθήκη, εντός της οποίας οι ρόλοι τους εμφανίζονται δοσμένοι και απόλυτα ελεγχόμενοι, στην ανοιχτή συνθήκη της νέας πραγματικότητας την οποία αυτά καλούνται να διαμορφώσουν και απέναντι στην οποία αντιδρούν απρόβλεπτα, διέρχεται κατεξοχήν μέσα από τα αντικείμενα που τα πρόσωπα φέρουν ως απαραίτητα συμπληρώματα του ρόλου τους. Η αρχική παρέλαση των προσώπων από τη σκηνή εν είδει παρουσίας του ρόλου και της ιδιοσυστασίας τους συνοδεύεται από μια παρουσίαση και των προσωπικών τους αντικειμένων, με τα οποία συνδέεται το παρόν, οι αξίες και αλλά και η μελλοντική τους προοπτική. Στην πορεία της δράσης, όμως, και κυρίως με την εμπρηστική συμπεριφορά του Βόιντ η υπόσταση των αντικειμένων αυτών προοδευτικά θα υπονομευθεί: ο Βόιντ θα υπονοήσει ότι το βιολί της Νατάσας δεν είναι αληθινό, η ίδια στη συνέχεια θα αρχίσει να αναζητά μάταια την ομπρέλα της για να προστατευθεί από τη βροχή, το ξίφος του Συνταγματάρχη θα αποκαλυφθεί ότι έχει ψεύτικη μύτη, το βελόνι και η κλωστή του Παπαδόπουλου δεν θα τον προστατεύσουν από το να φανεί το δέρμα του κάτω από την τρύπα του παντελονιού του, ενώ τα ταχυδακτυλουργικά σύνεργα του Παρασκευά εξορισμού υπηρετούν την ψευδαίσθηση.

Μετά, όμως, από τη συνταρακτική αποκάλυψη του Βόιντ για τον κανιβαλισμό στον τόπο του δυστυχήματος και την αποκάλυψη από την Σήικερ του οδυνηρού παρελθόντος του Άρμονυ, αρχίζει να φαλκιδεύεται η ψευδαισθητική πραγματικότητα που ο Άρμονυ έχει στήσει. Οι μνήμες από τη συζυγική ζωή του Άρμονυ και η μνήμη του δυστυχήματος ανασυγκροτούνται και υποσκάπτουν την απόπειρα για τη συγκρότηση μιας νέας πραγματικότητας μέσα στο ψυχιατρείο, όπως την ευαγγελιζόταν ο Άρμονυ και την οποία είχε σχεδόν επιτύχει πριν την παρέμβαση του Βόιντ. Κατόπιν τούτου, ο Άρμονυ φέρεται να οδηγείται στη σταδιακή απώλεια του ελέγχου των θεραπευόμενων του, εξωθούμενος να παραδώσει τη διαχείριση του ιδρύματος στον Βόιντ. Τότε είναι που η θεατρική συνθήκη διαρρηγνύεται οριστικά, οι θεραπευόμενοι κατασπαράσσουν τον θεραπευτή τους, ξορκίζοντας έτσι την επενέργειά του επάνω τους, και εισέρχονται στον πραγματικό κόσμο. Εκεί τα αντικείμενά τους φέρουν πλέον κανονική λειτουργία, επισφραγίζοντας με τον τρόπο αυτό την είσοδό τους στην επικράτεια της αληθινής ζωής.

Τα προσωπικά αντικείμενα των επιζώντων με την αρχική τους πλαισίωση εντός της ψυχοθεραπευτικής διαδικασίας ψευδαισθητοποιούνται και αυτά, αποκτούν

μια καθαρά συμβολική λειτουργία και συμμετέχουν στην εδραίωση του θεατρικού ρόλου έκαστου προσώπου. Όταν η συνθήκη του ψυχοδράματος καταρρέει, τα αντικείμενα διαφεύγουν της πλαισίωσης, επανεγγράφονται στην πραγματικότητα και καθίστανται πραγματικά εργαλεία, συμμετέχοντας αυτήν τη φορά στην ανάδυση της νέας εαυτότητας των προσώπων. Έτσι, αν η προσπάθεια του Άρμονου ήταν μέσω της τέχνης του θεάτρου να εξωθήσει τους επιζώντες στο χτίσιμο μιας νέας αυτοεικόνας, στην οποία όμως το παρελθόν τους θα πρόβαλε παραχαραγμένο, στο τέλος η προσπάθεια αυτή αντιστρέφεται. Μέσω της ενεργοποίησης της μνήμης του ατυχήματος από τον Βόιντ, οι θεραπευόμενοι οδηγούνται στην κατασκευή μιας νέας ταυτότητας, στην οποία ο παλιός τους εαυτός εμφανίζεται συγχωνευμένος με τη θεατρική εκδοχή του. Τα αντικείμενα που αποτέλεσαν αξεσουάρ της θεατρικής αυτής εκδοχής εισάγονται στη νέα ταυτότητα και επανενεργοποιούνται.

Με τον τρόπο αυτό συγκροτείται τελικά μια νέα πραγματικότητα, η οποία δεν είναι ούτε αμιγώς η παλιά ζωή των προσώπων, αλλά ούτε και η θεατρική της εκδοχή. Είναι μια πραγματικότητα μπολιασμένη με τη μνήμη του ατυχήματος, τη μνήμη του παλαιού εαυτού και τη δυναμική της αναπαράστασής του. Πρόκειται, ουσιαστικά, για τη στοιχειωμένη σκηνή του εαυτού, κατά παράφραση του όρου που εισάγει ο M. Carlson στο έργο του *The Haunted Stage*, στο οποίο ο μελετητής αναφέρεται στη θεατρική διαδικασία στο σύνολό της. Ο Carlson υποστηρίζει ότι το θέατρο είναι η αποθήκη της πολιτισμικής και ατομικής μνήμης, η οποία υπόκειται σε διαρκή προσαρμογή και τροποποίηση, καθώς η μνήμη ανακαλείται κάθε φορά σε νέες συνθήκες και περιβάλλοντα. Επισημαίνει, μάλιστα, την αξία του προθέματος «ανα-» σε αυτήν τη μετασηματιστική διαδικασία, όπου όλα «ανα-καλούνται», «επ-αν-εγγράφονται», «ανα-μορφώνονται», «επ-αν-αλαμβάνονται»¹³⁶³.

Υπό αυτό το πρίσμα η τελική εικόνα που παρουσιάζουν τα πρόσωπα του έργου δεν είναι παρά η αναπλαισιωμένη εικόνα του εαυτού τους, η οποία φέρει τη σφραγίδα όλων των παρελθόντων εαυτών τους. Σε πείσμα του Άρμονου, ο οποίος θέλησε να περιχαρακώσει την αναπαράσταση του εαυτού των προσώπων στην απόλυτα ελεγχόμενη θεατρική συνθήκη που δημιούργησε, τα πρόσωπα στο τέλος του έργου διαρρηγνύουν τα δεσμά της ψυχοθεραπευτικής διαδικασίας, προβαίνουν στη συμβολική καταστροφή του θεραπευτή τους και διακηρύσσουν την αναγέννηση του εαυτού τους έξω από τον ψευδαισθητικό κόσμο του θεάτρου. Η χειρονομία τους αυτή συμπαρασύρει και τα προσωπικά τους αντικείμενα, τα οποία ανακτούν την πρότερη λειτουργικότητά τους, εισερχόμενα στην αναδομημένη πραγματικότητα των προσώπων.

Αξεσουάρ μεταμφίεσης επιστρατεύονται και στο δεύτερο μισό του έργου του Βασίλη Ραΐση *Το πρόβλημα του Κώστα*¹³⁶⁴, για την ανάγκη μιας αναπαράστασης, η οποία παρουσιάζει ορισμένες αναλογίες με τον θεραπευτικό χαρακτήρα της εσωκλειόμενης αναπαράστασης στα δύο προηγούμενα έργα. Το έργο διαδραματίζεται στο σπίτι του Παύλου, όπου καταφθάνουν ο Κώστας μαζί με τη Δώρα και μια φίλη

¹³⁶³ Βλ. αναλυτικά την εισαγωγή: Carlson, *The Haunted Stage*, ό.π., σσ. 1-15.

¹³⁶⁴ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τη Θεατρική Εταιρία «Στοά» τη θεατρική περίοδο 1997-1998, σε σκηνοθεσία Θανάση Παπαγεωργίου.

της, ενώ αργότερα στη συντροφιά τους προστίθενται και οι γονείς του Παύλου. Δραματικό διακύβευμα του έργου αποτελεί, όπως φανερώνει και ο τίτλος του, το πρόβλημα που ταλανίζει τον Κώστα, ένα πρόβλημα για το οποίο όμως ο ίδιος ουδέποτε μιλά ανοιχτά. Το πρόβλημα, συνεπώς, αιωρείται στην ατμόσφαιρα ως μια βαθιά ανησυχία του Κώστα, επάνω στην οποία σκύβουν τα υπόλοιπα πρόσωπα, προκειμένου να τον βοηθήσουν να βγει από το αδιέξοδό του. Και ενώ κάποια στιγμή φαίνεται ότι οι συνθήκες έχουν ευοδωθεί ώστε ο Κώστας να τους εκμυστηρευθεί το πρόβλημά του, εκείνος απροσδόκητα διατείνεται ότι έχει ξεχάσει πλέον την ταυτότητα του προβλήματός του.

Η ομήγυρη, τότε, αποφασίζει να επιστρατεύσει τη θεατρική τέχνη προκειμένου να βοηθήσει τον Κώστα να ανακτήσει τη συνείδηση του προβλήματός του και να οδηγηθεί σε μια λύση. Μέσα από ένα μπαούλο του Παύλου παίρνουν διάφορα αποκριάτικα αξεσουάρ και αρχίζουν να αυτοσχεδιάζουν διαφορετικές συνθήκες εντός των οποίων το πρόβλημα δραματοποιείται. Διαδοχικά με το πρόβλημα του Κώστα θα ασχοληθούν ένα μέντιουμ, ένας ψυχαναλυτής, μία οικογενειακή σύμβουλος σε περιοδικό, ένας κοινωνιολόγος. Σε έναν δεύτερο κύκλο δραματοποιήσεων τα πρόσωπα θα γίνουν ηθοποιοί, που παίζουν στο αισθηματικό δράμα με τίτλο «Το πρόβλημα του Κώστα» και προσπαθούν να διερευνήσουν τα πολλαπλά νοηματικά του επίπεδα, ενώ σε έναν τρίτο κύκλο δραματοποιήσεων το ίδιο έργο θα προσεγγιστεί από φιλοσοφική σκοπιά. Τελικά, με την παρέμβαση του γείτονα η συντροφιά θα διαλυθεί και στη σκηνή θα απομείνουν μόνοι ο Παύλος με τον Κώστα. Ο Παύλος θα καλέσει για τελευταία φορά τον Κώστα να του εκμυστηρευθεί το πρόβλημά του, αλλά εκείνος με το πρόσχημα ότι δεν πρόκειται τελικά για κάτι σπουδαίο, υπεκφεύγει μέχρι τέλους.

Με τη συγκάλυψη του προβλήματος εκ μέρους του Κώστα ολόκληρη η δραματική συνθήκη του έργου μένει τελικά εκκρεμής και αναπόδοτη. Έτσι, η εστίαση μετατοπίζεται από καθαυτό το πρόβλημα στον τρόπο με τον οποίο το πρόβλημα εισδύει στην επικοινωνία των προσώπων καθώς και στους μηχανισμούς αντίδρασης που αυτό ενεργοποιεί. Μέρος αυτών των μηχανισμών αντίδρασης είναι και η καταφυγή στην τέχνη του θεάτρου. Τα πρόσωπα αναγνωρίζουν ότι το παιχνίδι ρόλων μπορεί να φωτίσει διαφορετικές πτυχές του προβλήματος του Κώστα και έτσι ο ίδιος να οδηγηθεί στην αυτοσυνειδησία και να κατορθώσει να το ξεπεράσει αποτελεσματικά. Τα αποκριάτικα αξεσουάρ αξιοποιούνται για την επιτέλεση των ρόλων, οι οποίοι ωστόσο αποδίδονται με τρόπο στερεοτυπικό, εξού και το παιχνίδι των μεταμφιέσεων αποτυγχάνει τελικά να λειτουργήσει λυτρωτικά για τον Κώστα. Με την αναπαραγωγή της κυρίαρχης ρητορικής για κάθε έναν από τους ρόλους που επιλέγονται ουσιαστικά υπογραμμίζεται το αδιέξοδο του Κώστα, καθώς αυτό φέρεται κάθε φορά να προσκρούει στα βαθιά εδραιωμένα κοινωνικά στερεότυπα.

Παρόλο που ο στόχος είναι μέσα από το παιχνίδι των ρόλων να ενεργοποιηθούν επιμέρους πτυχές του προβλήματος και ο Κώστας να οδηγηθεί στην αυτογνωσία, εντούτοις ο ίδιος μένει αμέτοχος. Οι ρόλοι αναπαράγονται με σχηματικό τρόπο, χωρίς να αφήνεται χώρος για αλληλεπίδραση και ουσιαστική επικοινωνία. Αποκορύφωμα όλης αυτής της διαδικασίας είναι η παρουσίαση του προβλήματος ως ενός λεκέ επάνω σε ρούχο σε διαφήμιση πασίγνωστου απορρυπαντικού, την οποία

παρουσιάζει η μητέρα του Παύλου. Το πρόβλημα του Κώστα εκπίπτει σε πρόβλημα εικόνας και εμπορευματοποιείται μέσα από τον μηχανισμό της διαφήμισης. Η απαξίωση της ουσίας του προβλήματός του οδηγεί τελικά τον Κώστα στο να αναφωνήσει ότι κουράστηκε και ότι θέλει να μείνει μόνος του. Σταδιακά τα πρόσωπα τον εγκαταλείπουν στο πρόβλημά του και μόνο ο Παύλος μένει να του συμπαρασταθεί. Τώρα πια, όμως, ο Κώστας δεν έχει ανάγκη να εκφράσει το πρόβλημά του, όχι επειδή η θεατρική διαδικασία λειτούργησε θεραπευτικά για τον ίδιο, αλλά επειδή το πρόβλημά του τσαλακώθηκε, υποτιμήθηκε, καταναλώθηκε ως προϊόν και τελικά εκφυλίστηκε.

Υπό αυτό το πρίσμα τα αξεσουάρ τα οποία έχουν χρησιμοποιηθεί για την επιτέλεση των ρόλων στο εσωτερικό αυτής της οιονεί θεραπευτικής διαδικασίας αποκτούν τον χαρακτήρα καρικατούρας. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι πρόκειται για αποκριάτικα αξεσουάρ, συνεπώς φέρουν εκ προοιμίου το στοιχείο της υπερβολής και της γελοιοποίησης. Έτσι και οι ρόλοι που επιτελούνται μέσω αυτών των αξεσουάρ αποδεικνύονται σχηματοποιημένοι και απλοϊκοί. Το αποτέλεσμα είναι η αναπαράσταση να αποτυγχάνει στην προγραμματική της λειτουργία και ο Κώστας να μην κατορθώνει να φτάσει μέσω αυτής στον πυρήνα του προβλήματός του. Αντίθετα, αισθάνεται περισσότερο εκτεθειμένος και για τον λόγο αυτό περιφρουρεί το πρόβλημά του μέχρι τέλους.

Σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα, εδώ η αναπαράσταση δεν λειτουργεί θεραπευτικά για το πρόβλημα του Κώστα. Η περιχαράκωσή της σε έναν λόγο στερεοτυπικό δεν αφήνει να αναπτυχθεί μια ουσιαστική επικοινωνία με τον άμεσα ενδιαφερόμενο και έτσι το πρόβλημά του εκφυλίζεται και εκπίπτει σε μια απροσδιόριστη παραξενιά, την οποία ο ίδιος θεωρεί ότι τελικά δεν αξίζει να μοιραστεί με τους γύρω του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ενώ σε όλη τη διάρκεια του έργου είχε καλλιεργηθεί η αίσθηση ότι το πρόβλημα του Κώστα ήταν ένα πρόβλημα βαθιά κοινωνικό και/ή υπαρξιακό, ένα πρόβλημα-απόρροια του συστήματος και ένα πρόβλημα με το οποίο εν πολλοίς ταυτιζόνταν και τα υπόλοιπα πρόσωπα, τελικά μέσα από το σχηματικό παιχνίδι των ρόλων το πρόβλημα εκχυδαΐζεται και περιπίπτει σε ανυποληψία και περιφρόνηση, ακόμα και από τον ίδιο τον κάτοχό του.

Το θέατρο ως μέσο ανάκτησης της αυτοσυνειδησίας βρίσκεται και στον δραματικό πυρήνα του έργου της Λούλας Αναγνωστάκη *Το ταξίδι μακριά*. Ο μεταθεατρικός χαρακτήρας του έργου υποβάλλει την ύπαρξη ορισμένων αντικειμένων τα οποία παρουσιάζονται ως σκηνικά αντικείμενα του εσωκλειόμενου έργου, άρα τελούν σε έναν δεύτερο βαθμό αναπαράστασης. Ωστόσο, κατά την εξέλιξη της δράσης γίνεται γρήγορα φανερό ότι τα εν λόγω αντικείμενα δεν φέρουν μια ξεκάθαρη αναπαραστατική υπόσταση, καθώς πολλές φορές αξιοποιούνται και στον πρώτο βαθμό αναπαράστασης, ενώ επαναφέρονται συχνά και στο επίπεδο του δραματικού λόγου, εντασσόμενα στην επικράτεια των πολλαπλών και αντιφατικών αφηγήσεων από τις οποίες συγκροτείται το δραματικό σύμπαν του έργου.

Ο λόγος που τα αντικείμενα αυτά φέρουν την ιδιότυπη αυτήν παρουσία στο έργο είναι διττός και ανιχνεύεται τόσο στο επίπεδο της θεματικής όσο και σε αυτό της δομικής συγκρότησης του έργου: καταρχάς συνδέεται με το γεγονός ότι η παράσταση

των τεσσάρων προσώπων, τις πρόβες της οποίας παρακολουθούμε στην εξέλιξη της δράσης, είναι αυτοβιογραφική, άρα αντικείμενα συνδεδεμένα με τα πρόσωπα αυτά στον πρώτο βαθμό αναπαράστασης δύνανται να απαντηθούν και στην εγκιβωτισμένη παράσταση. Επιπλέον, όμως, η σύγχυση που περιβάλλει το αναπαραστατικό στάτους των αντικειμένων αυτών συμπλέει με τις συνεχείς παλινδρομήσεις, τη διαφοροποιημένη επαναφορά των αναμνήσεων, αλλά και τη διάχυση του παρελθόντος στο παρόν μέσω μνημονικών διεργασιών, οι οποίες τροφοδοτούν το παραστασιακό υλικό του εσωκλειόμενου έργου. Έτσι, εύλογα και τα αντικείμενα που εμφανίζονται στην εγκιβωτισμένη παράσταση όχι μόνο παραπαίουν μεταξύ των δύο βαθμών αναπαράστασης, μεταβαίνοντας διαρκώς από το ένα επίπεδο στο άλλο, αλλά επιπλέον ενισχύουν την αίσθηση του διαρκώς διαφεύγοντος που χαρακτηρίζει το δραματικό σύμπαν του έργου στο σύνολό του.

Η πρώτη σκηνική εμφάνιση ενός τέτοιου αντικειμένου τελείται στην πρώτη εικόνα του έργου. Μόλις η δημοσιογράφος Κορίνα ολοκληρώσει την αυτοπαρουσίασή της στην έναρξη της εικόνας, σκύβει στο πάτωμα και μαζεύει κάποια σκόρπια βιβλία, καθώς και ένα καπέλο, το οποίο φορά και βγαίνει από τη σκηνή. Μετά από λίγο και ενώ ο Άγης έχει και εκείνος μόλις ολοκληρώσει την αυστουσύστασή του στο κοινό, μπαίνει η Κορίνα με τα βιβλία παραμάσχαλα και το καπέλο στο κεφάλι, αυτήν τη φορά όμως εντός ρόλου. Συγκεκριμένα, υποδύεται τη Γειτόνισσα στο έργο το οποίο έχει συνθέσει η Μυρτώ και το οποίο οι δύο νέοι φέρονται τώρα να προβάρουν. Στην αφήγησή της η Γειτόνισσα αναφέρεται στη μητέρα του Άγη, την οποία παρουσιάζει ως μια τρελή, που γυρνούσε στους δρόμους του Μάντσεστερ φορώντας μια κορώνα και ζητιανεύοντας. Στην αφήγησή του Άγη που ακολουθεί, πάντα εντός του εσωκλειόμενου έργου, ο Άγης ανακαλεί και εκείνος την εικόνα της μητέρας του να περπατά στα χαλάσματα ενός κάστρου, κρατώντας μια λαμπερή κορώνα στα χέρια της. Στην ίδια εικόνα, λίγο παρακάτω, και ενώ στην πρόβα έχει εισέλθει και η Μυρτώ για να εποπτεύσει την όλη διαδικασία, ακούγονται κάποια στιγμή κλάξον από τον δρόμο. Ο Άγης και η Κορίνα σπεύδουν να βγουν στον δρόμο για να υποδεχθούν τη μητέρα του Άγη, Δήμητρα, η οποία μόλις έχει αφιχθεί από την Αγγλία, με αποτέλεσμα η Μυρτώ να μένει μόνη επί σκηνής. Κλείνει, τότε, το παράθυρο και παίρνει στα χέρια της ένα στέμμα που βρίσκεται ακουμπισμένο σε μια άκρη. Το σηκώνει, το κοιτά, αναφωνεί «τόσα έξοδα»¹³⁶⁵, συνεχίζει να το περιεργάζεται και μονολογεί ότι μπορεί το στέμμα να μην τους χρειαστεί καν και ότι αν και αυτή τη φορά ναυαγήσουν τα σχέδιά της, τότε «χάθηκε»¹³⁶⁶.

Στην επόμενη εικόνα του έργου η Δήμητρα έχει μόλις αφιχθεί στο σπίτι της Μυρτώς, χωρίς ακόμα να έχει τακτοποιήσει τις αποσκευές της. Η Μυρτώ την ενημερώνει ότι την κάλεσε πίσω στα πάτρια εδάφη προκειμένου η Δήμητρα να συμμετάσχει στο αυτοβιογραφικό έργο που η Μυρτώ έχει γράψει, ισχυρίζεται μάλιστα ότι την είχε πληροφορήσει σχετικά σε γράμμα της, αλλά η Δήμητρα διαψεύδει ότι έχει λάβει τέτοιο γράμμα από τη Μυρτώ. Τακτοποιώντας λίγο αργότερα τις αποσκευές της, βγάζει από τα πράγματά της μια φωτογραφία που μοιάζει με

¹³⁶⁵ Αναγνωστάκη, «Το ταξίδι μακριά», στον τόμο *Διαμάντια και μπλουζ*, *Το ταξίδι μακριά*, ό.π., σ. 109.

¹³⁶⁶ *Το ίδιο*, σ. 110.

γκραβούρα και την δείχνει στην Μυρτώ. Στην αμέσως επόμενη εικόνα του έργου η Δήμητρα, έχοντας καταβυθιστεί στις αναμνήσεις του παρελθόντος χάρη στη δημοσιογραφική επιμονή της Κορίνας, αναφέρεται μεταξύ άλλων στα χαλάσματα ενός κάστρου στο Μάντσεστερ, στο οποίο συνήθιζε να ανεβαίνει, ψάχνοντας όπως λέει τον Άμλετ, προκειμένου να του παραδώσει το στέμμα, εκείνος να προλάβει να στεφθεί βασιλιάς και έτσι να αλλάξει η ροή της ιστορίας του Σαίξπηρ και ο Άμλετ να μην φτάσει ποτέ στο θάνατο. Προς επίρρωση των λεγομένων της, μάλιστα, δείχνει τη φωτογραφία-γκραβούρα με τα χαλάσματα του κάστρου στην Κορίνα, η οποία άλλωστε διψά για τεκμήρια σε όλη αυτήν τη διαδικασία αναζήτησης της ορθότητας των γεγονότων, στην οποία έχει επιδοθεί.

Η αναφορά στο στέμμα της Δήμητρας, το οποίο εκείνη φέρεται να έτεινε στους θαμώνες μιας ταβέρνας ζητιανεύοντας για λογαριασμό του «πρίγκιπα της Δανίας», επαναλαμβάνεται στην πέμπτη εικόνα του έργου, αυτήν τη φορά σε μια αφήγηση του Άγη στην Κορίνα, η οποία επιμένει να καταγράφει τις διαφορετικές εκδοχές των γεγονότων του παρελθόντος. Στην επόμενη εικόνα, στην εγκιβωτισμένη πρόβα μεταξύ της Δήμητρας και του Άγη ως Ξένου, η Δήμητρα εμφανίζεται με ένα εντυπωσιακό πράσινο φόρεμα. Είναι το ίδιο φόρεμα στο οποίο είχε αναφερθεί ο Άγης στην πρώτη εικόνα του έργου, όταν περιέγραφε τη μητέρα του να περιδιαβαίνει στα χαλάσματα του κάστρου, και είναι επίσης το ίδιο φόρεμα για το οποίο θα εισέλθει στη δευτεροβάθμια σκηνή αναπαράστασης η Κορίνα σε ρόλο υπαλλήλου καταστήματος, έχοντας υποτίθεται ειδοποιηθεί από την Δήμητρα για το ελαττωματικό του φερμουάρ.

Στην τελευταία εικόνα του έργου η πραγματικότητα έχει αρχίσει να αποκρυσταλλώνεται. Ενώ η Κορίνα έχει αποχωρήσει από το όλο εγχείρημα, αναγνωρίζοντας ότι στην ουσία απέτυχε να αποτυπώσει μια αντικειμενική εικόνα των παρελθόντων γεγονότων, η Δήμητρα εμφανίζεται πιο αποφασισμένη από ποτέ να προχωρήσουν στην υλοποίηση του καλλιτεχνικού τους σχεδίου. Η Μυρτώ, ωστόσο, προβάλλει τώρα απρόθυμη, σαν να την έχει καταβάλει η όλη μνημονική διαδικασία που ενεργοποιήθηκε στη μέχρι τώρα πορεία του έργου. Η Δήμητρα στρώνει ένα κίτρινο τραπεζομάντηλο στο τραπέζι και φέρνει πιατέλες με φρούτα. Αφού ταΐσει τη Μυρτώ, την χτενίζει και την περιποιηθεί, στη συνέχεια την ευχαριστεί για το πράσινο φόρεμα που στο παρελθόν φέρεται να της είχε χαρίσει. Κρατώντας στα χέρια της το φόρεμα της λέει:

Μου χάρισες αυτό το ωραίο φόρεμα.
Εσύ είχες ένα τέτοιο μεταξωτό φόρεμα.
Τι ωραίο φόρεμα. Φόρεσέ το λίγο.¹³⁶⁷

Και λίγο παρακάτω, προσπαθώντας εξακολουθητικά να πείσει τη Μυρτώ να μην εγκαταλείψουν το εγχείρημά τους, προαναγγέλλει τα σκηνικά αντικείμενα της εσωκλειόμενης παράστασης τα οποία θα χρειαστούν και τα οποία η ίδια φέρεται να έχει κομίσει:

¹³⁶⁷Το ίδιο, σ. 195.

Ένα χάρτινο στέμμα για τον πρίγκιπα της Δανίας, που όμως δεν πρόλαβε να γίνει βασιλιάς.
Λίγα φύλλα για το πάτωμα του σκηνικού σου.
Μια γκραβούρα ενός παλιού πύργου του 1204.
Ένα κίτρινο τραπεζομάντιλο.
Όλα για τις ανάγκες του έργου, όπως το φαντάστηκε ν' αρχίζει.¹³⁶⁸

Με την καταληκτική αυτή αναφορά τα εν λόγω αντικείμενα αποκτούν τελικά το καθεστώς των σκηνικών αντικειμένων της εγκιβωτισμένης παράστασης, άρα εισέρχονται στον δεύτερο βαθμό αναπαράστασης. Έχοντας αναδυθεί πολλάκις είτε στο αναπαραστατικό παρόν λαμβάνοντας απτή σκηνική υπόσταση είτε στις αφηγήσεις των προσώπων γύρω από το κοινό τους παρελθόν ως διηγητικές αναφορές, μόλις στο τέλος του έργου αποκαθίσταται η πραγματική τους υπόσταση, αν και εξακολουθούν να διατηρούν μέρος της αμφισημίας τους. Επί παραδείγματι, το στέμμα στο οποίο αναφέρεται η Δήμητρα ως χάρτινο το είχε νωρίτερα παρουσιάσει η Μυρτώ ως ένα ακριβό αντικείμενο, το οποίο μάλιστα θα έμενε χωρίς αντίκρισμα, αν η παράσταση ματαιωνόταν. Επίσης, η γκραβούρα είχε αρχικά παρουσιαστεί ως φωτογραφία από τη Δήμητρα, ενώ το πράσινο φόρεμα, με το οποίο φέρεται να έκανε τις εκκεντρικές της εμφανίσεις η Δήμητρα στα χαλάσματα του κάστρου, τώρα προβάλλει ως δώρο της Μυρτώ, παρότι στην εσωκλειόμενη πρόβα η Δήμητρα φερόταν να το είχε αγοράσει η ίδια.

Συνεπώς, η «εσωτερική γωνία λήψης της πραγματικότητας»¹³⁶⁹, που σε αυτό το έργο βρίσκει την πανηγυρική της διακήρυξη, φαίνεται ότι επεκτείνεται για να συμπεριλάβει το σύνολο των στοιχείων που συνθέτουν το δραματικό σύμπαν του. Ακόμα και τα αντικείμενα τα οποία φαινομενικά συγκροτούν μια απτή, υλική και αντικειμενική πραγματικότητα εισέρχονται στο έργο αυτό εξίσου σε ένα καθεστώς αστάθειας και ρευστότητας, όπως ακριβώς οι αλληλοαναιρούμενες αφηγήσεις των προσώπων, οι οποίες αποτυγχάνουν να διαμορφώσουν μια εντελή αίσθηση της παρελθούσας πραγματικότητας. Πιο συγκεκριμένα, τα αντικείμενα του εγκιβωτισμένου έργου τελούν εντός αλλά και εκτός του δεύτερου βαθμού αναπαράστασης και παρεισδύουν στις αφηγήσεις των προσώπων, άλλοτε κυρώνοντας και άλλοτε διαψεύδοντας την υπόσταση και τη λειτουργία που τους αποδίδεται μέσα από την ανακλητική διαδικασία των αφηγήσεων. Αποκτούν εν τέλει και αυτά έναν μνημονικό χαρακτήρα, ο οποίος υπερβαίνει την όποια λειτουργικότητά τους, με αποτέλεσμα να ανάγονται και αυτά σε σημεία της μνημονικής διαδικασίας που βρίσκεται στον πυρήνα του δραματικού σύμπαντος του έργου.

Όλη αυτή η διάχυση του δευτεροβάθμιου σκηνικού χρόνου στον κυρίαρχο χρόνο της σκηνης, η ρευστότητα των ορίων μεταξύ των διαφορετικών βαθμών αναπαράστασης και η συνεχής μεταπήδηση από τον έναν βαθμό στον άλλο που είδαμε να εκδιπλώνονται στο έργο της Αναγνωστάκη, συνιστούν εγγενή χαρακτηριστικά του παιχνιδιού των ρόλων. Το παιχνίδι ρόλων αποτελεί τον δεύτερο βαθμό θεατροποίησης, διά του οποίου αρθρώνεται ένας λόγος πάνω στη συνολική

¹³⁶⁸ Το ίδιο, σ. 201.

¹³⁶⁹ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», *ό.π.*, σ. 237.

συγκρότηση των ρόλων του ανθρώπινου βίου, ήτοι των κοινωνικών ρόλων τους οποίους τα άτομα καλούνται να επιτελέσουν στη διάρκεια του βίου τους ως τυποποιημένα σχήματα συμπεριφοράς που επιβάλλει το εκάστοτε κυρίαρχο πολιτισμικό πρότυπο¹³⁷⁰. Επιστρέφοντας στη δραματουργία του Ανδρέα Στάικου, διαπιστώνουμε μια εκτεταμένη δραματουργική χρήση του σκηνικού παιχνιδιού των ρόλων που ενεργοποιεί την ευρύτερη προβληματική της θεατρικότητας του βίου.

Στο *Μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος* η δράση εκτυλίσσεται στη Ρώμη του 2^{ου} αιώνα μ.Χ. σε μια εποχή ηθικής κατάπτωσης και γενικευμένου αμοραλισμού. Στο ιστορικοφανές αυτό πλαίσιο εκδιπλώνεται επί σκηνής ένα παιχνίδι ρόλων, το οποίο και στο έργο του αυτό ο συγγραφέας θέτει σε πρώτο πλάνο. Η αφορμή για το παιχνίδι δίνεται από τη Γαΐα Σιγγαλίνα, μία κατά κοινή ομολογία καλλονή αριστοκράτισσα, η οποία έχει βάλει στόχο της ζωής της κάθε μέρα να ερωτεύεται και έναν νέο άνδρα. Για τον σκοπό αυτό στέλνει καθημερινά τον υποτακτικό της Γυναιοφέροντα στην αγορά, προκειμένου να της εξασφαλίσει την καθημερινή της «λεία». Σε μια από τις επισκέψεις του ο Γυναιοφέρων εντοπίζει στην αγορά έναν όμορφο Αθηναίο ρήτορα, τον Πολύδοξο, τον οποίο καλεί στην έπαυλη της Σιγγαλίνας και του υπαγορεύει να συντάξει μια επιστολή προς την κυρία του, στην οποία εκείνος θα εξαίρει την ομορφιά της και θα υπόσχεται να της χαρίσει το «κρυφό του όπλο», ήτοι το δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος. Μετά τη σύνταξη της επιστολής, ο Γυναιοφέρων την παραδίδει στην Αρανέα μεταμφιεσμένος σε δούλο του Πολύδοξου. Στο μεταξύ ο Πολύδοξος ετοιμάζεται να συναντήσει την Σιγγαλίνα. Εκείνη, όμως, έχει άλλες προθέσεις. Μόλις παίρνει στα χέρια της την επιστολή, αποφασίζει να ανταλλάξει ρόλους με την υπηρέτριά της Αρανέα, προκειμένου να επιβεβαιώσει τη δύναμη της γοητείας της –βάζει δηλαδή στόχο να γοητεύσει τον Πολύδοξο τόσο ώστε να τον αποσπάσει από την αγκαλιά της Αρανέας φερόμενης ως Σιγγαλίνα.

Πέρα, όμως, από αυτήν τη δραματική συνθήκη του παιχνιδιού των ρόλων που εκκολάπτεται στην αρχή του έργου, στην εξέλιξη της δράσης αναπτύσσεται και ένα δευτερεύον παιχνίδι μεταμφιέσεων, το οποίο βασίζεται στο κωμικό μοτίβο της παρεξήγησης. Συγκεκριμένα, ο Πολύδοξος, ενώ έχει δασκαλευθεί από τον Γυναιοφέροντα στο πώς να αναγνωρίσει τη Σιγγαλίνα, συναντά διαδοχικά τη Λελία Ορτία και την Πομπιλία Ρουφίνα, τις οποίες εσφαλμένα θεωρεί ως Σιγγαλίνα και τους παραδίδει, μάλιστα, το δαχτυλάκι του (αυθεντικό στη Λ. Ορτία, αντίγραφο στην Π. Ρουφίνα). Στην πρώτη περίπτωση μπερδεύει το φανταχτερό –αλλά στην πραγματικότητα τσίγκινο– βραχιόλι της Λ. Ορτίας με τα στολίδια από χρυσάφι, τα οποία ο Γυναιοφέρων του είχε επισημάνει ότι συνηθίζει να φοράει η Σιγγαλίνα. Στη δεύτερη περίπτωση εκλαμβάνει τα ημίγυμνα πέλματα της Π. Ρουφίνας ως αυτά της Σιγγαλίνας, καθώς νωρίτερα ο Γυναιοφέρων είχε αναφερθεί στο φετίχ της Σιγγαλίνας για τα γυμνά πέλματα. Αφού αποκαλυφθεί το δις σφάλμα του, ο Πολύδοξος συναντά τελικά την Αρανέα ως Σιγγαλίνα. Στο μεταξύ, όμως, η Λ. Ορτία εμπιστεύεται στην

¹³⁷⁰ Γράφει σχετικά ο Γ. Πεφάνης: «Οι κοινωνικοί ρόλοι, όπως και οι δραματικοί ρόλοι στο κειμενικό καθεστώς, δεν είναι παρά πεδία ενσάρκωσης των πολιτιστικών υποδειγμάτων, των στάσεων, των αξιών και των συμπεριφορών που η κοινωνία εκάστοτε σχεδιάζει, σχεδιάζοντας έτσι την ίδια της τη δράση [...]». Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, ό.π., σ. 342.

πραγματική Σιγγαλίνα (που παριστάνει την Αρανέα) τη συνάντησή της με τον Πολύδοξο και το γεγονός ότι εκείνος της χάρισε το αυθεντικό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος, με αποτέλεσμα η Σιγγαλίνα να εξοργίζεται και σε μια στιγμή κορύφωσης της μεταξύ τους έντασης να αποσπά από το πρόσωπό της τη μάσκα και να αποκαλύπτει την ταυτότητά της. Από το σημείο αυτό και εξής θα αρχίσει και η οριστική αποσύνθεση του παιχνιδιού των ρόλων, που μονοπωλεί τη σκηνική δράση και το οποίο θα απολήξει στη βαθμιαία απίσχναση του σκηνικού πληθυσμού. Στην τελευταία σκηνή του έργου όλα τα εμπλεκόμενα πρόσωπα έχουν σωριαστεί στο πάτωμα κοιμώμενα, με τη Σιγγαλίνα να αναρωτιέται ποιος θα μπορέσει τώρα να της επιβεβαιώσει αν ζει ή αν έχει πεθάνει.

Τα σκηνικά αντικείμενα τα οποία έχουν επιστρατευθεί για το σκηνικό αυτό παιχνίδι των ρόλων, δηλαδή η μάσκα της Σιγγαλίνας και ο μανδύας του Γυναιοφέροντα, που εξυπηρετούν την ανάγκη της μεταμφίεσης, αλλά και το βραχιόλι της Ορτίας και το μονό παπούτσι της Ρουφίνας, που ενεργοποιούν το παιχνίδι των παρεξηγήσεων, συγκροτούν μια συμπαγή ομάδα αντικειμένων στο έργο διά των οποίων κυρώνεται ο μεταθεατρικός του χαρακτήρας. Μέσα από αυτό το παιχνίδι δεν καταδεικνύεται μια ορισμένη ηθική διάσταση της πλαστοπροσωπίας ή της παραχάραξης της ταυτότητας. Τον Στάικο ουδόλως τον ενδιαφέρει ο μηχανισμός συγκρότησης της εαυτότητας και ο ρόλος των ψυχικών και ηθικών διεργασιών σε αυτήν. Για τον συγγραφέα, «η ‘ψυχή’ του θεατρικού προσώπου είναι σκηνή»¹³⁷¹, πάνω στην οποία παίζεται και ολοκληρώνεται το παιχνίδι των ειδώλων και των αντικατοπτρισμών, σύμφυτο της ανθρώπινης κατάστασης. Από τα θραύσματα των θεατρικών του προσώπων συγκροτείται η ενιαία προσωπογραφία του «*homo ludens*»¹³⁷², του ανθρώπου που υπάρχει εντός και διά του παιχνιδιού –ενός παιχνιδιού τόσο δυναμικού και απρόβλεπτου, όσο αυτή η ίδια η ανθρώπινη φύση.

Με ανάλογο –αν και όχι τόσο περίτεχνο– τρόπο δομείται και το παιχνίδι των μεταμφίεσεων στο επόμενο έργο του συγγραφέα, *Το Μήλον της Μήλου*. Εδώ πρωταγωνίστρια είναι και πάλι μια γυναίκα, η Μαρούσα, η οποία έχει στήσει έναν οίκο ανοχής στο νησί της Μήλου, κατόπιν του θανάτου του συζύγου της. Τα «κορίτσια» της, τρία τον αριθμό, φέρονται να έχουν καταλήξει στο νησί μετά από πλήθος περιπετειών, στις οποίες κυρίαρχη μορφή ήταν πάντοτε ένας άνδρας –εραστής, σύζυγος, μαστροπός. Και στις τρεις περιπτώσεις ο άνδρας αυτός φέρεται να έχει εξαφανιστεί απρόσμενα από τις ζωές των κοριτσιών. Τα κορίτσια έχουν αποδώσει την ξαφνική αυτή απουσία σε αντικειμενικά αίτια και συγκεκριμένα έχουν φαντασιωθεί τον θάνατο του απόντος ανδρός. Όταν ο ναύαρχος Ολιβιέ ντε Πατατράκ στέλνει επιστολή στην Μαρούσα και προαναγγέλλει την άφιξή του στον οίκο της Μαρούσας, εκείνη προτρέπει τα κορίτσια της να φτιασιδωθούν και η ίδια καλύπτει με μαντίλι τα μάτια της για να υποδεχθεί τον Πατατράκ. Η αιτιολογία της είναι: «πάντα σφαλίζω τα μάτια όταν δέχομαι τους άνδρες. Δεν θέλω να με βλέπουν στα μάτια»¹³⁷³.

¹³⁷¹ Σαμαρά, «Τα προσωπεία της Τέχνης στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», *ό.π.*, σ. 225.

¹³⁷² Πετάση, «Παιχνίδι με άλλους κανόνες», *Η Καθημερινή*, 10.2.1991.

¹³⁷³ Στάικος, «Το Μήλον της Μήλου», *ό.π.*, σ. 241.

Υποδέχεται, λοιπόν, τον ναύαρχο και αμέσως τον παραδίδει στα κορίτσια της, για να ικανοποιήσουν τις ερωτικές του επιθυμίες.

Πολύ σύντομα η μία μετά την άλλη θα αναγνωρίσουν στο πρόσωπο του Πατατράκ τον απολεσμένο άνδρα του πρότερου βίου τους, μέχρι που θα αποδειχθεί ότι ο Πατατράκ είναι και ο «νεκρός» σύζυγος της Μαρούσας. Στη σκηνή της μεταξύ τους αναγνώρισης ο Πατατράκ θα αποφεύγει συστηματικά το βλέμμα της Μαρούσας, η οποία πλέον έχει απεκδυθεί το μαντίλι, ώσπου εκείνη θα τον αναγνωρίσει από τη φωνή του. Ο Πατατράκ ομολογεί, τότε, τον λόγο της φυγής του: σε ένα από τα ταξίδια του ήρθε αντιμέτωπος με πειρατές, οι οποίοι έκαναν ρεσάλτο στο καράβι του και τον πήραν για καπετάνιο τους. Στο μεταξύ, όμως, είχε διαδοθεί η φήμη ότι ο ναύαρχος είναι νεκρός, μια φήμη η οποία έφτασε καθώς φαίνεται και στα αφτιά της γυναίκας του, Μαρούσας. Εκείνη, τότε, αποφάσισε να κάνει ολική μεταστροφή και να ανοίξει οίκο ανοχής. Όταν ο Πατατράκ πληροφορήθηκε τις πομπές της συζύγου του, από την ντροπή του άλλαξε όνομα και παρουσιαστικό και αποφάσισε να μην ξαναγυρίσει. Η δίψα για εκδίκηση, όμως, τον οδήγησε πίσω στο νησί, όπου μέσα από ένα σκηνικό παιχνίδι μεταμφίεσεων και αντικατοπτρισμών ο Πατατράκ αποδεικνύεται τελικά το φαντασιακό αρσενικό όλων των γυναικείων προσώπων του έργου.

Το μαντίλι της Μαρούσας αναδεικνύεται στο μοναδικό αντικείμενο μεταμφίεσης στο έργο. Ωστόσο, το μαντίλι δεν συνιστά δομικό στοιχείο του παιχνιδιού των μεταμφίεσεων, παρά μόνο δραματουργικό εύρημα για την υλοποίηση του παιχνιδιού αυτού. Και αυτό διότι ο Πατατράκ γνωρίζει από την αρχή σε ποιον «οίκο» βρίσκεται και φέρεται να έχει πλήρη επίγνωση της κατάστασης που πρόκειται να συναντήσει προσερχόμενος σε αυτόν. Με το τέχνασμα του μαντιλιού απλώς καθυστερεί η αναγνώριση μεταξύ των δύο συζύγων και δίνεται η δυνατότητα για την παράλληλη εκδίπλωση των αναγνωρίσεων του Πατατράκ από τα υπόλοιπα γυναικεία πρόσωπα. Το παιχνίδι των μεταμφίεσεων εξελίσσεται, έτσι, σε παιχνίδι ειδώλων, αφού στο πρόσωπο του Πατατράκ κάθε μια γυναίκα προβάλλει το δικό της ανδρικό πρόσωπο αναφοράς. Με τον τρόπο αυτό επιβεβαιώνεται και στο έργο αυτό η δυναμική της «δοξολογίας της μάσκας»¹³⁷⁴ η οποία συγκροτεί τον εννοιολογικό πυρήνα της δραματουργίας του Στάικου στο σύνολό της. Μόνο που εδώ η μάσκα καθίσταται κάτι πολύ ευρύτερο από μια απλή μεταμφίεση – γίνεται καθρέφτης στον οποίο προβάλλονται και εν τέλει διηθούνται τα επάλληλα είδωλα του εαυτού.

Ένα μεμονωμένο επεισόδιο σκηνικής μεταμφίεσης και παιχνιδιού ρόλων εμφανίζεται και στο τελευταίο έργο το οποίο ο Στάικος έγραψε τη δεκαετία του 1990, το έργο *Η αυλαία πέφτει*, κατά παραγγελία του Εθνικού Θεάτρου για την επέτειο των εκατό χρόνων από τη δολοφονία της Πριγκίπισσας Ελισάβετ της Αυστρίας. Η Ελισάβετ, κατά τη σύντομη περίοδο της παραμονής της στην Κέρκυρα, είχε συνδεθεί με τον καλλιτέχνη Κωνσταντίνο Χρηστομάνο, ο οποίος της παρέδιδε σποραδικά μαθήματα ελληνικής γλώσσας και πολιτισμού. Το έργο αποτυπώνει τη μεταξύ τους

¹³⁷⁴ Πατσαλίδης, «Μεταμοντέρνες τάσεις στο σύγχρονο θέατρο: ο Ανδρέας Στάικος και η απάτη της (ανα)παράστασης», στον τόμο Ανδρέας Στάικος, *Φτερά Στρουθακαμήλου*, ό.π., σ. 354.

σχέση και τη σύμπλευση των ιδιότυπων ιδιοσυγκρασιών τους, που διασταυρώνονται σε μια κοινή περί του βίου αισθητική. Η αισθητική αυτή συνοψίζει την αισθητική συγκυρία στην οποία οι δυο τους έζησαν και έδρασαν στο μεταίχμιο των δύο αιώνων. Για την αναβίωση αυτής της ατμόσφαιρας ο Στάικος επιστρατεύει στο έργο του αυτό ποικίλα εκφραστικά μέσα, ενεργοποιεί κώδικες από διαφορετικά δραματικά είδη, εναλλάσσει σκηνές ρεαλιστικές με σκηνές ονειρικές που στοχεύουν τη μνήμη και τη φαντασία, εισάγει το προσφιές του μεταθεατρικό στοιχείο και συνθέτει τελικά ένα πανόραμα σκηνών, που όσο ετερογενείς παρουσιάζονται μεταξύ τους, άλλο τόσο αλληλοσυμπληρώνονται, για να απεικασουν μια εσωτερική διαδρομή στην επικράτεια της θεατρικής μνήμης.

Επιμέρους δραματικά στοιχεία αναδεικνύουν τον μεταθεατρικό στοχασμό του συγγραφέα, ο οποίος στα προηγούμενα έργα του ήταν καθολικός και διέτρεχε το σύνολο του δραματικού τους σύμπαντος. Στο παρόν έργο εντοπίζεται σε μεμονωμένες σκηνές, όπως σε αυτήν που διαδραματίζεται στα παρασκήνια του θεάτρου, καθώς και στο σύντομο σκηνικό παιχνίδι των ρόλων με το οποίο εισάγεται στον δραματικό χώρο το πρόσωπο της Ελισάβετ. Πρόκειται για τη δεύτερη σκηνή του έργου, που ανοίγει με την Ελισάβετ και την έμπιστή της Φάνη να εμφανίζονται στη σκηνή πανομοιότυπα ενδεδυμένες και με μεγάλες βεντάλιες να καλύπτουν τα πρόσωπά τους. Εκκινώντας από διαμετρικά αντίθετα σημεία, ελίσσονται ανάμεσα στους κίονες που συνθέτουν τον σκηνικό χώρο και διασταυρώνονται στο κέντρο της σκηνής πρόσωπο με πρόσωπο, συνεχίζοντας να καλύπτουν τα πρόσωπά τους με τις βεντάλιες και παίζοντας ένα αθώο παιχνίδι αναγνώρισης. Γελώντας θα επαναλάβουν την κίνησή τους αντίστροφα για να ξανασυναντηθούν εκ νέου και να επαναφέρουν την αινιγματική παρουσίαση της ταυτότητάς τους, χωρίς να κατεβάσουν τις βεντάλιες. Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ο οποίος έχει παρακολουθήσει την κινήσιολογία των δύο γυναικών, μένει τώρα να αναρωτιέται: «Και τώρα τη βλέπω αλλά ποια είναι από τις δύο; Τα λόγια μου λοιπόν, τα δικά μου τα λόγια, ταιριάζουν και σε μίαν άλλη; Μια άλλη αξίζει τα ίδια λόγια που εμπνεύστηκα από Εκείνη; Ποια είναι το πρωτότυπο; Ποια είναι το αντίγραφο;»¹³⁷⁵.

Φαίνεται, όμως, ότι η αγωνία του δεν επηρεάζει τις δύο γυναίκες, οι οποίες συνεχίζουν ακάθεκτες το παιχνίδι με τις βεντάλιες γελώντας. Κάποια στιγμή βρίσκονται και πάλι πρόσωπο με πρόσωπο και ξαφνικά κατεβάζουν απότομα τις βεντάλιες. Τα χείλη τους έχουν σχεδόν ενωθεί, δεν γελούν πλέον, ενώ είναι ακίνητες σαν μαγνητισμένες. Ο Χρηστομάνος συνεχίζει: «Δυο βασίλισσες. Ποια είναι η πραγματικής και ποια η ψεύτικη; Ποια είναι βασίλισσα και ποια φαίνεται βασίλισσα; Πού είναι η ζωή και πού η τέχνη; Πού η ζωή; Πού η τέχνη; Μήπως στο θέατρο; Στο θέατρο;»¹³⁷⁶. Ελισάβετ και Φάνη ανεβαίνουν τότε μαζί τα σκαλιά που δεν οδηγούν πουθενά και αρχίζουν να απαγγέλουν στίχους γραμμένους από την ίδια την Ελισάβετ. Ο Χρηστομάνος και πάλι διστάζει να αποφανθεί ποια είναι η πραγματική Ελισάβετ. Ωσπου η Ελισάβετ, αναφερόμενη σε ένα στιγμιότυπο από την παραμονή της στην Κέρκυρα, κάνει το αποφασιστικό βήμα και πέφτει από τη σκάλα στο κενό. Ο

¹³⁷⁵ Στάικος, *Η αυλαία πέφτει*, ό.π., σσ. 25-26.

¹³⁷⁶ *Το ίδιο*, σ. 26.

Χρηστομάνος, τότε, αντιλαμβάνεται ότι αυτή είναι η πραγματική Ελισάβετ και η σκηνή τελειώνει με τον ίδιο να αναφωνεί απεγνωσμένα «Όχι! Όχι! Όχι!»¹³⁷⁷.

Στη σκηνή αυτή οι βεντάλιες παίζουν τον ρόλο της μάσκας, ενώ ταυτόχρονα ανακαλούν τη γυναικεία φιλαρέσκεια, που επίσης συνιστά εδραίο στοιχείο της δραματουργίας του Στάικου στο σύνολό της. Με τις βεντάλιες οι δύο γυναίκες καλύπτουν τα πρόσωπά τους και έτσι ενεργοποιούν την προβληματική της ταυτότητας, που αντανακλάται ευθέως στα λόγια του Χρηστομάνου περί «είναι» και «φαίνεσθαι». Επιπλέον, όμως, με το σύντομο αυτό σκηνικό παιχνίδι της μεταμφίεσης εισάγεται και η δραματική συνθήκη του προσωπείου της Ελισάβετ. Η Ελισάβετ δεν παρουσιάζεται στο έργο ως μια κοινή γυναίκα με συνήθεις αναζητήσεις και πόθους. Αντίθετα, εμφανίζεται ως μια μεταίχμιακή προσωπικότητα, που ερωτοτροπεί με την ιδέα του θανάτου, έχοντας προδοθεί από την κοινοτοπία του ανθρώπινου βίου. Τα αισθήματά της προβάλλουν πολύ υψηλά για να μπορεί να αντέξει τη ματαιότητα της ζωής. Αυτός, άλλωστε, είναι και ο λόγος που συνδέεται βαθύτατα με τον Χρηστομάνο. Ο Χρηστομάνος από την πλευρά του φαίνεται ότι αναζητά το δικό του αισθητικό ιδανικό, μακριά από τα κυρίαρχα πρότυπα της εποχής, το οποίο προβάλλει στη μορφή της Ελισάβετ. Έτσι, η Ελισάβετ ενδύεται στο έργο το προσωπείο της «ιδανικής θεατρικότητας»¹³⁷⁸ και το πρώιμο παιχνίδι των ρόλων, το οποίο παίζει με τη Φάνη, δεν είναι παρά μια έντεχνη εισαγωγή στο πεδίο αυτό της αναμέτρησης ζωής και θεάτρου, από την οποία η ζωή θα εξέρχεται πάντα ηττημένη υπό το κράτος της μάσκας και του θεατρικού παιχνιδιού.

Σε ένα μεμονωμένο επεισόδιο από το τελευταίο του έργο, *Μια συνάντηση κάπου άλλου*, θα συμπυκνωθεί ο στοχασμός και του Ιάκωβου Καμπανέλλη γύρω από τον χρόνο της ζωής και τον χρόνο του θεάτρου. Πρόκειται για μια συνάντηση που λαμβάνει χώρα στην πέμπτη εικόνα του έργου. Ο ήρωας, σε εφηβική ηλικία, έχει πλέον εισχωρήσει στον κόσμο της εργασίας, όπως μαρτυρά η σκηνή με τον εργοδότη του η οποία έχει προηγηθεί, και τώρα επισκέπτεται ένα νεκροταφείο ορεινού χωριού, όπου συναντά τυχαία έναν ηθοποιό περιοδεύοντος θιάσου. Στη μεταξύ τους επαφή, η οποία σε κάποια σημεία της θα έχει τον χαρακτήρα παράλληλων μονολόγων, Έφηβος και Ηθοποιός μοιράζονται εμπειρίες ζωής, άτακτες σκέψεις, προσωπικές εξομολογήσεις αλλά και ονειροπολήσεις. Η συνάντηση κλείνει με τον Ηθοποιό να αποχωρεί προκειμένου να ετοιμάσει την παράσταση της βραδιάς με τα χρήματα που του έδωσε ο Έφηβος για τον σκοπό αυτό.

Ο Ηθοποιός σε όλη τη διάρκεια της σκηνής κουβαλά μαζί του έναν χαρτοφύλακα. Σε αυτόν θα παραχώσει στην αρχή της εικόνας τη νεκροκεφαλή που υπέκλεψε από έναν τάφο και την οποία αργότερα θα βγάλει για να εκφωνήσει τον αντίστοιχο μονόλογο από τον *Άμλετ*. Μόλις ολοκληρώσει τον μονόλογό του, προσφέρει στον Έφηβο το κρανίο και τον πληροφορεί ότι στο οστεοφυλάκιο υπάρχουν δεκάδες ακόμα τέτοιες νεκροκεφαλές. Ο Έφηβος, ωστόσο, δεν δείχνει

¹³⁷⁷ Το ίδιο, σ. 27.

¹³⁷⁸ Γεωργουσόπουλος, «Η ζωή ως μίμησις θεάτρου», ό.π.

κάποιο σχετικό ενδιαφέρον και έτσι ο Ηθοποιός ξαναβάζει το κρανίο στον χαρτοφύλακά του και, αφού ευχαριστήσει τον Έφηβο για τα χρήματα, αποχωρεί.

Το κρανίο, με τη σαφή διακειμενική του αναφορά στο κορυφαίο σαιξπηρικό έργο, αναδεικνύεται εδώ σε σύμβολο της τέχνης του θεάτρου την οποία αντιπροσωπεύει ο Ηθοποιός. Η παρεμβολή του προσώπου του Ηθοποιού στην εξελικτική πορεία του εαυτού, ενός προσώπου που κατά τα άλλα δεν συνδέεται με κανέναν τρόπο με τη ζωή του ήρωα, γίνεται όχι μόνο με στόχο να ενεργοποιήσει την προσφιλή στον συγγραφέα αυτοαναφορικήτητα σε σχέση με την τέχνη του θεάτρου (η οποία έχει επενδύσει σε σημαντικό βαθμό το δραματικό σύμπαν πολλών προγενέστερων έργων του¹³⁷⁹), αλλά και προκειμένου να διαυγασθεί μια ακόμα διάσταση της έννοιας του χρόνου, η οποία βρίσκεται στον πυρήνα του παρόντος έργου. Συγκεκριμένα, ο Ηθοποιός εισάγει στον ρέοντα χρόνο της ζωής του εαυτού τον αποσπασματικό χρόνο ενός ανθρώπου ο οποίος βρίσκεται διαρκώς σε καθεστώς μετάβασης: ως περιοδευών ηθοποιός δεν γνωρίζει τη σταθερότητα, την ασφάλεια, τη μόνιμη εγκατάσταση. Κάθε αναχώρησή του για έναν νέο σταθμό της περιοδείας του σηματοδοτεί και μια νέα αρχή για τον πλάνητα βίο του¹³⁸⁰, που έτσι αίρεται πάνω από τη συνέχεια και εδρεύει στην αστάθεια, την επισφάλεια, την ασυνέχεια.

Η διασταύρωση του Ηθοποιού με τον έφηβο εαυτό σηματοδοτεί μια τομή στην πορεία του εαυτού προς την αυτοσυνειδησία και το κρανίο, σκηνικό σημείο της εφήμερης υπόστασης του Ηθοποιού, λειτουργεί ως υπόμνηση της ρευστότητας του θεατρικού χρόνου σε αντιδιαστολή προς τον φαινομενικά συμπαγή χρόνο της ζωής. Έτσι, το έργο οδεύει βαθμιαία προς την ολοκλήρωση του πανοράματος του βίου του εαυτού, συγχωνεύοντας σε κάθε νέα ηλικιακή φάση του ήρωα και μια νέα διάσταση του χρόνου της ζωής. Σε αυτήν, όμως, την εξελικτική πορεία του εαυτού λανθάνει ήδη ο θάνατος ως το αναπότρεπτο τέλος του. Ο *Sofer* επισημαίνει την εδραία λειτουργία του κρανίου ως «*memento mori*», που υπενθυμίζει στους ανθρώπους τη θνητότητά τους¹³⁸¹. Στο πρόσωπο, συνεπώς, του Ηθοποιού συνοψίζεται η ρευστότητα η οποία τελικά διέπει όχι μόνο τον χρόνο της θεατρικής τέχνης αλλά και αυτόν τον ίδιο τον χρόνο της ζωής. Στις επόμενες εικόνες του έργου στον σύμπλοκο αυτό χρόνο θα εγγραφούν και επιμέρους χρονικότητες, μέχρι την απόληξη του εαυτού στην τελευταία εικόνα του έργου, όπου θα συντελεστεί η οριστική μετάβαση στον χρόνο του θανάτου.

Το στοιχείο της θεατρικότητας διαπερνά και τη δραματολογία του Παύλου Μάτεσι στο σύνολό της, χωρίς ωστόσο να προβάλλει απόλυτα εντοπισμένο σε

¹³⁷⁹ Τη μεταθεατρική διάσταση στο πρόσωπο του Ηθοποιού αλλά και στην εικόνα στο σύνολό της εντοπίζει η Ρόζη, η οποία θεωρεί την κίνηση του Ηθοποιού να δωρίσει στον Έφηβο τη νεκροκεφαλή ως μια συμβολική χειρονομία διά της οποίας ο Έφηβος αναγνωρίζεται από τον Ηθοποιό ως ο μελλοντικός πρωταγωνιστής της μεταπολεμικής ελληνικής δραματολογίας. Σύμφωνα με την οπτική αυτή ο μεταθεατρικός στοχασμός υπερβαίνει τα όρια του συγκεκριμένου έργου και επεκτείνεται στο σύνολο της νεοελληνικής δραματολογίας, η οποία γίνεται εδώ αντικείμενο αυτοαναφοράς. Ρόζη, «*Ιάκωβος Καμπανέλλης, Μια συνάντηση κάπου αλλού...*», Ευγένιος Ιονέσκο, *Ο άνθρωπος με τις βαλίτσες: η χαρτογράφηση μιας δραματουργικής περιπέτειας*, ό.π., σσ. 356-357.

¹³⁸⁰ Για την ανάλυση του δραματικού προσώπου του Ηθοποιού υπό το πρίσμα της διάστασης του χρόνου στο έργο βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σσ. 74-75.

¹³⁸¹ *Sofer*, ό.π., σ. 115.

συγκεκριμένες δραματικές καταστάσεις, χωρίς να προκαλεί αναπλαισιώσεις της σκηνικής δράσης και χωρίς να συνιστά εντελώς διακριτό δομικό χαρακτηριστικό του δραματικού σύμπαντος των έργων του. Θα λέγαμε, μάλιστα, ότι πολύ περισσότερο η θεατρικότητα στη δραματολογία του Μάτεσι διαχέεται στον δραματικό χώρο, εισχωρεί σε επιμέρους εστίες της δράσης, φωτίζει λοξά πτυχές του δραματικού κόσμου, ενώ ενίοτε συνιστά μια διακριτική υπόμνηση των κοινωνικών ρόλων, τους οποίους ο άνθρωπος καλείται να επιτελέσει στη διάρκεια του βίου του, ανάγοντάς μας έτσι στην έννοια της θεατρικότητας της ίδιας της ζωής.

Στο έργο του *Προς Ελευσίνα* ο Μάτεσι διαχέει το στοιχείο της θεατρικότητας σε όλο το εύρος των σκηνικών δρωμένων, καθώς αυτά προβάλλουν διαποτισμένα από το στοιχείο της τελετουργίας. Κάθε τελετουργική πράξη ενέχει τον χαρακτήρα μιας υποδόριας θεατρικότητας, καθώς διέπεται από επαναληπτικότητα, επιτέλεση ρόλων και ατμόσφαιρα μέθεξης¹³⁸². Στο *Προς Ελευσίνα* η ίδια η πορεία των προσώπων στον τόπο ταφής της Μητέρας προσομοιάζει σε μια τελετή καθόδου, γεγονός που υποβάλλεται και από τον τίτλο του έργου. Συνεπώς, ευθύς εξαρχής το δραματικό σύμπαν του έργου περιβάλλεται από έναν διάχυτο τελετουργικό χαρακτήρα, ο οποίος επικυρώνεται από τη γραμμική εξέλιξη της δράσης, τις εκάστοτε δοκιμασίες από τις οποίες διέρχονται τα δραματικά πρόσωπα, τη διαρκή επαναφορά συγκεκριμένων σκηνικών στοιχείων, καθώς και την τελική συναίρεση ζωής και θανάτου. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, όμως, αναδύονται από τον σκηνικό κόσμο του έργου στοιχεία τα οποία θα μπορούσαν ευθέως να συνδεθούν με την επιτέλεση του κοινωνικού εαυτού και έτσι να αναδείξουν επιμέρους εστίες θεατρικότητας που εμφορούν στον δραματικό πυρήνα του έργου.

Μετά την αποβίωση της Μητέρας και την ανάληψή της στην πρώτη σκηνή του έργου εκείνη παρακολουθεί από ένα πατάρι ψηλά στη σκηνή το τελευταίο ταξίδι της σορού της προς τα πατρογονικά εδάφη, πλησίον της θάλασσας, εκεί όπου η ίδια νωρίτερα είχε δηλώσει ότι ήθελε να ταφεί. Από το πατάρι η Μητέρα εποπτεύει το ταξίδι, σχολιάζει τα τεκταινόμενα¹³⁸³ και ενίοτε έρχεται σε αλληλεπίδραση με τους οικείους της και συγκεκριμένα με τον Μεγάλο της γιο, ο οποίος ως ψυχικά ασθενής βιώνει μια πραγματικότητα που υπερβαίνει την κοινή εμπειρία, συνεπώς δύναται να συνδιαλέγεται με τη νεκρή Μητέρα του σε ένα υπερλογικό επίπεδο. Η Μητέρα, όμως, τελεί και σε ένα ακόμα οντολογικό καθεστώς, που συνδέεται με τη μνήμη και τις σκηνικές της αναπαραστάσεις: η ίδια ανακαλεί το παρελθόν της ζωής της και τους ρόλους τους οποίους κλήθηκε να ενσαρκώσει στη διάρκεια του βίου της, υπαινισσόμενη την τυχαιότητα των πραγμάτων και τον συγκυριακό χαρακτήρα του βίου, που με τη σειρά τους υποβάλλουν την απόλυτη εναλλαξιμότητα των

¹³⁸² Ο Πούχνερ ορίζει την επανάληψη ως «συνειδητή, οργανωμένη, πλαισιωμένη συμβολική πράξη που οδηγεί στην τελετουργία». Πούχνερ, «Από την επανάληψη στην τελετουργία», *ό.π.*, σ. 68.

¹³⁸³ Η Λ. Ρόζη σημειώνει σχετικά: «Έχοντας κερδίσει την απόσταση από τις συμβάσεις της ζωής που εκτυλίσσεται 'κάτω στη σκηνή', η μητέρα ηγείται της πορείας και σχολιάζει ως αφηγητής τα δρώμενα». Ρόζη, «Παύλου Μάτεσι *Προς Ελευσίνα*: το πέρασμα από τον 'ρεαλισμό' στη 'μετατραγική' οπτική», *ό.π.*, σ. 24.

κοινωνικών ρόλων, όπως ακριβώς συμβαίνει στο θέατρο με την εναλλαξιμότητα των σκηνικών σημείων¹³⁸⁴:

Ρόλος. Ρόλος ήταν. Και πέρασε. Τυχαία μου τον αναθέσανε. Όχι πως με διαλέξανε. Μπορούσα να είχα παίξει και άλλου ρόλο. Ένα ρόλο με ... κύματα. Όχι με παιδιά. Μπορούσανε να μου έχουν αναθέσει το ρόλο του (δείχνει) ... πώς τον λένε αυτόν που παίζει τον μεγάλο μου γιο. Αυτός αγαπήθηκε πολύ. Τυχαία μοιραστήκανε οι ρόλοι, κανένας λόγος να 'μαστε χολιασμένοι με αυτούς κάτω, του θιάσου. Μπορούμε πλέον να είμαστε ... σχεδόν φίλοι, τώρα οι ρόλοι ξεβάρσανε... ένα ρούχο ήτανε... το 'βγαλα από πάνω μου... όπως ξύνουμε το σοβά από τοίχο... άλλο πρόσωπο φάνηκε κάτω από το σοβά... το ίδιο πρόσωπο σε όλους μας...¹³⁸⁵

Η συναίρεση ζωής και θεάτρου που υποβάλλεται στον μονόλογο αυτό της Μητέρας, λίγο πριν ξεκινήσει το μακρύ ταξίδι της επιστροφής της στα πάτρια εδάφη, βρίσκει το σκηνικό της ανάλογο σε αντικείμενα τα οποία στη διάρκεια της δράσης παρελαύνουν από τον προσωπικό της χώρο, το πατάρι, και λειτουργούν ως ενθυμήματα του παρελθόντος της, ταυτόχρονα όμως συνιστούν και μια υπόμνηση της επιτελεστικής διάστασης του βίου. Λίγο πριν τον ανασκοπικό αυτό μονόλογο και ενώ η Μητέρα έχει μόλις αναληφθεί, βλέπουμε τη μορφή της φωτισμένη στο πατάρι να κρατά στα χέρια της μια παιδική κούκλα. Κοιτώντας γύρω της φαίνεται να απευθύνεται στη δική της μητέρα, καθώς αναφωνεί: «Μητέρα! Μητέρα, πού πήγες; Αφού τώρα δα τυλίγαμε το κουβάρι και... (Σκύβει, παίρνει από κάτω ένα κουβάρι νήμα) ... κάτι πλέκαμε... (Αφήνει το κουβάρι) Στον κήπο θα βγήκε»¹³⁸⁶. Στη συνέχεια η Μητέρα κοιτάζει κάτω στη σκηνή, βλέπει τους οικείους της και συνεχίζει: «Μητέρα, εδώ έχει ανθρώπους. Κάτι ξένους ανθρώπους.»¹³⁸⁷ και αμέσως μετά:

Τους γνώρισα, τους εγνώρισε. Είναι... θιάσος. Θιάσος είναι. Ο Θιάσος Ποικιλιών. Ήμουνα κι εγώ του Θιάσου. Με είχανε βάλει κι έπαιζα τη Μητέρα. Όμως βγήκα τώρα απ' το έργο. Είπα το ρόλο μου. Είπα τα λόγια μου και... πού πήγα; Αυτοί παίζουν τους ρόλους ακόμη...¹³⁸⁸

Η Μητέρα δείχνει να αναγνωρίζει στο νέο καθεστώς στο οποίο έχει περιέλθει όχι μόνο το συντελεσμένο του θανάτου της αλλά και την περάτωση του ρόλου της στο θέατρο της ζωής, στο οποίο οι οικείοι της συνεχίζουν να πρωταγωνιστούν. Κατ' αυτόν τον τρόπο, θέτει εαυτόν εκτός της τελούμενης σκηνικής δράσης στο κάτω μέρος της σκηνής, εισάγοντας για τη δραματική της φιγούρα μια ιδιάζουσα χρονικότητα: μια χρονικότητα στην οποία συναρείται το παρελθόν του βίου της με τον κυκλικό χρόνο του θεάτρου διά του επαναληπτικού χαρακτήρα της θεατρικής επιτέλεσης. Η προσφώνηση στη δική της Μητέρα, ωσάν να είναι η ίδια τώρα μικρό κοριτσάκι και να παίζει με τις κούκλες και το κουβάρι, συνιστά μια ιδιότυπη

¹³⁸⁴Για την εναλλαξιμότητα του σκηνικού σημείου όπως την διατύπωσε ο Honzl, βλ. Honzl, «Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου», *ό.π.*, σσ. 7-21. Βλ. επίσης σχετικά: Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, *ό.π.*, σσ. 379-380 και Elam, *Η σημειωτική θέατρον και δράματος*, *ό.π.*, σσ. 35-38. Για περαιτέρω ανάλυση, βλ. το Β' Μέρος της παρούσας εργασίας.

¹³⁸⁵Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, *ό.π.*, σ. 37.

¹³⁸⁶*Το ίδιο*, σ. 31.

¹³⁸⁷*Ο.π.*

¹³⁸⁸*Το ίδιο*, σ. 32.

αναβίωση του παρελθόντος της, ένα είδος θεάτρου εν θεάτρω. Παράλληλα, όμως, επιτρέπει σε αυτό το παρελθόν να εισχωρήσει στο δραματικό σύμπαν του έργου, ένα σύμπαν που κατά τα άλλα διέπεται από μια εμμενή παροντικότητα, αφού η όλη σκηνική δράση τελείται στο παρόν χωρίς καμία σχεδόν διηγητική αναφορά. Υπό αυτό το πρίσμα οι χρονικές παρεκβάσεις της Μητέρας υποβάλλουν μια δευτεροβάθμια χρονικότητα, πάνω στην οποία θεμελιώνεται η εδραία σημασία της επιτελεστικότητας του βίου που αναφύεται στο σύνολο της δραματουργίας του Παύλου Μάτεσι.

Ο ρόλος του μικρού και αθώου παιδιού είναι ο πρώτος από μια σειρά κοινωνικών ρόλων της Μητέρας οι οποίοι θα αποκαλυφθούν στην εξέλιξη της δράσης. Στην επόμενη σκηνή του έργου και, ενώ η οικογένεια περιμένει τον περαματάρη για να διασχίσει τον ποταμό, φωτίζεται και πάλι η μορφή της Μητέρας στο πατάρι. Από το σχοινί που διατρέχει το επάνω επίπεδο της σκηνής δίκην μπουγάδας κρέμεται ένα φόρεμα απλό, για ώριμη γυναίκα, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Η Μητέρα το πλησιάζει, το παίρνει στα χέρια της και το βάζει επάνω της σαν να το προβάρει. Λίγο αργότερα θα εξηγήσει:

Της εγκυμοσύνης. Έπαιζε τότε την έγκυο... δεν θυμάμαι σε ποιο παιδί. (Συζητάει με το φόρεμα) ... Ή μην ήταν έκτρωση; Τότε που ονειρεύτηκα στον ύπνο μου μια μυρουδιά. Τώρα, ονειρεύομαι έτσι. Δίχως να κοιμάμαι. Άρωμα είχα δει. Πολύ ωραία μυρουδιά. (Στο φόρεμα) Εσύ; Μου είχαν φέρει δώρο φουστάνι. Η μάνα μου. Όταν γέννησα τον μικρότερο. Ε σ έ ν α έφερε δώρο; Για να με παρηγορήσει.¹³⁸⁹

Στη συνέχεια το σχοινί κινείται και απομακρύνει το φόρεμα. Λίγο παρακάτω το σχοινί τίθεται εκ νέου σε κίνηση και αυτήν τη φορά φέρνει μπροστά στη Μητέρα το νυφικό της φόρεμα. Η Μητέρα το παίρνει και το δοκιμάζει επάνω της: «Το νυφικό μου. Μου φόρεσαν και πέπλο. (τον ρίχνει πάνω της) Έπαιξα και τη νύφη. Μετά, έπαιξα και τη Μητέρα. (εξετάζοντας το φόρεμα που κρατάει μπροστά της) Μου πήγαινε. Τότε. Να ζήσετε μου φώναζαν. Μας φώναζαν. Ρόλος. Μου πήγαινε»¹³⁹⁰. Και αμέσως μετά θα εμπλακεί σε μια συνομιλία με τον Μεγάλο της γιο, ο οποίος την πληροφορεί για τον θάνατό της. Τότε η Μητέρα ζητά από τον γιο της να μην την αποκαλεί πλέον «Μητέρα», εφόσον έχει βγει πια από το έργο. Το επεισόδιο θα λήξει με την τέλεση των αρραβώνων τους, με τη Μητέρα να βγάζει από το δάχτυλό της τη βέρα της και να την περνά στο δάχτυλο του γιου της. Την ίδια στιγμή το σχοινί με το νυφικό αρχίζει να απομακρύνεται και η Μητέρα αποφαίνεται: «Ο γάμος μου. Ταξιδεύει»¹³⁹¹.

Στην έναρξη της τέταρτης σκηνής του έργου το σχοινί με τα ρούχα κινείται και πάλι, την ίδια στιγμή που η Μητέρα μονολογεί:

Τώρα, και να επιστρέψω, τα ρούχα μου είναι πια άλλου καιρού... πόσον καιρό να 'χω άραγε... που δεν είμαι; Χρόνια; Μόνο χρόνια; Τα ρούχα μου (εξετάζει τον ρουχισμό που φοράει) είναι παλιά μόδα. Θα μου πούνε, άλλης εποχής άνθρωπος εσύ, δεν σε παίζουμε, δεν είσαι του έργου...¹³⁹²

¹³⁸⁹ Το ίδιο, σσ. 49-50.

¹³⁹⁰ Το ίδιο, σσ. 52-53.

¹³⁹¹ Το ίδιο, σ. 55.

¹³⁹² Το ίδιο, σ. 72.

Η Μητέρα ανησυχεί για τα παλιοκαιρισμένα ρούχα της, μήπως τυχόν σταθούν εμπόδιο στην ενδεχόμενη επάνοδό της στον θίασο. Διερωτάται, μάλιστα, πόσο καιρό να έχει που πέθανε και που απουσιάζει από τα εγκόσμια. Εκείνη τη στιγμή το σχοινί φέρνει εμπρός της ένα άλλο ένδυμα, την πάλαι ποτέ μαθητική της ποδιά. Η Μητέρα θυμάται με νοσταλγία τα μαθητικά της χρόνια, αλλά και τη μετέπειτα διδασκαλική της διαδρομή. Στο μεταξύ έχει εμφανιστεί και πάλι ο Μεγάλος γιος, που της απευθύνεται αποκαλώντας την σταθερά «Μητέρα», για να εισπράξει ακόμα μια φορά από εκείνη την υπενθύμιση ότι το πρόσωπο της Μητέρας δεν ήταν παρά ένας ρόλος και σε καμία περίπτωση δεν ταυτίζεται με την πραγματική της υπόσταση. Στη συνέχεια της συνομιλίας της με τον γιο της η Μητέρα θα διερωτηθεί εκ νέου πόσα χρόνια πέρασαν που έχει αποσυρθεί και έπειτα ομολογεί την απώλεια της ικανότητάς της να μετρά τον χρόνο. Και ενώ εκείνη αναφέρεται σε «χρόνους», ο γιος της την πληροφορεί ότι έχουν περάσει μόλις επτά ημέρες από την αποβίωσή της.

Στο επεισόδιο αυτό, υπό τη δυναμική της σκηνικής παρουσίας της μαθητικής ποδιάς, τα μαθητικά χρόνια συναιρούνται στη συνείδηση της Μητέρας με τα χρόνια της ως δασκάλας. Σε αυτήν τη σύμφυση του χρόνου της διδασκαλίας με τον χρόνο της μαθητείας εμφωλεύει η κρίση της σοφίας παράλληλα με το πάθος για τη γνώση, η συσσωρευμένη εμπειρία της ζωής παράλληλα με την άγουρη δίψα για τις πρώτες συγκινήσεις της. Κατά την ενεργοποίηση της μνήμης, η οποία επιτελείται χάρη στην ποδιά, διανύεται έτσι ένα μεγάλο χρονικό εύρος της πορείας ζωής της Μητέρας, που εύλογα της δημιουργεί την αίσθηση ότι απουσιάζει χρόνια από τα εγκόσμια, ενώ ο θάνατός της έχει συμβεί μόλις λίγες μέρες πριν. Εντοπίζεται εδώ μια διαστολή του χρόνου, που παραμορφώνει εντελώς τη συνείδηση της πραγματικότητας εκ μέρους της Μητέρας. Η ίδια η φύση της μνήμης, άλλωστε, προβάλλει ατελής, επιλεκτική και ενίοτε παραμορφωτική, καθώς ανακαλεί και συγκρατεί από το παρελθόν μόνο ό,τι της ταιριάζει¹³⁹³. Η σύγχυση της Μητέρας γύρω από την ακριβή διάσταση του χρόνου φαίνεται, συνεπώς, να απορρέει από την εγγενή ρευστότητα των μνημονικών διεργασιών, στις οποίες εξ ορισμού καταστρατηγείται η χρονική ακολουθία, ενώ η ανάκληση των γεγονότων υπόκειται στην ασταθή αντίληψη της αλληλουχίας και της βαρύτητάς τους. Όπως επισημαίνει και ο Πεφάνης, «Στον Μάτεσι η μνήμη καταργεί τα όρια ανάμεσα στις χρονικές βαθμίδες: το παρελθόν δε βρίσκεται πίσω, αλλά μέσα στο παρόν»¹³⁹⁴. Έτσι, με την εικόνα της μαθητικής ποδιάς εισβάλλει στο δραματικό παρόν μια διάσταση του παρελθόντος διεσταλμένη, η βιωμένη εμπειρία μιας ολόκληρης ζωής στη σχολική τάξη, οι ρόλοι του μαθητή και του δασκάλου αμοιβαία υποκαταστάσιμοι στη συνείδηση ενός υπερχρονικού εαυτού που ανασκοπεί το παρελθόν του.

¹³⁹³ Για τη φύση των μνημονικών διεργασιών και την ανάδυση των μνημονικών τόπων, βλ. Nora, «Between Memory and History: Les lieux de mémoire», *ό.π.*, σσ. 7-24. Ο Γ. Πεφάνης συνοψίζει εύστοχα τη ρευστότητα της μνημονικής διεργασίας στη φράση: «Θυμάμαι σημαίνει ανακαλώ το παρελθόν και αναπλάθω τα περιεχόμενά του ανάλογα με το αφηγηρικό παρόν». Πεφάνης, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σ. 266.

¹³⁹⁴ Πεφάνης, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 143.

Στην επόμενη και τελευταία σκηνή του έργου το σχοινί της μπουγάδας φέρνει μπροστά στη Μητέρα τα τελευταία αντικείμενα που ανακαλούν το παρελθόν της: ένα ρουχαλάκι μωρού και μια κούκλα πάνινη. Δεν πρόκειται για μωρουδιακά των παιδιών της, αλλά για δικά της ρούχα από την εποχή που ήταν η ίδια μωρό –μάλιστα έχουν ακόμα τη μυρωδιά της μητέρας της, όπως η ίδια ομολογεί. Η κούκλα, επίσης δική της, εμφανίζεται χαλασμένη, ωστόσο η Μητέρα δεν την αναγνωρίζει και την πετά στη σκηνή. Το σχοινί αποσύρεται και η Μητέρα κατέρχεται στη σκηνή, όπου θα παραμείνει μέχρι το τέλος. Στο μεταξύ έχει φορέσει το νυφικό της φόρεμα, ενώ τη στιγμή κατά την οποία οι Νοσοκόμοι παραλαμβάνουν τον Μεγάλο γιο για να τον οδηγήσουν στο ψυχιατρείο, η Μητέρα περνά στο μπράτσο της ένα πένθος. Αφού καθένας από τους οικείους της πάρει τον δρόμο του και η Κόρη μείνει στη σκηνή για να τελέσει τον γάμο με τον εαυτό της και να εξαγγείλει την επιστροφή της στο σπίτι, η Μητέρα βλέπει την τελευταία της κατοικία, τον τάφο της οικογένειάς της, και αναφωνεί: «Α! Να το προικιό μου! Το οικογενειακό μας!»¹³⁹⁵. Λίγο μετά σκύβει και μαζεύει από κάτω την κούκλα που είχε πετάξει πρωτότερα, σαν να συγυρίζει, και κοιτώντας την έξοδο από όπου έφυγαν τα παιδιά της μονολογεί:

Ευτυχώς που όλα είναι ρόλοι. Μητέρα, γιος, μερμήγκι, όλα ρόλοι. Αλλιώς, ποιος θ' άντεχε; Βλέπεις, η μόνη αμαρτία είναι η δυστυχία. Και, αφού ο ρόλος του ανθρώπου θέλει τόση δυστυχία, σκέφτηκα μήπως καλύτερα να γινόμουνα δέντρο; Ή πουλί; Όμως, πού ξέρεις πόση δυστυχία κουβαλάνε κι αυτοί οι ρόλοι...

Ξεκινάει για πίσω από το τέμπλο

Ως τώρα έπαιξα το ρόλο της ζωντανής. Τώρα θα παίζω το ρόλο της πεθαμένης.¹³⁹⁶

Στη συνέχεια παίρνει τη θέση της στο τέμπλο, το οποίοι νωρίτερα είχε εμφανιστεί πίσω από μια κουρτίνα, κρατώντας σταθερά την κούκλα στα χέρια της. Χωρίς καμία ιδιαίτερη έκφραση στο πρόσωπό της, σε τόνο καθημερινό, τελεί τον ύστατο αποχαιρετισμό του κόσμου τούτου: «Αγαπητή Γη, χάρηκα που σε γνώρισα. / Τώρα, σας αποχαιρετώ με προθυμία»¹³⁹⁷.

Η έξοδος της Μητέρας είναι γεγονός. Τώρα είναι που αποφασίζει να εισέλθει οριστικά και αμετάκλητα στο καθεστώς του θανάτου, σφραγίζοντας έτσι όλη την πορεία της στη σκηνή της ζωής της. Μέχρι τώρα παρέτεινε τον σκηνικό της βίο, ανασκοπώντας τους ρόλους της ζωής της, οι οποίοι σύμφωνα με την ίδια δεν ήταν παρά θεατρικοί ρόλοι, αυθαίρετα δοσμένοι και τυχαία ενσαρκωμένοι. Σύμφωνα με τον Γ. Πεφάνη, «Ο θάνατος αντιμετωπίζεται ως μια νέα αφετηρία της σκηνικής ζωής των προσώπων, δηλαδή θέτει ένα τέλος σε μια οριοθετημένη φάση της μυθοπλαστικής ζωής τους και διανοίγει μια νέα προοπτική»¹³⁹⁸. Υπό το πρίσμα αυτό, ο θάνατος της Μητέρας και η παραμονή της στο πατάρι από όπου επόπτευσε το τελευταίο της ταξίδι διαμόρφωσαν μια παράλληλη χρονικότητα στο δραματικό σύμπαν του έργου, μια χρονικότητα στην οποία συνέκλιναν ο χρόνος της ζωής με τον

¹³⁹⁵ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 108.

¹³⁹⁶ *Το ίδιο*, σ. 109.

¹³⁹⁷ *Το ίδιο*, σ. 110.

¹³⁹⁸ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 144.

χρόνο του θεάτρου, έτσι ώστε ολόκληρος ο βίος να παρουσιάζεται ως μια σκηνή θεάτρου.

Τη θεατρική αυτή μεταφορά ενεργοποίησαν τα σκηνικά αντικείμενα τα οποία συνδέθηκαν με κομβικούς ρόλους της ζωής της Μητέρας: νήπιο, μαθήτρια, σύζυγος, δασκάλα και μητέρα, διά των οποίων η ίδια οδηγήθηκε στη «διαπίστωση πως η ζωή της υπήρξε μια αλληλουχία από ρόλους που την υποχρέωσαν να υποδυθεί»¹³⁹⁹. Όλα τα αντικείμενα και τα «φορέματα ζωής της Μητέρας»¹⁴⁰⁰, απομεινάρια του παρελθόντος, τα οποία επέτρεψαν να ευοδωθεί η μνημονική αυτή διεργασία, παρουσιάζονται, έτσι, ως αντικείμενα «mise en abymes»¹⁴⁰¹. Πρόκειται για αντικείμενα που ενθαρρύνουν τη συνεχή επαναφορά της μνήμης, όχι όμως ως μιας στατικής αναπαράστασης, αλλά ως συνεχώς επενδύμενης με νέες προβολές του φαντασιακού, άρα ως διαρκώς αναγεννώμενης. Η ανάκληση των ρόλων αυτών και η εκ νέου εμπίωσή τους έστω και στιγμιαία στο δραματικό παρόν μπορεί, μάλιστα, να θεωρηθεί ως μια απόπειρα αυτοεξαγνισμού της Μητέρας¹⁴⁰², η οποία τώρα καθαρμένη από το βάρος των κοινωνικών της ρόλων οδεύει προς την τελευταία της κατοικία «με προθυμία». Το πατάρι της, ως άλλο «μεταφυσικό παρασκήνιο», καθίσταται τώρα από σκηνή θεάτρου μια σκηνή θανάτου¹⁴⁰³.

Η Μητέρα αναστοχάζεται πάνω στους ρόλους της ζωής της, τους οποίους αντιμετωπίζει ως θεατρικούς, ακριβώς λόγω της δύναμης του θεάτρου να δημιουργεί ολοένα καινούριες πλαισιώσεις και να ανατροφοδοτεί την αντίληψη του κόσμου και του εαυτού εντός του κόσμου αυτού. Στη δραματολογία του Μάτεσι μνήμη, θέατρο και ζωή συντείνουν από κοινού στην προοπτική μιας ανανεωμένης συνείδησης του χρόνου, εντός και διά της οποίας ο εαυτός δύναται συνεχώς να αναδημιουργείται. Έτσι, το έργο παρουσιάζεται ως «η πορεία της Μητέρας από τα πολλά ‘γίγνεσθαι’ του θνητού βίου στο ‘είναι’ της αιώνιας κατάστασης»¹⁴⁰⁴, αφού πρώτα όλα αυτά τα ‘γίγνεσθαι’ έχουν πολλαπλώς αναπλαισιωθεί και εμπιωθεί. Σε αυτό το πλαίσιο, το «‘είναι’ της αιώνιας κατάστασης» δεν προβάλλει ως μια αναπόδραστη καταληκτική συνθήκη του βίου, αλλά ως απότοκο μιας δυναμικής διαδικασίας εξέλιξης του εαυτού στη διάρκεια της ζωής.

Στην παρούσα υποενότητα διερευνήθηκε ο τρόπος με τον οποίο τελείται διά των σκηνικών αντικειμένων η αναφορά στη θεατρική τέχνη, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο διαυγάζεται μέσα από την αυτοαναφορική αυτή διαδικασία ο χρόνος του θεάτρου εντός της πρωτοβάθμιας σκηνικής αναπαράστασης. Σε άλλες περιπτώσεις ο χρόνος αυτός συγκροτείται στο φαντασιακό των προσώπων, όταν τα πρόσωπα

¹³⁹⁹ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Οι παρόντες νεκροί στο θέατρο του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 137.

¹⁴⁰⁰ Πούχγερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι*, *ό.π.*, σ. 167.

¹⁴⁰¹ Noga, *ό.π.*, σ. 20.

¹⁴⁰² Σύμφωνα με την κριτικογράφο του Ριζοσπάστη, η νοερή επιστροφή της Μητέρας στα χρόνια της αθωότητας έχει ως αποτέλεσμα τον αυτοεξαγνισμό της. Θυμέλη, «Σκηνικοί ‘δεσμοί’», *Ριζοσπάστης*, 10.2.1998.

¹⁴⁰³ Πεφάνης, «‘Είμαι... άλογο... εγώ...’». Το παρασκήνιο της τρέλας και της ζωικότητας στο *Προς Ελευσίνα* του Παύλου Μάτεσι», στον τόμο Θανάσης Αγάθος, Λητώ Ιωακειμίδου, Γιάννης Ξούριας (επιμ.), *Θέματα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, Gutenberg, Αθήνα 2020, σ. 389.

¹⁴⁰⁴ Ανδριανού, «Δύο εκδοχές ενός κοινού μύθου. Παύλου Μάτεσι, *Προς Ελευσίνα*, Ουίλιαμ Φόκνερ, *Καθώς ψυχροραγώ*», *ό.π.*, σ. 174.

επιδίδονται σε μια δραστηριότητα που σχετίζεται με τη θεατρική τέχνη (λ.χ. θεατρική συγγραφή, όπως στα έργα των Χριστοφή, Γράμψα και Γιαλαμά). Σε άλλες περιπτώσεις ο χρόνος αυτός αποσπάται πλήρως από το πρωτοβάθμιο πλαίσιο αναπαράστασης και καθίσταται ο χρόνος μιας εγκιβωτισμένης παράστασης ή δοκιμής (όπως συμβαίνει με το *Λόγω φάτσας*, το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα στον καθρέφτη*, το *Εντελώς αναξιοπρεπές!...*, το *πρόβλημα του Κώστα*, το *ταξίδι μακριά*, το 1843 και τα δύο έργα του Καμπανέλλη, *Στη χώρα Ίψεν* και *Η τελευταία πράξη*). Σε άλλες περιπτώσεις, τέλος, ο χρόνος του θεάτρου διαχέεται και διαποτίζει το σύνολο της σκηνικής δράσης, μέσα από παιχνίδια ρόλων και μεταμφιέσεων που υπαινίσσονται τη θεατρικότητα της ίδιας της ζωής και συνιστούν ένα σχόλιο πάνω στους κοινωνικούς ρόλους του ανθρώπινου βίου (όπως συμβαίνει με όλα τα έργα του Στάικου, καθώς και με το *Προς Ελευσίνα* του Παύλου Μάτεσι).

Αλλά και εντός αυτών των επιμέρους κατηγοριών επισημαίνονται λεπτές διαφοροποιήσεις στον χειρισμό του εκάστοτε ενδιαθέτου θεατρικού χρόνου, στις οποίες υποφώσκει άλλοτε μια διάθεση αναστοχασμού πάνω στα όρια και τις δυνατότητες της θεατρικής τέχνης εκ μέρους του συγγραφέα, άλλοτε μια ανεπαίσθητη ειρωνική διάθεση, άλλοτε μια τάση υπέρβασης της εγνωσμένης πραγματικότητας προς ανάδειξη της καθολικότητας του θεατρικού παιχνιδιού και άλλοτε, αντιστρόφως, η κατάφαση της θεατρικότητας της ζωής μέσα από την ενεργοποίηση ποικίλων μηχανισμών: της μνήμης, της συγκρότησης της εαυτότητας αλλά και της κατάκτησης της αυτοσυνειδησίας.

Σε κάθε περίπτωση, όμως, ο χρόνος του θεάτρου φέρεται να συμπλέκεται άρρηκτα με τον χρόνο της ζωής. Μέσα από τον ενδιαθέτο χρόνο του θεάτρου, είτε αυτός προβάλλει εγκιβωτισμένος στο πρωτοβάθμιο πλαίσιο αναπαράστασης, είτε εμφανίζεται διάχυτος στον δραματικό χώρο και χρόνο, ενεργοποιείται ένα επιπλέον βλέμμα επί των σκηνικών δρωμένων. Το βλέμμα αυτό αναδομεί τη σχέση θεώμενου και θεατή, αφού τοποθετεί τον θεατή του πρωτοβάθμιου αναπαραστατικού πλαισίου σε μια δευτερογενή θέση θέασης και έτσι εισάγει για εκείνον ένα δεύτερο επίπεδο συνείδησης. Με τον τρόπο αυτό, ο θεατής καλείται να στοχαστεί πάνω στους μηχανισμούς συγκρότησης της ταυτότητας, καθώς βλέπει να εκδιπλώνεται επί σκηνής όλο το φάσμα των δυνατοτήτων που εμπεριέχονται στη διαδικασία συγκρότησης της εαυτότητας. Παράλληλα, στο σκηνικό παιχνίδι των ρόλων, το οποίο αντικατοπτρίζει τη διαδικασία διαμόρφωσης των κοινωνικών ρόλων, ο θεατής αναγνωρίζει τη δική του βιωμένη κοινωνική πραγματικότητα. Κατά συνέπεια, μέσα και από τις δύο διακριτές κατηγορίες θεατροποίησης επιτελείται τελικά η διήθηση του χρόνου του θεάτρου με τον χρόνο του ανθρώπινου βίου, που παρουσιάζεται ως μια άλλη σκηνή του θεάτρου, στην οποία λαμβάνει χώρα η συνείδηση του κόσμου και η συγκρότηση του κοινωνικού εαυτού εντός του κόσμου αυτού.

Επιλογικά για τον δραματικό χρόνο

Εάν ο δραματικός χρόνος είναι ένας κειμενικός δείκτης που δεν διαθέτει ίδια μέσα για την ενύλωσή του, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τον δραματικό χώρο,

τότε τα σκηνικά αντικείμενα αναδεικνύονται σε προνομιακά πεδία για τη σκηνική υλοποίηση του δραματικού χρόνου. Και αυτό διότι μέσω των σκηνικών αντικειμένων υποστασιοποιούνται επί σκηνής τόσο ο παριστώμενος όσο και ο διηγητικός χρόνος. Ο μεν παριστώμενος χρόνος συνδέεται με «τη ροή των πράξεων, των συναισθημάτων και των γεγονότων που εκδηλώνονται άμεσα στο κείμενο»¹⁴⁰⁵, ο δε διηγητικός αναφέρεται σε φαντασιακές προβολές, οι οποίες βεβαίως ερείδονται και αγκυρώνονται βαθιά εντός του παριστώμενου χρόνου. Οι δύο αυτοί χρόνοι τελούν σε μια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους, καθώς ο διηγητικός χρόνος δεν μπορεί να συλληφθεί έξω από ένα παρόν που θα τον θεμελιώσει ως τέτοιο, ενώ και ο ίδιος ο παριστώμενος χρόνος είναι ουσιαστικά ήδη ένας χρόνος διηγητικός, αφού η αποκρυστάλλωση του χαρακτήρα του στο παρόν της δράσης προϋποθέτει ορισμένες πληροφορίες για γεγονότα, πρόσωπα κ.λ.π., οι οποίες τοποθετούνται εκτός του δραματικού χώρου και χρόνου, σε ένα αλλού και ένα άλλοτε.

Αυτή ακριβώς η διαλεκτική σχέση επιχειρήθηκε να διαυγασθεί από την ανάλυση της σχέσης των σκηνικών αντικειμένων με τον δραματικό χρόνο στην παρούσα ενότητα. Εκκινήσαμε από αντικείμενα που στοχεύουν ευθέως τον χρόνο και συνιστούν σύστοιχες εκδηλώσεις του, για να περάσουμε σταδιακά σε πιο αφηρημένες αποδόσεις του χρόνου, που βαθμιαία προσεγγίζουν σε όλο και μεγαλύτερο βάθος την ανθρώπινη κατάσταση. Μέσα από αντικείμενα που ενεργοποιούν τη μνήμη, φωτίζοντας την επενέργειά της στο παρόν, και αντικείμενα που συνοδεύουν πραγματικές ή συμβολικές μεταβάσεις, επιφέροντας τη συνειδησιακή μετατόπιση των προσώπων, μέχρι αντικείμενα που αρθρώνουν έναν εναλλακτικό λόγο πάνω στον ιστορικό χρόνο και τις ιδεολογικές κατασκευές του και αντικείμενα που συνέχουν τον χρόνο του θεάτρου με τον χρόνο της ζωής, διαμορφώνεται τελικά ένα δυναμικό πεδίο συσχετισμού του δραματικού παρόντος με άλλες χρονικότητες, οι οποίες τελικά συγκλίνουν στο σύνολό τους σε μια ριζική κατάφαση του χρόνου της ανθρώπινης περιπέτειας. Δεν θα μπορούσε, άλλωστε, να είναι και διαφορετικά, καθώς ο άνθρωπος συλλαμβάνει τον εαυτό του ως διαρκώς μετατοπιζόμενο στο συνεχές του ιστορικού χρόνου και ως συγκροτούμενο από τις αντιφάσεις αυτών των συνεχών μετατοπίσεων.

¹⁴⁰⁵ Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, ό.π., σ. 559.

3. ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Το δραματικό πρόσωπο είναι εκείνο το στοιχείο του δραματικού κόσμου το οποίο συνέχει τα επιμέρους επίπεδα του χώρου και του χρόνου και προσδίδει στη σκηνική δράση τη συνέχεια και τη συνεκτικότητά της. Σύμφωνα με την Ubersfeld και το συντελεστικό μοντέλο δράσης, το οποίο η ίδια εφάρμοσε στην ανάλυση των δραματικών κειμένων, το δραματικό πρόσωπο ενεργεί στον κάθετο άξονα του δραματικού κειμένου, υπερβαίνοντας τόσο τη λειτουργία της δρώσας δύναμης (*συντελεστής-actant*) όσο και τη λειτουργία του δρώντος προσώπου (*τελεστής-acteur*)¹⁴⁰⁶. Δεν ταυτίζεται, δηλαδή, ούτε με τον φορέα της δράσης στην οποία το ίδιο εμπλέκεται (*acteur*), αλλά ούτε και με τα κωδικοποιημένα χαρακτηριστικά της δράσης αυτής (*actant*). Πολύ περισσότερο, σύμφωνα με την Ubersfeld, το δραματικό πρόσωπο λειτουργεί ως ένα σημείο αγκύρωσης στο οποίο συγκλίνουν τα σκηνικά σημεία, από τη φύση τους ετερογενή και διασπορικά. Υπό αυτό το πρίσμα το δραματικό πρόσωπο μπορεί να νοηθεί ως ένας τόπος, στον οποίο συνενώνονται οι ποικίλες μικροδομές του δραματικού κειμένου, άρα ένας τόπος διά του οποίου διαυγάζεται η ποιητική του δραματικού κειμένου.

Ωστόσο, αν διανοίξουμε την οπτική μας γύρω από το δραματικό πρόσωπο και το θεωρήσουμε στο πλαίσιο της σκηνικής του ενσάρκωσης, τότε υπεισέρχεται και ένας ακόμα παράγοντας, ο οποίος συνδέεται με την οντολογία του προσώπου. Πρόκειται για τη φυσική παρουσία του ηθοποιού ο οποίος ενσαρκώνει το εκάστοτε δραματικό πρόσωπο και με τον τρόπο αυτό εισάγει τη διάσταση της σωματικότητας κατά τη διαδικασία της πρόσληψης του δραματικού προσώπου. Κάθε ηθοποιός, ενσαρκώνοντας ένα πρόσωπο, ενεργοποιεί την κινησιακή του υποδομή, την εκφραστικότητά του, πλήθος χειρονομιακών προβολών και με τον τρόπο αυτό εδραιώνει τις κινησιακές και γειτνιαστικές σχέσεις του στον σκηνικό χώρο, προκαλώντας έτσι μια ορισμένη αντίληψη στους κόλπους των θεατών. Το δραματικό πρόσωπο που ενσαρκώνει προβάλλει, κατ' αυτόν τον τρόπο, σύμφυτο με τη δική του σωματικότητα και δεν μπορεί να καταστεί αντιληπτό εκτός αυτής της ορισμένης σωματικότητας.

Ήδη, όμως, έχει υπονοηθεί η εκδήλωση αυτής της σωματικότητας εν χώρω. Η προθετικότητα που διακρίνει τις κινήσεις και τις χειρονομίες ενός ηθοποιού κατά τη διαδικασία της ενσάρκωσης του ρόλου του κατευθύνεται είτε σε άλλα πρόσωπα που κινούνται στον ίδιο χώρο είτε σε αντικείμενα που πληρούν τον σκηνικό χώρο, τα οποία έτσι απορροφούν την ενέργεια των δραματικών προσώπων και συμβολοποιούν τη μεταξύ τους σχέση. Όπως εύστοχα το διατυπώνει και ο Pavis: «Το δραματικό πρόσωπο στην ουσία δεν υπάρχει παρά στο φόντο των αλληλεπιδράσεών του με τις υπόλοιπες δυνάμεις του δράματος. Δεν γίνεται κατανοητό παρά μόνο όταν

¹⁴⁰⁶ Για την ανάλυσή της αυτή η Ubersfeld στηρίζεται στο συντελεστικό μοντέλο του Greimas, ο οποίος με τη σειρά του βασίστηκε στα αντίστοιχα μοντέλα των Prop, Souriau κ.ά. Βλ. αναλυτικά: Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, ό.π., σσ. 89-112. Ο Γ. Πεφάνης, επίσης, αναφέρεται διεξοδικά στο συντελεστικό μοντέλο και στην εφαρμογή του στην ανάλυση του δραματικού προσώπου: Πεφάνης, ό.π., σσ. 478-508.

χωρικοποιηθούν οι σχέσεις του με τους άλλους»¹⁴⁰⁷. Ο χώρος, συνεπώς, καθίσταται και εδώ κλειδί για την ερμηνεία της ιδιοσυστασίας των δραματικών προσώπων, καθόσον τα πρόσωπα αναδύονται ως ολοκληρωμένες σκηνικές παρουσίες εντός και διά του δραματικού/σκηνικού χώρου.

Κατά συνέπεια, στο δραματικό πρόσωπο καθίσταται διαυγής η διφυΐα των θεατρικών σημείων: τα θεατρικά σημεία λειτουργούν καταρχάς ως αναφορές, αφού αναφέρονται σε αντικείμενα του πραγματικού κόσμου, προσλαμβάνοντας σημασίες οι οποίες αφενός προδιαγράφονται σε έναν βαθμό από το δραματικό κείμενο, αφετέρου εγγράφονται στον πολιτισμικό κώδικα εντός του οποίου τα σημεία αυτά φανερώνονται. Ταυτόχρονα, όμως, τα θεατρικά σημεία δεν αποποιούνται την υλικότητά τους, η οποία τα αγκυρώνει στον πραγματικό κόσμο όχι πλέον ως αναφορές αλλά ως ισχυρές φανερώσεις του. Έτσι και όταν ένας ηθοποιός υποδύεται ένα δραματικό πρόσωπο, η παρουσία του αναφέρεται στον κόσμο του δράματος, αλλά ταυτόχρονα εμφανίζεται προσδεμένη στη σωματικότητα του ηθοποιού και καθίσταται αντιληπτή κυρίως δι' αυτής.

Ο τρόπος, λοιπόν, με τον οποίο συνέχονται τα δραματικά πρόσωπα των έργων με τα σκηνικά αντικείμενα που τα περιβάλλουν δεν συνεισφέρει μόνο στη διαύγαση του παραδειγματικού και του συνταγματικού άξονα κάθε έργου, δηλαδή στη χαρτογράφηση των αναφορικών λειτουργιών προσώπων και αντικειμένων, στην ανάλυση της φύσης και της λειτουργίας τους και στην ένταξή τους στο συνεχές του κειμένου και της παράστασης. Πολύ περισσότερο αντανακλά τα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα των έργων, στα οποία εμφιλοχωρούν οι συμβολικές σχέσεις που συνδέουν τα πρόσωπα του δράματος με τον κόσμο των πραγμάτων και οι οποίες υπόκεινται σε διαρκείς μετασχηματισμούς με κάθε νέα ενσάρκωση του δραματικού προσώπου σε κάθε νέα σκηνική αναπαράσταση του δραματικού κειμένου.

Αν προσεγγίσουμε τη σχέση των δραματικών προσώπων με τα σκηνικά αντικείμενα στο πλαίσιο της σημειολογικής ανάλυσης, μπορούμε καταρχάς να καταγράψουμε τον χαρακτήρα της σκηνικής παρουσίας των αντικειμένων σε συνάρτηση με την κεντρική ή περιφερειακή θέση των προσώπων του δράματος τα οποία ενέχονται σε σχέσεις με τα αντικείμενα αυτά, τη μεταλλαγή της ταυτότητας και της χρήσης των αντικειμένων αναλόγως με την προθετικότητα των δραματικών προσώπων επάνω τους, τη σχέση αντίθεσης ή παραπληρώματος των δραματικών προσώπων προς τα αντικείμενα, καθώς και τον βαθμό κινητικότητας και γειτνίασης που προσδιορίζει τη σχέση προσώπων και αντικειμένων. Μεθερμηνευόμενη, όμως, σε ένα περισσότερο συμβολικό επίπεδο η σχέση αυτή προσώπων και αντικειμένων δύναται να μας οδηγήσει σε διαπιστώσεις που αφορούν το δραματικό σύμπαν του έργου στο σύνολό του και έτσι να αγγίξει τον πυρήνα της ποιητικής του. Με μια τέτοια προσέγγιση καταφάσκει τελικά η ίδια η υπόσταση των δραματικών προσώπων ως «συμβολικών μορφών, ως ανοιχτών ενοτήτων νοήματος και ροών σημασιών που διατρέχουν όλο το κείμενο»¹⁴⁰⁸.

¹⁴⁰⁷ Pavis, «Théorie du Théâtre et Sémiologie: Sphère de l' Objet et Sphère de l' Homme», *ό.π.*, σ. 53.

¹⁴⁰⁸ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 501.

3.1 Ατομική σκευή: από τη συνοχή στον κερματισμό του υποκειμένου

Η ατομική σκευή σε κυριολεκτικό επίπεδο δηλώνει το βίος, τα υπάρχοντα, τα κεκτημένα του βίου των προσώπων, με τα οποία εκείνα πορεύονται στη ζωή τους και διά των οποίων συγκροτούν την επικράτεια της καθημερινότητάς τους. Σε μεταφορικό επίπεδο, ωστόσο, η ατομική σκευή μπορεί να υποδηλώνει τον αξιακό κώδικα, το ηθικό φορτίο, τη μνημονική παρακαταθήκη, αλλά και το κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο του εαυτού, όπως αυτός συγκροτείται στο πέρασμα του χρόνου και διέρχεται μέσα από τις πολλαπλές εκδηλώσεις της ταυτότητάς του. Πρόκειται, ουσιαστικά, για την υπαρξιακή σκευή του ατόμου, διά της οποίας εκείνο κυρώνει την υπόστασή του και δύναται να στοχεύει το μέλλον. Υπό αυτό το πρίσμα, τα αντικείμενα που συνοψίζουν την έννοια της ατομικής σκευής εμφανίζουν εγκιβωτισμένες τις επιμέρους χρονικότητες, παρελθόν-παρόν-μέλλον, καθώς ο εαυτός δεν νοείται παρά στην εξέλιξή του και στον συνεχή μετασχηματισμό του στην πορεία του βίου του.

Είτε πρόκειται για αντικείμενα που φωτίζουν τις αλληπάλλληλες μεταπηδήσεις του εαυτού στους ετερογενείς κοινωνικούς του ρόλους, είτε πρόκειται για αντικείμενα που ενθαρρύνουν την ενατένιση και την ανασκόπηση κατά τη διαδικασία ανασυγκρότησης του εαυτού, είτε πρόκειται για αντικείμενα που συνεπικουρούν την εκδίπλωση των πολλαπλών ειδώλων του εαυτού, είτε τέλος πρόκειται για αντικείμενα που αγκυρώνουν την ύπαρξη των προσώπων σε μια δυστοπική πραγματικότητα και εκκολάπτουν μια αβέβαιη μελλοντική προοπτική, σε κάθε περίπτωση τα αντικείμενα της κατηγορίας αυτής συγκροτούν την ατομική σκευή του δραματικού προσώπου, με την οποία εκδηλώνεται επί σκηνής η καλειδοσκοπική του φύση. Τα εν λόγω αντικείμενα συνδέονται με τα δραματικά πρόσωπα με τρόπο ώστε να διαυγάζουν την ατομική πορεία των προσώπων μέσα στον χρόνο, την εξέλιξη της εαυτότητάς τους, τις κομβικές στιγμές του βίου τους και τον εκάστοτε μετασχηματισμό της ταυτότητάς τους, που οδηγεί στον επαναπροσδιορισμό του κοινωνικού τους ρόλου.

Στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Η τελευταία πράξη* οι αποσκευές αποτελούν χαρακτηριστικό της εμφάνισης του πλανόδιου θιάσου, ο οποίος έχει προσκληθεί στο νησί της Ιθάκης από τον Τηλέμαχο, προκειμένου να στήσει μια παράσταση ψυχοδράματος. Σκοπός του εγχειρήματος είναι ο Οδυσσεύς (που φέρεται να έχει φτάσει στο νησί, αλλά να περιπλανιέται άσκοπα, έχοντας ενδεχομένως απολέσει τη μνήμη του) μέσα από την παράσταση αυτή να ανακτήσει τη συνείδηση του εαυτού του και να οδηγηθεί στην αυτοαναγνώριση ως ηγεμόνας της Ιθάκης. Οι ηθοποιοί του θιάσου κάνουν την είσοδό τους στη δεύτερη εικόνα του έργου, κατακλύζοντας με την παρουσία τους τον σκηνικό χώρο. Σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, «κουβαλούν πολλές αποσκευές σαν να πηγαίνουν σε μακρινό ταξίδι» και δείχνουν μαγεμένοι από το τοπίο¹⁴⁰⁹.

Μολονότι οι αποσκευές έχουν συζητηθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο ως αντικείμενα της περιπλάνησης και της αποδημίας, στο παρόν έργο αποκτούν μια

¹⁴⁰⁹ Καμπανέλλης, «Τελευταία πράξη», στον τόμο *Θέατρο Ζ'*, ό.π., σ. 200.

δευτεροβάθμια λειτουργία, γι' αυτό και μεταπηδούν στην κατηγορία της ατομικής σκευής. Σε αντίθεση με άλλα έργα, όπου οι αποσκευές σηματοδοτούν μια τομή στον χρόνο των δραματικών προσώπων, στην οποία τελείται η μετάβαση σε ένα νέο καθεστώς, στην περίπτωση των πλανόδιων ηθοποιών οι αποσκευές προβάλλουν σύμφυτες με την ιδιότητά τους ως περιπλανώμενων σε τόπους και χρόνους όχι μόνο της ζωής, αλλά και του ίδιου του θεάτρου, συνεπώς εμπεριέχουν την επανάληψη και τη συνεχή επαναφορά και καθίστανται τόποι συμπύκνωσης της ανθρώπινης αλλά και της θεατρικής περιπέτειας. Οι ηθοποιοί δεν προσδοκούν να αγκυροβολήσουν κάπου, κάθε τους άφιξη σημαίνει και μια επερχόμενη αναχώρηση. Και έχουν πλήρη επίγνωση της κατάστασης αυτής: όταν στο τέλος του έργου αποκαλύπτεται η αποτυχία του σχεδίου τους, με τον Οδυσσέα να απομυστικοποιεί την όλη διαδικασία, οι ηθοποιοί σπεύδουν να ετοιμάσουν τα πράγματά τους για αναχώρηση. Γνωρίζουν ότι δεν τους κρατάει κάτι άλλο στο νησί της Ιθάκης και ότι τους περιμένει ήδη ο επόμενος προορισμός.

Ο θιάσος κάνει την είσοδό του στη σκηνή στη δεύτερη εικόνα του έργου. Οι ηθοποιοί, εν αναμονή της τακτοποίησής τους στον ξενώνα, αποθέτουν τις βαλίτσες τους άτακτα στον δραματικό χώρο και επιδίδονται σε διαφορετικές αναγνωριστικές ενέργειες ως προς το καινούριο περιβάλλον: άλλοι κόβουν πορτοκάλια και τα παραχώνουν στις τσέπες τους, άλλοι θρονιάζονται στο περίπτερο και αναζητούν καφέ, άλλοι ξαπλώνουν με άνεση στις καρέκλες και άλλοι βγάζουν τα βιβλία τους και διαβάζουν. Οι διάσπαρτες γύρω τους βαλίτσες υπογραμμίζουν τη διαρκή εκκρεμότητα στην οποία αυτοί τελούν, την απουσία σταθερού σημείου αναφοράς και τις συνεχείς μετατοπίσεις τους τόσο σε επίπεδο χωροταξίας όσο και στο επίπεδο της συγκρότησης της ταυτότητάς τους (που επιτείνεται από την παρεπιδημία τους στους διαφορετικούς κάθε φορά ρόλους που ενσαρκώνουν).

Η πλησμονή των αποσκευών, δυσανάλογα πολλών σε σχέση με την εφήμερη παραμονή του θιάσου στο νησί της Ιθάκης, καταδεικνύει τις αρχικές διαθέσεις του θιάσου. Οι ηθοποιοί προβάλλουν ιδιαίτερα γοητευμένοι από την πρόσκλησή τους από τον Τηλέμαχο και αισθάνονται τιμή που θα παίξουν για τον Οδυσσέα, ώστε φαντασιώνονται μια μάλλον μακρά διαμονή στο νησί:

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ... και τι είν' όλες αυτές οι βαλίτσες...;

ΑΡΙΑΣ: ... οι βαλίτσες μας είναι, τι θες να 'ναι...;

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ... γιατί...;

ΣΜΑΓΔΑ: ... μα καλά, πώς ήθελες να 'ρθουμε, με το νυχτικό και τις παντόφλες στο χέρι...;

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ... όχι βέβαια, αλλά σεις κουβαλήσατε ό,τι έχετε και δεν έχετε...! Θα τρομάξουν οι άνθρωποι...!

ΑΡΙΑΣ: ... μα για στάσου, βρε αδερφέ...!

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ... σσςς, πιο σιγά δεν είν' ανάγκη να μας ακούνε και μέσα...!

ΑΡΙΑΣ: ... δε θα χρειαστούμε και τα θεατρικά μας και τα καθημερινά μας και τις αλλαξιές μας, τι θα φοράμε τόσον καιρό...;

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ... ποιον τόσο καιρό...; άντε να μείνουμε τρεις τέσσερις μέρες...!

(Την απογοήτευση όλων τη λέει η νεαρά του θιάσου)

ΜΕΛΙΣΣΑ: ... μόνο...;

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ... άντε μια βδομάδα...!

ΜΕΛΙΣΣΑ: ... μα μόνο...!

ΣΜΑΓΔΑ: ... κρίμα, κι είναι τόσο ωραία εδώ...

ΜΕΛΙΣΣΑ: ... πολύ κρίμα...!

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ... μα τι φανταστήκατε, πως ήρθαμε να παραθερίσουμε, είστε με τα καλά σας...;

ΣΜΑΓΔΑ: ... συγγνώμη, έγινε μία παρεξήγηση...

ΛΑΡΗΣ: ... (στο ΘΙΑΣΑΡΧΗ) ... ηρέμησε... εμείς τα φέραμε, εμείς θα τα πάμε πίσω...

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ...έχω κάμει ύμνους για το ταλέντο σας και το ήθος σας, δε θέλω να βγω ψεύτης...

ΛΑΡΗΣ: ... ωραία, πες τους πως είναι πράματα που θα χρειαστούν ενδυμασίες, καπέλα, περούκες, μακιγιάζ...!

ΣΜΑΓΔΑ: ... έλα τώρα, χαμογέλασε... εσύ περνάς γκαμήλα από τρύπα βελόνας... εκεί κόλλησες τώρα...;

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ... συμμαζέψτε τα τουλάχιστον, να μη χτυπάνε στο μάτι... και ελάτε κοντά να τα πούμε...

(ΒΛΑΣΗΣ, ΜΕΛΙΣΣΑ, ΚΛΕΩΝ τα συμμαζεύουν.)¹⁴¹⁰

Η εικόνα αυτή θα μπορούσε, εν τέλει, να λειτουργήσει και αντιστικτικά προς την ολοκληρωτική απουσία σκευής του Οδυσσέα. Ο Οδυσσέας παρουσιάζεται μέσα από τις αφηγήσεις των αυτοπτών μαρτύρων ως ένας πλάνης, ο οποίος μάλιστα κυκλοφορεί με άκρα μυστικότητα στους δρόμους της Ιθάκης, προσπαθώντας να διαφύγει των αδιάκριτων βλεμμάτων. Αντίθετα με τον Οδυσσέα, ο θίασος φροντίζει άμα τη εμφανίσει του να κάνει αισθητή την παρουσία του στον δραματικό χώρο. Ο όγκος των αποσκευών του υποδηλώνει ακριβώς τη διάθεσή του να αφήσει τη σφραγίδα του στον χώρο και να επιβληθεί στη δραματική τάξη. Και ενώ πράγματι η εξέλιξη των γεγονότων εναπόκειται στους χειρισμούς του θίασου, τελικά ο Οδυσσέας αποδεικνύεται αυτός που καθορίζει την οριστική έκβαση, ανατρέποντας άρδην τα δεδομένα. Έτσι, στο τέλος του έργου ο θίασος αναδιπλώνεται στην εφήμερη υπόστασή του και αποχωρεί, εντάσσοντας όμως στις τάξεις του αυτόν τον ίδιο τον Οδυσσέα, που ως μοναδική σκευή του επιλέγει στο εξής τους θεατρικούς του ρόλους¹⁴¹¹.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι αποσκευές των ηθοποιών δεν συμπυκνώνουν απλώς τον χρόνο της ζωής τους, μιας ζωής σε διαρκή κίνηση και επισφάλεια, αλλά και τον χρόνο του θεατρικού τους βίου, τη μετάβαση από τον έναν ρόλο στον άλλο, την πρόσκαιρη ιδιοποίηση θεατρικών προσωπειών και την ακόλουθη απόρριψή τους. Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια τάξη αντικειμένων που στο έργο αυτό ανακινεί τον κυρίαρχο προβληματισμό του συγγραφέα γύρω από τη σχέση της ζωής με την τέχνη, αλλά και γύρω από τη δυνατότητα του θεάτρου να οικειοποιείται την Ιστορία προκειμένου να την ανατρέψει¹⁴¹². Σε αυτήν την

¹⁴¹⁰ Το ίδιο, σσ. 201-202.

¹⁴¹¹ Η Ζ. Σαμαρά σημειώνει εύστοχα ότι ο θίασος χωρίς σταθερή σκηνή «αντιπροσωπεύει την ίδια την ψυχή του ήρωα και γίνεται το σημείο εκκίνησης για να ταξιδέψει στον κόσμο, να συνεχίσει και την εξωτερική οδύσσεια». Σαμαρά, «Η τελευταία πράξη», στον τόμο *Τα άδυτα του σημείου: προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, ό.π., σ. 123.

¹⁴¹² Σύμφωνα με την Ζ. Σαμαρά, η ίδια η ένθεση της Ιστορίας μέσα σε παράσταση στη β' δύναμη συνιστά αυτόχρονα ανατροπή της Ιστορίας. Σαμαρά, «Υπο-κριτική. Τέχνη και ανατροπή στο θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», ό.π., σ. 31.

«‘καμπανέλλειο’ άκρα ετεροσημία»¹⁴¹³ η εισβολή του μπουλουκιού των ηθοποιών στον σκηνικό χώρο του έργου, που οπτικά αποτυπώνεται στην άναρχη εικόνα των ογκωδέστατων αποσκευών, ουσιαστικά ενεργοποιεί αυτόν ακριβώς τον μηχανισμό ανατροπής του ιστορικού χρόνου, εισάγοντας μια ιδιότυπη αχρονική πραγματικότητα¹⁴¹⁴. Εντός της πραγματικότητας αυτής ο μύθος αναστέλλεται και η ροή του χρόνου υποκαθίσταται από την κυκλική επανάληψη και τη διαρκή καταφυγή στους θεατρικούς ρόλους, έτσι που τελικά «η Ιστορία αποδυναμώνεται, παύει να παίζει πρωταρχικό ρόλο [...] [και] γίνεται αυτό που ήταν πάντα: παράσταση πλανόδιου θιάσου»¹⁴¹⁵.

Με έναν ανάλογο συμβολισμό, ο οποίος εκβάλλει σε έναν αντίστοιχο προβληματισμό γύρω από την ανθρώπινη κατάσταση, εμφανίζονται οι αποσκευές στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Μια Κωμωδία*, το οποίο αποτελεί μέρος της «τριλογίας της επιστροφής»¹⁴¹⁶ του συγγραφέα. Το έργο εκτυλίσσεται εξολοκλήρου στον Κάτω Κόσμο, άρα συνιστά εξορισμού ένα έργο συνυφασμένο με την αναχώρηση και την αποδημία. Ο τίτλος του έργου υποδηλώνει το γραμματολογικό είδος στο οποίο το έργο εντάσσεται¹⁴¹⁷: πρόκειται για μια κωμική προσέγγιση της καθόδου των νεκρών στον Άδη, οι οποίοι όμως εδώ δεν έρχονται για να παραδοθούν άνευ όρων στον ερεβώδη κόσμο του Πλούτωνα, αλλά αντίθετα προσέρχονται με μια διάθεση να εγκαθιδρύσουν στον Κάτω Κόσμο την οικεία τους τάξη, επιβάλλοντας μια υλιστική οπτική του μεταθανάτιου βίου και οδηγώντας σε μια πλήρη εκτρέχηση των ηθών. Έτσι, ο μυθικός Άδης υπόκειται σε μια «μπουρλέσκα ειρωνεία, όπου αναποδογυρίζεται ο κόσμος της σεπτής ιεραρχίας και ανατρέπονται τα παραδοσιακά ειωθότα»¹⁴¹⁸ σε τέτοιο βαθμό ώστε στο τέλος του έργου ο Πλούτωνα αναγκάζεται να βάλει λουκέτο, αποπέμποντας όλους τους νεκρούς πίσω στην επίγεια ζωή τους. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η κατάβαση στον Άδη μετατρέπεται τελικά σε μια επιστροφή στη ζωή. Κατά μία έννοια, πρόκειται για μια αναγωγή «στην αρχική ρίζα του όντος [που συνιστά ο αρχέγονος χρόνος του Άδη] και την εκεί προετοιμασία επανεξόδου στη ζωή»¹⁴¹⁹.

Όπως, όμως, επισημαίνει ο Β. Πούχγερ, η τριλογία της επιστροφής δεν περιορίζεται αποκλειστικά στο ζήτημα του θανάτου, αλλά ενσωματώνει και το ζήτημα του χρόνου –προσφυγές άλλωστε στον υπαρξιακό περί της μεταθανάτιας ζωής προβληματισμό¹⁴²⁰. Καταρχήν, λόγω και της μυθολογικής καταβολής του θέματος του έργου, κυρίαρχος χρόνος εδώ είναι ο χρόνος του Άδη, ένας χρόνος ά-χρονος,

¹⁴¹³ Ανδρέας Παναγόπουλος, «Οι ‘Οδυσσεείς’ στη λογοτεχνία και ο Οδυσσεάς του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Παλίμψηστα και άλλα (Κριτικά κείμενα και διακεείμενα Αρχαία και Νέα)*, Παπαζήσης, Αθήνα 2000, σ. 84.

¹⁴¹⁴ Βλ. αναλυτικά: Χασάπη-Χριστοδούλου, *ό.π.*, σσ. 710-712.

¹⁴¹⁵ Σαμαρά, «Ανοίγοντας την αυλαία», στον τόμο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο Ζ’*, *ό.π.*, σ. 369.

¹⁴¹⁶ Τα άλλα δύο έργα της τριλογίας, γραμμένα την ίδια περίπου περίοδο, είναι η *Τελευταία πράξη* και το *Μια συνάντηση κάπου αλλού*.

¹⁴¹⁷ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, *ό.π.*, σ. 136. Για μια ευρύτερη ανάλυση του τίτλου του έργου, βλ. Βερβεροπούλου, «Η σημαντική των τίτλων στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 103.

¹⁴¹⁸ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 124.

¹⁴¹⁹ *Το ίδιο*, σ. 71.

¹⁴²⁰ Πούχγερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, *ό.π.*, σ. 831.

αρχέτυπος, στο «κατώφλι ανάμεσα στο μηδέν και το είναι»¹⁴²¹, που περικλείει εντός του «τη νοσταλγία της πρωταρχικής κατάστασης του ανθρώπινου όντος»¹⁴²². Τον χρόνο αυτό έρχεται να διεμβολίσει το πλήθος των αποδημούντων, που καταφτάνει στον Κάτω Κόσμο μετά την ανησυχία του Πλούτωνα για τον ολοένα απισχνούμενο πληθυσμό του Άδη και τα σχέδιά του για προσέλκυση περισσότερων επίδοξων παρεπιδημούντων. Με την άφιξη του πλήθους των νεκρών, που φέρουν μαζί τους τα αγοραία ήθη της επίγειας ζωή τους, ουσιαστικά συναιρούνται στο έργο δύο διαφορετικές χρονικότητες: ο αρχετυπικός, στατικός και διαρκώς διαφεύγων από τη συνειδησιακή στόχευση χρόνος του θανάτου και ο ρέων χρόνος που αντιπροσωπεύουν οι «νεκροί-τουρίστες»¹⁴²³. Αυτός ο τελευταίος επιτρέπει τη σταδιακή μετατροπή του Άδη σε μια ζώνη τουριστικής ανάπτυξης και υλικής ευδαιμονίας, αναστέλλοντας έτσι την αχρονικότητα του χρόνου του Άδη και τοποθετώντας το έργο στο μεταίχμιο μεταξύ μυθολογικού-αρχέτυπου και ιστορικού χρόνου¹⁴²⁴.

Ιδωμένες υπό το πρίσμα αυτό οι αποσκευές με τις οποίες κάνουν την εμφάνισή τους οι νεοαφικνούμενοι νεκροί στη δεύτερη εικόνα του έργου ουσιαστικά εισάγουν και εδραιώνουν στο δραματικό τοπίο τον ιστορικό χρόνο των νεκρών, έναν χρόνο των απολαύσεων, της ηδυπάθειας, της κομπίνας και της ευτέλειας, όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια του έργου. Πέρα, δηλαδή, από τον προφανή καταδηλωτικό τους χαρακτήρα, οι βαλίτσες εξυπηρετούν τη δραματουργική ανάγκη για την υπερίσχυση του κωμικού στοιχείου έναντι του μυθολογικού, έτσι ώστε να αναδειχθεί η ειρωνική ματιά του Καμπανέλλη πάνω στο Βασίλειο του Πλούτωνα, το οποίο εν τέλει ο συγγραφέας απομυθοποιεί προκειμένου να προσφέρει μια εναλλακτική οπτική του θανάτου ως μιας ανεστραμμένης όψης της ίδιας της ζωής. Η ανθρώπινη ύπαρξη παρουσιάζεται, έτσι, ως μια προσωρινή εποίκηση του κόσμου των επίγειων αναγκών και «η οριστική αποδημία ως μια ευχάριστη μετοίκηση»¹⁴²⁵ στην επικράτεια ενός πληθωρικού σε εμπειρίες και αγαθά Άδη. Βέβαια, στο τέλος του έργου ο Πλούτωνα εξωθείται από τις καταστάσεις να παύσει οριστικά τη λειτουργία του Κάτω Κόσμου, με αποτέλεσμα οι νεκροί να αναπέμπονται εκ νέου στη ζωή, δημιουργώντας μια οξύμωρη εικόνα ανάστασής τους, χωρίς ωστόσο κανέναν θρησκευτικό συμβολισμό. Διαμορφώνεται κατ' αυτόν τον τρόπο ένας χρόνος κυκλικός, με το πέρασμα από τον Κάτω Κόσμο να έχει αναδειχθεί σε μια ιδιάζουσα διαβατήρια τελετή: μέσα από αυτήν οι αποδημήσαντες θα επιστρέψουν τελικά καθείς στον ατομικό τους χρόνο¹⁴²⁶, εμπεδώνοντας την ύπαρξή τους και την επίγεια ζωή τους ως μια «μελέτη και εμπύωση θανάτου»¹⁴²⁷.

Η σκηνική εικόνα των αποσκευών είναι χαρακτηριστική της πρόθεσης του συγγραφέα να προσδώσει στην άφιξη των νεοαφιχθέντων νεκρών έναν μπουρλέσκο

¹⁴²¹Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 67.

¹⁴²²*Το ίδιο*, σ. 68.

¹⁴²³Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 831.

¹⁴²⁴*Το ίδιο*, σ. 832.

¹⁴²⁵Πεφάνης, «Νεοελληνική Νέκυια», *ό.π.*, σ. 309.

¹⁴²⁶Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, *ό.π.*, σ. 72. Την ίδια άποψη περί ανακυκλούμενου χρόνου υποστηρίζει και ο Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 853.

¹⁴²⁷Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 130.

χαρακτήρα. Μόλις το καράβι αγκυροβολήσει, ο ένας ναύτης μετά τον άλλο εισέρχονται στον σκηνικό χώρο κουβαλώντας βαλίτσες. Ο τεράστιος όγκος των αποσκευών, σε συνδυασμό με τη ανυπαρξία συνοδευτικής σκευής για όσους αποδημήσαντες είχαν μέχρι τούδε διαβεί την πύλη του Άδη, προξενεί την εύλογη απορία του Πλούτωνα και των συνεργατών του¹⁴²⁸:

ΠΛΟΥΤΩΝ: ...τι είν' όλ' αυτά...;

ΜΙΝΩΣ: ...αποσκευές...

ΑΙΑΚΟΣ: ...αποσκευές...;

ΚΕΡΒΕΡΟΣ: ...αποσκευές...!!

ΠΛΟΥΤΩΝ: ...θεέ και Κύριε, πεθαμένοι άνθρωποι...!

ΑΙΑΚΟΣ: ...έχει ξανασυμβεί αυτό...;

ΜΙΝΩΣ: ...δε θυμάμαι...

ΚΕΡΒΕΡΟΣ: ...ποτέ!...!

ΑΙΑΚΟΣ: ...ο πλοίαρχος δεν έπρεπε να τους πει πως απαγορεύεται...!;

(εν τω μεταξύ οι ναύτες κουβαλούν συνέχεια, ο τόπος γεμίζει)

ΚΕΡΒΕΡΟΣ: ...να τους πω να τις ξαναφορτώσουν...;

ΠΛΟΥΤΩΝ: ...ψυχραιμία, παρακαλώ, ψυχραιμία, θα δούμε τι θα κάνουμε, δεν είναι τόσο απλό...!¹⁴²⁹

Ταυτόχρονα γίνεται η είσοδος των νεοφερμένων, οι οποίοι δεν χάνουν την ευκαιρία να συστηθούν μεταξύ τους. Μόλις ολοκληρωθούν οι συστάσεις και ενώ ακόμα συνεχίζεται η εισροή των αποσκευών, οι οποίες πλέον έχουν σχηματίσει έναν σωρό επί σκηνής, κάποιοι εκ των παριστάμενων αρχίζουν να διαμαρτύρονται για την απουσία αχθοφόρων. Ο Πλούτωνα προσπαθεί να κατευνάσει τα πνεύματα και καλεί τους ναύτες να βοηθήσουν στη μεταφορά των αποσκευών. Εκείνοι αρνούνται με συνδικαλιστικά προτάγματα:

Α' ΝΑΥΤΗΣ: ...*(ο επικεφαλής)* ...δε σφάξανε, κύριε Πρόεδρε...! εμάς η δουλειά μας είναι να τις βγάξουμε από το πλοίο, να τις ακουμπάμε εδώ και τέρμα...

ΠΛΟΥΤΩΝ: ... πρώτη φορά το ακούω...!

Α' ΝΑΥΤΗΣ: ...εμείς κάνουμε ό,τι λέει το σωματείο μας...

ΠΛΟΥΤΩΝ:.... Ποιο σωματείο, τι είν' αυτό...!¹⁴³⁰

Κατόπιν, ο Πλούτωνα ζητά τη συνδρομή των παλαιών κατοίκων του Άδη, που παρίστανται στην όλη διαδικασία. Ο Διογένης, ωστόσο, θέτει ζήτημα συνείδησης, που, όπως λέει, δεν του επιτρέπει να εκπέσει στο κουβάλημα αποσκευών, με αποτέλεσμα ο Πλούτωνα να στρέφεται σε μια απέλπιδα προσπάθεια στους συνεργάτες του. Τους καλεί να βάλουν όλοι μαζί ένα χεράκι, καθώς το επιβάλλει η φιλοξενία, ενώ αναλαμβάνει και ο ίδιος να κουβαλήσει δύο αποσκευές τρεκλίζοντας.

Στη μεθεπόμενη εικόνα του έργου φαίνεται ότι έχει αποκατασταθεί η τάξη, όλοι οι αποδημήσαντες έχουν τακτοποιηθεί στις νέες τους κατοικίες και απολαμβάνουν τη νέα τους ζωή. Ο Πλούτωνα, τότε, αισθάνεται την ανάγκη να τους

¹⁴²⁸ Η σκηνή αυτή θυμίζει τόσο τη σκηνή της άφιξης των Ρωμαίων τουριστών στη Ρόδο στο αρκετά προγενέστερο έργο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, όσο και την αντίστοιχη σκηνή της άφιξης των ηθοποιών του πλανόδιου θιάσου στο αρχοντικό Λαερτιάδη στη σύγχρονη *Τελευταία πράξη*.

¹⁴²⁹ Καμπανέλλης, «Μια Κωμωδία», *ό.π.*, σ. 258.

¹⁴³⁰ *Το ίδιο*, σ. 260.

καλωσορίσει και επίσημα από το βήμα του Άδη, προαναγγέλλοντας τη σύντομη απουσία του για διακοπές. Τους εξηγεί ότι θα υπάρξει ένα πολύ εμπλουτισμένο πρόγραμμα ξεναγήσεων και τους ζητά συγγνώμη για τις «ανωμαλίες», που παρουσιάστηκαν κατά την άφιξή τους, όπως η έλλειψη αχθοφόρων και η εξαφάνιση έξι βαλιτσών. Τους υπόσχεται ότι στον Άδη θα ζήσουν σε πλήρη μακαριότητα και έπειτα προσφέρεται να απαντήσει σε τυχόν απορίες. Μετά το σύντομο λογύδριο του Πλούτωνα αρχίζουν να αποκαλύπτονται οι προσδοκίες των νεοαφιχθέντων, που σύντομα θα λάβουν σκηνική υπόσταση: ερωτικές απολαύσεις, έκλυτος βίος, αγοραπωλησίες αρχαίων, υπόγειες συμφωνίες για την ιδιωτικοποίηση της Αχερουσίας και μια γενικότερη ασυδοσία θα κατακλύσουν το δραματικό τοπίο του Κάτω Κόσμου, ενόσω ο Πλούτωνα θα απουσιάζει για διακοπές. Όταν, πλέον, επιστρέψει και αντιληφθεί το πόσο έχει διασαλευθεί η τάξη, αποφασίζει να βάλει λουκέτο στον Άδη, αποπέμποντας τους νεκρούς πίσω στην επίγεια ζωή τους. Έτσι, στην τελευταία εικόνα του έργου όλοι οι «προς επιστροφήν» έχουν συγκεντρωθεί στην πλατεία μαζί με τις αποσκευές τους για να τραγουδήσουν το επιλογικό άσμα της αποχώρησης.

Σε σκηνικό επίπεδο ο γκροτέσκος χαρακτήρας του μεγέθους και του πλήθους των αποσκευών έρχεται αρχικά σε αντίθεση με το ειδυλλιακό, σχεδόν παραδεισένιο τοπίο, που περιγράφεται ως σκηνικός χώρος στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες: «Ο χώρος θυμίζει παραλιακό πεζόδρομο σε θέρετρο με παλιά καλή ιστορία. Ζαρντινιέρες με καλλωπιστικά φυτά, φανοστάτες και παγκάκια με περίτεχνους στύλους και ποδαρικά»¹⁴³¹. Αυτήν την ατμόσφαιρα γαλήνης και θερινής ραστώνης (το έργο τοποθετείται σε συνθήκες καλοκαιρινού απογεύματος) έρχεται να διαταράξει το πλήθος των νεοαφιχθέντων, οι οποίοι έχοντας πειστεί από τη διαφημιστική καμπάνια του Πλούτωνα για τις ιδιαίτερα ελκυστικές προοπτικές του Κάτω Κόσμου έσπευσαν να αποδημήσουν εις Κύριον, προκειμένου να γευθούν τις υποσχόμενες απολαύσεις του μεταθανάτιου βίου. Θεωρώντας, μάλιστα, ότι στη νέα τους κατοικία θα έχουν τη δυνατότητα να αναπαραγάγουν με απεριόριστη ελευθερία τις οικείες συνήθειες και να εξασκήσουν με πλήρη ελευθεριότητα κάθε –λιγότερο ή περισσότερο– καταπιεσμένη πτυχή του πρότερου βίου τους, κουβαλούν μαζί τους όλο τους το βίος, σε μια απόπειρα αναδιπλασιασμού της ύπαρξής τους με τους όρους της επίγεια ζωής τους. Στην ουσία, δηλαδή, προκαταλαμβάνουν τις εξελίξεις στον Κάτω Κόσμο, ο οποίος φέρεται σταδιακά να ενσωματώνει τις ποιότητες αλλά και το αξιακό φορτίο του κοσμικού βίου.

Κατά συνέπεια, οι αποσκευές στο έργο αυτό, πέρα από το ότι σηματοδοτούν την άφιξη και την εκ νέου αναχώρηση των αποδημησάντων, λειτουργούν και ως ένα οπτικό ορόσημο για την ηθική μεταστροφή η οποία λαμβάνει χώρα στον Άδη με την εγκατάσταση των νεοαφιχθέντων νεκρών. Ο όγκος και η πληθυσμολογία τους, σε συνδυασμό με την έλλειψη οργάνωσης εκ μέρους των ιθυνόντων του Κάτω Κόσμου, που φέρονται να έχουν πιαστεί απροετοίμαστοι σχετικά με τη μεταφορά των αποσκευών, συνιστά μια πρόιμη νύξη εκ μέρους του συγγραφέα αναφορικά με τη διάθεση των νεοαφιχθέντων να επιβάλουν δυναμικά την παρουσία τους στον Άδη και

¹⁴³¹ Το ίδιο, σ. 244.

να εδραιώσουν στην επικράτεια της Αχερουσίας μια τάξη πραγμάτων η οποία προσομοιάζει σε αυτήν του έως τότε επίγειου βίου τους. Η σκευή που κουβαλούν μαζί τους προσλαμβάνει έτσι ένα ηθικό φορτίο και γίνεται η ηθική σκευή η οποία θα επισφραγίσει σύνολη την παρουσία τους στον τόπο της αποδημίας. Με τον τρόπο αυτό ο Καμπανέλλης προχωρά σε μια ειρωνική αντιστροφή, ανατρέποντας αυτήν την ίδια την «παραδοσιακή εσχατολογία και τη μυθολογία της [γης του Άδη]»¹⁴³².

Σε μια ανάλογη αποσπασμένη από την κοσμική τάξη πραγματικότητα, αλλά με αναφορές στις παθογένειες της νεοελληνικής κοινωνίας, τοποθετείται η αναζήτηση της ταυτότητας του Νεοέλληνα στο έργο του Δημήτρη Ποταμίτη *Ο Έλληνας βάτραχος*¹⁴³³. Το μπαούλο με τα λιγοστά αντικείμενα που ξεπηδούν από αυτό είναι η μοναδική σκευή του Νεοέλληνα, στον οποίο έχει εναποτεθεί να αναδημιουργήσει εκ του μηδενός το ανθρώπινο οικοδόμημα. Ο ήρωας της θεατρικής αυτής παραβολής είναι ο μοναδικός εκπρόσωπος του ανθρώπινου γένους που σώζεται μετά από μια βιβλική καταστροφή. Καθώς συνέρχεται, βρίσκει τον εαυτό του να κείται στα μάρμαρα του μισοβουλιαγμένου Παρθενώνα με ένα μπαούλο δίπλα του. Συνειδητοποιεί τον χώρο γύρω του και αποπειράται να ψηλαφίσει τη νέα πραγματικότητα μέσα από λέξεις τις οποίες μοιάζει να αρθρώνει πρώτη φορά. Έχει επίγνωση ότι «η γλώσσα είναι η υλοποίηση της σκέψης, η σκέψη είναι η συνείδηση της ύπαρξης, η συνείδηση είναι η ίδια η ύπαρξη»¹⁴³⁴, γι' αυτό και ολόκληρη η γλωσσική του κατάθεση, η οποία θα εκδιπλωθεί στη διάρκεια των δέκα εικόνων του έργου, θα είναι μια επιτέλεση της συνειδησιακής του κατάστασης, μια απόπειρα να στοχεύσει τον κόσμο μέσα από τις αναπαραστάσεις του και «να επανασυνδέσει τον ομφάλιο λώρο της νέας με την παλαιά πατρίδα»¹⁴³⁵.

Βοήθημά του σε όλη αυτήν τη διαδικασία αναψηλάφησης της Ιστορίας θα είναι το μπαούλο, από το οποίο ο Νεοέλληνας θα βγάλει διάφορα ετερόκλητα αντικείμενα: μια κουβέρτα, με την οποία θα προφυλαχθεί από τον δυνατό αέρα, ένα μαγνητόφωνο, στο οποίο θα καταγράψει τις σκέψεις του και θα δηλώσει emphatically το παρόν, κονσέρβες για να διατηρηθεί στη ζωή, μια φουσκωτή κούκλα, η οποία θα γίνει διαδοχικά η Ωραία Ελένη και η μάνα του-Ελλάς, σταυρωμένα ψηφοδέλτια, διά των οποίων θα αυτοανακηρυχθεί Εθνάρχης, Πρόεδρος, Πρωθυπουργός και Υπουργός Τουρισμού, έναν μπερντέ του Καραγκιόζη, με τον εθνικό ήρωα της φτώχειας να γίνεται το σύμβολο του χειραγωγούμενου ελληνισμού, ένα ζευγάρι κιάλια, μέσα από τα οποία ο Νεοέλληνας παρατηρεί τον διαυγή βυθό, εντοπίζει τοπόσημα της Αθήνας και διαπιστώνει την απόλυτη αστική ερημία, ένα μαστίγιο με το οποίο θα αυτομαστιγωθεί για όλες τις παθογένειες του ανθρώπινου γένους, και τέλος, μια σημαία, την οποία θα δέσει στο πόδι του βατράχου Διογένη, του μόνου συνοδοιπόρου

¹⁴³² Πούχνερ, «Ο Άδης ως τόπος δικαίωσης στη νεοελληνική δραματουργία», στον τόμο *Τόποι και τρόποι του δράματος*, ό.π., σ.136.

¹⁴³³ Το έργο ανέβηκε από το «Θέατρο της Έρευνας» σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα τη θεατρική περίοδο 1995-1996.

¹⁴³⁴ Δημήτρης Ποταμίτης, *Έλληνας βάτραχος*, Κέδρος, Αθήνα 1995, σ. 19.

¹⁴³⁵ Ποταμίτης, «Υποκριτικοί συμβολισμοί πέραν του ανθρωπομορφισμού», *Θεατρογραφίες*, 1 (Μάρ. 1998), σ. 74.

του σε όλο αυτό το ταξίδι, στον οποίο εναποθέτει την ευθύνη για τη συνέχιση του ανθρώπινου πολιτισμού αλλά και του ελληνισμού.

Όλα τα παραπάνω αντικείμενα που ο Νεοέλληνας βγάζει από το μπαούλο συγκροτούν την επικράτεια της υπαρξής του, πάνω στην οποία προβάλλεται το πολύπαθο παρελθόν του ελληνισμού, οι τρέχουσες στρεβλώσεις της νεοελληνικής κοινωνίας, καθώς και η ιδεολογική χρήση της Ιστορίας με τρόπο που να ευνοεί την καθεστηκυία τάξη. Διά των αντικειμένων αυτών ο Νεοέλληνας θα αποπειραθεί να εισδύσει σε αυτόν τον οριστικά απολεσμένο κόσμο της πολιτισμικής παρακμής και της ηθικής σήψης και θα τον αποδομήσει μπροστά στα μάτια του αποκλειστικού αυτόπτη μάρτυρα, βατράχου Διογένη. Τέλος, θα χαιρετίσει τη μοναδική ευκαιρία που ξεδιπλώνεται μπροστά του, αυτήν της επανίδρυσης της ανθρώπινης κατάστασης, τώρα που έτσι κι αλλιώς η καταστροφή του εγνωσμένου κόσμου έχει συντελεσθεί. Το τελευταίο αντικείμενο το οποίο ο Νεοέλληνας θα βγάλει από το μπαούλο, η ελληνική σημαία, θα λειτουργήσει συμβολικά όλης αυτής της αναγεννητικής προοπτικής, συνοψίζοντας την εκκολαπτόμενη δυνατότητα της πολιτισμικής επανεκκίνησης. Πόσο μάλλον όταν αυτή επαφίεται στον βάτραχο Διογένη, ο οποίος, ιδιοποιούμενος όχι μόνο το όνομα αλλά και τη φιλοσοφία του ομώνυμου κυνικού φιλοσόφου, δύναται να ενσπείρει ένα ολότελα νέο ήθος, απαλλαγμένο από τη διαφθορά και την υποκρισία και εμποτισμένο από την αγνή επαφή με τη φύση και τους νόμους της.

Το δεύτερο έργο του Άκη Δήμου, *Η Σαμάνθα και ο Μαξ στο βυθό της ασφάλτου*, μας μετατοπίζει από την υπαρξιακή ερημία του προηγούμενου έργου σε μια ιδιότυπη αστική ερημία, όπου συντελείται και πάλι μια απόπειρα επανεκκίνησης της Ιστορίας –ατομικής αυτήν τη φορά. Στο έργο αποτυπώνεται η «ιστορία δύο νεαρών παιδιών που ζουν στις παρυφές της πόλης και τα οποία αποφασίζουν να κατέβουν στο κέντρο –εγκαταλείπουν το σπίτι τους ή πάνε απλώς μια βόλτα, άγνωστο»¹⁴³⁶. Σε αυτήν την πορεία προς την αυτονόμηση, που θα μπορούσε να ενέχει και έναν χαρακτήρα τελετουργικής μετάβασης προς την ενηλικίωση, τα δύο νεαρά παιδιά επιδίδονται σε ονειροπολήσεις, ανακλήσεις παρελθόντων βιωμάτων και εμπειριών, φαντασιακές προβολές σε ένα μέλλον που διαγράφεται αβέβαιο, ενώ παράλληλα μέσα από ένα διαρκές παιχνίδι ρόλων δοκιμάζουν διάφορες σκηνοθεσίες της παρούσας κατάστασής τους. Το παιχνίδι τους δεν απολήγει τελικά παρά στην αμοιβαία αναγνώριση και αποδοχή της ταυτότητάς τους, σαν να κυρώνουν με αυτόν τον τρόπο τη μετάβασή τους στο καθεστώς της ενηλικίωσης. Η κυκλικότητα, εξάλλου, που διέπει το έργο, καθώς αυτό ανοίγει και κλείνει με επανάληψη των ίδιων φράσεων από τα δύο πρόσωπα, ενισχύει αυτήν την αίσθηση της τελετουργικής διάστασης των δρωμένων, χωρίς ωστόσο να προδικάζει μια κλειστή φόρμα των δραματικών καταστάσεων. Αντιθέτως, το δραματικό σύμπαν του έργου συγκροτείται πάνω στη βάση της εκκρεμότητας, της αμφισημίας και της διαρκούς

¹⁴³⁶ Με αυτά τα λόγια αποπειράται ο ίδιος ο συγγραφέας να περιγράψει την πλοκή του έργου του. Βλ. τη σχετική αναφορά του: Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Καρυωτάκης-Πολυδούρη επί σκηνής», *Η Καθημερινή*, 26.5.2006.

επαναδιαπραγμάτευσης του παρόντος, έτσι που τελικά να διατρανώνεται η ανοιχτή και δυναμική του φύση.

Η ανοιχτότητα αυτή του δραματικού πλαισίου υπηρετείται και από την ίδια τη συγκρότηση του δραματικού χώρου. Το έργο εκτυλίσσεται σε έναν μεγάλο πολυσύχναστο δρόμο, ο οποίος φωτίζεται από τις βιτρίνες των καταστημάτων, τις διαφημιστικές επιγραφές και τα φανάρια που ρυθμίζουν την κυκλοφορία. Εκεί θα βρεθούν η Σαμάνθα και ο Μαξ κρατώντας ένα σακίδιο και μια βαλίτσα αντίστοιχα. Στη μέση του δρόμου αυτού, εν μέσω κορναρισμάτων από τα διερχόμενα αυτοκίνητα, θα τεθεί το διακύβευμα της μεταξύ τους σχέσης και θα εκδιπλωθεί ο ατομικός τους αγώνας για αυτοπροσδιορισμό. Στο αχανές τοπίο της πόλης, στο συνεχές του αστικού ιστού και της ροής του δρόμου, οι δύο νέοι θα αγκιστρωθούν ο ένας από τον άλλο και με μόνα υπάρχοντά τους το σακίδιο και τη βαλίτσα θα επιδοθούν σε μια σκηνοθεσία του παρόντος, προκειμένου να μπορέσουν να προβάλλουν την ύπαρξή τους σε μια μελλοντική προοπτική. Στην απόπειρά τους αυτή θα παρεισφρήσουν αναμνήσεις και βιώματα του παρελθόντος, που θα διαστειλουν το παρόν, επιφέροντας μια τομή όχι μόνο στον ρέοντα χρόνο αλλά και στον χώρο που περιβάλλει τους δύο νέους μάλλον με την αίσθηση ενός μη-τόπου παρά ως ενός οργανωμένου και κοινωνικά προσδιορισμένου χώρου.

Η έναρξη αυτής της διαδικασίας αυτοπροσδιορισμού για τα δύο πρόσωπα γίνεται με τη Σαμάνθα, η οποία στην αρχή του έργου προκαλεί τον Μαξ να παίξουν ένα παιχνίδι ότι δήθεν συναντιούνται τυχαία στον δρόμο μετά από πολλά χρόνια και αναγνωρίζονται με δυσκολία. Η Σαμάνθα σκηνοθετεί τη συνάντηση, αλλά ο Μαξ αρνείται να συμμετάσχει σε αυτό το παιχνίδι ρόλων, καθώς, όπως λέει, γνωρίζει ήδη τη Σαμάνθα. Κάθεται πάνω στη βαλίτσα του ώστε η Σαμάνθα να του επεξηγήσει το παιχνίδι. Παρά την επίμονη προσπάθειά της όμως, ο Μαξ παραμένει αμετάπειστος, με αποτέλεσμα η ίδια στο τέλος να παραδίνει τα όπλα και να παίρνει κι εκείνη μια θέση πλάι του στη βαλίτσα. Αρχίζουν να συζητούν για τη φυγή από τα σπίτια τους και η Σαμάνθα επιμένει ότι θα επιστρέψουν το βράδυ. Τότε ο Μαξ έκπληκτος την ρωτάει γιατί πήρε μαζί της τον σάκο. Εκείνη του εξηγεί ότι μέσα έχει τα καθημερινά προσωπικά της αντικείμενα: πορτοφόλι, κλειδιά, κραγιόν και φωτογραφίες. Στην παρατήρηση του Μαξ ότι έβαλε μέσα και το καλό της φουστάνι όπως επίσης ένα ζευγάρι παπούτσια, εκείνη του αντιτείνει ότι και αυτός κουβάλησε ολόκληρη βαλίτσα. Και έτσι, ενώ μέχρι τώρα είχαμε αλληλοαναιρούμενες δηλώσεις και σύγκρουση στη σχέση των δύο παιδιών, με την αμοιβαία αποδοχή της κατάστασής τους επέρχεται η σύγκλιση. Η Σαμάνθα και ο Μαξ γίνονται συνένοχοι σε ό,τι στο εξής θα επακολουθήσει στο πεδίο του δρόμου.

Με φόντο τις φωτεινές επιγραφές του δρόμου και τα κορναρίσματα των διερχόμενων αυτοκινήτων, η βαλίτσα του Μαξ και το σακίδιο της Σαμάνθας καθίστανται τα μοναδικά σημεία αναφοράς των δύο παιδιών μέσα στην απεραντοσύνη του αστικού τοπίου. Η Σαμάνθα θα ανέβει πάνω στη βαλίτσα για να προσκαλέσει το φιλοθέαμον κοινό να ακούσει την αφήγησή της γύρω από το κοριτσάκι που είχε για μοναδικό της υπάρχον ένα καύκαλο χελώνας. Ύστερα θα ανοίξει το σακίδιό της και θα ενδυθεί το φόρεμα και τις ψηλοτάκουνες γόβες της για να μεταμορφωθεί σε «κυρία». Η Σαμάνθα θα αναζητήσει, επίσης, μέσα στο σάκο της

ένα κραγιόν, το οποίο κατά την ίδια ολοκληρώνει τη μεταμόρφωσή της σε γυναίκα. Τείνει, τότε, ερωτικό κάλεσμα στον Μαξ, αλλά εκείνος δεν ανταποκρίνεται –αντίθετα η πρόσκληση της Σαμάνθας του γεννά οδυνηρές αναμνήσεις.

Αντίστοιχα οδυνηρές για τη Σαμάνθα είναι οι αναμνήσεις οι οποίες συνοδεύουν ένα μισοτσαλακωμένο γράμμα που η ίδια βγάζει από το σακιδίό της. Πρόκειται για το γράμμα του καλού της, με το οποίο εκείνος της ζητά συγχώρεση. Η Σαμάνθα τσαλακώνει το χαρτί στη χούφτα της, κλείνοντας διαπαντός μέσα της τις πικρές της μνήμες. Αργότερα θα ξαπλώσει πάνω στη βαλίτσα καλώντας τον Μαξ να υποκριθεί τον εραστή της και να ξαπλώσει κι εκείνος δίπλα της. Κατόπιν, στην αφήγηση του Μαξ, η βαλίτσα θα υποδηλώσει το κρεβάτι των γονιών του, στο οποίο θυμάται ξαπλωμένη τη μητέρα του να τον καλεί πλάι της σε μια αρρωστημένη ερωτική ατμόσφαιρα. Στη συνέχεια η βαλίτσα θα γίνει και πάλι τόπος ανάδυσης αναμνήσεων, καθώς τα δυο παιδιά θα καθίσουν επάνω της και θα ανακαλέσουν εικόνες της ερωτικής τους ζωής. Τέλος, από τη βαλίτσα ο Μαξ θα βγάλει κάποια στιγμή τον Οράτιο, μια ξύλινη κούκλα, την οποία συναρμολογεί επί τόπου και με την οποία τα δυο παιδιά θα συνομιλήσουν σαν γνώριμοι από καιρό.

Έτσι, η βαλίτσα και ο σάκος καθίστανται ο ζωτικός χώρος των δύο παιδιών: οι κινήσεις τους χαρτογραφούνται πάντα με γνώμονα τα δύο αυτά αντικείμενα. Τα παιδιά θα κάθονται πάνω στη βαλίτσα και θα αναπολούν, θα την χρησιμοποιήσουν ως βήμα για να αφηγηθούν ιστορίες, θα ξαπλώσουν στο μήκος και το πλάτος της, ενώ από τον σάκο θα εξέλθουν όλα τα απαραίτητα για τη μεταμπίηση της Σαμάνθας, μια δοκιμή της εισόδου της στον κόσμο των ενηλίκων. Επιπλέον, μπροστά ακριβώς από τη βαλίτσα, πάνω στην άσφαλτο, η Σαμάνθα και ο Μαξ θα σχεδιάσουν με κιμωλία τους μελλοντικούς τόπους κατοικίας τους: ένα σπίτι με τζάκι, ένα ρετιρέ με βεράντες, μια κουφάλα δέντρου ή μια αχυρένια καλύβα στην άκρη της θάλασσας, για να καταλήξουν ότι θα φωλιάσουν τελικά σε ένα καύκαλο χελώνας. Στην εικόνα της χελώνας, που σέρνει μαζί της το σπίτι της, συμπυκνώνεται, άλλωστε, και το παρόν καθεστώς των δύο παιδιών: πλάνητες σε ένα εχθρικό αστικό περιβάλλον, που διαρκώς εγκυμονεί κινδύνους γι' αυτά (στη διάρκεια του έργου θα ακουστούν δύο φρεναρίσματα από αυτοκίνητα που παρά λίγο να χτυπήσουν τη Σαμάνθα). Η επισφαλής αυτή κατάσταση αναδύεται και από την πολλαπλή επανάληψη μέσα στον δραματικό λόγο του ρήματος «σέρνω»: ο Μαξ σέρνει τη βαλίτσα του σε όλο το δρόμο έχοντας απορρίψει την επιστροφή στο σπίτι, η χελώνα σέρνει το καύκαλό της δεμένο σε μια κλωστή και στην αναπόληση της Σαμάνθας μια γυναίκα «περπατάει τρεκλίζοντας. Σαν να σέρνει τη ζωή της, σα να τη σέρνει από τα πόδια»¹⁴³⁷.

Τα δύο παιδιά σέρνουν και αυτά την ύπαρξή τους, το παρόν και τις οδυνηρές τους μνήμες, αλλά και τα σχέδιά τους για το μέλλον, στους έρημους δρόμους της πόλης. Μόνα τους υπάρχουντα όσα κουβαλούν μαζί τους στον σάκο και τη βαλίτσα τους. Τα δύο αυτά αντικείμενα, λοιπόν, συνιστούν υπόμνηση όχι μόνο του μετέωρου καθεστώτος εντός του οποίου διαβιών η Σαμάνθα και ο Μαξ, που τριγυρνούν στους δρόμους τη πόλης ανέστιοι, αλλά και των συσσωρευμένων αναμνήσεων που έχουν εγκλωβιστεί στα λιγοστά περιεχόμενά τους. Κάθε αντικείμενο που εξέρχεται από τη

¹⁴³⁷ Δήμου, «Η Σαμάνθα και ο Μαξ στο βυθό της ασφάλτου», *ό.π.*, σ. 107.

βαλίτσα και τον σάκο γίνεται η αφόρμηση για να εκδιπλωθούν ονειροπολήσεις και αναπολήσεις, οι οποίες ανήκουν σε ένα παρελθόν απροσδιόριστο μεν, οδυνηρό δε. Σε αυτήν την αβέβαιη πορεία ενηλικίωσής τους τα δύο παιδιά επιχειρούν να ανασυγκροτήσουν το παρελθόν αυτό και να ανασυνταχθούν, προκειμένου να μεταβούν σε ένα άλλο καθεστώς, ορίζοντας πλέον τα ίδια την ύπαρξή τους. Η βαλίτσα και ο σάκος τους, συνεπώς, λειτουργούν ως μεταφορά αυτής της απόπειρας αυτοπροσδιορισμού τους, σημαίνοντας τόσο την τρέχουσα κατάσταση της μετάβασης, όσο και τη σκευή της μνήμης, διά της οποίας συγκροτείται τελικά η ίδια η ταυτότητά τους.

Με ένα νέο ξεκίνημα για τα δραματικά πρόσωπα, τα οποία αποκόπτονται ριζικά από τη μέχρι τούδε γνώριμη πραγματικότητά τους, κλείνει και το έργο του Στέλιου Βιρβιδάκη *Στην Εθνική με τα μεγάλα*. Η τελευταία του σκηνή συμπυκνώνει και αναδεικνύει με τη μεγαλύτερη ενάργεια όλες τις λανθάνουσες αντινομίες του έργου. Μετά την εντολή που έχουν πάρει από τη χωροφυλακή τα δυο αδέρφια να εγκαταλείψουν την καντίνα-σπίτι τους και, αφού έχουν αποτύχει να προσκομίσουν διαπιστευτήρια της νόμιμης παρουσίας τους εκεί, στην έκτη σκηνή της δεύτερης πράξης τούς συναντάμε έτοιμους για φυγή με ένα μπαούλο στα πόδια τους.

Ο Λόλης στον καταληκτικό μονόλογό του απαριθμεί όλα τα αντικείμενα που έχει στοιβάξει μέσα στο μπαούλο, «όλο το νοικοκυριό», όπως ο ίδιος λέει χαρακτηριστικά. Από τη μια είναι τα είδη ένδυσης («παπούτσια, σώβρακα και φανέλες») και η οικοσκευή («πιάτα» και «κατσαρόλα») και από την άλλη όλα τα εργαλεία της δουλειάς: «κατσαβίδια», «τανάλια», «λαδωτήρι», «κουτί με βίδες», «ροδέλες», «στουπιά», «παπαγάλος», «καρφιά», «σπάγκοι», «γαλλικό», «ζουμπάδες», «κόλλα», καθώς και τα «πενηντάρια», που αίφνης συνειδητοποιεί ότι δεν τα έχει βάλει μέσα στο μπαούλο και ψάχνει τώρα να τα βρει τριγύρω. Την αναζήτησή του θα διακόψει η είσοδος του αδερφού του, ο οποίος θα αποπροσανατολίσει την κουβέντα. Στο τέλος της σκηνης η αναζήτηση των γυαλόχαρτων, που τελευταία στιγμή διέφυγαν από το πακετάρισμα, θα γίνει η αφορμή για την ανεύρεση ενός άλλου αντικειμένου, της οικογενειακής φωτογραφίας, την οποία νωρίτερα είχαν χάσει τα δυο αδέρφια. Η σκηνή θα τελειώσει με την ενατένιση της φωτογραφίας, ενώ η αναζήτηση των γυαλόχαρτων θα παραμείνει εκκρεμής.

Το γεγονός ότι ο Λόλης, επιμελούμενος το περιεχόμενο του μπαούλου, αποκαλεί «νοικοκυριό» όλα τα άχρηστα εργαλεία, τα οποία πληρούσαν μέχρι τούδε τον δραματικό χώρο, προκαλεί μια ανοικείωση. Η εικόνα του σκηνικού χώρου, όπως μας έχει παρουσιαστεί στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, προβάλλει γεμάτη από σκόρπια ανταλλακτικά μηχανών και αυτοκινήτων, με τρόπο ώστε αυτά να δημιουργούν μια αίσθηση χάους. Κατά τη διάρκεια του έργου ο σκηνικός χώρος, σπίτι και ταυτόχρονα καντίνα αλλά και αποθήκη/συνεργείο με ανταλλακτικά αμαξωμάτων, ουδέποτε θα αξιοποιηθεί με τη λειτουργία του ως επαγγελματικού χώρου. Διαρκές διακύβευμα είναι η απώλεια του σπιτιού ως οικογενειακής εστίας, στοιχείο το οποίο μεταφέρεται και στη μετωνυμική λειτουργία του κρεβατιού ως μήτρας της οικογενειακής ασφάλειας και θαλπωρής. Καμία υποψία παραγωγικής

εργασίας δεν αφήνεται να καλλιεργηθεί σε όλη τη διάρκεια του έργου, γεγονός που ενισχύει την πρόσληψη της πληθώρας των μηχανικών εξαρτημάτων, τα οποία πληρούν τον σκηνικό χώρο, ως απονεκρωμένων και στερημένων οργανικής σύνδεσης με τα δραματικά πρόσωπα.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, στην ακροτελεύτια σκηνή του έργου παράγεται ένα παραξένισμα, που φέρνει τα πρόσωπα εγγύτερα στο δράμα της ύπαρξής τους. Υπό το πρίσμα αυτό, το μπαούλο με τα υπάρχοντα δεν συνιστά αποκλειστικά το μετωνυμικό αντίστοιχο της φυγής και της μετεγκατάστασης σε νέο τόπο, αλλά κυρίως ταυτίζεται με την απώλεια της ταυτότητας των δύο αδερφών. Ο Λόλης και ο Λάκης αποκόπτονται βιαίως από την οικογενειακή εστία, στερημένοι της γονικής προστασίας και μην κατέχοντας παρά έναν πλαστογραφημένο τίτλο περιουσίας. Καθώς τα «μυθεύματα» που στήριζαν την εικόνα της οικογένειας έχουν ανατραπεί¹⁴³⁸, οι δυο τους απομένουν στο τέλος έρμια του περιθωρίου και της οριακότητας του βίου τους, μακριά από την όποια ελπιδοφόρα και βιώσιμη προοπτική. Μόνη τους συντροφιά στο νέο ξεκίνημα στη ζωή τους τα επί μακρόν παροπλισμένα εργαλεία δουλειάς, τα οποία με ειρωνικό τρόπο καθίστανται τώρα εστίες ελπίδας και αναγέννησης.

Το μπαούλο γίνεται το νέο κέντρο αναφοράς των δύο αδερφών, η νέα σκευή της ζωής τους, τόσο πρόσκαιρη και αναλώσιμη όσο και η ταυτότητά τους. Έρχεται, έτσι, σε ευθεία αντιδιαστολή με το ριζωμένο στο χώμα κρεβάτι –το νυφικό κρεβάτι, τον τόπο στον οποίο άφησε την τελευταία του πνοή ο πατέρας και ενδεχομένως και τόπο ταφής της μητέρας. Η φορητότητα του μπαούλου υπογραμμίζει ειρωνικά τη σθεναρότητα με την οποία τα δυο αδέρφια θέλησαν να αντισταθούν στην καταστροφή της καντίνας-σπιτιού τους, φτάνοντας να υποστηρίξουν ότι το κρεβάτι ρίζωσε. Το μπαούλο και το κρεβάτι αποτελούν, εν τέλει, τους δύο ακρογωνιαίους λίθους σε αυτό το δράμα της (αν)εστιότητας, στοιχείο που συνοψίζεται προφητικά στη φράση της μάνας των δύο αδερφών, την οποία ανακαλεί ο Λάκης: «Όλοι σ' ένα δρόμο είμαστε»¹⁴³⁹.

Στο μονολογικό μονόπρακτο του Γιώργου Μανιώτη *Το νήμα* πρωταγωνιστούν μια Γυναίκα και ένας Άνδρας, ο οποίος, όπως συνάγεται από τα συμφραζόμενα, έχει την ιδιότητα του ψυχολόγου. Η Γυναίκα, σχεδόν σε κρίση πανικού, προστρέχει στον ψυχολόγο, καθώς, όπως σταδιακά μας αποκαλύπτει, έχει περιέλθει σε μεγάλη κρίση ταυτότητας, από τη στιγμή που ο σύζυγός της αμφισβήτησε την ύπαρξη του θεού και κλόνισε βαθιά την πίστη της σε αυτόν. Επιχειρεί να αποσπάσει από τον Άντρα την ομολογία της βεβαιότητας ότι ο Θεός υπάρχει, αλλά εκείνος περιορίζεται να της μιλήσει για την αληθινή, την άνευ όρων αγάπη, η οποία μπορεί να έχει τα ίδια ευεργετικά αποτελέσματα στον άνθρωπο όπως και η πίστη. Η Γυναίκα οδηγείται, τότε, στην ψυχική κατάρρευση. Στο τέλος του έργου την βλέπουμε να προσπαθεί να αρθρώσει για μια τελευταία φορά την επίμαχη ερώτησή της σχετικά με την ύπαρξη

¹⁴³⁸ Ρόζη, «Μιγάλη Βιρβιδάκη, Στην Εθνική με τα μεγάλα, 'εσωτερική ακινησία και 'εξωτερική' κίνηση: εικόνες από τη ζωή στις παρυφές του δρόμου», ό.π., σ. 41.

¹⁴³⁹ Βιρβιδάκης, Στην Εθνική με τα μεγάλα, ό.π., σσ. 61-62.

του θεού, αλλά καταλήγει να βγάξει άναρθρες κραυγές, με τον Άντρα να την κοιτά έντρομος.

Ωστόσο, πίσω από αυτήν τη διάψευση της ύπαρξης του θεού κρύβεται κάτι πολύ βαθύτερο: η Γυναίκα φέρεται να έχει στηρίξει την αξία του βίου της στην πεποίθηση ότι την κρίνει ο Θεός και ότι ως εκ τούτου όλα είναι καλώς καμωμένα. Έτσι, όταν διασαλεύεται η εσωτερική της τάξη, τότε καλείται και η ίδια να αντικρίσει κατάματα τον βίο της και να αναγνωρίσει τη συζυγική καταπίεση, τις επιφανειακές σχέσεις, το κενό που η ίδια επιχειρούσε να αναπληρώσει με τα εκάστοτε ταξίδια, τα ψώνια και τα ανούσια χόμπι. Η κατάρρευσή της δεν απορρέει απλώς από την αποκαθήλωση της πίστης της, αλλά πολύ περισσότερο από τη συνειδητοποίηση της επί μακρόν σύνθλιψής της εντός του απονεκρωμένου της γάμου. Υπό αυτήν την έννοια ο Θεός, στον οποίο η ίδια δηλώνει την αφοσίωσή της, δεν είναι τελικά παρά μια «μετωνυμία για όλα της τα όνειρα, όλες της τις επιθυμίες»¹⁴⁴⁰.

Στην έναρξη του έργου η Γυναίκα εισέρχεται στον σκηνικό χώρο κρατώντας σφιχτά την τσάντα της. Αφού γίνουν οι απαραίτητες συστάσεις με τον Άντρα, εκείνος αποχωρεί για λίγο, προκειμένου να της φέρει κάτι να πιει. Η Γυναίκα, τότε, κοιτάζοντας ολόγυρα χαϊδεύει μηχανικά τρεις φορές την τσάντα της. Καθώς ο Άντρας επανέρχεται, αρχίζουν την κουβέντα τους, στη διάρκεια της οποίας η Γυναίκα θα βγάλει διαδοχικά από την τσάντα της το κουτί με τα χάπια της, ένα μαντίλι με το οποίο σκουπίζει συχνά-πυκνά τα δάκρυά της, καθώς και μερικές οικογενειακές φωτογραφίες. Βαθμιαία η Γυναίκα καταβυθίζεται όλο και περισσότερο σε μια παραληρηματικού χαρακτήρα μονολογική αφήγηση, μέσα από την οποία αναδύεται η καταπιεσμένη και συμβιβασμένη ζωή της πλάι στον στρατιωτικό σύζυγό της. Κάποια στιγμή η Γυναίκα ομολογεί ότι έχει χάσει την αίσθηση του εαυτού της:

Όταν περπατώ στους δρόμους
σιγά... σιγά μού φαίνεται...
ότι δεν ξέρω... τίποτα...
ότι δεν καταλαβαίνω πια τις λέξεις...
ότι δεν καταλαβαίνω πια το σώμα μου...
Κοιτώ το χέρι μου...
Το χέρι μου... μέσα στο γάντι...
Κοιτώ το χέρι μου... και δεν το εννοώ
κύριε...
Κοιτώ την τσάντα μου
και δεν την καταλαβαίνω κύριε...¹⁴⁴¹

Η παρατακτική αναφορά της τσάντας πλάι στις έννοιες της λέξης, του σώματος και του χεριού, δηλαδή διανοητικούς και αισθητηριακούς τόπους εντός των οποίων συγκροτείται η ταυτότητα του ατόμου, ανάγει την τσάντα επίσης σε τόπο διαμόρφωσης της αυτοαντίληψης. Για τη Γυναίκα η κατανόηση της τσάντας συνιστά προαπαιτούμενο για να μπορέσει να συλλάβει τη θέση της εντός του κόσμου, να ανακτήσει τον έλεγχο της εαυτότητάς της. Η μεταφορική γλώσσα την οποία

¹⁴⁴⁰ Σαμαρά, «Μοναχικοί χαρακτήρες», *Το Βήμα*, 3.10.1999.

¹⁴⁴¹ Μανιώτης, «Το νήμα», στον τόμο *Ρεσιτάλ: 9 Μονόπρακτα*, ό.π., σ. 211.

χρησιμοποιεί στο σημείο αυτό ο συγγραφέας ουσιαστικά διανοίγει τον μονόλογο στο ευρύτερο πεδίο ενός ανθρωπιστικού ιδεαλισμού¹⁴⁴², που βλέπει το ατομικό δράμα ως μέρος της ανθρώπινης περιπέτειας και ταυτόχρονα αποδεικνύει ότι στη δραματολογία του Μανιώτη «Ο λόγος δεν αναλύει το πρόσωπο. Το πρόσωπο αναλύεται στο λόγο»¹⁴⁴³. Πρόκειται δε για έναν λόγο ο οποίος εκκινεί από μια ρεαλιστική συνθήκη, αλλά σύντομα αφίσταται από την περιγραφική του διάσταση για να εισέλθει σε ένα πιο αφαιρετικό πεδίο, πάνω στο οποίο δοκιμάζονται οι ρηγματώσεις της ανθρώπινης συνείδησης.

Η ίδια η κινησιακή σχέση την οποία η Γυναίκα έχει αναπτύξει με την τσάντα σε όλη τη διάρκεια του μονόπρακτου συνιστά ένα δεύτερο –σκηνικό– επίπεδο φανέρωσης αυτών των ρηγματώσεων: τόσο τα αντικείμενα που η Γυναίκα είχε βγάλει νωρίτερα από αυτήν (αντικείμενα μνήμης αλλά και βοηθήματα για να μπορέσει να αντέξει το επώδυνο παρόν), όσο και ο σφιχτός της εναγκαλισμός με την τσάντα, τις στιγμές που έμεινε για λίγο μόνη, σε μια προσπάθεια να νιώσει εμπιστοσύνη και ασφάλεια στον χώρο, αντανακλούν την τρέχουσα ψυχική της κατάσταση, η οποία προβάλλει ασταθής, μετέωρη και σε διαρκή σύγχυση. Υπό το πρίσμα αυτό η τσάντα, όπως οι βαλίτσες και τα μπαούλα στα παραπάνω έργα, καθίσταται ο μοναδικός ζωτικός χώρος της Γυναίκας, καθώς η ίδια φαίνεται να έχει απολέσει όλα τα οικεία συναισθηματικά της ερείσματα. Αγκιστρώνεται στην τσάντα για να μπορέσει να υπάρξει και να χαρτογραφήσει εκ νέου τον κόσμο γύρω της. Η «κατανόηση» της τσάντας καθίσταται για τη Γυναίκα αναγκαία προκειμένου εκείνη να αποκτήσει επίγνωση της νέας ψυχοδιανοητικής κατάστασης στην οποία έχει περιέλθει ως αποτέλεσμα της συναισθηματικής και υπαρξιακής ανεστιότητάς της.

Ένα ένδυμα, που εξ αρχής υπερβαίνει τη λειτουργία του θεατρικού κοστουμιού και ανάγεται σε αντικείμενο με δραματολογική λειτουργικότητα το οποίο ταυτίζεται με τη σκευή της μνήμης και της ατομικής ταυτότητας του κεντρικού δραματικού προσώπου, είναι η ρόμπα που φορά η Άννα στο έργο του Παναγιώτη Μέντη *Άννα, είπα!*. Το έργο ουσιαστικά συνιστά έναν μονόλογο της Άννας, ο οποίος συγκροτείται από μνημονικές ανακλήσεις και φαντασιακές προβολές του κεντρικού δραματικού προσώπου, που τελεί σε καθεστώς ψυχικής τρικυμίας. Η Άννα, διανύοντας τη μέση ηλικία, βρίσκεται απομονωμένη σε κάποιο δωμάτιο σπιτιού, αίθουσα κλινικής ή κελί φυλακής, σύμφωνα με τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες. Μέσα από τον παραληρηματικό της λόγο σταδιακά αναδύονται σκηνές από το παρελθόν της, οι οποίες ζωντανεύουν επί σκηνής από τα εμπλεκόμενα πρόσωπα, συνθέτοντας έτσι το τριακονταετές πανόραμα του ταραχώδους βίου της Άννας, στιγματισμένου από την ηγεμονική φιγούρα της μάνας, την ασθενική μορφή του πατέρα και την εξουσιαστική manía του συζύγου της. Η ίδια η Άννα εισχωρεί στις σκηνές αυτές, συνδιαλέγεται και συγκρούεται με τα πρόσωπα αναφοράς και, όταν η εκάστοτε δραματική κατάσταση εξαντλήσει τα όρια ανοχής της, εκείνη εξέρχεται των

¹⁴⁴² Βαρβέρης, «Ο οίκτος ως κλαυσίγελος: Δύο μονόπρακτα του Γ. Μανιώτη για τα θεατρικά του τριαντάχρονα – Γιώργος Ν. Μανιώτης, *Ο πιο ευαίσθητος κρίκος*», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου, Δ'*, ό.π., σ. 528.

¹⁴⁴³ Λιγνάδης, «Το Θέατρο του Μανιώτη», στον τόμο Γιώργος Μανιώτης, *Ρεσιτάλ*, ό.π., σ. 339.

οραμάτων σε μια απόπειρα να ανασυγκροτηθεί και να ανακάμψει ψυχικά. Καθώς οι σκηνές από το παρελθόν της Άννας δεν διέπονται από χρονική ακολουθία, αλλά ανακαλούνται άτακτα και αποσπασματικά, εισχωρώντας μάλιστα η μία μέσα στην άλλη χωρίς ευδιάκριτη μετάβαση, ο δραματικός χρόνος του έργου προβάλλει ρευστός και ευμετάβλητος. Οι πολλαπλές και αλληλοδιηθούμενες χρονικότητες ουσιαστικά συγκροτούν την «έντεχνα ‘άναρχη’ δομή»¹⁴⁴⁴ την οποία το έργο εμφανίζει και η οποία εν τέλει αντικατοπτρίζει τον ίδιο τον ψυχισμό του κεντρικού δραματικού προσώπου.

Η Άννα εμφανίζεται στο έργο ψυχικά πάσχουσα, με τον συγγραφέα να αφήνει μία νύξη ότι πιθανόν να κληρονόμησε την ψυχοπαθολογία της από τον πατέρα της, ο οποίος επίσης φέρει το ψυχικό στίγμα. Από την άλλη, όμως, η ψυχολογική και συναισθηματική βία την οποία η Άννα φέρεται να έχει βιώσει τόσο στην αρχική της οικογένεια όσο και στον μετέπειτα έγγαμο βίο της από τον σύζυγό της συνιστά έναν δεύτερο πόλο ανάδειξης της ψυχικής της νόσου ως αποτέλεσμα των κοινωνικών συνθηκών. Σε κάθε περίπτωση, επί σκηνής εκδιπλώνεται ο «εσωτερικός χώρος»¹⁴⁴⁵ της Άννας, που δεν είναι παρά η άλλη όψη του χρόνου, ο οποίος ανασυγκροτείται στο δραματικό παρόν μέσα από τις αναμνήσεις και τα οράματα της Άννας, για να μας δώσει τη μεγάλη –αν και κατακερματισμένη– εικόνα του πάσχοντος βίου της.

Ο χειρισμός του χρόνου αυτού εναπόκειται στην ίδια την Άννα, καθώς αυτή εισέρχεται και εξέρχεται κατά βούληση από τις εκάστοτε σκηλικές αναπαραστάσεις της ζωής της. Η εκκίνηση γίνεται από το δραματικό παρόν με την Άννα να μονολογεί για τις γυναίκες της γειτονιάς, οι οποίες διαμαρτύρονται επειδή από το σπίτι της ακούγονται φωνές. Βαθμιαία η σκέψη της θα διολισθήσει στο παρελθόν, ενώ παράλληλα θα φωτιστεί και ο υπόλοιπος σκηλικός χώρος που αναπαριστά το εσωτερικό σπιτιού. Εκεί θα εκτυλιχθούν όλες οι σκηνές από το παρελθόν της Άννας. Αίφνης η Άννα συνειδητοποιεί ότι είναι Ψυχοσάββατο και την ίδια στιγμή ο τρόπος με τον οποίο συμπεριφέρεται αρχίζει να γίνεται πιο κοριτσιίστικος, σύμφωνα με τις σκηλικές οδηγίες. Η μετάβασή της στον παρελθόντα χρόνο έχει ήδη αρχίσει να συντελείται και, με την αναφορά της Άννας στο πρόσωπο της μητέρας της, εκείνη εισέρχεται στη σκηνή και αρχίζει η αναπαράσταση της πρώτης ονειρικής εικόνας από τον παρελθόντα βίο της Άννας.

Δραματουργικά οι μεταβάσεις της Άννας από το παρόν στο παρελθόν καθίστανται διακριτές καταρχάς από το γλωσσικό ιδίωμα που υιοθετείται κάθε φορά: στις εγκιβωτισμένες σκηνές με το παρελθόν των προσώπων χρησιμοποιείται μια γλώσσα άκρως ρεαλιστική, που συνάδει με τη ρεαλιστική αποτύπωση των στιγμών της καθημερινής ζωής, ενώ αντίθετα στις σκηνές ενδοσκόπησης της Άννας ο λόγος της αποκτά παραληρηματικό χαρακτήρα. Με σκηλικούς όρους οι μεταβάσεις τελούνται ανεπαίσθητα και χωρίς μεταβολές στον σκηλικό χώρο. Το μόνο σκηλικό σημείο το οποίο επιστρατεύεται από τον συγγραφέα προκειμένου να υποδηλωθεί η εκάστοτε διαφορετική χρονική βαθμίδα είναι η ρόμπα της Άννας. Κάθε φορά που η Άννα φορά τη ρόμπα, τελεί στο δραματικό παρόν και, κάθε φορά που την απεκδύεται

¹⁴⁴⁴ Σαρηγιάννης, «Χωρίς λύτρωση», *Marie Claire* (Μάρ. 1997).

¹⁴⁴⁵ Τσατσούλης, «Ο κερματισμός του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο: Από την υποβαθμισμένη συλλογική συνείδηση στη φαντασιακή λογική του θεατρικού», *ό.π.*, σ. 132.

και μένει με ένα φορεματάκι εμπριμέ, μεταφέρεται αυτόματα σε παρελθόντα χρόνο. Η μετάβαση αυτή διά της ρόμπας έχει μεγαλύτερη συχνότητα στο πρώτο μέρος του έργου, στο οποίο οι εναλλαγές μεταξύ παρόντος και παρελθόντος είναι πιο γρήγορες. Αντίθετα, το δεύτερο μέρος του έργου συγκροτείται από περισσότερο εκτεταμένα επεισόδια, καθώς ο ρυθμός των μνημονικών ανακλήσεων επιβραδύνεται και η καταβύθιση της Άννας στα οδυνηρά βιώματα του παρελθόντος αποκτά όλο και μεγαλύτερο βάθος.

Προς το τέλος, μάλιστα, του έργου το παρόν δείχνει να έχει αφομοιωθεί σε τέτοιο βαθμό από το παρελθόν ώστε υπονομεύεται αυτή η ίδια η ενέργεια της μετάβασης. Κάποια στιγμή, η Άννα φορά τη ρόμπα της και παρακολουθεί από τη θέση της τον διάλογο μεταξύ του πατέρα και της μητέρας της σαν κατατονική. Είναι η σκηνή κατά την οποία η Σοφία αφήνει την τελευταία της πνοή. Η Άννα ακούει τη μητέρα της να της ζητά συγχώρεση και ύστερα ομολογεί την ηθική αυτουργία της: ήταν η ίδια που στέρησε από τη μητέρα της το ειδικό διατροφολόγιο που απαιτούσε το πρόβλημα υγείας της και έτσι την οδήγησε στον θάνατο. Κατόπιν αυτής της παραδοχής και, ενώ υποτίθεται ότι έχει ξεψυχήσει, η Σοφία πετάγεται όρθια. Η Άννα της φωνάζει ότι κατάφερε να την νικήσει και ότι τώρα αυτή είναι που κάνει κουμάντο. Μετά από έναν ακόμα γνώριμο γύρο αντεγκλήσεων η Σοφία θα αποχωρήσει από τη σκηνή και η Άννα θα μείνει μόνη, επανερχόμενη στο παρόν. Τελεί, ωστόσο, ακόμα σε καθεστώς τέτοιας ταραχής ώστε βλέπει το όραμα με τον αστυνομικό, μέχρι που αυτός θα αποχωρήσει και έξω από τη σκηνή θα ακουστεί σαν κάποιος να γυρίζει ένα κλειδί σε βαριά κλειδαριά. Στο σημείο αυτό θα εισέλθει για τελευταία φορά στη σκηνή η Σοφία σε ένα επεισόδιο που διαδραματίζεται στο παρελθόν. Είναι μια σκηνή απροσδόκητης τρυφερότητας μεταξύ μάνας και κόρης, σαν μια τελευταία έκλαμψη της ανεκπλήρωτης επιθυμίας της Άννας για συναισθηματική εγγύτητα και άνευ όρων αποδοχή από τη μητέρα της – μια επιθυμία που προβάλλεται στο τελευταίο αυτό όραμά της και ολοκληρώνει την περιδιάβασή της στον λαβύρινθο της μνήμης με τον πλέον λυτρωτικό για την ίδια τρόπο.

Η Άννα φορά τη ρόμπα της σε όλη τη διάρκεια των τελευταίων αυτών σκηνών, παρά το γεγονός ότι άλλες από αυτές εκτυλίσσονται στο δραματικό παρόν και άλλες αφορούν σε γεγονότα του παρελθόντος. Ωστόσο, φαίνεται ότι η Άννα έχει στο μεταξύ εσωτερικεύσει όλη αυτήν τη μνημονική διαδικασία, με αποτέλεσμα το παρελθόν της να εμφανίζεται πλήρως αφομοιωμένο από το παρόν και ο εαυτός της να συλλαμβάνεται σε μια ενιαία χρονικότητα, στην οποία προβάλλουν συνηρημένες οι δύο επιμέρους χρονικές βαθμίδες¹⁴⁴⁶. Η ρόμπα της Άννας απομένει, έτσι, ένα κενό ρούχο να υπομνήσκει όλη αυτήν την ιεροτελεστία της μετάβασης από το παρόν στο παρελθόν και αντίστροφα, αποκαλύπτοντας κάθε φορά και μια διαφορετική «πτύχωση του κοινωνικού ενδύματος»¹⁴⁴⁷, που ντύνει τη ζωή της Άννας και την φορτώνει με όλη την ενοχή των κοινωνικών ρόλων, τους οποίους η ίδια απέτυχε να εκπληρώσει, αλλά και με το στίγμα της απαξίας και της περιφρόνησης. Τα ξέφτια αυτού του ενδύματος συγκροτούν την παρούσα κατάσταση της Άννας, ένα πελώριο

¹⁴⁴⁶ Πεφάνης, «Η παρουσία του Παναγιώτη Μέντη στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 33.

¹⁴⁴⁷ Μουντράκη, «Μαχόμενη δραματολογία», στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, ό.π., σ. 15.

«τίποτα», όπως χαρακτηριστικά την αποκαλεί και ο συγγραφέας¹⁴⁴⁸, που όμως αποφασίζει να ορθώσει το ανάστημά της, να βγει για λίγο από την απομόνωσή της και να αναμετρηθεί με τα φαντάσματα του παρελθόντος της.

Σε μια ανάλογη βαθμιαία συγκρότηση του εαυτού προβαίνει ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στο τελευταίο του έργο *Μια συνάντηση κάπου αλλού*. Εδώ ο Καμπανέλλης επιχειρεί να προσπελάσει τα πολλαπλά πρόσωπα του εγώ, όπως αυτά διαμορφώνονται στην πορεία του βίου και αλληλοδιηθούνται για να συγκροτήσουν τελικά την ενιαία εικόνα του εαυτού. Πρόκειται για μια διαδικασία που τελεί σε διαρκή εξέλιξη και φανερώνει τις συνεχείς μεταλλαγές της ταυτότητας, η οποία δεν παγιώνεται ποτέ, αλλά προσδιορίζεται από τις εκάστοτε μετατοπίσεις και διαφοροποιημένες εκφάνσεις του εαυτού. Αυτός είναι και ο λόγος που ο συγγραφέας επιλέγει να παρουσιάσει τον ανώνυμο πρωταγωνιστή του έργου κερματισμένο σε πέντε ηλικιακές εκδοχές: Αγόρι, Έφηβος, Νέος, Μεσήλικας, Ηλικιωμένος¹⁴⁴⁹. Σε κάθε νέα εικόνα, στην οποία εμφανίζεται και μια ανανεωμένη ηλικιακή εκδοχή του εαυτού, παρίστανται απαρεγκλίτως και οι προηγούμενες ηλικίες, δηλώνοντας ακριβώς αυτήν τη διαστρωμάτωση στη συγκρότηση της ταυτότητας του ήρωα, η οποία δεν διέρχεται απαραίτητα μέσα από ενωτικά σχήματα, αντίθετα λαμβάνει ενίοτε και διχαστικές διαστάσεις¹⁴⁵⁰.

Κατά την εξέλιξη των δέκα εικόνων του έργου, μέσα από τις οποίες εκδιπλώνονται οι διαφορετικές ηλικιακές και πνευματικές εκδοχές του ήρωα, κάνουν την εμφάνισή τους στον σκηνικό χώρο αντικείμενα τα οποία συνδέονται με την εξελικτική αυτή πορεία της ζωής του. Όσο, όμως, ελλειπτικά παρουσιάζεται η ταυτότητα του ήρωα μέσα από την αποσπασματικότητα των σκηνών¹⁴⁵¹, άλλο τόσο ελλειπτικά προβάλλουν και τα αντικείμενα που συνοδεύουν τον πρωταγωνιστή στην πορεία του βίου του. Η κυρίαρχη λειτουργία των αντικειμένων αυτών δεν είναι τόσο η εμπλοκή τους σε μια ορισμένη σκηνική δράση (σε αρκετές περιπτώσεις άλλωστε τα αντικείμενα τίθενται στο περιθώριο αυτής), όσο η συμβολή τους στη συγκρότηση της αφήγησης της ζωής του ήρωα. Τα αντικείμενα δηλαδή δεν επιστρατεύονται με τη χρηστική τους λειτουργία, αλλά με την ιδιότητά τους να ανακαλούν εικόνες του παρελθόντος. Εξάλλου, η ίδια η μιμητική διάσταση του δραματικού χώρου στο έργο υπονομεύεται από το φαντασιακό ταξίδι του ήρωα στο υποσυνείδητό του¹⁴⁵². Τα αντικείμενα αναδεικνύονται σε μάρτυρες αυτής ακριβώς της διαδρομής προς την

¹⁴⁴⁸ Βλ. τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες: Μέντης, «Άννα, είπα!», *ό.π.*, σ. 37.

¹⁴⁴⁹ Η ανωνυμία του ήρωα φανερώνει τον παραδειγματικό χαρακτήρα του βίου του, που έτσι αίρεται πάνω από την ατομική περίπτωση και δυνάμει αντανακλά την υπαρξιακή περιπέτεια κάθε ανθρώπου. Βλ. σχετικά: Πούχγερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, *ό.π.*, σ. 793 και Ρόζη, «Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Μια συνάντηση κάπου αλλού...*», Ευγένιος Ιονέσκο, *Ο άνθρωπος με τις βαλίτσες: η χαρτογράφηση μιας δραματουργικής περιπέτειας*, *ό.π.*, σ. 346.

¹⁴⁵⁰ Ο Δ. Τσατσούλης κάνει λόγο για «εσωτερικό διχασμό του προσώπου, που προσδιορίζεται από τη διαλογική σχέση που εγκαθιδρύει επί σκηνής με την ετερότητα που συνιστούν οι άλλοι εαυτοί του». Τσατσούλης, *ό.π.*, σ. 218.

¹⁴⁵¹ Πεφάνης, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σσ. 251-252.

¹⁴⁵² Ρόζη, *ό.π.*, σ. 350.

αυτοσυνειδησία, η οποία διέρχεται μέσα από τα πολυδαίδαλα μονοπάτια του χρόνου και της μνήμης.

Βέβαια, ακόμα και σε αυτήν τη λειτουργία των αντικειμένων παρατηρούνται ορισμένες διαφοροποιήσεις, οι οποίες ακολουθούν την εξελικτική πορεία της συγκρότησης των εικόνων του έργου. Όσο ο εαυτός βρίσκεται στην παιδική του ηλικία, οι αναπαραστάσεις του βίου ενέχουν έναν περισσότερο ονειρικό χαρακτήρα, ο οποίος βαθμιαία υποχωρεί χάριν ενός συγκρατημένου ρεαλισμού, καθώς βλέπουμε να προστίθενται επί σκηνής οι νέες ηλικιακές εκδοχές του ήρωα. Έτσι, τα αντικείμενα που εμφανίζονται στις πρώτες εικόνες προβάλλουν με μια πιο έντονη αφαιρετική διάσταση, σε αντίθεση με τα αντικείμενα τα οποία ο εαυτός χρησιμοποιεί στις μεταγενέστερες εκδοχές του βίου του, όπου εντοπίζεται μια πιο ευθεία αναφορά στην πραγματικότητα. Ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις, όμως, η λανθάνουσα ανακλητική δύναμη των αντικειμένων παραμένει ισχυρή και εκβάλλει στην τελευταία εικόνα του έργου, όπου και πάλι σε ένα φανταστικό σκηνικό τοπίο, όπως αυτά των πρώτων εικόνων, συναιρούνται η ζωή και ο θάνατος.

Τα αντικείμενα που συνοδεύουν τον ήρωα στην εκδίπλωση των διαφορετικών ηλικιακών εκδοχών του συμπυκνώνουν την εκάστοτε μυθολογία –λαϊκή, θρησκευτική, κοινωνική, ιδεολογική– με την οποία περιβάλλεται η ζωή του πρωταγωνιστή στο έργο αλλά και ο ανθρώπινος βίος εν γένει. Από τις πρώτες εικόνες του έργου, οι οποίες φέρουν έναν χαρακτήρα κατεξοχήν ονειρικό, μέχρι τις εικόνες-αναμνήσεις της μέσης και τρίτης ηλικίας, που προβάλλουν περισσότερο αγκυρωμένες στην πραγματικότητα, τα αντικείμενα συμβάλλουν στην ανάδυση της εκάστοτε κυρίαρχης όψης του εαυτού. Με μια πιο προσεκτική παρατήρηση, όμως, προκύπτει ότι όλα αυτά τα αντικείμενα δεν εμφανίζονται άπαξ στο έργο, αλλά μετά την πρώτη τους σκηνική παρουσίαση επαναφέρονται σε μεταγενέστερες εικόνες με διαφορετική λειτουργική και αξιακή διάσταση. Αντικείμενα που αντιπροσωπεύουν ηλικιακές φάσεις (σχολική τσάντα), πνευματικά ενδιαφέροντα και ιδεολογικές ανησυχίες (βιβλία), τον βιοπορισμό και την οργάνωση του κοινωνικού βίου (χρήματα) αλλά και τη μνήμη ως συγκροτητικό στοιχείο της ατομικής ταυτότητας (φωτογραφίες) επανέρχονται στα διαφορετικά εξελικτικά στάδια του εαυτού εισάγοντας μια ανανεωμένη κάθε φορά όψη της εικόνας του. Με τον τρόπο αυτό όχι μόνο διατηρείται δραματουργικά η συνοχή του έργου¹⁴⁵³, αλλά επιπλέον και κυριότερα επιβεβαιώνεται η θέση του συγγραφέα για τον εν εξελίξει χαρακτήρα της ατομικής ταυτότητας, που φέρεται να επαναπροσδιορίζεται διαρκώς μέσα από τα εκάστοτε νέα βιώματα του ανθρώπου στην πορεία της ζωής του.

Η επαναφορά αυτή των αντικειμένων ουσιαστικά συνιστά μια επανάληψη, η οποία προκαλεί την ανα-συγκειμενοποίηση των αντικειμένων, οδηγώντας έτσι σε νέα νοήματα. Πρόκειται για μια συνειδησιακή διεργασία, διαμέσου της οποίας η αντίληψη του αντικειμένου θεμελιώνεται πάνω στη βάση των διαφόρων μοτίβων και

¹⁴⁵³ Ο Πούχνερ κάνει λόγο για «αλυσίδες μοτίβων» που επανέρχονται από σκηνή σε σκηνή και στις οποίες «στηρίζεται η εσωτερική ενότητα του έργου, η δικτύωση των συμβολισμών και η αρχιτεκτονική ποιότητα του χτισίματος της δραματουργίας». Πούχνερ, «Μικρά Καμπανελλικά», *ό.π.*, σ. 139. Εκτός από μοτίβα διαπιστώνουμε ότι επανέρχονται στο έργο και σκηνικά αντικείμενα με την ίδια ακριβώς λειτουργικότητα.

δομών που το αντικείμενο έχει εσωτερικεύσει στη ροή του χρόνου¹⁴⁵⁴. Έτσι, το εκάστοτε αντικείμενο φανερώνεται στη συνείδηση όχι μόνο μέσω της τρέχουσας σημασίας του, αλλά επιφορτισμένο με τις πολλαπλές σημασίες που έχουν σωρευτεί από τις προηγούμενες φανερώσεις του. Η διάσταση του χρόνου στη διαδικασία αυτή αποδεικνύεται κομβικής σημασίας, καθώς είναι η εξέλιξη των αντικειμένων μέσα στον χρόνο (αλλά και στον χώρο διαμέσου του οποίου υλοποιούνται τα σημεία του χρόνου) που τους παρέχει τη σημασιολογική τους διαστρωμάτωση. Ο Καμπανέλλης κεφαλαιοποιεί δραματουργικά τη θεμελιώδη αυτή αντιληπτική διαδικασία, προκειμένου τελικά να αποτυπώσει τη διαστρωμάτωση του ίδιου του εαυτού στην εξέλιξη του βίου του.

Η σάκα του Αγοριού στην πρώτη εικόνα του έργου, η οποία κείται ανενεργή στο πλάι του, ενόσω αυτό ονειροπολεί στο περιθώριο της σχολικής του ζωής, δεν φέρει τον ίδιο χαρακτήρα με τη σχολική τσάντα του Εφήβου στην τέταρτη εικόνα, εντός της οποίας φυλάσσονται με θρησκευτική ευλάβεια τα επαναστατικά αναγνώσματα, τα οποία θα διαμορφώσουν τον ιδεολογικό πυρήνα του εαυτού. Εξάλλου, ο ίδιος ο συγγραφέας επισημαίνει τη διαφορετική σκηνική αποτύπωση των δύο τσαντών: για τη σάκα του Αγοριού γράφει ότι πρέπει να είναι «καμωμένη από ύφασμα»¹⁴⁵⁵, ενώ για τη σάκα του Εφήβου κάνει λόγο για μια «φτηνή σχολική τσάντα από μουσαμά»¹⁴⁵⁶. Η επιλογή των υλικών δεν είναι τυχαία: το ύφασμα, οργανικό υλικό, βρίσκεται πιο κοντά στη φύση, όπως άλλωστε το Αγόρι στην πρώτη αυτή εικόνα φέρεται εξοικειωμένο με τη ζωή στο φυσικό περιβάλλον και την απλότητα των πραγμάτων. Αλλά και η όλη ατμόσφαιρα της πρώτης εικόνας παραπέμπει στην αρμονική συνύπαρξη ανθρώπων και τοπίου. Αντίθετα, στην τέταρτη εικόνα του έργου ο εαυτός, αν και ακόμα Έφηβος, έχει μπει για τα καλά στον χώρο της παραγωγής και έχει ήδη βιώσει την κοινωνική ανισότητα. Η τσάντα του εδώ είναι φτιαγμένη από ένα φτηνό τεχνητό υλικό, που μας ανάγει στον κόσμο της εργασίας και του βιοπορισμού.

Αντίστοιχα, τα βιβλία της εικόνας αυτής ενέχουν έναν ξεκάθαρο ιδεολογικό προσανατολισμό και λειτουργούν ως το ιδεολογικό έρεισμα του Εφήβου στην πορεία κατάκτησης της ταξικής του συνείδησης. Δεν συμβαίνει το ίδιο με τα βιβλία της επόμενης εικόνας, στην οποία εκτυλίσσεται η τυχαία συνάντηση του Εφήβου με έναν περιπλανώμενο Ηθοποιό στο νεκροταφείο. Εδώ, τα βιβλία που βγάζει ο Έφηβος από τις τσέπες του ανήκουν σε διαφορετικά πολιτισμικά πρότυπα, αναδεικνύοντας την ευρύτητα του πνεύματος την οποία ο ίδιος έχει κατακτήσει μέσα από την αναγνωστική του διαδρομή. Στην εικόνα αυτή εμφανίζονται, επίσης, για πρώτη φορά τα χρήματα μέσα στο έργο, αποκομμένα ωστόσο από την πηγή τους, τον τόπο της παραγωγικής εργασίας. Μολονότι ο κόσμος της εργασίας αναπαραστάθηκε –και μάλιστα στην πιο μελανή του μορφή– στην προηγούμενη εικόνα, τα χρήματα ως αμοιβή του εργασιακού μόχθου δεν εμφανίζονται παρά σε αυτήν την εικόνα, η οποία

¹⁴⁵⁴ Για την αναλυτική παρουσίαση του μηχανισμού της επανάληψης, όπως τον αποτύπωσε θεωρητικά ο Derrida, βλ. ενδεικτικά: Jaeger, «Embodiment and Presence: The Ontology of Presence Reconsidered», *ό.π.*, σσ. 122-141 (ιδίως σσ. 127-131).

¹⁴⁵⁵ Καμπανέλλης, «Μια συνάντηση κάπου αλλού», *ό.π.*, σ. 72.

¹⁴⁵⁶ *Το ίδιο*, σ. 90.

ενέχει έναν σαφώς πιο ονειρικό χαρακτήρα σε σχέση με την προηγούμενη. Σε αντιστοιχία με την υπέρβαση του αμιγώς ρεαλιστικού στοιχείου, την οποία επιχειρεί ο συγγραφέας στην εικόνα αυτή, η εδραία λειτουργία των χρημάτων ως μέσου συναλλαγής δίνει εδώ τη θέση της στην αξία της ανιδιοτελούς προσφοράς, προσδίδοντας στα διαμειβόμενα έναν περισσότερο παραδειγματικό χαρακτήρα. Ο Έφηβος τείνει στον Ηθοποιό ένα μικροποσό προκειμένου εκείνος να μπορέσει να πραγματοποιήσει την παράσταση της βραδιάς, καθώς, όπως ο ίδιος νωρίτερα του έχει εκμυστηρευθεί, δεν διαθέτει τα χρήματα ούτε για τα φώτα. Κάνοντας, λοιπόν, ο Έφηβος πράξη την αξία της αλληλεγγύης, στην οποία έχει πιθανότατα μνηθεί από τα αναγνώσματά του αλλά και από τις λαϊκές καταβολές του, διανοίγει την έννοια του χρήματος στο πεδίο ενός ευρύτερου ανθρωπισμού, που κείται πέρα και πάνω από την εργαλειακή οργάνωση του κοινωνικού βίου.

Η διάσταση αυτή θα διαψευστεί άρδην στην έβδομη εικόνα του έργου, όπου ο εαυτός παρουσιάζεται με μια διαμετρικά αντίθετη με τα μέχρι τώρα δεδομένα εικόνα¹⁴⁵⁷. Μεσήλικας πια, έχει διαβεί στην άλλη όχθη του κόσμου της εργασίας ως εργοδότης ο ίδιος και η στάση του αναπαράγει πλέον τις ηθικές αξίες του καπιταλισμού. Τα χρήματα που βγάζει για να πληρώσει τους μάστορες, σε συνδυασμό με την πρακτική την οποία αποδεικνύεται ότι έχει υιοθετήσει για το διαμέρισμα το οποίο χρησιμοποιεί για τις ερωτικές του συναντήσεις (δηλαδή τη δωρεάν στέγαση της Γριάς και της Κόρης με αντάλλαγμα τη φροντίδα του δικού του διαμερίσματος), φανερώνουν την άμεση υπαγωγή του τρέχοντος βίου του εαυτού στους νόμους της αγοράς. Ο ιδεαλισμός και ο ρομαντισμός του εφηβικού εαυτού έχουν εδώ δώσει τη θέση τους στον αμοραλισμό και την ασυδοσία της μέσης ηλικίας, που όμως σύντομα θα προδώσουν τον Μεσήλικα. Θύμα και ο ίδιος της περιφρόνησης με την οποία αντιμετωπίζει τους γύρω του, θα βρεθεί έκθετος μπροστά στον αναπάντεχο θάνατο του αδερφού του.

Η συναισθηματική απογύμνωση του Μεσήλικα, απόρροια της καταβύθισής του στη μηχανιστική λογική του καπιταλιστικού μοντέλου, θα διαφανεί και από τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει την οικογενειακή φωτογραφία που πέφτει από το πορτοφόλι του και κινεί το ενδιαφέρον της Κόρης. Παρά τον ενθουσιασμό που φανερώνει η Κόρη για τον εικονιζόμενο γιο του Μεσήλικα, εκείνος δεν τροφοδοτεί περαιτέρω το ειλικρινές ενδιαφέρον της, με αποτέλεσμα η αναφορά στη φωτογραφία να λήξει εκεί. Μόνο ο Νέος και ο Έφηβος επιχειρούν να δώσουν κάποιες παραπάνω πληροφορίες για τη γυναίκα του Μεσήλικα και για τα ερωτικά γράμματα που έστειλαν άλλοτε ο ένας στον άλλο.

Η ανακλητική ιδιότητα της φωτογραφίας, η οποία στην εικόνα αυτή προβάλλει ανενεργή, στην αμέσως επόμενη εικόνα του έργου ανακτά τη δυναμική της. Εδώ, ο Ηλικιωμένος βγάζει οικειοθελώς από τον χαρτοφύλακά του δύο φωτογραφίες του γιου του, προκειμένου να τις δείξει στον Ρακοσυλλέκτη, με τον Μεσήλικα να αντιτίθεται στην κίνησή του αυτή και να προσπαθεί να τον εμποδίσει

¹⁴⁵⁷ Σύμφωνα με τον Πεφάνη η εικόνα αυτή καταλαμβάνει κεντρική θέση στη δομή του έργου, αφού τα κείρια ηθικά διλήμματα που είχαν τεθεί στην αμέσως προηγούμενη εικόνα λαμβάνουν εδώ τη σκηνική τους υπόσταση διά του προσώπου του Μεσήλικα, οδηγώντας τον ήρωα στην πτώση και τη φθορά. Βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 145.

(«... σταμάτα το πια, όπου βρεθούμε κι όπου σταθούμε να βγάζουμε τ' άντερά μας...»¹⁴⁵⁸). Ο εαυτός, όμως, στο σημείο αυτό φαίνεται να έχει υπερβεί την πρότερή του εκδοχή και έτσι ο Μεσήλικας συμβιβάζεται με τη χειρονομία του Ηλικιωμένου («... κάνε ό,τι θέλεις...»¹⁴⁵⁹). Με την πικρή αλήθεια για τον γιο του Ηλικιωμένου, η οποία αποκαλύπτεται στο τέλος της εικόνας, ολοκληρώνεται το μωσαϊκό των γεγονότων της ζωής του εαυτού. Η επόμενη εικόνα συνιστά τον προθάλαμο των μνημονικών διεργασιών, οι οποίες θα κορυφωθούν στη δέκατη και τελευταία εικόνα του έργου, εκεί όπου ο εαυτός προετοιμάζεται για την ύστατη υπαρξιακή εμπειρία, αυτήν του θανάτου. Στην εικόνα με τον Ρακοσυλλέκτη και διαμέσου της επαφής του εαυτού με την αρχετυπική φιγούρα του πλάνητα φιλοσόφου της ζωής τελείται, ουσιαστικά, η οριστική συμφιλίωση μεταξύ των διαφορετικών εκδοχών του εαυτού, που με τη σειρά της συνιστά την προϋπόθεση για τη μετάβαση στο νέο οντολογικό καθεστώς του θανάτου όχι με όρους άρνησης και αγωνίας, αλλά με μια βαθιά αποδοχή γι' αυτό που έπεται ενός βίου μεγεθυμένου από τα βιώματα και τις κατακτήσεις του.

Σύμφωνα με τον Β. Πούχνερ, ο Καμπανέλλης στο έργο του αυτό θέτει υπό αίρεση μια από τις κυριότερες συμβάσεις της παραδοσιακής δραματουργίας, που είναι η ενιαία σκηνική πραγματικότητα, η οποία βέβαια αντανάκλα την πίστη σε μια ενιαία υπαρκτή πραγματικότητα¹⁴⁶⁰. Η διάρρηξη αυτή της ενιαίας σκηνικής πραγματικότητας, η οποία τελείται κατεξοχήν διά του σκηνικού κερματισμού του κεντρικού δραματικού προσώπου του έργου στις πέντε ηλικιακές εκδοχές του, συνεπικουρείται και από άλλα σκηνικά μέσα, όπως στην προκειμένη περίπτωση τα αντικείμενα. Αντικείμενα άμεσα συνυφασμένα με την καθημερινή ζωή του ήρωα, με την κοινωνική και ηθική του τάξη, αλλά και με το πνευματικό και μνημονικό του φορτίο αναδύονται ως σημεία όλης αυτής της «οδοιοπορίας της συνείδησης»¹⁴⁶¹ που σκιαγραφείται στο έργο.

Η επαναφερόμενη και διαρκώς μεταλλασσόμενη φύση τους καταφάσκει τις ίδιες τις παλινδρομήσεις και τις αντιφάσεις του βίου του εαυτού. Όπως ο εαυτός παρουσιάζεται στο έργο ως μια επιστρωματωμένη οντότητα, η οποία αφομοιώνει εντός της όχι μόνο κάθε νέο βίωμα αλλά και κάθε νέα ανάκληση του βιώματος αυτού, διαμορφώνοντας μια πολλαπλή αντίληψη της βιωμένης πραγματικότητας, έτσι και τα εν λόγω σκηνικά αντικείμενα με την εκ νέου κάθε φορά επαναφορά τους επικυρώνουν την πολλαπλότητα του εαυτού μέσα στη ροή του χρόνου και αναδύονται ως η υπαρξιακή του σκευή, η «απαντοχή της ζωής» του, που θα τον οδηγήσει στην τελευταία εικόνα του έργου στην αβίαστη συμφιλίωση με τον θάνατο¹⁴⁶². Μέσα από τα αντικείμενα του εαυτού στοιχειοθετείται όλη η ατομική πορεία της ζωής του:

¹⁴⁵⁸ Καμπανέλλης, «Μια συνάντηση κάπου αλλού», *ό.π.*, σ. 138.

¹⁴⁵⁹ *Ο.π.*

¹⁴⁶⁰ Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 133.

¹⁴⁶¹ Γεωργουσόπουλος, «Ιπτάμενος ρεαλισμός», *Τα Νέα*, 16.2.1998.

¹⁴⁶² Την προσηνή αυτή στάση του Καμπανέλλη απέναντι στον θάνατο είναι που ο Β. Παγκουρέλλης σε κριτική του για την παράσταση του έργου αποκαλεί «απαντοχή της ζωής», επισημαίνοντας ότι σε αυτήν καταλήγουν όλοι οι μεγάλοι δραματουργοί στην ωριμότητά τους: Παγκουρέλλης, «Το ορατό και

[...] από τους μύθους και τις δοξασίες του λαϊκού πολιτισμού στους μύθους της θρησκείας, στους μύθους της κοινωνίας και του έρωτα, της ιδεολογίας, του καπιταλισμού και του εύκολου κέρδους, στους μύθους των αποσυνάγωγων, του τουρισμού, της επιστροφής στη γενέτειρα, του θανάτου.¹⁴⁶³

Η πορεία αυτή, όμως, του εαυτού δεν εντάσσεται σε μια περιπτωσιολογία, αντίθετα ενέχει έναν παραδειγματικό χαρακτήρα, αφού σε αυτήν θα μπορούσε κανείς να αναγνωρίσει σύνολη την πορεία της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας¹⁴⁶⁴. Το έργο αποτυπώνει έτσι μια ευρύτερη εμπειρία του χρόνου, που υπερβαίνει τον ατομικό χρόνο της ζωής και διανοίγεται στον συλλογικό χρόνο: εντός του χρόνου αυτού ο άνθρωπος φέρεται να συγκροτεί τη συνείδηση του εαυτού του όχι τόσο μέσα από τις μοναχικές του εμπειρίες όσο διά της αλληλεπίδρασής του με τους γύρω του. Με τον τρόπο αυτό καταφάσκει η ατομική ταυτότητα και ταυτόχρονα εδραιώνεται η έννοια της διυποκειμενικότητας¹⁴⁶⁵. Ο χρόνος, που βρίσκεται σε διαρκή ροή, επικυρώνει τις συνεχείς μεταβολές και αλληλοδιεισδύσεις των ατομικών βιωμάτων, έτσι που τελικά η ζωή να προβάλλει ως μια διαρκής επαλληλία των διαφορετικών εκδοχών του εαυτού στην εξέλιξή τους.

Όπως στο έργο του Καμπανέλλη, έτσι και στο έργο της Χρύσας Σπηλιώτη *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική*,¹⁴⁶⁶ παρακολουθούμε την εξελικτική πορεία του εαυτού μέχρι σχεδόν τη δύση του βίου του. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, πρόκειται για τον παράλληλο βίο δύο γυναικών, της Καίτης και τη Λίζας, ξαδελφών και φιλενάδων. Οι δύο γυναίκες εμπλέκονται στη διάρκεια του έργου σε μια σειρά από δραματικές καταστάσεις, μέσα από τις οποίες αναδύονται καταρχάς οι διαμετρικά αντίθετες προσωπικότητές τους, αλλά και τα διλήμματα της ζωής τους, εδραζόμενα πάνω σε ζητήματα έμφυλης ταυτότητας, κοινωνικών ρόλων και κοινωνικών στερεότυπων. Η διέλευση μέσα από τα διαφορετικά ηλικιακά στάδια των κοριτσιών δομείται δραματουργικά ως ένα σκηνικό παιχνίδι γρήγορης διαδοχής των

το αόρατο...: 'Μια συνάντηση κάπου αλλού' του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο 'Θέατρο Τέχνης – Καρόλου Κουν', στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 135.

¹⁴⁶³ Πούχγερ, ό.π., σ. 129.

¹⁴⁶⁴ Μεγάλο μέρος της κριτικής όχι μόνο εντόπισε την αναλογία με την πορεία της μεταπολεμικής γενιάς, αλλά θεώρησε την αναλογία αυτή σημαντικό δομικό χαρακτηριστικό του έργου. Βλ. σχετικά: Γεωργίου, «Δραματοποιημένο έπος», *Ραδιοτηλεόραση*, 27.3.1998, σ. 83, Θυμέλη, «'Μια συνάντηση κάπου αλλού' στο 'Θέατρο Τέχνης'», *Ριζοσπάστης*, 14.4.1998, Παγκουρέλης, ό.π., Ραπανάκη, «'Μια συνάντηση κάπου αλλού': δημιουργική σκηνοθεσία», *Νίκη*, 1.2.1998, Σαρηγιάννης, «Η ποίηση του απολογισμού», *Marie Claire*, Μάρ. 1998, σ. 194, Σάκης Τσιλίκης, χ.τ., στον τόμο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο Ζ'*, ό.π., σσ. 353-354, Βαγγέλης Ψυρράκης, «Καμπανέλλης στο 'Θέατρο Τέχνης' και Μάτεσις στο 'Ανοιχτό Θέατρο'», *Απογευματινή της Κυριακής*, 8.3.1998, σ. 27/63.

¹⁴⁶⁵ Ο Πεφάνης σημειώνει χαρακτηριστικά: «[...] η *Συνάντηση* είναι πάνω από όλα θεατρική φιλοσοφία. Διότι από τη μακροσκοπική εποπτεία του χρόνου περνάει στη διυποκειμενική και ενδοσκοπική πλευρά του, χτίζοντας όχι απλώς θεατρικούς χαρακτήρες, αλλά την ίδια τη ζωή πάνω στη σκηνή». Πεφάνης, «Τριπλός Καμπανέλλης – *Ο Δείπνος*, 'Θέατρο κάτω από τη γέφυρα', *Η τελευταία πράξη*, Πειραματική Σκηνή της Τέχνης και *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν, 1997», ό.π., σ. 215.

¹⁴⁶⁶ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο του Νότου στο Θέατρο «Αμόρε» τη θεατρική περίοδο 1996-1997 σε σκηνοθεσία Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου.

εικόνων και εναλλαγής των σκηνών εν είδει νεανικού «λευκώματος»¹⁴⁶⁷, που εγκλείει εντός του τις αναμνήσεις μιας ολόκληρης ζωής. Καθώς κάθε επιμέρους σκηνή παρουσιάζει μια δραματική και σκηνική αυτονομία, τα σκηνικά αντικείμενα επιστρατεύονται ως κύριο μέσο για το πέρασμα από τη μία σκηνή στην επόμενη, προκειμένου κάθε φορά να δίνεται το στίγμα της χρονικής περιόδου στην οποία λαμβάνει χώρα έκαστη σκηνή, αλλά και του περικειμένου της.

Τα σκηνικά αντικείμενα, συνεπώς, στο έργο αυτό λειτουργούν πολύ περισσότερο ως φανερώσεις του δραματικού χρόνου¹⁴⁶⁸, συγκροτώντας έτσι ένα δίκτυο χωροχρονικών σημάνσεων, παρά ως αντικείμενα ενεχόμενα σε ορισμένες δραματικές καταστάσεις ή αντικείμενα που ενεργοποιούν συγκεκριμένες κινησιακές σχέσεις εντός του δραματικού χώρου. Συνιστούν, με άλλα λόγια, ίχνη του παρελθόντος, επιτρέποντας να φανερωθούν «σπονδυλωτές οι αταξίες, οι αγάπες, οι εμπλοκές, οι περιπλοκές και οι απολήξεις»¹⁴⁶⁹ των επιλογών ζωής των δύο γυναικών, που στο τέλος του έργου διαμορφώνουν το πανόραμα του βίου τους και ευρύτερα της προβληματικής η οποία περιβάλλει τη γυναικεία ταυτότητα¹⁴⁷⁰. Παρουσιάζουν μια ελλειπτικότητα, όπως ακριβώς και στο έργο του Καμπανέλλη, με τη διαφορά ότι εδώ δεν συντελούν στην ανάδυση μιας διαστρωματωμένης εικόνας του εαυτού, αλλά μάλλον του κατακερματισμού του εαυτού στους πολλαπλούς και συχνά αλληλοαντικρουόμενους ρόλους της ζωής του.

Η Καίτη εμφανίζεται ως το συνετό αλλά και συνεσταλμένο κορίτσι, του οποίου οι επιλογές της ζωής συμβαδίζουν με τα κοινωνικά στερεότυπα. Στον αντίποδα, η Λίζα παρουσιάζεται από τα νεανικά της κιόλας χρόνια πιο χειραφετημένη, αλλά οι επιλογές της ζωής της εν τέλει την καταδικάζουν σε έναν βίο μοναχικό. Σημείο τριβής μεταξύ των δύο γυναικών, ήδη από την εφηβεία τους, είναι ένα ανδρικό πρόσωπο, ο Στέφανος, με τον οποίο φέρονται και οι δύο ερωτευμένες. Η Καίτη εν τέλει τον παντρεύεται και διάγει μια καθόλα συμβατική οικογενειακή ζωή, με όλες τις υποχρεώσεις που πηγάζουν από αυτήν και οδηγούν την ίδια στη ματαίωση, ενώ η Λίζα διατηρεί με τον Στέφανο παράνομο δεσμό πλέον των δέκα ετών, παράλληλα με τον έγγαμο βίο του Στέφανου με την Καίτη. Όταν το μυστικό αποκαλυφθεί, θα επέλθει πρόσκαιρα η ρήξη στη σχέση των δύο ξαδελφών, ενώ η Καίτη θα ξαναπαντρευτεί. Στο τέλος του έργου βλέπουμε τη Λίζα και την Καίτη κλεισμένες σε γηροκομείο να αφήνονται η μία στην παρηγοριά και τη διακριτική φροντίδα της άλλης, όπως όταν ήταν μικρά κοριτσάκια. Με τον τρόπο αυτό το έργο

¹⁴⁶⁷ Χατζηγιάννου, «Γυναίκες 8 έως 80...», *Τα Νέα*, 21.5.1997.

¹⁴⁶⁸ Η Κ. Ζηροπούλου στον πρόλογο της έκδοσης του έργου επισημαίνει εύστοχα ότι βασικός πρωταγωνιστής του έργου είναι ο χρόνος, καθώς μαζί του είναι που αναμετρώνται συνεχώς τα δύο γυναικεία πρόσωπα. Ζηροπούλου, «Σε αναζήτηση ταυτότητας», στο Χρύσα Σπηλιώτη, *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική?*, Σοκόλη-Κουλεδάκης, Αθήνα 2009, σ. 8.

¹⁴⁶⁹ Κολτσιδοπούλου, «Κι όμως γυρίζει / Τέλος εποχής», *Γυναίκα* (Ιούλ. 1997).

¹⁴⁷⁰ Ο Σ. Πατσαλίδης σε κριτική του για μεταγενέστερη παράσταση του έργου αναλύει διεξοδικά το φεμινιστικό του υπόβαθρο και τη δραματολογική στόχευση της ανάδειξης των έμφυλων στερεότυπων: Πατσαλίδης, «Φεμινισμός σε έντεχνο περιτύλιγμα», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 6.1.2001. Ο Γ. Σαρηγιάννης σε σύντομο κριτικό του σημείωμα για την πρώτη παράσταση του έργου αναφέρεται σε ένα έργο που δεν γίνεται «ρητορικά και κραυγαλέα φεμινιστικό» και δεν «θωπεύει» τη γυναίκα». Σαρηγιάννης, «Η πιο πλούσια θεατρική άνοιξη των τελευταίων χρόνων», *Επίλογος '97* (Νοέ. 1997), σ. 102.

κλείνει κυρώνοντας τον κύκλο της ζωής, ιδωμένη ως ένα παιχνίδι αναζήτησης του εσώτερου εαυτού και της πραγματικής ευτυχίας εν μέσω των κυρίαρχων έμφυλων και κοινωνικών στερεότυπων¹⁴⁷¹.

Στην εξέλιξη αυτού του παιχνιδιού της ζωής τα δύο γυναικεία πρόσωπα θα διέλθουν μέσα από ποικίλες καταστάσεις, οι οποίες θα αποδοθούν δραματουργικά εν είδει στιγμιότυπων από τη ζωή τους. Συγκεκριμένα αντικείμενα, που θα λειτουργήσουν ως αξεσουάρ, θα διευκολύνουν την αναγνώριση των δραματικών καταστάσεων και τον ειδολογικό προσδιορισμό τους. Έτσι, σε μια σκηνή στον κινηματογράφο θα δούμε τον νεανικό εαυτό της Καίτης να φορά μίνι φούστα και αποκαλυπτική μπλούζα, προκειμένου να σαγηνεύσει σύμφωνα με τις συμβουλές της Λίζας τον Στέφανο, αλλά η ίδια δεν φαίνεται να αισθάνεται καθόλου άνετα με το ντύσιμο αυτό. Σε επόμενες σκηνές, πάλι από τη νεανική ζωή των δύο κοριτσιών, θα δούμε τις δυο τους να πίνουν τα ποτά τους διαδοχικά σε ένα μπαρ και σε ένα πάρτι, όπου και πάλι επίκεντρο του ενδιαφέροντος είναι ο Στέφανος. Έπειτα, θα λάβουν μέρος σε μια πορεία με το απαραίτητο «επαναστατικό ντύσιμο» για τη Λίζα, αλλά και με πέτρες και μια χειροβομβίδα.

Περνώντας στην επόμενη φάση ζωής, που για την Καίτη σημαδεύεται από τον συμβιβασμό του γάμου και της οικογενειακής ζωής, βλέπουμε την Καίτη να απλώνει την μπουγάδα και τη Λίζα να καπνίζει δίπλα της, παραπονούμενες και οι δύο για την άνευρη ζωή τους. Συμπληρωματικά προς αυτήν τη σκηνή λειτουργεί η σκηνή με τη Λίζα να δηλώνει την εξάρτησή της από το ποτό και τα χάπια ως μέσα διαφυγής από τη ματαιότητα της ζωής της και η σκηνή της επίσκεψης της Καίτης σε χαρτομάντισσα και καφετζού, προκειμένου να της υποδείξουν μια διέξοδο από τη μίζερη καθημερινότητά της. Σκηνές οι οποίες λειτουργούν ενισχυτικά της εικόνας των δύο γυναικών είναι εκείνη στην οποία η Λίζα δοκιμάζει ρούχα και αξεσουάρ, ενώ ταυτόχρονα η Καίτη διαβάζει ένα βιβλίο και αργότερα η σκηνή στην οποία η Λίζα επιστρέφει από την αγορά με σακούλες και επιδεικνύει τα ψώνια της στην Καίτη.

Πέρα από τις παραπάνω σκηνές-ορόσημα στη ζωή των δύο γυναικών, μέσα από τις οποίες σκιαγραφούνται οι διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες και επιλογές της ζωής τους, υπάρχουν και σκηνές στις οποίες οι δυο τους υποδύονται τρίτα πρόσωπα: στην έναρξη του έργου η Καίτη ενδύεται αξεσουάρ από την καπελιέρα της μαμάς της Λίζας και υποδύεται τη θεία της, ενώ αντίστοιχα στην επόμενη σκηνή η Λίζα υποδύεται τη μαμά της Καίτης, η οποία την εξετάζει στο μάθημα της ιστορίας με το βιβλίο ανά χείρας. Το ίδιο στιγμιότυπο θα επαναληφθεί στην καταληκτική σκηνή του γηροκομείου, σε μια τρυφερή υπόμνηση του κύκλου της ζωής. Επίσης, η Καίτη στη σκηνή του κομμωτηρίου θα υποδυθεί την κομμώτρια που χτενίζει τη Λίζα, ενώ στη σκηνή του κινηματογράφου, που απαιτεί την ταυτόχρονη παρουσία και των δύο γυναικών, ο Στέφανος θα υποστασιοποιηθεί σκηνικά από την άδεια καρέκλα,

¹⁴⁷¹ Για τον Ν. Μικελίδη η έννοια της αναζήτησης της ευτυχίας υποφώσκει στον τίτλο του έργου, στον οποίο ο ίδιος βλέπει όχι τόσο μια στενή αναφορά στα χρόνια της σχολικής ζωής (κάτι που προκύπτει από το ίδιο το κείμενο) όσο μια ευρύτερη αναφορά στο κνήγι του αμερικανικού ονείρου, με το οποίο κατέφθαναν σωρηδόν στην αμερικανική ήπειρο οι μετανάστες στη διάρκεια του 19^{ου} και του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Βλ. αναλυτικά: Μικελίδης, «Ένα έργο με φρεσκάδα και χιούμορ», *Κυριακάτικη*, 11.5.1997.

εκατέρωθεν της οποίας κάθονται η Καίτη με τη Λίζα, ερίζοντας για το αντικείμενο του πόθου τους.

Τα αντικείμενα που επιστρατεύονται σε όλες αυτές τις σκηνές εμφανίζουν μια επιφανειακή μόνο λειτουργία, με την έννοια ότι δεν πυροδοτούν καταστάσεις, δεν δημιουργούν σκηνικές προσδοκίες, και, καθώς δεν εγγράφονται σε μια ενιαία δράση, ουσιαστικά η εκάστοτε σκηνική τους εμφάνιση προβάλλει εκκρεμής και εφήμερη. Η παρουσία τους επί σκηνής έχει στιγμιαία επενέργεια πάνω στα πρόσωπα, μόνο και μόνο για να φωτίσει πτυχές του παρελθόντος βίου τους και να αναδείξει την επίπονη προσπάθειά τους να απομυθοποιήσουν τα κοινωνικά στερεότυπα, καταλήγοντας τελικά να φτιάξουν έναν δικό τους –καθημερινό– μύθο¹⁴⁷², ο οποίος απλώς επιβεβαιώνει το αναπόδραστο της έμφυλης ταυτότητας. Στο σύνολό τους, συνεπώς, τα σκηνικά αντικείμενα του έργου συγκροτούν μια επικράτεια αντικειμένων η οποία δεικνύει προς τη διάσταση του χρόνου, ενός χρόνου που κυλάει αμείλικτα σε βάρος των προσώπων, για να τα φέρει τελικά μπροστά στην ύστατη παραδοχή ότι η ζωή δεν είναι παρά ένα απατηλό παιχνίδι στάσεων και επιλογών.

Η παιγνιώδης αυτή εκδοχή της ζωής φανερώνεται σε ένα στιγμιότυπο της τελευταίας σκηνής του έργου, η οποία διαδραματίζεται στο γηροκομείο. Εκεί, η Λίζα με την Καίτη, αφού ερίσουν με ιλαροτραγικό τρόπο και πάλι γύρω από μια ανδρική παρουσία, αυτήν τη φορά του κύριου Γιάννη, γιατρού του ιδρύματος, θα επιδοθούν σε έναν «πόλεμο», όπως τον αποκαλεί η Καίτη, που ξεκινάει με την εκσφενδόνιση παπουτσιών και επεκτείνεται στην εκσφενδόνιση οποιουδήποτε μικροαντικειμένου εντοπίζεται στον σκηνικό χώρο, σύμφωνα με τις οδηγίες της συγγραφέως. Αν θεωρήσουμε το όλο έργο ως μια εξελικτική σκηνική αποτύπωση των επιμέρους πτυχών του βίου των δύο γυναικών, τότε μπορούμε να φανταστούμε ότι στον σκηνικό χώρο του έργου στο τελειώμά του θα έχουν σωρευτεί όλα τα αντικείμενα που αποτέλεσαν σημεία αυτής της γραμμικής πορείας. Στον εν λόγω πόλεμο, συνεπώς, θα μπορούσαν να εμπλακούν όλα αυτά τα μικροαντικείμενα, συνοψίζοντας έτσι και με σκηνικούς όρους τη διαρκή πάλη των δύο γυναικών με τις προσδοκίες του φύλου και τις ματαιώσεις της ζωής τους.

Υπό το πρίσμα αυτό, τα σκηνικά αντικείμενα του έργου δύνανται να ιδωθούν και σε ένα επίπεδο που υπερβαίνει τη δραματουργική τους χρήση ως σημαινόντων του χρόνου και των διαφόρων φάσεων ζωής των δύο ηρωίδων. Σε ένα δευτεροβάθμιο εννοιολογικό πεδίο τα αντικείμενα μπορούν να θεωρηθούν ως μετέχοντα του καθημερινού αγώνα της αναζήτησης του εαυτού, ενός αγώνα που εκβάλλει στην πικρή διαπίστωση ότι η υπέρβαση των στερεότυπων και των κοινωνικών επιταγών είναι τελικά μια διαδικασία πολύ πιο σύνθετη και επισφαλής, αν όχι μάταιη. Το γεγονός ότι οι δύο γυναίκες απολήγουν μόνες σε ένα γηροκομείο να ανακυκλώνουν τους παιδικούς αστεϊσμούς και τις εφηβικές τους ερωτικές ανησυχίες δεν είναι δηλωτικό μόνο του χρόνου που έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί, αλλά ίσως περισσότερο όλης αυτής της εσωτερικής διεργασίας που τις έχει φέρει εγγύτερα στο αυθεντικό τους αίσθημα. Με την έννοια αυτή τα αντικείμενα τα οποία τις συντρόφευσαν σε όλη

¹⁴⁷² Παγκουρέλης, «Το παιχνίδι της ζωής...: 'Ποιος ανακάλυψε την Αμερική;' της Χρύσας Σπηλιώτη στο θέατρο 'Αμόρε'», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 377.

αυτήν τη διαδρομή, αναδύονται ως μάρτυρες της οριστικής παρέλευσης του χρόνου αλλά και ως η ατομική τους σκευή, που έχει διαμορφώσει στο πέρασμα του χρόνου την ταυτότητά τους και έχει ενσωματώσει την όποια δυνατότητα για εσωτερική αλλαγή.

Στην παρούσα κατηγορία εξετάστηκαν αντικείμενα διαφορετικής φύσης, τα οποία συγκεντρώνουν έναν υψηλό βαθμό σύνδεσης με τα δραματικά πρόσωπα των έργων, όχι όμως ως απλές σημάνσεις της ταυτότητάς τους, αλλά πολύ περισσότερο ως συνδηλώσεις της πορείας των προσώπων στον χρόνο και των αλληπάλληλων μετασχηματισμών του εαυτού, αλλά και ως ορόσημα των εκάστοτε μεταβάσεων στις οποίες τα πρόσωπα εξωθούνται. Υπό αυτό το πρίσμα τα εν λόγω αντικείμενα ενσωματώνουν τη διάσταση του χρόνου και αντανακλούν τις πολλαπλές φανερώσεις του. Καθώς, όμως, ενέχονται στην εξελικτική πορεία του εαυτού μέσα στον χρόνο και σηματοδοτούν τις εκάστοτε μεταβάσεις, τα σημεία καμπής και τα σημεία ρήξης του ατομικού βίου των προσώπων, ουσιαστικά επενδύονται με έναν επιτελεστικό χαρακτήρα, αφού δι' αυτών επιτελείται η ίδια η συγκρότηση της εαυτότητας και καταφάσκει η μελλοντική προοπτική του εαυτού. Έτσι, αποσκευές, βαλίτσες, μπαούλα, τσάντες, ρούχα και αξεσουάρ ως μεταβατικά αντικείμενα καθίστανται τόποι στους οποίους το παρελθόν συναιρείται με το παρόν, η μνήμη ενσωματώνεται στην τρέχουσα ατομική συνθήκη και η μελλοντική προοπτική κυοφορείται ως μια ενδεχομενικότητα με ασαφή ακόμα ταυτότητα.

3.2 Καθημερινές συνήθειες: διαφυγή ή εξάρτηση;

Στην παραπάνω ενότητα μελετήσαμε τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται η εαυτότητα στη διάρκεια του βίου των προσώπων, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο συγκεκριμένα αντικείμενα διαμορφώνουν την επικράτεια εντός της οποίας λαμβάνουν χώρα οι εκάστοτε επιτελέσεις του εαυτού, κοινωνικές, ηθικές, υπαρξιακές. Στο πεδίο της εξελικτικής αυτής θεώρησης του εαυτού ο χρόνος εκλαμβάνεται σε μια συνεχή ροή, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι εμφανίζεται γραμμικός και συμπαγής. Στην παρούσα ενότητα θα διερευνήσουμε τα ρήγματα που αναφύονται στην εξέλιξη του χρόνου και διαρρηγνύουν τη γραμμικότητά του υπό το πρίσμα των τομών τις οποίες επιφέρουν στην ενότητα του δραματικού προσώπου, προκαλώντας εκδηλώσεις ατομικών συνειδησιακών κρίσεων και πρόσκαιρης απώλειας του ελέγχου της πραγματικότητας.

Τα αντικείμενα διά των οποίων θα εξετασθούν αυτές οι τομές είναι αντικείμενα που εμφανίζονται ως συμπτώματα της τρέχουσας συναισθηματικής περιδίνησης των προσώπων, αντικείμενα που εποικούν την καθημερινότητά τους και καθίστανται πρόσκαιρα στηρίγματα της υπαρξιακής τους αστάθειας. Αντικείμενα τα οποία συνδέονται με καθημερινές έξεις επιστρατεύονται πολύ συχνά από τα πρόσωπα κατά την αναζήτηση από μέρους τους ενός ασφαλούς καταφυγίου έναντι της ασφυκτικής πραγματικότητας που τα περιβάλλει. Ωστόσο, η εκάστοτε προβαλλόμενη ως ασφυκτική δραματική κατάσταση δεν είναι παρά μια επιφάνεια, κάτω από την

οποία υποφώσκει ένα βαθύτερο διακύβευμα για τα πρόσωπα: μια κρίση ταυτότητας σε μια δεδομένη στιγμή του βίου τους, που αξιώνει μια περισσότερο ή λιγότερο άμεση αντίδραση από μέρους τους.

Σύμφωνα με την U. Chaudhuri, στα έργα του νατουραλισμού και του ρεαλισμού, τα οποία συγκροτούν την ευρύτερη κατηγορία της γεωπαθολογικής δραματουργίας, εντοπίζονται τρία δομικά στοιχεία, διαμέσου των οποίων τα εκάστοτε δραματικά πρόσωπα επιχειρούν να υπερβούν την προβληματική σχέση που έχουν αναπτύξει με τον περιβάλλοντα χώρο: 1. τα ζωτικά ψέματα, που με τη σειρά τους οδηγούν σε ένα επί σκηνής θέατρο, 2. η φυγή, που σημαίνει την οριστική ρήξη με το περιβάλλον, και 3. οι εξαρτήσεις, οι οποίες μπορεί να επεκτείνονται στο πεδίο των ιδεοληψιών και των ψυχαναγκασμών¹⁴⁷³. Στη σύγχρονη δραματουργία σπάνια θα συναντήσουμε τις δύο πρώτες περιπτώσεις. Η τρίτη περίπτωση, όμως, προβάλλει ως ένα προνομιακό πεδίο, αφού αγκυρώνει το «γεωπαθολογικό πρόβλημα» στο σκηνικό παρόν, προσδίδοντάς του υλικές διαστάσεις.

Το τσιγάρο, το ποτό, ο καφές, τα χάπια, ακόμα και οι ναρκωτικές ουσίες συγκροτούν το πεδίο των εξαρτήσεων στην υπό μελέτη δραματουργία, διά του οποίου κυρώνεται η κρίση ταυτότητας των δραματικών προσώπων. Η συνεχής σκηνική επαναφορά των αντικειμένων αυτών (συνεχής, αφού αφορά έξεις των προσώπων) έχει ως αποτέλεσμα την παγίωσή τους στο σύνολο της σκηνικής δράσης και την ανάδειξή τους σε ισχυρά βοηθήματα των δραματικών προσώπων κατά την προσπάθειά τους να υπερβούν την εκάστοτε δραματική κρίση. Πρόκειται για αντικείμενα που συνδέονται με την έννοια του «έθους» ως «ασυνείδητης επανάληψης [και] ρουτίνας της πρακτικής καθημερινότητας, που ρυθμίζει πράξεις και ενέργειες και δημιουργεί μια τάξη στην καθημερινότητα»¹⁴⁷⁴. Τα εν λόγω βοηθήματα συγκροτούν, συνεπώς, μια τάξη εντός της καθημερινότητας των δραματικών προσώπων, τα οποία επενδύουν στα αντικείμενα αυτά την προσδοκία τους για υπέρβαση της άγονης συνθήκης την οποία βιώνουν. Με τη χρήση τους, ωστόσο, η προβληματική σχέση των προσώπων με το περιβάλλον τους δεν λύνεται μιας και διαπαντός, όπως συνέβαινε άλλοτε με την εκλογή της φυγής, αλλά εμποτίζει τα σκηνικά δρώμενα και τα καθηλώνει σε μια κατ' ουσίαν αέναη επανάληψη, με τον τρόπο που και το ζωτικό ψεύδος εγκλωβίζει άλλοτε τη δράση σε έναν φαύλο κύκλο.

Η H. Catsiapis στην ανάλυσή της για τη λειτουργία του ποτού και του τσιγάρου στο θέατρο κατατάσσει τα δύο αυτά στοιχεία στην κατηγορία εκείνη των σκηνικών αντικειμένων που λειτουργούν επικουρικά προς τα δραματικά πρόσωπα, βοηθώντας τα να υπερβούν τις συνθήκες κρίσης από την οποία αυτά διέρχονται¹⁴⁷⁵.

Το τσιγάρο [...] βοηθά [το δραματικό πρόσωπο] όταν αυτό έχει συνείδηση ότι βρίσκεται αντιμέτωπο με τον ίδιο του τον εαυτό σε ένα καθεστώς κατωτερότητας. Αυξάνοντας το μέγεθος του προσώπου, το τσιγάρο ή η πίπα του διασφαλίζουν μια βοήθεια, μια συμπληρωματική δύναμη, παίζοντας τον ρόλο της ψυχικής ή ηθικής υποβοήθησης.¹⁴⁷⁶

¹⁴⁷³ Chaudhuri, *Staging place: the Geography of Modern Drama*, ό.π., σσ. 57-58.

¹⁴⁷⁴ Πούγγερ, «Από την επανάληψη στην τελετουργία», ό.π., σ. 68.

¹⁴⁷⁵ Hélène Catsiapis, «Les objets au théâtre», ό.π., σ. 69.

¹⁴⁷⁶ Το ίδιο, σ. 70.

Αντικείμενα σε άμεση επαφή με το σώμα των προσώπων, το τσιγάρο, το ποτό, αλλά και τα χάπια και άλλες ουσίες που προκαλούν ευφορία, συνιστούν μέρος της σκηνικής παρουσίας των προσώπων, απασχολούν τμήμα της χειρονομιακής τους συμπεριφοράς και προκαλούν επαναλαμβανόμενα κινησιακά μοτίβα. Η ανάδυσή τους σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές της σκηνικής δράσης προσδίδει στην εκάστοτε δράση του προσώπου μια προστιθέμενη αξία, ενθαρρύνοντας μια περισσότερο διεισδυτική ματιά στο υπόστρωμα του δραματικού προσώπου.

Στα έργα της υπό εξέταση δραματουργίας μπορούμε να διακρίνουμε δύο μεγάλες κατηγορίες και μία μικρότερη αναφορικά με τη χρήση και τη λειτουργία των αντικειμένων τα οποία σχετίζονται με καθημερινές συνήθειες των δραματικών προσώπων και υποθάλπουν κάποιου είδους εξάρτηση ή συστηματική καταφυγή. Στην πρώτη κατηγορία εγγράφονται τα αντικείμενα εκείνα τα οποία επιστρατεύονται σε συγκεκριμένες στιγμές της σκηνικής δράσης, επιφέροντας μια τομή στον δραματικό χρόνο και διαρρηγνύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ενότητά του. Στην περίπτωση αυτή τα εν λόγω αντικείμενα απηχούν μια πρόσκαιρη ανάγκη των προσώπων να καταφύγουν σε μια προσφιλή τους συνήθεια (καφές, τσιγάρο, ποτό, χάπια, ναρκωτικές ουσίες), προκειμένου να διαφύγουν από μια άβολη κατάσταση, να υπεκφύγουν μέσα σε ένα σκηνικό περιβάλλον που τους ασκεί ασφυκτική πίεση ή απλώς να αποζητήσουν μια αίσθηση ασφάλειας και προστασίας. Η καταφυγή τους αυτή φανερώνει την αμηχανία τους να διαχειριστούν την τρέχουσα καθημερινότητά τους, αλλά ίσως και μια βαθύτερη αδυναμία να στοχεύσουν την αυθεντική τους ανάγκη.

Στο σημείο αυτό η πρώτη κατηγορία τέμνεται με τη δεύτερη, όπου η χρήση τέτοιων αντικειμένων συνδέεται με μια διάχυτη αδυναμία των προσώπων να αυτοπροσδιοριστούν και να ορίσουν την ταυτότητά τους μέσα σε μια κοινωνία η οποία επιβάλλει τους δικούς της κοινωνικούς ρόλους, τα δικά της στερεότυπα και τους δικούς της κανόνες αποδεκτής συμπεριφοράς. Στην περίπτωση αυτή η καταφυγή των προσώπων στα εν λόγω αντικείμενα διαρρέει το σύνολο της δράσης, δεν εντοπίζεται σε κομβικές της στιγμές, δεν επιφέρει ρήγματα στη δράση ούτε μετατοπίζει την εστίαση σε μια συγκεκριμένη στιγμή συνειδησιακής κρίσης των προσώπων. Αντίθετα, εδώ η κρίση των προσώπων προβάλλει βαθιά ριζωμένη στην ύπαρξή τους, διαμορφώνοντας μια δραματική συνθήκη ασφυξίας και εγκλωβισμού των προσώπων, από την οποία αυτά πασχίζουν να διαφύγουν. Η κατανάλωση ποτών, τσιγάρων, χαπιών και άλλων αγχολυτικών στην περίπτωση αυτή διαποτίζει ολόκληρο τον βίο των προσώπων και καταδεικνύει μια ταυτότητα σε διαρκή προσπάθεια επαναπροσδιορισμού.

Τέλος, σε μια τρίτη κατηγορία, η οποία συγκεντρώνει μικρό αριθμό έργων, θα συναντήσουμε τη χρήση του τσιγάρου και του ποτού πλαισιωμένων στον μεταθεατρικό χαρακτήρα που διακρίνει καθένα από τα έργα αυτά. Καθώς στα εν λόγω έργα προεξάρχει η διάσταση της αυτοαναφορικότητας, οι συνήθειες τις οποίες αναπτύσσουν τα πρόσωπα γύρω από το κάπνισμα και την πόση δεν συνδέονται τόσο με τον δικό τους δραματικό βίο, αλλά αξιοποιούνται περισσότερο ως δραματουργικά εργαλεία για την ανάδειξη της εκάστοτε μεταθεατρικής προβληματικής των έργων, συμμετέχοντας στα διάφορα επίπεδα θεατροποίησης που συναντώνται στα έργα αυτά.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι βλαβερές συνήθειες εδώ υπερβαίνουν τον ταυτοτικό προσδιορισμό των προσώπων και ανάγονται σε μέσα διαύγασης της θεατρικότητας, η οποία στα έργα αυτά τελεί σε καθεστώς θεματικής αυτοεπικέντρωσης.

Εκκινώντας από την πρώτη κατηγορία, των αντικειμένων που υποδηλώνουν πρόσκαιρες καταφυγές των προσώπων σε μια προσπάθεια αυτά να υπερβούν άβολες καταστάσεις, θα συναντήσουμε κυρίως το ποτό και το τσιγάρο σε έργα στα οποία τα δραματικά πρόσωπα φέρονται να αναζητούν στιγμιαία βοηθήματα της δράσης τους. Στην περίπτωση αυτή η χρήση τέτοιων βοηθημάτων προβάλλει εντοπισμένη σε συγκεκριμένες στιγμές του βίου των προσώπων και προκαλεί μια πρόσκαιρη διαστολή του χρόνου, αφού διαμορφώνει μια συνθήκη ανάπαυλας, αποστασιοποίησης και αναστοχασμού. Με την προσφυγή στο ποτό και στο τσιγάρο ο χρόνος επιβραδύνεται, η δυναμική του αναστέλλεται και πλέον επενδύεται με νέες ψυχικές και συναισθηματικές ποιότητες, στις οποίες υποφώσκει μια βαθύτερη συνειδησιακή κρίση των προσώπων.

Ο καφές και το τσιγάρο συνοδεύουν την καθημερινότητα του σπιτιού στο έργο του Παναγιώτη Μέντη *Ριάλιτι και Σόου*. Τόσο η Λέτα με τη Μαίρη, μάνα και κόρη, όσο και ο Γιώργος, φανερός εραστής της πρώτης και κρυφός εραστής της δεύτερης, ο οποίος μένει μαζί τους, βρίσκουν καθημερινή συντροφιά σε μια ζεστή κούπα καφέ και ένα τσιγάρο. Ο λόγος της τακτικής προσφυγής τους στις συνήθειες αυτές θα πρέπει να αναζητηθεί είτε στην κενότητα του βίου των προσώπων είτε στην αμηχανία και τη συναισθηματική ένταση που τους προκαλεί η άβολη συνθήκη του ερωτικού τριγώνου, στην οποία έχουν περιέλθει εν γνώσει (Μαίρη) ή εν αγνοία τους (Λέτα).

Ανάλογη λειτουργία του τσιγάρου αλλά και του καφέ παρατηρούμε στο έτερο έργο του Παναγιώτη Μέντη *Οι γυναίκες στη θάλασσα*. Εδώ η Αλίκη φέρεται να καπνίζει συστηματικά, είτε στις κατ' ιδίαν στιγμές της στο αστικό της διαμέρισμα, οπότε και αναμετριέται με τον ίδιο της τον εαυτό και τις κρίσιμες αποφάσεις της ζωής της, είτε στο νησί, σε στιγμές χαλάρωσης με τον Μιχάλη ή αμέσως μετά την ερωτική τους πράξη. Μάλιστα, προς το τέλος του έργου η Αλίκη εισπράττει από τον Μιχάλη την παραίνεση να ελαττώσει το τσιγάρο εν όψει της προοπτικής να μείνει έγκυος. Τελικά, όμως, εκείνη επιλέγει να επιστρέψει στη μοναχική ζωή της στην πόλη, εγκαταλείποντας διαπαντός τον σύντροφό της και μαζί με αυτόν το όνειρο της μητρότητας.

Στο τσιγάρο καταφεύγει σε στιγμές εσωτερικής έντασης και η Κόρη από το έργο του Άγγελου Βογάσαρη *Η αγάπη της μαϊμούς*. Η δράση του έργου εκκινεί στο δραματικό παρόν από τις πρώτες στιγμές μετά την κηδεία του νεαρού αδερφού της και διολισθαίνει σε αλλεπάλληλα flash back από το παρελθόν του αδερφού, τα οποία φωτίζουν με τον πλέον τραγικό τρόπο τους λόγους της καταφυγής του στα ναρκωτικά. Στο δραματικό παρόν για πρώτη φορά η Κόρη και η Μάνα οδηγούνται στη βαθύτερη συνειδητοποίηση του υπαρξιακού δράματος του αδερφού και γιου

αντίστοιχα, με τη βοήθεια του συντρόφου του, ο οποίος επίσης είχε παρασυρθεί στη δίνη των ναρκωτικών. Η Κόρη στις στιγμές αυτές της συνειδητοποίησης καταφεύγει στο τσιγάρο, σε μια προσπάθεια να αντέξει όχι μόνο την απώλεια του αδερφού της, αλλά και το βάρος των ενοχών ότι δεν έκανε ό,τι μπορούσε για να τον προστατέψει.

Το τσιγάρο ως μια στιγμή ανάπαυλας και πλήρωσης ενός πρόσκαιρου κενού του χρόνου αποτυπώνεται με ενάργεια στη φράση της Ήβης από την *Ψίχα του νερού* του Άκη Δήμου. Στην έναρξη του έργου η Ήβη ζητά τσιγάρο από τον Άντρα, ομολογώντας ταυτόχρονα ότι δεν καπνίζει: «Απλώς μερικές φορές, όταν όλα είναι στη θέση τους... όταν δεν υπάρχει τίποτα εδώ γύρω που να περιμένει απ' τα χέρια μου, μ' αρέσει να καπνίζω ένα τσιγάρο»¹⁴⁷⁷. Στην πορεία του έργου, βέβαια, τίποτα δεν θα μείνει στη θέση του, τόσο στο μεθοριακό τοπίο της διαβίωσης των προσώπων όσο και στο ψυχικό τους τοπίο, που θα αναστραφεί άρδην, για να υποδεχθεί έναν νέο τρόπο του υπάρχειν.

Το τσιγάρο ως προσωρινή καταφυγή και ως μέσο εκδήλωσης της ψυχικής κόπωσης εμφανίζεται και στο μονόπρακτο του Άκη Δήμου *Η Σαμάνθα και ο Μαξ στο βυθό της ασφάλτου*. Στο έργο αυτό τα δύο νεαρά παιδιά, έχοντας μόλις εγκαταλείψει το σπίτι τους, επιχειρούν την κάθοδό τους στην πόλη –μια πορεία που μεταφορικά αποτυπώνει την απόσχισή τους από την παιδική ηλικία και την εισδοχή τους στον κόσμο των ενηλίκων. Πάνω στην αφιλόξενη ασφάλτο, στην οποία οι δυο τους θα εναποθέσουν τις λιγοστές αποσκευές τους, θα ανακαλέσουν το παρελθόν τους και θα ονειρευτούν το μέλλον τους, εκδιπλώνεται όλη η υπαρξιακή αγωνία μιας νιότης σε διαδικασία αυτοπροσδιορισμού. Η πορεία αυτή μετάβασης προς την ενηλικίωση συνοψίζεται σκηνικά σε ένα αντικείμενο που βγαίνει από τις αποσκευές των παιδιών και συνδέει το παρόν τους με τα βιώματα της παιδικής τους ηλικίας. Πρόκειται για μια συναρμολογούμενη κούκλα, τον Οράτιο, πολύτιμο συνοδοιπόρο στη μνημονική διεργασία των παιδιών και παθητικό ακροατή των αγωνιών τους, μέχρι την οριστική απομυστικοποίησή του.

Ο Μαξ έχει αγκιστρωθεί από την κούκλα, στην οποία φαίνεται να έχει εναποθέσει τη συναισθηματική και ψυχική του θωράκιση στο μεγάλο αυτό βήμα προς την ενηλικίωση: μιλάει στην κούκλα, συνδιαλέγεται και αποκτά κιναισθητική επαφή μαζί της. Η Σαμάνθα σύντομα θα θελήσει να αποσπάσει τον Μαξ από την ψευδαισθητική πραγματικότητα της αλληλεπίδρασης με την κούκλα. Θα τον καλέσει να την λύσει και να την βάλει πίσω στη βαλίτσα, εκείνος θα συνεχίσει να επιμένει ότι η κούκλα τον ακούει και μιλάει μαζί του και η Σαμάνθα θα ανάψει ένα τσιγάρο δηλώνοντας ότι κουράστηκε με την κατάσταση. Καθώς, όμως, ο Μαξ δεν λύνει την κούκλα, η Σαμάνθα πετάει το τσιγάρο και με ορμή αρχίζει η ίδια να την αποσυναρμολογεί, μέχρι που την κάνει χίλια κομμάτια. Στην προσπάθεια του Μαξ να την ακινητοποιήσει με τη βία εκείνη αρπάζει το τσιγάρο και απειλεί να του το σβήσει στο μάτι. Ο Μαξ αναδιπλώνεται και μένει να αναρωτιέται τι θα απογίνουν χωρίς τον Οράτιο.

¹⁴⁷⁷ Δήμου, «Η ψίχα του νερού», *ό.π.*, σ. 149.

Το επεισόδιο αυτό της καταστροφής της κούκλας ουσιαστικά σημαίνει την καταστροφή του μεταβατικού αντικειμένου και την οριστική είσοδο των παιδιών στον κόσμο των ενηλίκων. Πρόκειται για μια κομβική στιγμή στη δράση του έργου, καθώς μετά από αυτό τα δύο παιδιά φαίνονται να συμφιλιώνονται με την τρέχουσα κατάστασή τους και εμφανίζονται έτοιμα να αναπροσδιορίσουν τη μεταξύ τους σχέση, όπως επίσης τη θέση τους μέσα στον κόσμο. Τη στιγμή αυτή της κορύφωσης της υπαρξιακής αγωνίας το τσιγάρο έχει αποτελέσει για τη Σαμάνθα ένα βοήθημα για την εκτόνωση της εσωτερικής σύγκρουσης και την εκδήλωση μιας σαφούς στάσης απέναντι στη νέα πραγματικότητα. Από την ίδια, άλλωστε, είναι που απορρέει η αποφασιστική χειρονομία της καταστροφής της κούκλας, ήτοι της διάρρηξης του δεσμού με το παρελθόν, και ο Μαξ είναι αυτός που ακολουθεί. Στο τσιγάρο, λοιπόν, η Σαμάνθα έχει αναζητήσει αυτήν την παρωθητική δύναμη που θα την κάνει να διαβεί το μεταίχμιο των δύο κόσμων και να αποδεχθεί τη νέα πραγματικότητα που ξεδιπλώνεται μπροστά τους.

Το τσιγάρο συνιστά πρόσκαιρη διέξοδο και για τα πρόσωπα του έργου του Θόδωρου Γράμψα *Τριάντα χρόνια ακριβώς* και δη για τον Βασίλη, ο οποίος φέρεται να πάσχει από μια σοβαρή ασθένεια, την οποία προσπαθεί να διαχειριστεί στην καθημερινότητά του στο θέατρο και στις σχέσεις με τους αγαπημένους του. Ένας από αυτούς είναι και ο κολλητός του φίλος Μελέτης, με τον οποίο ο Βασίλης μοιράζεται το ίδιο καμαρίνι στο θέατρο και στον οποίο συνηθίζει να εξομολογείται τους βαθύτερους φόβους του. Σε μια στιγμή κορύφωσης της συγκίνησης μεταξύ τους, όταν ο Βασίλης ανακοινώνει στον Μελέτη ότι πρόκειται να ξαναεισαχθεί στο νοσοκομείο, εκείνος του ζητά ένα τσιγάρο, ο Βασίλης του το ανάβει και αμέσως αγκαλιάζονται. Νωρίτερα μέσα στο έργο, όταν ο Βασίλης είχε επιχειρήσει να ανάψει τσιγάρο μέσα στο καμαρίνι τους, είχε επισύρει τη δυσφορία του Μελέτη και τη συνακόλουθη δήλωσή του ότι, αν άναβε τσιγάρο, ο ίδιος θα άλλαζε καμαρίνι. Η υπέρβαση που κάνει στη σκηνή αυτή ο Μελέτης σε σχέση με το τσιγάρο δημιουργεί μια ψυχική εγγύτητα με τον Βασίλη, ενισχύοντας τον δεσμό τους. Παράλληλα, εντείνεται η δραματική ένταση των σκηνικών δρωμένων, καθώς καλλιεργείται μια εκ νέου ανησυχία σε σχέση με την κατάσταση της υγείας του Βασίλη, η οποία όμως στην αμέσως επόμενη σκηνή του έργου καταρρίπτεται, καθώς αποδεικνύεται ότι όλα όσα είχαν μέχρι τούδε διαμειφθεί στον σκηνικό χώρο δεν ήταν παρά μια πρόβα θεάτρου.

Στο τσιγάρο καταφεύγουν και τα πρόσωπα τα οποία συμμετέχουν στο διαφημιστικό σποτ από το έργο του Γιώργου Διαλεγμένου *Λόγω φάτσας*. Πρόκειται κυρίως για τον σκηνοθέτη της διαφήμισης, τη βοηθό του Σοφία και τον πρωταγωνιστή Λουκά, έναν πρώην καταδικασθέντα για φόνο, ο οποίος έχει αποφυλακιστεί και έχει κληθεί για τον ρόλο του Άγιου Βασίλη στο χριστουγεννιάτικο διαφημιστικό σποτ που γυρίζεται στο σπίτι των δύο ηλικιωμένων αδερφών, Σουζάνας και Θεοδωρούλας. Ολόκληρη η δεύτερη πράξη του έργου αφορά την τελευταία μέρα των γυρισμάτων, κατά την οποία επικρατεί ένταση και αναβρασμός. Ο σκηνοθέτης είναι εμφανώς αγχωμένος με τους χρόνους του γυρίσματος, την ανεπάρκεια των βοηθών του και τα απρόοπτα της διαδικασίας, με αποτέλεσμα να βρίσκει συχνά

καταφύγιο στο τσιγάρο. Ο Λουκάς, από την άλλη, καπνίζει τα τσιγάρα από κεκτημένη ταχύτητα, λόγω των λαϊκών καταβολών αλλά και της εμπειρίας του εγκλεισμού του. Κατά συνέπεια, και στο έργο αυτό το τσιγάρο αξιοποιείται ως μέσο ανακούφισης από την ένταση της στιγμής, αλλά και ως ιδιώνυμο του λαϊκού τύπου, ο οποίος έχει θητεύσει πλάι στον υπόκοσμο της φυλακής.

Το τσιγάρο ως βοήθημα των προσώπων σε καταστάσεις συναισθηματικής φόρτισης εμφανίζεται και στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο δρόμος περνά από μέσα*. Στη δεύτερη εικόνα του έργου και ενώ η προφορική συμφωνία του Ποριώτη με τον Αντωνάκο έχει αρχίσει να υλοποιείται, η Γλυκερία, πρώην οικονόμος του σπιτιού, κάνει την πρώτη της είσοδο στον σκηνικό χώρο. Αντικρίζει αφενός τη Λίτσα, σύζυγο του Αντωνάκου, να βγάζει τις «αντίκες» από τα κιβώτια, αφετέρου τον χώρο του σαλονιού να έχει καταληφθεί από καινούρια αντικείμενα. Καθώς το θέαμα την βρίσκει απροετοίμαστη, αναζητά τον Ποριώτη για να της δώσει εξηγήσεις, αλλά μάταια, καθώς αυτός έχει αποχωρήσει μαζί με τον Αντωνάκο. Στη συνέχεια στρέφεται προς τη Λίτσα, από την οποία ενημερώνεται με μισόλογα για την κατάσταση. Συγχυσμένη καθώς είναι, βγάζει ένα τσιγάρο για να καπνίσει, υποδεικνύοντας στη Λίτσα να της φέρει το «σωστό» τασάκι.

Λίγο αργότερα, όταν η Λίτσα φορτισμένη και αυτή από την αναπάντεχη εισβολή της Γλυκερίας κάνει να ανάψει τσιγάρο, η Γλυκερία τής υποδεικνύει να πάει στην κουζίνα, καθώς στο σαλόνι «...οι στόφες τραβούν την τσιγαρίλα και μυρίζουν μετά...»¹⁴⁷⁸. Ταυτόχρονα, δικαιολογείται για τη δική της χειρονομία να καπνίσει, λέγοντας ότι ήταν πολύ συγχυσμένη. Όταν επιστρέφουν ο Ποριώτης με τον Αντωνάκο, ο Ποριώτης επιχειρεί να δώσει εξηγήσεις στη Γλυκερία, η οποία όμως εκνευρισμένη αποχωρεί. Τότε, η Λίτσα προθυμοποιείται να βγει έξω για να της αγοράσει μια καλή γαλλική λοσιόν και ένα μαντίλι, πράγματα στα οποία η Γλυκερία έχει αδυναμία κατά τον Ποριώτη, προκειμένου να την κατευνάσει. Μόλις αποχωρήσει και εκείνη, ο Αντωνάκος προτείνει στον Ποριώτη να καπνίσουν ένα τσιγάρο για να ηρεμήσουν και ο τελευταίος συμφωνεί.

Στην τρίτη εικόνα του έργου πραγματοποιείται η γνωριμία της Λίτσας με τον Ανδρέα, ανιψιό του Ποριώτη, ο οποίος έχει μερίδιο στην ιδιοκτησία, και μάλιστα με τρόπο παράδοξο, καθώς ο Ανδρέας εισερχόμενος στον σκηνικό χώρο προσποιείται τον υποψήφιο πελάτη. Δείχνει ενδιαφέρον για έναν πίνακα του Γουναρόπουλου και για ένα σεκρεταίρ, αφήνοντας νύξεις ότι γνωρίζει πολλά περισσότερα πράγματα για το σπίτι από ό,τι δείχνει. Κάποια στιγμή ρωτά τη Λίτσα αν καπνίζει και μετά την αρχικά καταφατική και στη συνέχεια αρνητική απάντησή της την ξαναρωτά αν μπορεί να καπνίσει ο ίδιος, λαμβάνοντας τη συγκατάθεσή της. Όμως η Λίτσα έχει ήδη αρχίσει να αισθάνεται άβολα με την υπερβολική άνεση του Ανδρέα και του δηλώνει την πρόθεσή της να αποχωρήσει. Εκείνος, τότε, μέσα από μια αφήγηση που αφορά την παιδική του ηλικία και τον δεσμό του με το σπίτι, αποκαλύπτει την ταυτότητά του. Η Λίτσα απολογείται για τη στάση της και αμέσως βγάζει από την τσάντα της τσιγάρα και αναπτήρα, αυτοαναιρώντας την αρνητική απάντηση που είχε

¹⁴⁷⁸ Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σ. 118.

δώσει νωρίτερα στον Ανδρέα σχετικά με το αν καπνίζει. Μάλιστα, του αποκαλύπτει ότι στην πραγματικότητα δεν είχε σκοπό να αποχωρήσει, αφού περιμένει τον άνδρα της να έρθει να την πάρει. Η κίνησή της να ανάψει τσιγάρο (μάλιστα ο Ανδρέας σπεύδει να της προσφέρει φωτιά) υποδηλώνει την αμηχανία της για τον αδέξιο τρόπο με τον οποίο έγινε η γνωριμία της με τον Ανδρέα και αντανακλά την ανάγκη της να υπερβεί την αναστάτωση που της προκλήθηκε.

Το τσιγάρο επιτελεί σε όλες αυτές τις περιπτώσεις την πρωταρχική του λειτουργία της χαλάρωσης και της αποφόρτισης από την ένταση της στιγμής. Επιπλέον, όμως, στη σκηνή με τη Γλυκερία και τη Λίτσα η κίνηση της Γλυκερίας να ανάψει τσιγάρο στο σαλόνι και η μετέπειτα αποτροπή της προς τη Λίτσα να πράξει το ίδιο, με την αιτιολογία ότι ο καπνός φθείρει τις στόφες των επίπλων, συνιστά μια πρώτη νύξη για τον ρόλο της Γλυκερίας στα τεκταινόμενα του οίκου. Από τη στάση της αυτή φανερώνεται τόσο η ιδιαίτερη σχέση της με το «σπίτι της ψυχής»¹⁴⁷⁹ της, που αντανακλάται στη φροντίδα με την οποία περιβάλλει τα έπιπλα και τα λοιπά αντικείμενα του παλαιού αρχοντικού, όσο και η ηγεμονική θέση που η ίδια θεωρεί ότι δικαιωματικά κατέχει στον οίκο των Ποριώτηδων, ώστε σε εκείνη να επιτρέπεται κατ' εξαίρεση το κάπνισμα στο σαλόνι. Η όλη της κινησιολογία, άλλωστε, μέσα στον χώρο του σπιτιού από το σημείο αυτό και εξής θα διαρθρωθεί πάνω στους δύο αυτούς άξονες: τη σχεδόν μητρική φροντίδα της οικοσκευής και την τάση συνολικής επόπτευσης και ελέγχου των διαδραματιζομένων, που θα εκβάλλει στη λυτρωτική της επέμβαση στην τελευταία εικόνα του έργου.

Στο μεταθεατρικού χαρακτήρα έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Η τελευταία πράξη* η εναρκτήρια συζήτηση της Πηνελόπης με τον Θιασάρχη μας εισάγει στη βασική ιδέα του εγχειρήματος που εκδιπλώνεται επί σκηνής, δηλαδή τη θεατρική παράσταση η οποία στήνεται στο αρχοντικό του Οδυσσέα, με σκοπό εκείνος να παρασυρθεί στον μυθοπλαστικό της κόσμο και να οδηγηθεί στην ανάκτηση της αυτοσυνειδησίας του. Δημοσιογράφος και Θιασάρχης παρουσιάζονται ως ενορχηστρωτές της όλης θεραπευτικής διαδικασίας μέσω του δράματος. Στη διάρκεια της η Πηνελόπη βαθμιαία φορτίζεται όλο και περισσότερο, καθώς εξηγεί στον Θιασάρχη την τρέχουσα πνευματική κατάσταση του Οδυσσέα, όπως η ίδια την εκτιμά. Όταν εμφανίζεται ο Τηλέμαχος και ο Θιασάρχης προς στιγμήν αποχωρεί, προκειμένου να γεμίσει την καφετιέρα, η Πηνελόπη ζητά απεγνωσμένα από τον Τηλέμαχο ένα τσιγάρο. Εκείνος, παρότι της προσφέρει, ταυτόχρονα την εκλιπαρεί να μην αρχίσει πάλι να καπνίζει, ειδικά αυτές τις κρίσιμες για την οικογένειά τους ημέρες, ενώ η ίδια παραδέχεται ότι έχει μια έντονη ροπή προς την άλλοτε προσφιλή της συνήθεια.

Η επόμενη σκηνική εμφάνιση τσιγάρων θα γίνει λίγο παρακάτω, όταν στον σκηνικό χώρο εισέλθει η Δημοσιογράφος. Από την τσάντα της θα βγάλει ένα κασετόφωνο, ένα μεγάλο μπλοκ σημειώσεων, καθώς και τα τσιγάρα της. Ενώ τα υπόλοιπα αντικείμενα η Δημοσιογράφος τα χρησιμοποιεί κατά κόρον στη διάρκεια της δράσης, εντούτοις στα τσιγάρα θα καταφύγει μόλις προς το τέλος του έργου, όταν

¹⁴⁷⁹Το ίδιο, σ. 118.

η δευτεροβάθμια αναπαράσταση έχει ολοκληρωθεί. Ο Θιασάρχης έχει ήδη πληροφορηθεί από τον ίδιο τον Οδυσσέα την πρόθεσή του να ακολουθήσει τον θίασο στις περιοδείες του και στην τελευταία συνάντησή πριν την αναχώρησή τους Θιασάρχης και ηθοποιοί τοποθετούνται σχετικά με αυτό το ενδεχόμενο. Εν μέσω της γενικευμένης καχυποψίας γύρω από τα βαθύτερα κίνητρα του Οδυσσέα ο Θιασάρχης καλεί και τη Δημοσιογράφο να πάρει θέση. Εκείνη, τότε, με αποπλιστική παρρησία επιχειρεί να επισημάνει στην ομήγυρη τη σπουδαιότητα του εγχειρήματός τους, που είχε ως αποτέλεσμα η Οδύσεια να δύναται να συνεχίζεται εσαεί χάρη στην απόφαση του Οδυσσέα να μετάσχει στο εξής στον θεατρικό βίο του θιάσου παίζοντας κάθε φορά τον εαυτό του. Μετά το σύντομο αλλά καθηλωτικό της λογύδριου η Δημοσιογράφος αποτραβιέται και ανάβει ένα τσιγάρο, ενώ όλοι οι παριστάμενοι μένουν ακίνητοι και σκεφτικοί στις θέσεις τους. Από την τελευταία εικόνα του έργου διαπιστώνουμε ότι ο θίασος τελικά προσδέχθηκε στους κόλπους του τον Οδυσσέα και ο μυθικός ήρωας από «σκιά του παλιού ένδοξου μύθου»¹⁴⁸⁰, που ήταν σε όλη τη διάρκεια του έργου, θα υπηρετεί στο εξής την τέχνη του θεάτρου συντηρώντας αυτόν τον μύθο μέσα από τις διαφορετικές αναπαραστάσεις και ερμηνείες του.

Η εσωτερική ένταση, η οποία οδηγεί την Πηνελόπη στην αναθέρμανση της σχέσης της με το τσιγάρο, συνδέεται με την αγωνία που την έχει κυριεύσει σχετικά με την έκβαση του ψυχοδράματος. Αντίστοιχα, κατά την ολοκλήρωση της ψυχοθεραπευτικής διαδικασίας η καταφυγή της Δημοσιογράφου στο τσιγάρο σηματοδοτεί την αποδοχή εκ μέρους της της ανυπέρβλητης δύναμης του θεάτρου να αναπαράγει τη ζωή και να δημιουργεί Ιστορία¹⁴⁸¹. Έτσι, η διπλή σκηνική εμφάνιση του τσιγάρου στο έργο αυτό συνδέεται από τη μια με την υψηλή συναισθηματική φόρτιση έκαστης στιγμής, αλλά ταυτόχρονα μετέχει του ευρύτερου μεταθεατρικού προβληματισμού που αναπτύσσεται στο έργο γύρω από τη δυναμική της θεατρικής τέχνης και τον τρόπο με τον οποίο το θέατρο μπορεί να συγκροτεί πραγματικότητες. Επιλέγοντας ο Οδυσσέας στο τέλος του έργου να συνταχθεί με τον χρόνο και τον τόπο του θεάτρου και να διαβιώνει στο εξής μέσα από τις διαφορετικές επιτελέσεις του εαυτού του, προβαίνει σε μια «μετά-πράξη, ύστερα από την εκτενή πράξη της ζωής του, μία πράξη που θεματοποιεί και ‘ανασκοπεύει’ τη ζωή του»¹⁴⁸². Κατ’ αυτόν τον τρόπο, ο Καμπανέλλης συνδιαλέγεται με την έννοια της επιστροφής όχι μόνο ως θεματικό μοτίβο στο έργο αλλά και με την υπαρξιακή της διάσταση, ως μια διαρκή επιστροφή στις ρίζες του εαυτού¹⁴⁸³.

¹⁴⁸⁰ Πεφάνης, «Παίζουμε θέατρο για να ζούμε: Η Τελευταία πράξη του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο Ανοιχτό Θέατρο, 2001», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 309.

¹⁴⁸¹ Σε μια από τις καταληκτικές της αποστροφές η Δημοσιογράφος εξανίσταται: «... μα, βρε πουλάκι μου, έχει ξαναγίνει ποτέ αυτό που κάματε εσείς...; έχουν ξαναπαίξει ηθοποιοί σε τέτοια παράσταση...; ξανάγινε ποτέ άλλοτε το θέατρο μοχλός σε τέτοιες ιστορικές εξελίξεις...;». Καμπανέλλης, «Τελευταία πράξη», ό.π., σ. 237.

¹⁴⁸² Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 94.

¹⁴⁸³ Για την κεντρική σημασία της επιστροφής στο έργο κάνει λόγο ο Πούχγερ στο μελέτημά του *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σσ. 744-745. Επίσης, από την πλευρά της κριτικής, ο Η. Λογοθέτης επισημαίνει τη σχέση του έργου με τη μακρά λογοτεχνική παράδοση που θέτει στον πυρήνα της την επιστροφή του ξενιτεμένου. Βλ. αναλυτικά: Λογοθέτης, «Επιστροφή του ξενιτεμένου. Η ‘Τελευταία πράξη’ του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο θέατρο ‘Αμαλία’ της Θεσσαλονίκης», *Η Βραδυνή*, 7.12.1997.

Το ποτό συνοδεύει λιγότερο ή περισσότερο φορτισμένες στιγμές των προσώπων και στα τρία έργα του Χριστόφορου Χριστοφή *Η Χρυσόμυγα*, *Οι ρήτορες* και *Η μεγάλη κυρά της Τραπεζούντας*. Ενώ στο πρώτο και στο τελευταίο έργο εντοπίζεται μόνο περιστασιακή κατανάλωση ποτού χωρίς ιδιαίτερη λειτουργικότητα στο πλαίσιο της εκάστοτε δραματικής συνθήκης, στους *Ρήτορες* η χρήση διαφόρων ειδών ποτών διατρέχει όλο το έργο: κατά τη διάρκεια της πρόβας του έργου του φίλου τους Χρήστου οι δύο ηθοποιοί, Δήμος και Νεαρός, πίνουν ούισκι. Την επόμενη μέρα επιλέγουν το ούζο για να συνοδεύσει τις δοκιμές τους. Μετέπειτα, στη σκηνή που διαδραματίζεται εντός του αρχαιολογικού χώρου, στον οποίο φέρεται να έθεσε τέλος στη ζωή του ο ρήτορας Δημοσθένης και στον οποίο ο Δήμος οραματίζεται το δικό του τέλος όμοιο με αυτό του αρχαίου ρήτορα, η Γυναίκα που τον συνοδεύει του προσφέρει τσίπουρο. Ο Δήμος αρχίζει να πίνει και προοδευτικά καταλαμβάνεται από την επήρεια του αλκοόλ, ώστε προβάλλει επάνω στη Γυναίκα τη μορφή της παλιάς του συντρόφου Άννας. Γίνεται, μάλιστα, βίαιος απέναντί της και εκείνη αποφαίνεται ότι φταίει το ποτό. Η Γυναίκα θα ανησυχήσει περαιτέρω για τον Δήμο, όταν στη σκηνή εμφανιστεί ο Νεαρός και το κλίμα αρχίζει να φορτίζεται, καθώς ο Νεαρός χλευάζει τον Δήμο και απειλεί να τον σκοτώσει. Τελικά ο Δήμος είναι αυτός που θα καταφέρει το θανάσιμο πλήγμα στον Νεαρό και θα ζητήσει από τη Γυναίκα στο τέλος του έργου να τον βοηθήσει να αυτοκτονήσει με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο το έκανε στην αρχαιότητα και ο Δημοσθένης. Το ποτό εδώ από τόπος σύγκλισης μεταξύ του Δήμου και του Νεαρού στις δοκιμές του έργου καθίσταται τελικά μέσο σύγκρουσης και οριστικής ρήξης μεταξύ τους.

Ανάλογη είναι η παρουσία του ποτού και στο μονόπρακτο του Θόδωρου Γράμψα *Μια πέτρα λάθος*¹⁴⁸⁴. Το έργο στήνεται γύρω από την αντιπαράθεση μάνας-κόρης με αφορμή τα ερωτικά ζητήματα αμφοτέρων, εξελίσσεται ως μια σφοδρή μονομαχία, στη διάρκεια της οποίας βγαίνουν στην επιφάνεια απωθημένα αισθήματα χρόνων και οδυνηρά βιώματα, αλλά στην τελευταία εικόνα αποδεικνύεται ότι όλο αυτό δεν ήταν παρά ένα όνειρο της Ελένης, στο οποίο η ίδια καταφανώς προέβλεπε τις βαθύτερες ανησυχίες της γύρω από τη σχέση με την κόρη της. Η κυκλική δομή της δράσης, καθώς αυτή εγκιβωτίζεται στο όνειρο της Ελένης, σε συνδυασμό με τα ανακυκλούμενα πάθη των προσώπων διαμορφώνουν μια ατμόσφαιρα κλειστότητας, η οποία αποτυπώνει το συναισθηματικό τους αδιέξοδο.

Η Ελένη φέρεται να καταφεύγει στο ποτό δύο φορές στη διάρκεια των σκηνικών δρωμένων. Η πρώτη είναι στην εγκιβωτισμένη μέσα στο όνειρό της δράση, όταν η ένταση στην αντιπαράθεση με την Άννα έχει αρχίσει να κλιμακώνεται. Η Ελένη γεμίζει ένα ποτήρι με ούισκι και η κόρη της την ψέγει επειδή πίνει ακόμα, ενώ υποτίθεται ότι τρία χρόνια κάνει εντατική προσπάθεια αποχής από το αλκοόλ. Η δεύτερη φορά κατά την οποία η Ελένη αναζητά το ποτό είναι στην τελευταία εικόνα του έργου, στην οποία αποκαλύπτεται η ονειρική διάσταση των σκηνικών δρωμένων. Επιστρέφοντας η Άννα από τη βραδινή της έξοδο, βρίσκει την Ελένη κοιμισμένη

¹⁴⁸⁴ Το έργο ανέβηκε από το Θέατρο Τέχνης τη θεατρική περίοδο 1997-1998 σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα.

στον καναπέ και την ξυπνά. Μόλις εκείνη συνειδητοποιήσει ότι έβλεπε όνειρο, ζητά από την Άννα να της φέρει το αφημένο ποτήρι της με το ουίσκι. Η Άννα, τότε, αρχίζει να της αφηγείται την καινούρια της γνωριμία και η Ελένη αναστατώνεται, καθώς ανακαλεί το όνειρό της, στο οποίο η αφόρμηση των γεγονότων δεν ήταν παρά μια αντίστοιχη γνωριμία της Άννας. Αναλογιζόμενη την πιθανή έκβαση των γεγονότων, στην περίπτωση που το όνειρό της γινόταν πραγματικότητα, σκέφτεται ότι θα ήταν καλή ιδέα να βγει για να αγοράσει ένα μπουκάλι ουίσκι. Το έργο τελειώνει με την έξοδο της Ελένης προς αναζήτηση αλκοόλ, γεγονός στο οποίο αντικατοπτρίζονται οι βαθύτεροι φόβοι της, οι οποίοι άλλωστε εξέθρεψαν και τον οδυνηρό της εφιάλητη.

Όπως και στα προηγούμενα έργα έτσι και εδώ το ποτό λειτουργεί ως πρόσκαιρο καταφύγιο για τα πρόσωπα σε μια στιγμή έντασης ή ως βοήθημα στην ανάγκη για αποστασιοποίηση και αναστοχασμό των συμβάντων. Το γεγονός ότι η Ελένη, όταν έρχεται σε ρήξη με την κόρη της, επιστρέφει στο ποτό παρά την πρότερη συστηματική προσπάθεια αποχής της από αυτό, υποδηλώνει το βαθύ συναισθηματικό κενό το οποίο της έχει προκαλέσει η αντιπαράθεση με την Άννα. Αντίστοιχα, όταν ξυπνώντας από το όνειρο αποζητά και πάλι το ποτό της, μοιάζει να επιχειρεί να αναψηλαφήσει την ενύπνια εμπειρία της, σε μια προσπάθεια να ξεδιαλύνει το αυθεντικό αίσθημα από το παραποιημένο και μεγεθυμένο του ονείρου ή να διακρίνει τη γνήσια υπόσταση των γεγονότων της ζωής της μεταξύ όσων της πιστώνονται από τους άλλους ως κίνητρα και προθέσεις. Το ποτό συνιστά και εδώ στήριγμα, διέξοδο και ασφαλές καταφύγιο για την Ελένη, η οποία επιμένει να παραγνωρίζει την ασταθή και συγκεκριμένη αντίληψη του κόσμου και του εαυτού που το αλκοόλ προσφέρει, εγκλωβίζοντας έτσι τον εαυτό της σε μια φενάκη ακόμα μεγαλύτερη από αυτήν από την οποία προσπαθεί να δραπετεύσει.

Την καταφυγή του στο ποτό φαίνεται ότι έχει επιλέξει και το Αγόρι από το μονόπρακτο *Σβήσε μου το γέλιο* του Άκη Δήμου. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο με ποιητικό τρόπο παρουσιάζει την κατάληξη της αιμομικτικής σχέσης δύο αδελφών. Στο παρόν της σκηνικής δράσης (για την οποία υπάρχει η υπόνοια ότι θα μπορούσε να εκτυλίσσεται και στο φαντασιακό του Κοριτσιού) τα δυο παιδιά προχωρούν σε έναν απολογισμό της σχέσης τους και σε έναν διαμοιρασμό της οικοσκευής του πατρικού σπιτιού, που έχει στεγάσει όχι μόνο την αθωότητα της παιδικής τους ηλικίας αλλά και τη νοσηρότητα του ερωτικού τους δεσμού. Στην αρχή του έργου στον εκθετικό του μονόλογο το Κορίτσι περιγράφει τον αδελφό της να κάθεται σε μια βιεννέζικη καρέκλα δίπλα στο παράθυρο της κουζίνας και να γεμίζει διαρκώς το ποτήρι του από ένα μπουκάλι. Στον διάλογο που ακολουθεί οι δυο τους θα αρχίσουν να ξετυλίγουν λεπτομέρειες από τον ιδιότυπο κοινό τους βίο σε έναν τόνο εξομολόγησης, νοσταλγίας, αναπόλησης αλλά και θυμού του Κοριτσιού για την καινούρια αρχή που το Αγόρι ετοιμάζεται να κάνει στη ζωή του.

Μέσα στο κλίμα αυτό η επιτακτική απαίτηση του Κοριτσιού προς τον αδελφό της να σταματήσει να πίνει έρχεται ως επιβεβαίωση του βαρέος κλίματος το οποίο έχει δημιουργήσει η απόφαση του Αγοριού να πάει να μείνει με την αγαπημένη του. Βουτηγμένο μέσα στην ενοχή μιας οιονεί προδοσίας, το Αγόρι αγκιστρώνεται στο

ποτό, προκειμένου να αντιμετωπίσει την κατάρρευση του νοσηρού δεσμού με την αδελφή του, αλλά και αυτήν την ίδια την πειστωμένη της αντίδραση. Το Κορίτσι, στο άκουσμα της απόφασης του αδελφού της να την εγκαταλείψει, του αρνείται κάθε ανάμνηση του κοινού τους βίου, στερώντας του τη χαρά της κτήσης του οικιακού κρεβατιού, το οποίο συμβολίζει τόσο τον δεσμό με το πατρικό σπίτι, όσο και την αιμομικτική τους σχέση. Προβάλλει διατεθειμένο να παραχωρήσει στον αδελφό της μόνο τα μικρά και τετριμμένα αντικείμενα του σπιτιού –όσα ο χρόνος έχει προσπεράσει αδιάφορα και όσα δεν έχουν υπάρξει μάρτυρες του ερωτικού τους παιχνιδιού. Σε όλη αυτήν την απόπειρα παγίδευσης της μνήμης και του άλλοτε φλογερού ερωτικού βιώματος από την πλευρά του Κοριτσιού το Αγόρι αντιδρά μάλλον άνευρα και αμήχανα. Το ποτό αναδεικνύεται ως το μοναδικό του στήριγμα σε αυτήν τη σχεδόν τελετουργική διαδικασία επαναφοράς του στην κανονικότητα και οριστικής απάρνησης μιας παθολογίας του αισθήματος.

Πρόσωπα εθισμένα στο ποτό, τα οποία δι' αυτού προσπαθούν να αντιπαρέλθουν την καθημερινή απραξία και τη βαλτωμένη τους ζωή, εμφανίζονται και στο αγροτικό δράμα *Η μοναξιά των σκουληκιών* του Νίκου Περέλη. Το ούζο που κάποια στιγμή θα σερβιριστεί στην αυλή θα αποτελέσει την αφορμή για εκ βαθέων συζητήσεις και εξομολογήσεις, καθώς τα εμπλεκόμενα πρόσωπα θα εναλλάσσονται στη διάρκεια της πόσης. Τελικά, η κουβέντα θα περιοριστεί μεταξύ του Μήτσου και του Περικλή, με τον Περικλή να εμπιστεύεται στον Μήτσο ότι ολόκληρη η φετινή παραγωγή του καταστράφηκε από σκουλήκι, που ο ίδιος θεωρεί ότι μπήκε στην καλλιέργειά του δίκην δολιοφθοράς. Οι δυο τους συνεχίζουν να πίνουν και να καπνίζουν, διαπιστώνοντας τα διαπλεκόμενα συμφέροντα με φόντο την τουριστική ανάπτυξη η οποία έχει ήδη αρχίσει να αγγίζει την περιοχή τους, καθώς και την ηθική σήψη που αυτή συνεπιφέρει.

Από το σημείο αυτό και εξής ο Μήτσος και ο Περικλής θα εισπράξουν επιτιμητικά σχόλια για το ζήτημα του ποτού από τα υπόλοιπα πρόσωπα. Μόνο ο δάσκαλος φαίνεται να κατανοεί τη βαθύτερη αιτία του ποτού: «Όταν πνίγεται... όταν μπουκώνει... πώς να του πάρεις το ποτό;»¹⁴⁸⁵, ενώ ο Περικλής σε άλλο σημείο έχει ομολογήσει: «Νταλκάδες είναι, δεν περνάν αλλιώς...»¹⁴⁸⁶. Ο Μήτσος εμφανίζεται ακόμα πιο εθισμένος στο ποτό, αλλά και στα χάπια, υποστηρίζοντας ότι χάρη σε αυτά στέκεται όρθιος. Μάλιστα, δύο φορές η αδερφή του θα χρειαστεί να του χορηγήσει τα χάπια του, όταν εκείνος περιέρχεται σε ιδιαίτερη συγκινησιακή φόρτιση και αδυνατεί να αυτοκυριαρχηθεί. Τα δύο αυτά πρόσωπα στο έργο συνδέονται περισσότερο με το βαθύτερο δραματικό του διακύβευμα. Ο Μήτσος, πρώην μετανάστης στην Αμερική, έχει επιστρέψει εδώ και λίγο καιρό στον τόπο του και βλέπει να εκτυλίσσεται μπροστά του η ίδια ιδεολογική χρεοκοπία και η ίδια κατίσχυση των νόμων της αγοράς που τον είχε εξωθήσει να εγκαταλείψει την Αμερική. Η ματαιώση των ονείρων του είναι βαθιά, καθώς νιώθει τώρα ότι προδίδεται από την ίδια του την πατρίδα. Ο Περικλής, από την άλλη, βιώνει στο δραματικό παρόν όλη αυτήν την

¹⁴⁸⁵ Νίκος Περέλης, «Η μοναξιά των σκουληκιών», στον τόμο *Η μοναξιά των σκουληκιών, Η μπόμπα*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 1998, σ. 65.

¹⁴⁸⁶ *Το ίδιο*, σ. 62.

προϊούσα αποϊδεολογικοποίηση και εξωθείται στην απελπισία, διαπιστώνοντας με τον πλέον δραματικό τρόπο την παντελή απουσία προοπτικής στον τόπο και στις καλλιέργειές του. Εύλογα, λοιπόν, για τα δύο αυτά πρόσωπα το ποτό καθίσταται μοναδική πηγή ανακούφισης από τις πληγές της πραγματικότητας που τα περιβάλλει και μοναδική καταφυγή όταν ο κλοιός γύρω τους στενεύει επικίνδυνα.

Στο ποτό καταφεύγουν πολλά δραματικά πρόσωπα από τα θεατρικά στιγμιότυπα, τα οποία συνθέτουν την ενιαία παράσταση με τίτλο *Εντός σχεδίου* (;)¹⁴⁸⁷. Η απομονωμένη μέσα στο διαμέρισμά της Τόνια από τις «Ασκήσεις ετοιμότητας» του Γιάννη Χρυσούλη βρίσκεται καθηλωμένη μπροστά στην τηλεόραση πίνοντας αργά τις γουλιές από το ποτό της. Ο Γιώργος από το ποιητικό, όσο και σκοτεινό, στιγμιότυπο της Κωνσταντίνας Βέργου «Το ταξίδι» πίνει ούισκι από ένα μπουκάλι, προσφέροντας και στη γυναίκα του Λένα. Ο δυο τους ζουν μια ζωή στο περιθώριο και στην ανέχεια, αποσυνάγωγοι της κοινωνίας και σε απόλυτη απομόνωση. Τραγικό θύμα όλης αυτής της κατάστασης το μόλις μερικών μηνών μωρό τους, το οποίο αποδεικνύεται στο τέλος νεκρό από την πείνα. Την προβληματική σχέση με τον πατέρα του επιχειρεί να υπερβεί μέσω του ποτού ο Νεότερος Άντρας στο στιγμιότυπο της Στέλλας Βογιατζόγλου «Ωραία που 'ναι η αυγή». Ο Άντρας φέρεται να επισκέπτεται τακτικά τον πατέρα του στο γηροκομείο, αλλά οι συναντήσεις τους καταλήγουν πάντα ένας αβάσταχτος μονόλογος εκ μέρους του, καθώς ο πατέρας ουδέποτε αποκρίνεται στα λόγια του γιου. Ο Άντρας διαμαρτύρεται: «Πες μου. Είναι κάτι ψυχολογικό και δε μου μιλάς; Όσο πάει σιγουρεύομαι... Δεν πρόκειται να μου μιλήσεις... Αλλά στη σκέψη πως μπορεί να μιλήσεις αρχίζω και τρέμω. Πίνω ούτε ξέρω πόσο πριν έρθω»¹⁴⁸⁸.

Τέλος, στο στιγμιότυπο «Μπλαντιμέρι» του Γιώργου Σκούρτη το ποτό αποκτά ιδιαίτερη δραματική δυναμική. Το Αφεντικό φέρεται να ζητά καθημερινά από τη Γραμματέα του να του ετοιμάζει εν είδει ιεροτελεστίας το αγαπημένο του μπλαντιμέρι, όταν όμως εκείνη το φέρνει, το Αφεντικό, αφού το δοκιμάσει, το φτύνει, κατηγορώντας τη Γραμματέα ότι και πάλι δεν το πέτυχε. Ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και στο δραματικό παρόν, ώσπου στο τέλος του στιγμιότυπου και ενώ η Γραμματέας έχει μείνει μόνη, τηλεφωνεί σε μια φίλη της, η οποία φέρεται να εργάζεται σε μικροβιολογικό εργαστήριο. Της ζητά ένα φιαλίδιο αίματος μολυσμένο με τον ιό του AIDS, καθώς, όπως της αποκαλύπτει, σκοπεύει να το εγχύσει μέσα στο μπλαντιμέρι που θα ετοιμάσει για το αφεντικό της την επόμενη ημέρα. Με τον τρόπο αυτό η Γραμματέας οραματίζεται να πάρει εκδίκηση για την άκρως επιτιμητική αλλά και σεξιστική συμπεριφορά του αφεντικού απέναντί της.

Τα συγκεκριμένα στιγμιότυπα λειτουργούν ως μεγεθυντικός φακός: εστιάζουν σε ένα πολύ μεμονωμένο γεγονός και, χωρίς να αναλύονται στις παραμέτρους και τις αιτίες του γεγονότος αυτού, μας παρουσιάζουν με έναν ακαριαίο και ευθύ τρόπο τον

¹⁴⁸⁷ Η ενιαία παράσταση, που συμπεριελάμβανε δεκατρία θεατρικά στιγμιότυπα διαφόρων συγγραφέων, ανέβηκε από το «Θέατρο των Καιρών» τη θεατρική περίοδο 1997-1998 σε σκηνοθεσία Έρσης Βασιλικιώτη.

¹⁴⁸⁸ Στέλλα Βογιατζόγλου, «Ωραία που 'ναι η αυγή», στον τόμο *Εντός σχεδίου* (;), Κέδρος, Αθήνα 1998, σ. 91.

αντίκτυπο των γεγονότων επάνω στα πρόσωπα. Τα σύγχρονα κοινωνικά αδιέξοδα, η μοναξιά ως σύνδρομο της διαρκώς διευρυνόμενης επικοινωνιακής δικτύωσης και η ηθική σήψη και παρακμή ως απότοκα της απότομης μεταστροφής της εγχώριας κοινωνικής οργάνωσης από μια οικονομία κατά βάση αγροτική και βιοτεχνική σε μια μεταβιομηχανική κοινωνία, η οποία αρχίζει σταδιακά να αφομοιώνει τις διεθνείς εξελίξεις της τεχνολογικής επανάστασης, υποφώσκουν στο υπόστρωμα των σύντομων αυτών στιγμιότυπων και αναδύονται μόνο ως στιγμιαίες εννοιολογικές φανερώσεις. Οι φανερώσεις αυτές καθίστανται δυνατές μέσα από σκηνικά αντικείμενα που τις ενεργοποιούν και τις πυροδοτούν. Το ποτό συνιστά ένα τέτοιο αντικείμενο, καθώς σε αυτό φέρονται να καταφεύγουν τα πρόσωπα είτε για να πληρώσουν το κενό της ύπαρξής τους είτε για να καταπιέσουν δυσάρεστα συναισθήματα και να υπερβούν δύσκολες καταστάσεις.

Συνεπώς, όπως και στα προηγούμενα έργα έτσι και εδώ το ποτό αποτελεί για τα πρόσωπα ένα μέσον διαφυγής από την καθημερινότητα. Ωστόσο, στα θεατρικά στιγμιότυπα εντοπίζεται μια διακριτή διαφορά, η οποία σχετίζεται και με τη δραματική τους φόρμα: το ποτό εδώ, αντί να εκθέτει σε όλο του το εύρος το υπαρξιακό κενό του ατόμου, λειτουργεί πολύ περισσότερο ως συμπυκνωτής του κενού αυτού, διά του οποίου επιχειρείται σχεδόν η συγκάλυψή του. Έτσι, η κατανάλωση ποτών στα στιγμιότυπα επιτρέπει μόνο μια στιγμιαία φάνερωση του κενού αυτού, στην οποία δύναται να εμφολεύει η αίσθηση ενός χρόνου διεσταλμένου, ενός χρόνου που κυλά αργά και βασανιστικά για το περιελθόν σε υπαρξιακό αδιέξοδο άτομο. Η διαφορά με τα υπόλοιπα έργα είναι ότι εδώ ο ρέων χρόνος κυλά στο υπόστρωμα των δραματικών καταστάσεων και δεν αναγνωρίζεται παρά μόνο ως ίχνος μιας ατομικής ψυχικής και συναισθηματικής συνθήκης ή μιας ευρύτερης κοινωνικής παθολογίας.

Κρασί, ποτά και χάπια κάνουν την εμφάνισή τους και στο έργο του Βασίλη Κατσικονούρη *Εντελώς αναξιοπρεπές!*... Ενώ ο Άρμονυ σε όλη την έκταση του ψυχοθεραπευτικού του πειράματος προβάλλει απολύτως σίγουρος για τη μέθοδό του, για την οποία επιχειρεί να πείσει και τη Σήικερ, στις στιγμές που βρίσκεται μόνος καταφεύγει στο ποτό και τα χάπια. Παραδόξως δεν χορηγεί αντίστοιχη φαρμακευτική αγωγή στους θεραπευόμενούς του, καθώς θεωρεί ότι η επιτέλεση του εαυτού εντός της θεατρικής συνθήκης μπορεί να αποβεί τόσο μετασχηματιστική ώστε να οδηγήσει τα πρόσωπα στην κατάκτηση της αυτοσυνειδησίας τους. Για τον δικό του ρόλο, όμως, του ελεγκτή και επόπτη της όλης διαδικασίας, εμφανίζεται πιο επιφυλακτικός, με αποτέλεσμα να καταφεύγει συχνά σε ένα κοκτέηλ ποτών και χαπιών.

Από τη στιγμή που έχει άρει από τους ασθενείς του την ευθύνη για την αποθεραπεία τους και την έχει μετατοπίσει στο δικό του πεδίο εργασίας, καθώς εκείνος λογίζεται ως ο απόλυτος ενορχηστρωτής της παράστασης, ο συγγραφέας των ρόλων των ασθενών και μοναδικός υπεύθυνος της βαθμιαίας εκβολής της σκηνής του θεάτρου στη σκηνή της πραγματικής ζωής, θεωρεί ότι ο ίδιος επιφορτίζεται το μεγαλύτερο βάρος της ευθύνης. Η καταφυγή στο ποτό και τα χάπια υπακούει στην επιτακτική ανάγκη να πάρει δύναμη για να συνεχίσει να παράγει την ψευδαισθητική πραγματικότητα των ασθενών του: «Μα δε χρειάζεται να ονειρεύονται κι αυτοί,

μπορώ να το κάνω εγώ γι' αυτούς. Ποιος ο λόγος να τους τα δίνω [τα χάπια]; Μπορώ να κάνω καλύτερα πράγματα με τούτα δω»¹⁴⁸⁹, ομολογεί στον εαυτό του καθώς ρίχνει ένα χάπι στο ποτό του και το πίνει.

Κι ενώ ο Άρμονυ πίνει το μπράντι του με τα χάπια για να μπορέσει να υποστηρίξει την ψευδαισθητική πραγματικότητα που κατασκευάζει, ο Βόιντ στην τελική σκηνή της εξόδου, την οποία δυναμιτίζει με τις αποκαλύψεις του δυστυχήματος, κατεβάζει μονορούφι ποτήρια κρασί, ώστε να μπορέσει να αντέξει το βάρος της αλήθειας που εκστομίζει. Προηγουμένως στην ίδια σκηνή έχει προηγηθεί εκτεταμένη οινοποσία των θεραπευόμενων μέσα σε ένα κλίμα ευωχίας, το οποίο είχε καλλιεργηθεί εν όψει της αποθεραπείας και της οριστικής τους εξόδου στην πραγματική ζωή. Έτσι, στη μια περίπτωση το ποτό επιστρατεύεται για τη διατήρηση της δημιουργικής πνοής του εμπνευστή του ψυχοδράματος και στην άλλη ως βοήθημα της μνήμης του δυστυχήματος, η οποία αναβιώνει μέσα από την αφήγηση του Βόιντ και οδηγεί τελικά τα πρόσωπα σε μια διαφορετική αυτοσυνειδησία από εκείνη την οποία στόχευε ο Άρμονυ. Η μνημονική διεργασία που ενεργοποιεί ο Βόιντ δεν διέρχεται πλέον μέσα από το φίλτρο της θεατρικής τέχνης, δεν είναι πεποιημένη και παραχαραγμένη από την οπτική του Άρμονυ, αλλά συνδέεται με την ωμή αλήθεια, την οποία φέρνει στο φως ο ίδιος ο Βόιντ οδηγώντας τα πρόσωπα στην παραφροσύνη.

Οι δύο αυτές διαμετρικά αντίθετες χρήσεις του ποτού αντανακλούν και τους διαμετρικά αντίθετους κόσμους που αντιπροσωπεύουν τα δύο πρόσωπα, Άρμονυ και Βόιντ, στο έργο. Ο μεν Άρμονυ τάσσεται υπέρ μιας ωραιοποιημένης νέας πραγματικότητας για τους θεραπευόμενους, στην οποία στοιχεία από τον πρότερο εαυτό τους θα έχουν βρει το ισοδύναμό τους και θα έχουν ενσωματωθεί σε μια νέα εαυτότητα, υπονομεύοντας όμως την αυθεντική μνημονική και συνειδησιακή διεργασία¹⁴⁹⁰. Ο δε Βόιντ υποστηρίζει την εδραία σημασία της μνήμης για την ανασυγκρότηση του εαυτού, ακόμα και αν αυτή οδηγεί τελικά σε μια τραγική συνειδητοποίηση. Και για τους δύο, όμως, το ποτό αναδεικνύεται σε απαραίτητο βοήθημα προκειμένου να διέλθουν μέσα από αυτήν τη αντιπαραθετική διαδικασία, η οποία θα αναδείξει τελικό «νικητή» τον Βόιντ. Η αφήγηση του Βόιντ θα σημάνει την αρχή του τέλους για τον Άρμονυ, καθώς ενεργοποιεί τις μνήμες τους δυστυχήματος στους υπόλοιπους επιζώντες και έτσι καταλύει τη σύμβαση που ο ψυχοθεραπευτής έχει στήσει. Η παράδοση του Άρμονυ στις ανθρωποφαγικές διαθέσεις των θεραπευόμενων του στο τέλος του έργου ουσιαστικά σημαίνει τον συμβολικό θάνατο του θεραπευτή ως αναγκαίο στάδιο της μετάβασης στο καθεστώς της ανανεωμένης αυτοσυνειδησίας των θεραπευόμενων.

Στο εκ πρώτης όψεως άχρονο δραματικό σύμπαν του έργου του Δημήτρη Δημητριάδη *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή* παρεισφρέουν στοιχεία τα οποία υπαινίσσονται τη σύνδεση με τη σύγχρονη πραγματικότητα, αν και αυτή δεν αποτελεί

¹⁴⁸⁹ Κατσικονούρης, *Εντελώς αναξιοπρεπές!...*, ό.π., σσ. 84-85.

¹⁴⁹⁰ Η Ειρ. Μουντράκη κάνει λόγο για «μερική επαναφορά της συνείδησης και άμβλυνση της μνήμης όπου ελλοχεύει ο 'κίνδυνος'». Μουντράκη, «*Εντελώς Αναξιοπρεπές!* στο θέατρο Στοά», *Αντί*, 818 (28.5.2004).

ούτε οδηγό των δραματικών καταστάσεων του έργου ούτε προαπαιτούμενο για την πραγμάτωση της δραματουργικής του στόχευσης. Ένα από τα σκηνικά αυτά στοιχεία είναι και το τσιγάρο, το οποίο, όπως και στα προηγούμενα έργα, συνδέεται και εδώ εν πολλοίς με την ιδιόζουσα ψυχική κατάσταση των προσώπων σε μια δεδομένη στιγμή, ενώ σε μία ξέχωρη σκηνική του παρουσία το τσιγάρο καθίσταται μέσο διαστολής του χρόνου εν μέσω της ενατένισης και της εποπτείας των σκηνικών δρωμένων.

Στην έναρξη σχεδόν του έργου τοποθετείται μια σκηνή η οποία επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσια στην πορεία της δράσης. Πρόκειται για τη σκηνή της συνάντησης του Νίλου και του Φίλωνα, στην οποία ο πρώτος ανακοινώνει στον επιστήθιο φίλο του την απόφασή του να παντρευτεί τη Μηλίτσα. Στην έναρξη της σκηνής ο Φίλων φέρεται να καθυστερεί στο ραντεβού του και απολογείται στον Νίλο, ωστόσο ο Νίλος ισχυρίζεται ότι κι εκείνος μόλις έφτασε. Ο Φίλων, τότε, του επισημαίνει ότι φαίνεται να έχει καπνίσει ήδη τέσσερα-πέντε τσιγάρα, συνεπώς περιμένει ώρα, και ο Νίλος αναγκάζεται να παραδεχθεί ότι όντως έχει φτάσει αρκετά νωρίτερα. Ο Φίλων, εν συνεχεία, διαπιστώνει την ανησυχία του φίλου του και του κάνει διερευνητικές ερωτήσεις, μέσα από τις οποίες συνάγεται ο ιδιαίτερος –με στοιχεία ερωτισμού– δεσμός τους, μέχρι που ο Νίλος του ανακοινώνει την απόφασή του περί γάμου. Ο Φίλων, τότε, φέρεται να εκπλήσσεται δυσάρεστα, επιχειρεί μάταια να μεταπείσει τον Νίλο και εν τέλει προβαίνει σε μια σειρά προφητειών αναφορικά με το μέλλον του συζυγικού και οικογενειακού βίου του Νίλου και της Μηλίτσας, οι οποίες στη συνέχεια θα τεθούν στο επίκεντρο του δραματικού σύμπαντος του έργου και θα καθορίσουν την απόληξη των δραματικών καταστάσεων.

Η ίδια ακριβώς σκηνή, με την εναρκτήρια αναφορά στα τσιγάρα, επαναλαμβάνεται σε ένα προχωρημένο σημείο της δράσης και ενώ έχει ήδη εκπληρωθεί το πρώτο σκέλος των προφητειών του Φίλωνα, ήτοι η περίοδος ευδαιμονίας του οίκου Λάκμου, και έχει αρχίσει να σκιαγραφείται η ροπή των μελών της οικογένειας προς την αυτοκαταστροφή. Στο σημείο αυτό ο Νίλος με τον Λάκμο συνομολογούν ότι πρέπει να ανακόψουν την πτωτική πορεία της οικογένειας και για τον λόγο αυτό αποφασίζουν να επαναφέρουν τη σκηνή της προφητείας, μήπως και η ανάκληση των προφητειών ενεργοποιήσει μια δυνατότητα επέμβασης στα πράγματα και τελικής αναστολής του προφητικού λόγου. Στο τέλος της σκηνής, όμως, ο Νίλος καταρρέει υπό το αφόρητο ψυχικό βάρος της προϊούσας εκπλήρωσης των προφητικών λόγων του Φίλωνα και έτσι η πορεία των δραματικών γεγονότων ακολουθεί την προδιαγεγραμμένη νομοτέλεια.

Το τσιγάρο, όμως, στο έργο δεν αποτελεί προνόμιο μόνο των θνητών, αλλά εμφανίζεται και σε μια σκηνή των τριών θεοτήτων, που ονοματίζονται Α΄, Β΄ και Γ΄ και οι οποίες φέρονται να συνιστούν τις ελεγκτικές δυνάμεις των δραματικών καταστάσεων¹⁴⁹¹, χωρίς όμως να διαπιστώνεται ίχνος παρεμβατικότητάς τους στα όσα συμβαίνουν στην οικογένεια του Νίλου Λάκμου. Αμέσως μετά τη σκηνή της εκφοράς των προφητικών λόγων του Φίλωνα, οι τρεις θεότητες φέρονται καθισμένες

¹⁴⁹¹ Η Α. Σιβετίδου βλέπει στα πρόσωπα αυτά την ενσάρκωση της Αγίας Τριάδας, εφόσον η προφητεία του Φίλωνα ενέχει τον χαρακτήρα της παραβίασης των εντολών της Παλαιάς Διαθήκης. Σιβετίδου, «Η ποιητική της αυθαιρεσίας», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας: Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια*, ό.π., σσ. 87-102.

στις πολυθρόνες τους να καπνίζουν. Χωρίς να αναφερθούν στα διαμειβόμενα επί σκηνής, μοιάζουν να επιχαίρουν για την τροπή των σκηνικών γεγονότων και με τη στάση ενατένισης την οποία υιοθετούν εγκαινιάζουν την οδυνηρή πορεία των δραματικών προσώπων προς την πτώση και τη συντριβή τους. Η εμβόλιμη αυτή σκηνή της αλαλίας και της ενατένισης επιτείνει την τραγικότητα των καταστάσεων, καθώς αναδύεται ως μια σιωπηλή επικύρωση της ενεργοποιούμενης από τον προφητικό λόγο του Φίλωνα νομοτέλειας. Η χειρονομία του καπνίσματος μοιάζει ως ειρωνικός επιτονισμός της επερχόμενης καταστροφής, καθώς υπομμνήσκει τη διαρκή και αδιάλειπτη παρουσία των τριών θεοτήτων, οι οποίες επίμονα και αθόρυβα θα ελέγχουν και θα διασφαλίζουν την υλοποίηση της προφητείας, παρά τις ενδεχόμενες απόπειρες των προσώπων να την αναστείλουν.

Κατά συνέπεια, και στο έργο αυτό το σιγάρο συντάσσεται με τις συνήθειες λειτουργίες του, παρά το γεγονός ότι η δραματουργία του Δημητριάδη ενέχει έναν χαρακτήρα που την διαφοροποιεί σφόδρα από τα υπόλοιπα έργα της περιόδου, εγγράφοντάς την στο πεδίο της «Υπερ-λογοτεχνίας», που για τον ίδιο τον συγγραφέα είναι η μεταίχμιακή εκείνη κατάσταση του λογοτεχνικού έργου, όσο αυτό κινείται στο διάκενο των λέξεων, των σημασιών και των νοημάτων, υπερβαίνοντάς τα διαρκώς¹⁴⁹². Στη γραφή του Δημητριάδη κυρίαρχο στοιχείο αποτελεί ο Λόγος, διά του οποίου πραγματώνονται οι δραματικές καταστάσεις, ενώ η υλική υπόσταση του δραματικού κόσμου των έργων του προβάλλει ισχνή και συρρικνωμένη. Μέσα στο πλαίσιο αυτό τα περισσότερα αντικείμενα τα οποία αναδύονται στον σκηνικό χώρο συνδέονται με το πεδίο του Λόγου, είτε στο επίπεδο της λειτουργίας τους είτε στο επίπεδο της ποιητικής του δραματικού κειμένου. Το σιγάρο αποδεικνύεται από τα ελάχιστα αντικείμενα στο συγκεκριμένο έργο που αφίστανται από την επικυριαρχία του Λόγου και τείνουν προς τη χρηστική τους λειτουργία, επιτρέποντας μόνο νύξεις επί του δραματικού πλαισίου του έργου και της νομοτελειακής διάστασης των σκηνικών δρωμένων.

Στα ηλεκτρονικά παιχνίδια και πιο συγκεκριμένα στο τέτρις καταφεύγουν η Μόνικα και η Ιουλιέτα από το έργο του Στέλιου Λύτρα *Ιουλιέτα των Μάκιντος*, κάθε φορά που δυσκολεύονται να διαχειριστούν μια κατάσταση και να επεξεργαστούν τα πολύπλοκα δεδομένα της ηλεκτρονικής πραγματικότητας εντός της οποίας διαβιούν. Οι δύο φίλες, κλεισμένες στο δωμάτιο της Ιουλιέτας, συζητούν για θέματα της καθημερινότητάς τους και των συνθηκών εργασίας τους. Συνομολογούν ότι δεν μπορούν πλέον να αντέξουν τον παραλογισμό του διαρκούς ελέγχου και των ολοένα αυξανόμενων απαιτήσεων που βιώνουν στον εργασιακό τους χώρο, ενώ παράλληλα μέσα από τον διάλόγο τους σκιαγραφείται η δυστοπική πραγματικότητα που τις περιβάλλει, ένα είδος τεχνολογικού ολοκληρωτισμού, στο πλαίσιο του οποίου τα πάντα υπάγονται σε ηλεκτρονικό έλεγχο και επισταμένη παρακολούθηση. Καθώς η

¹⁴⁹² Η αναφορά στον όρο «Υπερλογοτεχνία» σχολιάζεται από την Κ. Εξάρχου: Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, ό.π., σ. 15, ενώ η Δ. Κονδυλάκη κατ' αναλογία του όρου «υπερ-λογοτεχνία» κάνει λόγο για «υπερ-θεατρικό τοπίο» στη δραματουργία του Δημητριάδη: Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, ό.π., σ. 19.

Μόνα εκμυστηρεύεται στην Ιουλιέτα την αγωνία της για το ότι μπορεί να κριθεί ανεπαρκής στη δουλειά της και καθώς η Ιουλιέτα με τη σειρά της της αποκαλύπτει ότι σκοπεύει να αναζητήσει μια από τις απαγορευμένες από το καθεστώς δισκέτες ως πράξη αντίστασης σε αυτό, η Μόνα της προτείνει να παίξουν τέτρις. Οι κινήσεις της είναι νευρικές, ενώ παράλληλα εκφράζει ανοιχτά τον φόβο της για τις σκέψεις και τις ενέργειες της Ιουλιέτας. Και κάθε φορά που η Ιουλιέτα επιχειρεί να ανοίξει εκ νέου την κουβέντα, η Μόνα την κόβει, υπενθυμίζοντάς της ότι παίζει τέτρις και αφοσιώνεται και πάλι στο παιχνίδι.

Εκεί που στα προηγούμενα έργα τα πρόσωπα προσέτρεχαν σε βοηθήματα σύμφυτα μιας κοινής καθημερινότητας, όπως η τηλεόραση ή το τσιγάρο, στο παρόν έργο οι δύο ηρωίδες καταφεύγουν σε ένα ηλεκτρονικό παιχνίδι, μια μάλλον ανοίκεια ασχολία στις αρχές της δεκαετίας του 1990, οπότε και γράφτηκε το έργο. Στο ακραία τεχνολογικοποιημένο κράτος της Βερόνας, όμως, η καταφυγή σε ένα ηλεκτρονικό παιχνίδι δεν μπορεί παρά να αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της καθημερινότητας των πολιτών. Συνεπώς, διαμέσου αυτού ακριβώς του παιχνιδιού επιχειρούν οι δύο ηρωίδες να αποσπαστούν έστω πρόσκαιρα από τον τεχνολογικό κυκεώνα που τις έχει παγιδεύσει –έναν κυκεώνα που για τους κατοίκους της Βερόνας δεν είναι καθόλου εικονική πραγματικότητα αλλά η τετριμμένη καθημερινότητά τους.

Με διαφορετικό τρόπο λειτουργεί η καταφυγή στο ποτό, στο τσιγάρο και στις παντός είδους εξαρτήσεις σε έργα τα οποία χαρτογραφούν την προσπάθεια των προσώπων να αναψηλαφίσουν τον βίο τους, να αναστοχαστούν πάνω στις πράξεις του παρελθόντος και να αυτοπροσδιοριστούν σε ένα παρόν που προβάλλει ασταθές και ευμετάβλητο. Εδώ η εστίαση μετατοπίζεται στο βαθύτερο υπαρξιακό δράμα των προσώπων, το οποίο δεν αρθρώνεται κατ' ανάγκη με τρόπο ευθύβολο και διαυγή. Αντίθετα, στις περισσότερες περιπτώσεις υφέρπει κάτω από την επιφάνεια ενός βίου εύτακτου και αναδύεται μόνο λοξά και υπαινικτικά. Στην κατηγορία αυτή θα συναντήσουμε έργα που αποτυπώνουν τη μοναχική πορεία του εαυτού σε έναν κόσμο που αξιώνει συγκεκριμένους κοινωνικούς ρόλους, έργα που περιγράφουν έναν τελματωμένο συζυγικό βίο, στο υπόστρωμα του οποίου ανιχνεύονται ζητήματα έμφυλης ταυτότητας, και έργα στα οποία διαμορφώνεται μια φαινομενικά υγιής συνθήκη κοινότητας, κάτω από την επιφάνεια της οποίας όμως υποφώσκει η ριζική υπαρξιακή αγωνία των μελών της.

Εκκινώντας από τους μοναχικούς ήρωες, θα διαπιστώσουμε ότι οι περισσότεροι εξ αυτών διανύουν τη δύση του βίου τους και φανερώνουν μια μεγαλύτερη ή μικρότερη αμηχανία απέναντι στον χρόνο που έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί. Το κενό τους αυτό πληρώνεται με τις καθημερινές συνήθειες στις οποίες καταφεύγουν και οι οποίες συντροφεύουν τις ανασκοπικές τους ενέργειες, καθώς αυτοί καταβυθίζονται στο παρελθόν και αναστοχάζονται πάνω σε στιγμές του βίου τους. Δεν λείπουν, όμως, και ήρωες που φροντίζουν να συγκαλύψουν το κενό αυτό και επιδίδονται σε μεγαλόσχημες προβολές στο μέλλον, επιδιώκοντας κατ' αυτόν τρόπο να μεγαλώνουν τον κατά τα άλλα μικροπρεπή βίο τους και να του προσδώσουν μια πεπονημένη αίγλη.

Τέτοια είναι η περίπτωση του Συγγραφέα από τον *Επικήδειο*¹⁴⁹³ του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Στην έναρξη του μονολόγου ο ήρωας, ένας μεσήλικας συγγραφέας, εισέρχεται στη σκηνή κρατώντας με προσοχή στα χέρια του έναν δίσκο με καφέ και νερό. Τον ακουμπά στο γραφείο του, κάθεται στην πολυθρόνα μπροστά από το γραφείο και παίρνει στα χέρια του την τηλεφωνική συσκευή. Καλεί έναν αριθμό και αρχίζει να συνομιλεί με έναν ομότεχνό του, στον οποίο αφηγείται τα τεκταινόμενα από την κηδεία ενός κοινού τους φίλου, επίσης συγγραφέα, από την οποία ο ίδιος μόλις επέστρεψε. Στόχος του συγγραφέα μέσα από το τηλεφώνημά του αυτό είναι να πείσει τον φίλο του να συγγράψουν ο ένας τον επικήδειο του άλλου, ώστε, όταν έρθει εκείνη η μοιραία ώρα, να είναι και οι δύο σίγουροι ότι η λογοτεχνική τους αξία θα ανυψωθεί μέσα από την εκφώνηση του επικήδειου λόγου και έτσι θα αποκτήσουν τη δέουσα μετά θάνατον αναγνώριση.

Οι κινήσεις του συγγραφέα στην έναρξη του μονολόγου υποβάλλουν ένα είδος ιεροτελεστίας. Η αλληλουχία των ενεργειών του, από την προσεκτική μεταφορά του δίσκου με τον καφέ και την απόθεσή του στο γραφείο, μέχρι το βόλεμα του συγγραφέα στην αναπαυτική πολυθρόνα και την κίνησή του να τραβήξει κοντά του το τηλέφωνο και να καλέσει τον φίλο του, μοιάζει να αποτελεί μια καθημερινή επανάληψη, η οποία προσδίδει μια ευχάριστη εναλλαγή στην κατά τα άλλα μοναχική καθημερινότητα του ήρωα και ενδεχομένως αποτελεί τον κύριο τρόπο επικοινωνίας του συγγραφέα με τον έξω κόσμο. Αυτό ενισχύεται από το γεγονός ότι σε όλη τη διάρκεια του μονολόγου ο συγγραφέας δεν κάνει καμιά, έστω έμμεση, αναφορά σε στοιχεία της προσωπικής του ζωής, που θα μπορούσαν να μαρτυρήσουν την ύπαρξη οικογένειας ή ενός ευρύτερου κύκλου φίλων και συναναστροφών ή απλώς μιας υγιούς κοινωνικής ζωής. Από τα λεγόμενά του συνάγεται το συμπέρασμα ότι ο συγγραφέας αρέσκεται στο να παρακολουθεί με πάθος, σχεδόν εμμονικά, την πορεία ζωής και δημιουργίας των ομοτέχνων του, να δίνει το παρόν στις κηδείες τους και να θέτει τον εαυτό του σε διαρκή σύγκριση μαζί τους. Παρουσιάζεται, έτσι, ετεροπροσδιοριζόμενος και δείχνει να έχει καταληφθεί από μια αγωνία να αρθεί στο ύψος της ιδιότητάς του.

Όταν αποφασίζει να καλέσει τον φίλο του Τάσο, το κάνει με σκοπό να σχολιάσει το προφίλ της κηδείας ενός έτερου συγγραφέα, κοινού τους φίλου, και να εκδηλώσει τη ζηλοφθονία του για τις τιμές με τις οποίες εκείνος κηδεύτηκε. Έχοντας πάρει θέση στην αναπαυτική πολυθρόνα, ζητά από τον φίλο του να περιμένει προκειμένου να βρει τα τσιγάρα του και κατόπιν να του τα εξιστορήσει όλα με λεπτομέρειες. Μόλις τα βρίσκει, ανάβει ένα τσιγάρο, ξαναπαίρνει το ακουστικό και αρχίζει την αναλυτική αναφορά. Ο Τάσος, ωστόσο, δεν αποδεικνύεται ο ιδανικός ακροατής για τον συγγραφέα, καθώς στην αρχή φέρεται να προσπαθεί να αποφύγει τη νεκρολογική κουβέντα, ενώ αργότερα λαιδορεί τον συγγραφέα για την εμμονή του με τις κηδείες και προσπαθεί, καθώς φαίνεται, να μετριάσει την εμπάθειά του. Καθώς είναι και άρρωστος, πιθανόν οι υπερβολές του καθ' ἑξιν «κηδειολόγου» φίλου του να

¹⁴⁹³ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά σε ενιαία παράσταση μαζί τους παλαιότερους μονολόγους του Καμπανέλλη, *Αυτός και το παντελόνι του* και *Πανηγυρικός*, στο Θέατρο «Στοά» τη θεατρική περίοδο 1992-1993, σε σκηνοθεσία και ερμηνεία Θανάση Παπαγεωργίου.

του δημιουργούν μεγαλύτερη δυσφορία, ώστε κάποια στιγμή τον διακόπτει για να του πει ότι πάει να πάρει μια ασπιρίνη. Ο συγγραφέας, περιμένοντας τον Τάσο να επανέλθει στη γραμμή, ανάβει ένα τσιγάρο. Μόλις εκείνος επιστρέψει, ο συγγραφέας επανέρχεται δριμύτερος στο λογύδριό του, ενώ σύντομα θα ξεφουρνίσει στον φίλο του και την ιδέα του περί επικήδειων.

Ο καφές και το τσιγάρο στη μονολογική αυτή εκφορά δίνουν τον τόνο της επικοινωνίας μέσω τηλεφώνου. Καθώς η τηλεφωνική συνδιάλεξη του συγγραφέα με τον φίλο του υποκαθιστά τη ζωντανή επαφή μεταξύ τους, ο καφές και το τσιγάρο ενεργοποιούν στο σκηνικό παρόν αυτήν την αίσθηση της οικειότητας με την οποία περιβάλλεται κάθε συνάντηση με φίλους. Το τσιγάρο, μάλιστα, αποδεικνύεται για τον συγγραφέα απαραίτητο βοήθημα για να αρχίσει την αφήγησή του, όπως και στιγμιαία ανάπαυλα, όταν θα χρειαστεί να περιμένει τον φίλο του να επανέλθει στη γραμμή. Έτσι, τα δύο αυτά αντικείμενα ανασυστήνουν εικονικά την ατμόσφαιρα μιας φιλικής συνάντησης, επιτονίζοντας ειρωνικά την καταφανή μοναχικότητα του ήρωα¹⁴⁹⁴.

Εξάλλου, δεν είναι τυχαίο ότι ο Καμπανέλλης δεν αποδίδει ένα συγκεκριμένο όνομα στον ήρωά του παρά τον αποκαλεί «τάδε»¹⁴⁹⁵. Με τον τρόπο αυτό μεταθέτει την εστίαση από τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του προσώπου στην ευρύτερη δραματική κατάσταση που αναπτύσσεται επί σκηνής. Αυτό που αναδύεται ως δραματικός πυρήνας του έργου είναι η βαθμιαία μετάπτωση του συγγραφέα από το πεδίο μιας υγιούς δημιουργικότητας σε ένα καθεστώς εμμονικής ενασχόλησης με το έργο των συναδέλφων του αλλά και με τη δική του υστεροφημία. Η περιχαράκωση στο γραφείο του, το καθημερινό τελετουργικό του καφέ, η αναζήτηση παρωθητικής δύναμης στο τσιγάρο και η σύνδεσή του με το τηλέφωνο υποδηλώνουν αυτήν ακριβώς την προσχώρηση σε μια στρεβλή πραγματικότητα, εκεί όπου το φαντασιακό του θανάτου έχει υπερκαλύψει αυτήν την ίδια τη βούληση για αληθινή ζωή, συνθέτοντας έναν «οξύτατο ‘γκραν-γκινιόλ’ σαρκασμό»¹⁴⁹⁶.

Το πρώτο έργο του Παναγιώτη Μέντη, *Άννα, είπα!*, συνθέτει επί σκηνής το πανόραμα της ζωής της Άννας, που εκτείνεται σε βάθος τριών δεκαετιών και περιλαμβάνει γεγονότα τα οποία την σημάδεψαν και διαμόρφωσαν την τρέχουσα κατάστασή της. Το πανόραμα αυτό παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μιας μνημονικής και φαντασιακής διεργασίας στην οποία καταδύεται η Άννα. Όλα τα πρόσωπα τα

¹⁴⁹⁴ Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Π. Τακόπουλος σε κριτική του για την πρώτη παράσταση του έργου, οι τρεις μονήρεις ήρωες του Καμπανέλλη φέρονται καταδικασμένοι σε μια «χωρίς τέλος μοναξιά, όπως οι νεοέλληνες όλων των εποχών, είτε στο δωμάτιό τους, είτε στις πλατείες, είτε στους τάφους τους». Τακόπουλος, «Τρεις σε μοναξιά: μονόλογοι του Ιάκωβου Καμπανέλλη με τον Θανάση Παπαγεωργίου στη ‘Στοά’ – Και άλλοι δύο καυτοί μονόλογοι του Κολτές και του Θανάση Βαλτινού σ’ ένα ‘Φούρνο’», στον τόμο *Τα Αντικριτικά*, τ. Α’ (Θέατρο 1990-1998), Ποταμός, Αθήνα 2005, σ. 56.

¹⁴⁹⁵ Η ανωνυμία με την οποία ο Καμπανέλλης περιβάλλει τον πρωταγωνιστή του μονολόγου του εντάσσεται σε μια «στρατηγική αποπροσωποποίησης», όπως την αναφέρει η Ζ. Βερβεροπούλου, ενισχύοντας τον παραδειγματικό χαρακτήρα του δραματικού προσώπου. Για μια αναλυτική παρουσίαση της ανωνυμίας στη νεοελληνική δραματουργία, βλ. Βερβεροπούλου, «Θεατρικοί ήρωες δίχως όνομα: η ανωνυμία ως ταυτότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σσ. 687-699.

¹⁴⁹⁶ Παγκουρέλης, «Δύο σε μοναξιά – Μονόπρακτα Καμπανέλλη στη ‘Στοά’, ‘Αίας’ στο ‘Εμπρός’», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, *ό.π.*, σ. 142.

οποία παρελαύνουν από τον σκηνικό χώρο ουσιαστικά αναφύονται από τη μήτρα της φαντασίας και της μνήμης. Έτσι, ενώ τα πρόσωπα αναφοράς της ζωής της Άννας (η μητέρα και ο πατέρας της, ο σύζυγος, η Μπεμπέκα, το πάλοι ποτέ ερωτικό λιμάνι του συζύγου, καθώς και μια ξαδέλφη της Άννας εξ Αμερικής) λαμβάνουν σκηνική υπόσταση και αλληλεπιδρούν με την Άννα, επί σκηνης ουσιαστικά παρακολουθούμε τον μονόλογο της Άννας. Όσα συμβαίνουν στον σκηνικό χώρο δεν είναι παρά ανακλήσεις της μνήμης, κινήματα της φαντασίας και μια επίμονη προσπάθεια της Άννας να ανασυγκροτήσει την εαυτότητά της στο δραματικό παρόν. Μέσα από τις διαδικασίες αυτές ουσιαστικά αναδύεται η πάσχουσα ψυχοσύνθεση της Άννας. Ωστόσο, ο συγγραφέας σκόπιμα συσκοτίζει το όριο ανάμεσα στην κληρονομικότητα (ο πατέρας της Άννας φέρεται ως φρενοβλαβής) και την επίκτητη ψυχική νόσο, καθώς ενδιαφέρεται να εστιάσει όχι τόσο στα αίτια της ψυχοπαθολογίας της Άννας όσο στο εσωτερικό της τοπίο, όπως αυτό έχει διαμορφωθεί στο πέρασμα του χρόνου και κάτω από την επίδραση όλων αυτών των παραγόντων. Το μυαλό της Άννας παρουσιάζεται, έτσι, ως μια «φασματική σκηνή»¹⁴⁹⁷, επί της οποίας ζωντανεύουν τα οράματα του παρελθόντος και ανασκαλεύονται τα τραυματικά βιώματα, διαμορφώνοντας μια περικλειστη δραματική συνθήκη.

Στη συνθήκη αυτή προεξάρχει η σιωπή, αφού η δράση του έργου εκκινεί από τη μοναχικότητα της Άννας, η οποία φέρεται να ζει απομονωμένη και κοινωνικά περιθωριοποιημένη σε ένα δωμάτιο, για το οποίο παραμένει ασαφές αν πρόκειται για κελί φυλακής, για δωμάτιο απομόνωσης σε κλινική ή για ένα άδειο δωμάτιο σπιτιού, σύμφωνα με τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες. Η Άννα εμφανίζεται στο πρώτο μέρος του έργου με πλάτη προς το κοινό, φορώντας μια ρόμπα σπιτιού, να κοιτάζει προς τα έξω. Καταριέται τους γείτονες που διαμαρτύρονται, επειδή από το σπίτι της ακούγονται φωνές, και μέσα από μια συνειρμική αλληλουχία διολισθαίνει ανεπαίσθητα σε παρελθοντικές καταστάσεις, οι οποίες ζωντανεύουν επί σκηνης με την είσοδο των εμπλεκόμενων δραματικών προσώπων. Η σιωπή της Άννας δίνει προοδευτικά τη θέση της σε αναπαραστάσεις του βίου της, που αποτυπώνονται στον σκηνικό χώρο με ρεαλιστικούς όρους. Ενώ, όμως, οι σκηνές αυτές δραματουργικά έχουν μια καθαρότητα ως προς τη συγκρότηση και την εξέλιξή τους, δεν συμβαίνει το ίδιο και με τον χειρισμό του δραματικού χρόνου από την πλευρά του συγγραφέα. Η κάθε μία σκηνή εισχωρεί μέσα στην άλλη καταστρατηγώντας τη χρονική ακολουθία. Παράλληλα, στα κενά μεταξύ των σκηνικών αφηγήσεων, εκεί όπου η μία χρονικότητα φαίνεται να υποχωρεί προς ανάδυση μιας νέας, παρεισφρέουν νέες φαντασιακές προβολές της Άννας, οι οποίες θέτουν τελικά υπό αίρεση την ίδια την υπόσταση των παρελθοντικών καταστάσεων, διαμορφώνοντας μια ρευστή εικόνα της πραγματικότητας.

Ο Μέντης κάνει στο πρώτο του αυτό έργο εκτεταμένη χρήση της τεχνικής του μοντάζ¹⁴⁹⁸, «δοκιμάζει παρα-ρεαλιστικές παλινδρομήσεις στους χρόνους»¹⁴⁹⁹,

¹⁴⁹⁷ Τσατσούλης, «Ο κερματισμός του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο: Από την υποβαθμισμένη συλλογική συνείδηση στη φαντασιακή λογική του θεατρικού», *ό.π.*, σ. 137.

¹⁴⁹⁸ Για μια αναλυτική παρουσίαση της τεχνικής του μοντάζ στο έργο του Μέντη, βλ. Πεφάνης, «Η παρουσία του Παναγιώτη Μέντη στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», *ό.π.*, σσ. 20-33 (ιδίως σσ. 31-33).

¹⁴⁹⁹ Γεωργίου, «Σκηνοθεσία ιδιοφυής», *Ραδιοτηλέοραση*, 10.4.1997.

κατορθώνοντας με αυτόν τον τρόπο να αποδώσει την τρέχουσα ψυχική κατάσταση της Άννας, η οποία μοιάζει να διέπεται από την ίδια ρευστότητα και σύγχυση που χαρακτηρίζει και τον δραματικό χρόνο του έργου. Εξάλλου, κατά κάποιον τρόπο η ίδια δημιουργεί τον χρόνο αυτό, αφού εκείνος διαμορφώνεται με βάση τις δικές της προβολές και μνημονικές ανακλήσεις. Ο λόγος της γίνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, «γενεσιουργός»¹⁵⁰⁰, ένας τόπος ανάδυσης του δράματος της ζωής της, το οποίο έτσι καθίσταται «λαλίστατη πραγματικότητα»¹⁵⁰¹. Όπως εύστοχα επισημαίνει και η Σ. Ματζίρη, «Η γλώσσα της ορθώνεται σαν ξέχωρη δραματική παρουσία»¹⁵⁰² και υπό την έννοια αυτήν συγκροτεί εξολοκλήρου τον δραματικό χώρο και χρόνο του έργου. Από εδώ απορρέει η μονολογική διάσταση του έργου, καθώς η Άννα προβάλλει ως ο συνεκτικός πυρήνας της δραματικής αφήγησης και ο ταραγμένος της ψυχισμός ως το πεδίο άσκησης της κατακερματισμένης της μνήμης.

Όπως συμβαίνει στις μονολογικές εκφορές εν γένει, το μονολογούν υποκείμενο αποζητά ένα σημείο αγκύρωσης στην πραγματικότητα, ένα σταθερό σημείο αναφοράς του τρέχοντος βίου, για να μπορέσει να καταβυθιστεί στον λαβύρινθο των μύχιων σκέψεων και των αναδρομών. Καθώς ο χώρος που περιβάλλει την Άννα αφήνεται από τον συγγραφέα να εννοηθεί ως ένας χώρος απροσδιόριστος, πάντως χώρος ακούσιου ή και εκούσιου εγκλεισμού, από τον οποίο ελλείπει το οποιοδήποτε σημείο προσανατολισμού, η Άννα, κάθε φορά που χρειάζεται ένα βοήθημα για να μπορέσει να διατηρήσει την εγρήγορση και την πνευματική της διαύγεια, προστρέχει στα τσιγάρα της. Είναι το μόνο στοιχείο που την συνδέει με το δραματικό παρόν, αλλά ταυτόχρονα εγκιβωτίζεται στις σκηνικές αφηγήσεις του παρελθόντος, κυρώνοντας έτσι τη σύμφυση των δύο δραματικών επιπέδων.

Η πρώτη φορά κατά την οποία η Άννα καταφεύγει στο τσιγάρο είναι μετά από την πρώτη σκηνή που διαδραματίζεται μεταξύ της ίδιας και της μητέρας της, Σοφίας. Η Άννα φέρεται εδώ να διανύει την τρυφερή ηλικία των δεκαεννέα χρόνων. Η μητέρα της μπαίνει στον σκηνικό χώρο κρατώντας στα χέρια της ένα φόρεμα, το οποίο μόλις έχει ράψει, και ζητά από την Άννα να το πάει στην πελάτισσα. Στον διάλογο που ξετυλίγεται μεταξύ τους λαμβάνουμε τις πρώτες πληροφορίες που αφορούν στον σύζυγο της Άννας, Χρήστο, ενώ αρχίζει να διαγράφεται η εξουσιαστική συμπεριφορά της Σοφίας επάνω στην Άννα. Η Άννα αντιδρά στη συμπεριφορά αυτή φωνάζοντας στη μητέρα της ότι δεν την εξουσιάζει πια και ότι είναι πεθαμένη. Εκείνη τη στιγμή η Σοφία αποχωρεί προς τα ενδότερα και η Άννα τώρα της φωνάζει να γυρίσει στη θέση της, ενώ αμέσως μετά αναζητά τα τσιγάρα της για να ανάψει ένα. Καθώς καπνίζει, συνέρχεται, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, και επανέρχεται στο δραματικό παρόν. Σιγά-σιγά, όμως, θα εισχωρήσει στη σκηνή ο πατέρας της Άννας, Στέλιος, σε χρόνο ο οποίος πάλι τοποθετείται στο παρελθόν. Αφού ανταλλάξουν κάποιες πρώτες κουβέντες, ο Στέλιος θα σχολιάσει ότι η Άννα καπνίζει και εκείνη θα του ανταπαντήσει ότι το έσβησε κιόλας το τσιγάρο της. Αμέσως μετά θα μπει εκ νέου στη σκηνή η Σοφία, ο Στέλιος θα τραβηχτεί στην άκρη, η Σοφία με την Άννα θα έχουν

¹⁵⁰⁰ Τσατσούλης, *ό.π.*, σ. 220.

¹⁵⁰¹ Πατσαλίδης, «Λήδα, είπες», *ό.π.*

¹⁵⁰² Ματζίρη, «Παπούτσι από τον τόπο σου...: Τρελοκομείο 'Η Ελληνική Οικογένεια'», *Ελευθεροτυπία*, 24.5.1997.

μία ακόμα σύγκρουση, με τη Σοφία να αποχωρεί εκνευρισμένη και την Άννα να ξανασβήνει το τσιγάρο της. Στην επόμενη σκηνή η Άννα γίνεται παιδί και υποδέχεται και πάλι τον πατέρα της.

Το μοτίβο της καταφυγής της Άννας στο τσιγάρο ακολουθείται πανομοιότυπα σε όλη τη διάρκεια του έργου. Κάθε φορά που η Άννα εξέρχεται από μια σύγκρουση με τη μητέρα της, προστρέχει στο τσιγάρο για να κατευνάσει την εσωτερική της τρικυμία. Τη στιγμή εκείνη επανέρχεται στιγμιαία στο παρόν και επιχειρεί να διαχειριστεί όλον αυτόν τον καταιγισμό των αναμνήσεων και των φαντασιακών οραμάτων. Στον πατέρα της που συχνά-πυκνά την ρωτά γιατί καπνίζει εκείνη απαντά ότι είναι η μόνη της αμαρτία και ότι το άρχισε μεγάλη, ενώ σε άλλο σημείο αποδεικνύεται ότι ήταν ο σύζυγός της Χρήστος, ο οποίος σχεδόν με τη βία την εξώθησε στη συνήθεια του καπνίσματος. Σε μια σκηνή που διαδραματίζεται μεταξύ τους ο Χρήστος φέρεται να λέει επιτακτικά στην Άννα να τραβήξει μια τζούρα από το τσιγάρο του. Εκείνη διαμαρτύρεται ότι δεν ξέρει να καπνίζει, ο Χρήστος την πιέζει και τελικά εκείνη τραβάει μια ρουφηξιά και αμέσως την πιάνει βήχας. Λίγο παρακάτω ο Χρήστος την διατάζει να βγει έξω για να του πάρει τσιγάρα, η Άννα διαμαρτύρεται και πάλι και εκείνος απειλεί τώρα να σβήσει την κάφτρα του τσιγάρου επάνω της. Η Άννα του προτείνει να του φέρει ένα τασάκι, αλλά ο Χρήστος επιδεικτικά σβήνει το τσιγάρο στο πάτωμα, έπειτα χαστουκίζει την Άννα και την διατάζει να γδυθεί. Δεν διστάζει, μάλιστα, να την απειλήσει με μαχαίρι, προκειμένου εκείνη να υποκύψει στις ορέξεις του. Στο τέλος της σκηνής η Άννα μοιάζει να παραδίνεται στην εξουσιαστική μανία του Χρήστου και τον καλεί τώρα να την σφάζει με το μαχαίρι. Τη στιγμή που η Άννα φωνάζει «βοήθεια», το όραμά της σβήνει και η ίδια συνέρχεται, ψάχνοντας να ανάψει τσιγάρο: «Ένα τσιγάρο!... Πού τα έχω!... Να σας κάψω όλους... Να βάλω φόκο να σας κάψω...»¹⁵⁰³.

Από το σημείο αυτό και εξής η σχέση της Άννας με το τσιγάρο θα παρουσιάσει τον χαρακτήρα εξάρτησης, ενώ σε ανύποπτο χρόνο η ίδια θα δηλώσει ότι το τσιγάρο είναι η σωτηρία της. Η μάνα της θα αναφερθεί συχνά στη συνήθειά της αυτή με επιτιμητικό τρόπο, θεωρώντας ότι το τσιγάρο την αποχαυνώνει. Θα της κάνει δε αρκετές παρατηρήσεις ότι τους πνίγει με τον καπνό της, ενώ στο μυαλό της Άννας προς το τέλος του έργου το τσιγάρο θα συνδεθεί με τον θάνατο της μητέρας της. Η ίδια σε ένα από τα τελευταία οράματά της θα δει τη μητέρα της να παλεύει να πάρει λίγο αέρα, κατηγορώντας για άλλη μια φορά την Άννα ότι της κόβει τον αέρα με το κάπνισμά της, την ίδια στιγμή που ο πατέρας της την παρακαλά να σβήσει το τσιγάρο. Η Άννα, βέβαια, δεν καπνίζει εκείνη τη στιγμή, αλλά στη φαντασιακή της προβολή η ενοχή με την οποία την έχει διαποτίσει η μητρική φιγούρα σε όλη τη διάρκεια του βίου της έρχεται να επικαλύψει και αυτόν τον ίδιο τον θάνατο της Σοφίας, για τον οποίο η Άννα νιώθει τώρα υπεύθυνη. Έκτοτε η Άννα δεν θα αποζητήσει ξανά τη συντροφιά του τσιγάρου. Η στάση της απέναντι στη μητέρα της σκληραίνει, της παραστέκεται παγωμένη στις τελευταίες της στιγμές, οπότε και ακούει τη μάνα της να της ζητά συγχώρεση. Η ίδια, στη συνέχεια, ομολογεί την ηθική

¹⁵⁰³ Μέντης, «Άννα, είπα!», *ό.π.*, σ. 101.

αυτουργία στον θάνατο της μητέρας της, καθώς ποτέ, όπως δηλώνει, δεν τήρησε το πρωτόκολλο του αυστηρού διαιτολογίου της.

Η περιδιάβαση της Άννας στον λαβύρινθο των αναμνήσεων και των οδυνηρών βιωμάτων τερματίζεται με μια σκηνή τρυφερότητας ανάμεσα στην ίδια και τη μητέρα της. Νωρίτερα, όμως, έχει προηγηθεί ένας σύντομος μονόλογος της Άννας, τον οποίο εκείνη εκφέρει αγριεμένη και τρομαγμένη. Στον μονόλογό της αυτόν η Άννα απολήγει στη διαπίστωση ότι είναι Ψυχοσάββατο. Η όλη ανασκοπική της διαδρομή πλαισιώνεται, συνεπώς, από το θρησκευτικό στοιχείο της συγχώρεσης των νεκρών εν όψει της Δευτέρας Παρουσίας. Εύλογα, λοιπόν, η αμέσως επόμενη σκηνή της Άννας με τη μητέρα της είναι μια σκηνή στην οποία κυριαρχεί ένα πνεύμα συμφιλίωσης και σύμπνοιας. Μέσα από τα δαιδαλώδη μονοπάτια του νου, αναβιώνοντας τα τραύματα του παρελθόντος σε μια διαρκή προσπάθεια να ξορκίσει την ψυχολογική και συναισθηματική βία που έχει βιώσει, η Άννα κατορθώνει στο τέλος της μονολογικής της εκφοράς να συμφιλιωθεί με την ηγεμονική μορφή της μητέρας της, την οποία τώρα αποκαλεί τρυφερά «μανούλα». Η «πολύβουη σιωπή»¹⁵⁰⁴ της εκβάλλει, έτσι, σε μια παράξενη ηρεμία, η οποία επιστεγάζει με τον πιο παράδοξο τρόπο το δράμα της ζωής της.

Το τσιγάρο δεν έχει θέση στις τελευταίες αυτές σκηνές. Η Άννα εκφέρει τον τελευταίο της μονόλογο ελεύθερη από εξωτερικά βοηθήματα. Καθώς είναι πλέον σε θέση να συγχωρήσει τα πρόσωπα αναφοράς της ζωής της και να συμφιλιωθεί με τα φαντάσματα του παρελθόντος, κανένα πρόσκαιρο καταφύγιο δεν της είναι αναγκαίο προκειμένου να μπορέσει να διαχειριστεί τις συναισθηματικές της περιδινήσεις. Το τσιγάρο σε όλη τη διάρκεια της μονολογικής της εκφοράς υπήρξε η μόνη της διέξοδος, αλλά και η μοναδική συντροφιά στις ατέλειωτες ώρες μοναξιάς, οι οποίες στοιχειώνονταν από τα «συναισθηματικά κάτεργα»¹⁵⁰⁵ του βίου της. Παράλληλα, σε δραματουργικό επίπεδο το τσιγάρο ήταν εκείνο το σκηνικό στοιχείο το οποίο λειτούργησε συνεκτικά των διαφόρων χρονικών βαθμίδων του έργου, επιτρέποντας την αμοιβαία διήθησή τους, έτσι που τελικά το παρόν να συμπλέκεται και να συμφύεται με το παρελθόν κατά τρόπο αδιάλυτο και αναπόδραστο, διαμορφώνοντας μια ασφυκτική δραματική συνθήκη. Μέσα στη συνθήκη αυτή η Άννα επιχείρησε να κάνει τον απολογισμό της ζωής της. Ο ψυχισμός της, όμως, ήταν σε τέτοιο βαθμό αλλοιωμένος από την εξουσιαστική συμπεριφορά της μητέρας της, με αποτέλεσμα ολόκληρη η μνημονική διεργασία να βιωθεί από την ίδια ως ένα «διαρκές θέαμα κάτω από τα πάντα ορών βλέμμα της Μάνας»¹⁵⁰⁶. Τελικά, η Άννα φαίνεται ότι κατόρθωσε να υπερβεί την υπερ-μορφή της μητέρας και να οδηγηθεί στην αυτοκάθαρση συμφιλιωνόμενη με τα πάθη του βίου της. Ο μονόλογός της λειτούργησε θεραπευτικά κάτω και από τη σκέπη της χριστιανικής ιεροτελεστίας της συγχώρεσης που προσφέρει το Ψυχοσάββατο και έτσι τώρα η ίδια εμφανίζεται ελεύθερη να ορίσει το παρόν της, μακριά από συναισθηματικά δεσμά και ψυχολογικές εξαρτήσεις.

¹⁵⁰⁴ Ματζίρη, *ό.π.*

¹⁵⁰⁵ Κολτσιδοπούλου, «'Άννα, είπα!': Η προστακτική της αυτογνωσίας μας, στο θέατρο Στοά», *Γυναίκα* (Φεβρ. 1997).

¹⁵⁰⁶ Γσατσούλης, *ό.π.*, σ. 222.

Το τσιγάρο λειτουργεί επίσης παρηγορητικά μιας κενής και αβάσταχτης καθημερινότητας για την Ντίνα από το έργο *Ιωάννα* της Βίλης Σωτηροπούλου. Η ηλικιωμένη γυναίκα, με δυσκολίες στην κίνηση, βρίσκεται κλεισμένη στο διαμέρισμά της, με μόνη της συντροφιά το εικόνισμα του Χριστού, προς τον οποίο απευθύνει την εκάστοτε μονολογική της εκφορά, αλλά και το τσιγάρο. Περιστασιακά την επισκέπτεται μια νεαρή δημοσιογράφος, η Ελένη, προκειμένου να της παράσχει κάποια φροντίδα. Όπως και στα προηγούμενα έργα, έτσι και εδώ το τσιγάρο συνιστά καθημερινή συνήθεια και καταφυγή τις ατελείωτες ώρες της μοναξιάς τη Ντίνας. Παράλληλα, όμως, καθίσταται δρων αντικείμενο, καθώς είναι εξαιτίας του που η Ντίνα θα βρει τραγικό θάνατο στο τέλος του έργου.

Η πρώτη εικόνα του έργου ανοίγει με την Ντίνα καθιστή στην καρέκλα της με ένα σβησμένο τσιγάρο στο στόμα, το οποίο στη διάρκεια της εικόνας η Ντίνα θα καπνίσει, αφού το ανάψει. Στη συνέχεια θα καπνίσει ένα αποτσίγαρο και, αφού το σβήσει και αυτό, θα ανάψει άλλο τσιγάρο, θα το καπνίσει και θα αφήσει το υπόλοιπο στο τασάκι. Οι ίδιες ακριβώς κινήσεις, με αλληπάλληλα ανάμματα και σβησίματα τσιγάρων και αποτσίγαρα, στα οποία η Ντίνα δίνει πάντα μια δεύτερη ευκαιρία, θα επαναληφθούν σε όλες τις εικόνες του έργου στις οποίες η Ντίνα βρίσκεται μόνη στο σπίτι της. Σε μια ενδιάμεση εικόνα, στην οποία βλέπουμε την Ελένη να έχει επισκεφθεί την ηλικιωμένη γυναίκα, η Ελένη πιάνει να συμμαζεύει από κάτω τα αποτσίγαρα που έχει αφήσει η Ντίνα. Στις διαμαρτυρίες της τελευταίας ότι θέλει να τα βλέπει, η Ελένη της αντιτείνει ότι μπορεί να πάρει φωτιά. Η αποστροφή αυτή της Ελένης λειτουργεί ως προοικονομία: στην αμέσως επόμενη εικόνα η Ντίνα, περιχαρής που έχει κερδίσει το λαχείο, επιδίδεται σε ένα παραλήρημα, στο αποκορύφωμα του οποίου σχίζει το λαχείο σε κομματάκια. Μόλις συνειδητοποιεί τι έχει κάνει, καταρρέει, παίρνει ένα αποτσίγαρο, το ανάβει και καπνίζει. Μένει έτσι ακίνητη, σαν μισοκοιμισμένη, ενώ το τσιγάρο τής πέφτει από το στόμα. Στην επόμενη εικόνα του έργου βλέπουμε την Ελένη να μιλά στο τηλέφωνο, πληροφωρώντας τον συνομιλητή της ότι η Ντίνα κάηκε ζωντανή στο δωμάτιό της.

Το τσιγάρο στο έργο αυτό από καθημερινή παρηγοριά προοδευτικά εξελίσσεται σε παγίδα για την Ντίνα και μάλιστα σε μια στιγμή κατά την οποία η τύχη θα μπορούσε να αλλάξει ριζικά τις συνθήκες της ζωής της και να της χαρίσει μια πιο ανθρώπινη καθημερινότητα στα τελευταία αυτά χρόνια του βίου της. Έτσι, από αντικείμενο-βοηθός του δραματικού προσώπου το τσιγάρο καταλήγει σε αντικείμενο που υπονομεύει την ίδια την υπόσταση του προσώπου και μάλιστα ερήμην του. Μια διασταλτική ερμηνεία αυτής της λειτουργίας του τσιγάρου θα ήταν «η βούληση μιας ύλης που αποφασίζει να δράσει», όπως το θέτει η Η. Catsiapis¹⁵⁰⁷. Η ερμηνεία αυτή, ωστόσο, δεν φαντάζει και τόσο διασταλτική, εάν αναλογιστούμε τη συχνότητα της επανάληψης της συνήθειας του τσιγάρου στη διάρκεια της δράσης του έργου.

Η Ντίνα διαρκώς απασχολεί τα χέρια και το μυαλό της (ομολογεί ευχαρίστηση στη θέα των αποτσίγαρων ατάκτως ερριμμένων) με το να ανάβει, να

¹⁵⁰⁷ Catsiapis, *ό.π.*, σσ. 72-74.

σβήνει και να ξανανάβει σβησμένα τσιγάρα σε μια διαρκή ανακύκλωση της ύλης του καπνού μέσα στο ασφυκτικό της διαμέρισμα. Αυτή η επίμονη και σχεδόν εμμονική επαναφορά του τσιγάρου το καθιστά σε τέτοιο βαθμό σκηνικά και δραματικά κυρίαρχο ώστε μοιάζει τελικά να απελευθερώνει την ύλη του από τη βούληση του προσώπου και να το καθιστά μια αυτόνομη επί σκηνής παρουσία. Υπό το πρίσμα αυτό το τραγικό τέλος της Ντίνας από το αναμμένο τσιγάρο, ως άλλο όπλο που εκπυρσοκροτεί σε λάθος στιγμή, ενεργοποιεί την αυτονόμηση της ύλης και το ανάγει σε δρώσα δύναμη, η οποία επισφραγίζει τελικά τα σκηνικά τεκταινόμενα.

Στο μονολογικό μονόπρακτο του Μανιώτη *Το νήμα* η κεντρική ηρωίδα εμφανίζεται με μια ζωή τακτοποιημένη στο πλάι ενός συζύγου στρατιωτικού, με δυο παιδιά, τις φίλες της, τις εξόδους της, τα ταξίδια της, αλλά και με μια βαθιά πίστη στον Θεό. Η πίστη αυτή κλονίζεται συθέμελα, όταν κάποια στιγμή ο σύζυγός της την αποπαίρνει και αμφισβητεί την ύπαρξη του θείου. Το δραματικό παρόν την βρίσκει να έχει επισκεφθεί έναν ψυχολόγο σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να αποσπάσει από εκείνον την επιβεβαίωση της ύπαρξης του θεού. Η Γυναίκα τελεί σε μια παράκρουση, προσπαθεί να ανασυγκροτήσει το παρελθόν της, να ακολουθήσει το νήμα της ζωής της και να δώσει στον ψυχολόγο μια συνολική εικόνα του πρότερου βίου της αλλά και της κρίσιμης καμπής που ακολούθησε την αποκάλυψη της αλήθειας περί θείου. Ο λόγος της δεν παρουσιάζει συνοχή, είναι κερματισμένος, συγκροτείται από σκόρπιες μνήμες και αταξινόμητα αισθήματα και διαρκώς παλινωδεί. Η ίδια παραδέχεται ότι παίρνει πολλά φάρμακα (κουβαλάει άλλωστε στην τσάντα της ένα πακέτο) και δεν διστάζει να αποδώσει τον ασυνάρτητο λόγο της στα χάπια: «Συγχωρέστε με... κύριε... Συγχωρέστε με που σας μιλώ/ ασυνάρτητα... Συγχωρέστε με.../ Τώρα... τώρα... δεν μιλώ εγώ.../ Το 'Φενεργκάν' μιλά.../ Δεν μιλώ εγώ...»¹⁵⁰⁸.

Ο ψυχολόγος από τη μια επιχειρεί εντέχνως να αποφύγει το καίριο ερώτημα που του θέτει η Γυναίκα, από την άλλη της προτείνει την άνευ όρων αγάπη προκειμένου εκείνη να μπορέσει να οδηγηθεί στην ευτυχία. Ωστόσο, «το νήμα της μνήμης και της συγκροτημένης ζωής λιγοστεύει ως την πλήρη εξαφάνιση»¹⁵⁰⁹, όπως επισημαίνει η Ε. Βαροπούλου. Η Γυναίκα στο τέλος του έργου περιέρχεται σε κρίση: βγάζει άναρθρες κραυγές, μέσα από τις οποίες μετά βίας διακρίνεται να αρθρώνει για μια τελευταία φορά την αγωνία της για την ύπαρξη του θεού. Το έργο κλείνει με τη Γυναίκα να έχει καταρρεύσει υπό την αβάσταχτη αλήθεια της ανυπαρξίας του θείου. Ακόμα και τα χάπια, που φέρονταν να την κρατάνε όρθια ως άλλα ψυχολογικά στηρίγματα, καταρρέουν τώρα και αυτά και την αφήνουν πλήρως απροστάτευτη. Και στο έργο αυτό, συνεπώς, τα χάπια αποδεικνύονται αδύναμα να στηρίξουν την εύθραυστη ψυχική κατάσταση της Γυναίκας, προδίδοντας τελικά τον ψευδαισθητικό μηχανισμό στον οποίο βασίζονται.

¹⁵⁰⁸ Μανιώτης, «Το νήμα», *ό.π.*, σ. 202.

¹⁵⁰⁹ Βαροπούλου, «Εξομολογήσεις εκ βαθέων», *Το Βήμα*, 3.2.1991.

Όπως με τη Γυναίκα από το έργο του Μανιώτη, έτσι και για τη Μαρία από τα *Αυγά Μαύρα*¹⁵¹⁰ του Διονύση Χαριτόπουλου, τα χάπια αποτελούν την εναλλακτική δίοδο διαφυγής από την ασφυκτική καθημερινότητά της, αλλά και από τις μνήμες της παιδικής ηλικίας, οι οποίες την κατατρύχουν. Ο εκούσιος εγκλεισμός της Μαρίας στο διαμέρισμά της και η σχεδόν δουλκή της υποταγή στις ανάγκες του νοικοκυριού από τη μια λογίζονται ως αντιστάθμισμα στο έλλειμμα οικογενειακής θαλπωρής που η ίδια έχει βιώσει ως παιδί και επιχειρεί τώρα να αναπληρώσει. Από την άλλη, όμως, την καταβυθίζουν έτι περαιτέρω σε μια ασθενική αντιμετώπιση της καθημερινότητάς της. Τα χάπια προβάλλουν ως η μόνη δυνατότητα «υγιούς» υπέρβασης αυτής της αποστειρωμένης πραγματικότητας, ως μια παράταση ζωής που ανθίσταται στις θνησιγενείς αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας.

Όταν ο αδερφός της Μαρίας Σπύρος έρχεται να την επισκεφτεί στο σπίτι, διακριτικά προσπαθεί να διερευνήσει αν εκείνη τηρεί το πρόγραμμα λήψης των αντικαταθλιπτικών χαπιών τα οποία της έχει συστήσει ο οικογενειακός τους γιατρός. Η πρώτη αντίδραση της Μαρίας είναι να πετάξει τα χάπια πάνω στο τραπέζι, αποφαινόμενη ότι δεν είναι τρελή και ότι δεν πρόκειται ποτέ να πάρει τα «χάπια της ευτυχίας». Όταν, όμως, η συζήτηση επανέρχεται στις τραυματικές εμπειρίες του μακρινού παρελθόντος και η Μαρία εκμυστηρεύεται στον αδερφό της ότι τα οδυνηρά βιώματα δεν την αφήνουν να κοιμηθεί το βράδυ, εκείνος της προτείνει για άλλη μια φορά τα χάπια. Η Μαρία προβάλλει και πάλι τη σθεναρή της αντίσταση, αρνούμενη να γίνει «φάντασμα» και διατρανώνοντας το κενό μνήμης που έχει αναφορικά με τα πρώτα παιδικά της χρόνια. Απαιτεί από τον Σπύρο να της επαναφέρει τη μνήμη, εκείνος της ζητά να πάρει τα χάπια και η Μαρία κάμπτεται μόνο όταν ο Σπύρος ξεσπά σε κλάματα. Αυτή η πράξη σηματοδοτεί και το τέλος του πρώτου μέρους του έργου.

Στην αρχή του δεύτερου μέρους η Μαρία ακούει προσηλωμένη, αλλά και ελαφρώς κατατονική εξαιτίας των χαπιών, την αφήγηση του αδερφού της. Η σποραδικότητα και επιγραμματικότητα των παρεμβάσεών της θα μπορούσαν να αποδοθούν από τη μια στην ελαφρά ζαλάδα την οποία της έχουν προκαλέσει τα χάπια, αποδυναμώνοντας την ικανότητα επικοινωνίας, από την άλλη στην καταβύθισή της στις εικόνες του παρελθόντος, που την συνεπαίρνουν και την απορροφούν ολοκληρωτικά. Όταν η αφήγηση του Σπύρου κορυφώνεται με την αναφορά του στη στιγμή του θανάτου της μητέρας και της εγκατάλειψης της μικρής του αδερφής από τον ίδιο, η Μαρία αρπάζει το κουτί με τα χάπια από το τραπέζι, περιερχόμενη σε ένα παραλήρημα άρνησης και απόρριψης: «[...] Όταν λείπετε όλοι όταν με παρατάτε όλοι... ευτυχώς υπάρχουν τα χάπια», «Μ' αυτό τα ξεχνάς όλα. Τι να σας κάνω τους υπόλοιπους»¹⁵¹¹. Ο Σπύρος θα την αποπλίσσει, εμποδίζοντάς την να πάρει και άλλη δόση χαπιών, για να της αφήσει εν τέλει το πεδίο ελεύθερο να εκδιπλώσει για πρώτη φορά μέσα στο έργο τις λιγοστές εικόνες από τα παιδικά της χρόνια στην Παιδούπολη. Η αφήγηση της Μαρίας, γεμάτη από σπαράγματα αναμνήσεων, θα φτάσει μέχρι την επανένωσή της με την οικογένειά της. Ο Σπύρος

¹⁵¹⁰ Το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά από τη Θεατρική Σκηνή του Αντώνη Αντωνίου, σε σκηνοθεσία του ίδιου, τη θεατρική περίοδο 1994-1995.

¹⁵¹¹ Διονύσης Χαριτόπουλος, *Αυγά Μαύρα*, Εξάντας, Αθήνα 2000, σ. 64.

τότε θα σημάνει τη λήξη του τελετουργικού της συνάντησής τους, για να της υπενθυμίσει ότι θα περάσει ξανά την επόμενη μέρα, όπως συμβαίνει πάντα.

Η καταφυγή στα χάπια είναι για τη Μαρία η λύση στο πρόβλημά της να διαχειριστεί το παρόν υπό το βάρος των τραυματικών αναμνήσεων του παρελθόντος. Όπως λύση θεωρεί η ίδια ότι είναι και η περιχαράκωσή της στους τέσσερις τοίχους του σπιτιού της, παρέα με τα έπιπλα και τα παντός είδους καθαριστικά της. Ωστόσο, και οι δύο αυτές διέξοδοι αποδεικνύονται έωλες. Τόσο τα χάπια όσο και ο εγκλεισμός εξωθούν τη Μαρία σε ένα διηλεκτές ψευδαισθητικής ασφάλειας και εύθραυστης ψυχικής ισορροπίας, το οποίο διαρρηγνύεται μόνο σποραδικά: με την εφήμερη άρνησή της να πάρει τα χάπια στη μια περίπτωση και με την εισβολή στον εύτακτο χώρο της του Σπύρου στη δεύτερη περίπτωση.

Ο Σπύρος προβάλλει ως η μόνη δυνατότητα της Μαρίας να αναμετρηθεί με το οδυνηρό παρελθόν. Από αυτόν εκπορεύονται όσα η Μαρία επιδιώκει να αρνηθεί, αλλά και όσα η ίδια αποζητά για να ανασυστήσει την χαμένη της παιδικότητα. Τα χάπια, συνυφασμένα με αυτήν την αντιφατική διεργασία, από τη μια της απαλύνουν την ένταση της καθημερινότητας, από την άλλη όμως την αποχαυνώνουν σε σημείο να μην μπορεί να ορίσει με τις δικές της δυνάμεις τη διαδικασία ανάκτησης της ταυτότητάς της. Σε κάθε περίπτωση, τα χάπια συνιστούν μια διαφυγή, τόσο παροδική και επισφαλής ώστε τελικά επιβεβαιώνονται τα λόγια του Σπύρου: «Τα χάπια δε θα τα παίρνεις μια ζωή. Δε θα ζεις με τα χάπια· με τους ανθρώπους πρέπει να ζεις»¹⁵¹². Η τελετουργική καθημερινή εισβολή του Σπύρου στον χώρο της Μαρίας, όπως αποδεικνύεται στο τέλος του έργου, φέρεται να κερδίζει έδαφος στη μάχη για τη συμφιλίωση με το παρελθόν της. Η μόνη ευκαιρία για τη Μαρία να μάθει πώς ήταν μωρό, να ανακτήσει την εικόνα του εαυτού της και να αποκαταστήσει την εμπιστοσύνη της στους ανθρώπους διέρχεται μέσα από την ανθρώπινη επαφή, εκεί όπου κανένα τεχνητό υποκατάστατο δεν έχει θέση.

Ο νεότερος από τους μοναχικούς δραματικούς ήρωες είναι ο Στρατιώτης από το μονόπρακτο του Γιώργου Μανιώτη *Ο τηλεφωνητής*. Πρόκειται για έναν ήρωα στο πρόσωπο του οποίου συμπυκνώνεται ουσιαστικά ολόκληρο το δράμα ενός βίου συμπιεσμένου από τις απαιτήσεις του συστήματος. Ο Στρατιώτης έχει επιφορτιστεί με το καθήκον της διαμεσολάβησης της επικοινωνίας στο στρατόπεδο στο οποίο υπηρετεί τη θητεία του. Για τον σκοπό αυτό βρίσκεται κλεισμένος σε έναν θάλαμο, καθισμένος μπροστά στην τηλεφωνική κονσόλα, και αναλαμβάνει να απαντά στις κλήσεις και να τελεί τις απαιτούμενες συνδέσεις. Φαίνεται τόσο καταβεβλημένος από την αδιάλειπτη εργασία ώστε, όταν για λίγο το τηλέφωνο σταματά να χτυπά, εκείνος εγκαταλείπει τη θέση του και σπεύδει προς τα ντουλάπια του βάρους, όπου φυλάσσει ηρεμιστικά χάπια, οιοπνευματώδη ποτά και χασίς. Τα παρουσιάζει στους θεατές με μια περιπαικτική διάθεση, τρίβοντας κάθε φορά τα χέρια του και μιμούμενος ένα διαβολικό γέλιο.

Καθώς στη συνέχεια καταδύεται στον παραληρηματικό του μονόλογο, μέσα από τον οποίο προκύπτει η ασφυκτική συνθήκη εντός της οποίας διαβιεί, πηγαίνει

¹⁵¹²Ο.π.

τακτικά προς το βάθος, ανοίγει τα ντουλάπια και κάνει πως καταναλώνει άλλοτε χάπια, άλλοτε ποτά και άλλοτε ναρκωτικές ουσίες. Ενδιαμέσως πανηγυρίζει για τις ευεργετικές ουσίες των βοηθημάτων του και αναπαριστά τη δήθεν καταβύθισή του σε στιγμές γαλήνης και ηρεμίας, για να συνταραχθεί εκ νέου στο δήθεν άκουσμα στρατιωτικών παραγγελμάτων. Μετά την υποτιθέμενη κατανάλωση χαπιών, ποτών και ναρκωτικών ο Στρατιώτης επιχειρεί ορισμένες προβολές στο μέλλον: ονειρεύεται την απόλυσή του, την ελευθερία του, τη φυγή του στη φύση, την καλή ζωή. Και ύστερα προσγειώνεται απότομα στην πραγματικότητα, καθώς συνειδητοποιεί ότι οι ταξικές του καταβολές δεν του επιτρέπουν τέτοια όνειρα. Την ίδια στιγμή αρχίζει πάλι να χτυπά το τηλέφωνο και ο Στρατιώτης επιστρέφει στο ανιαρό καθήκον του.

Όπως και στα προηγούμενα έργα έτσι και εδώ τα χάπια, τα ποτά και το χασίς συνιστούν «οπές-καταφύγια σωτηρίας»¹⁵¹³, τα οποία όμως αποδεικνύονται παγίδες για τον Στρατιώτη. Δύνανται να λειτουργήσουν ευεργετικά μόνο στο φανταστικό του, προσφέροντάς του τη δυνατότητα να ονειρευτεί πρόσκαιρα ένα καλύτερο μέλλον. Στην πραγματικότητα, όμως, και ο ίδιος τελικά συνειδητοποιεί ότι τα όνειρα αυτά δεν του επιτρέπονται, καθώς υπερβαίνουν το εγγενές της τάξης του δυναμικό. Τα καταφύγιά του καθίστανται, έτσι, «απονενοημένα σωσίβια»¹⁵¹⁴, επιπόλαιοι τόποι παρηγοριάς και ανακούφισης, τα οποία όμως δεν μπορούν να επηρεάσουν και να μεταβάλουν την καθεστηκυία τάξη.

Η ίδια η αναπαράσταση της κατανάλωσής τους, στην οποία καταδύεται ο Στρατιώτης, αντί για την πραγματική τους κατανάλωση υποδηλώνει ακριβώς αυτήν την ψευδαίσθηση που υποφώσκει στα εν λόγω βοηθήματα, μια ψευδαίσθηση τα όρια της οποίας ο Στρατιώτης φαίνεται ότι είναι σε θέση να αναγνωρίσει. Όπως επισημαίνει και ο συγγραφέας, «Οι ιδεολογίες τελειώσανε και είναι καλύτερα να αγκαλιάζεις μια χαμοζωή παρά το μαύρο κενό»¹⁵¹⁵. Έτσι και ο Στρατιώτης στο τέλος του μονολόγου του μοιάζει μάλλον να αποδέχεται τη χαμοζωή του, ελπίζοντας ταυτόχρονα σε ένα θαύμα. Απευθυνόμενος στον φανταστικό του φίλο συγκατανεύει: «Άντε εβίβα... Άντε γεια σου!!!/ Ναι... ναι... σωστά... κάτι θα βρεθεί και για μας.../ Ναι... Ναι... σωστά... κανένας δεν χάνεται...»¹⁵¹⁶.

Και ενώ στα προηγούμενα έργα επίκεντρο του δραματικού τους σύμπαντος ήταν ένα πρόσωπο, γύρω από το οποίο ενορχηστρωνόταν η δράση και αναδύονταν οι πολλαπλές διαστάσεις της συγκρότησης της εαυτότητας, στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Μια συνάντηση κάπου αλλού* η διαδικασία αυτή εμβαθύνεται ριζικά και αποκτά υπερατομικό χαρακτήρα. Εδώ ο εαυτός θεματοποιείται μέσα από ένα σκηνικό παιχνίδι αλληπάλληλων διαστρωματώσεων, το οποίο εκβάλλει στην ενιαία αντίληψη του εαυτού στην τελευταία εικόνα του έργου. Μέσα από το παιχνίδι αυτό διαυγάζεται το σύνολο της υπαρξιακής περιπέτειας του ανθρώπου, διαρθρωμένο σε σκηνικές εικόνες-αναμνήσεις από όλο το φάσμα της ζωής του κεντρικού ήρωα. Τα σκηνικά

¹⁵¹³ Μουδατσάκης, «Το Ιερό δίπτυχο του Γιώργου Μανιώτη», *ό.π.*

¹⁵¹⁴ Γεωγουσόπουλος, «Θεσμικός πανικός», *ό.π.*

¹⁵¹⁵ Μανιώτης, «Ο ήρωας ξέρει ότι ο θάνατος είναι πάντα ανοιχτός λογαριασμός», *Θεατρογραφίες*, 10 (2003), σ. 56.

¹⁵¹⁶ Μανιώτης, «Ο Τηλεφωνητής», στον τόμο *Ρεσιτάλ: 9 Μονόπρακτα*, *ό.π.*, σ. 92.

αντικείμενα εδώ υπερβαίνουν σε μεγάλο βαθμό την εγγενή χρηστική τους λειτουργία και διανοίγονται στο πεδίο του ονειρισμού, της μεταφοράς και της συμβολικής απόδοσης του βαθύτερου νοήματος του βίου. Σε σκηνικό επίπεδο λειτουργούν περισσότερο ως υπομνήσεις του δραματικού πλαισίου του έργου και ως δείκτες της σκηνικής δράσης, η οποία προσλαμβάνει έναν χαρακτήρα μάλλον παραδειγματικό, καθώς αίρεται πάνω από τα στενά όρια της ατομικής ιστορίας του πρωταγωνιστή και ενεργοποιεί συλλογικές διεργασίες στοχασμού επί της ανθρώπινης ύπαρξης. Ακόμα και στις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες διατηρείται το ρεαλιστικό υπόβαθρο μιας εικόνας και τα αντικείμενα φαίνονται να υπηρετούν μια πρωτοβάθμια σκηνική λειτουργία που τα δεσμεύει στον αμιγώς αναπαραστατικό τους ρόλο, ο ανασκοπικός χαρακτήρας που περιβάλλει το σύνολο του έργου και χάρη στον οποίο ολόκληρη η ζωή του ήρωα παρουσιάζεται ως μια ανάμνηση, ενθαρρύνει μια περισσότερο προσανατολισμένη στην ανάκληση και τον αναστοχασμό διάσταση των αντικειμένων.

Υπό το πρίσμα αυτό αντικείμενα όπως το τσιγάρο –που εκ πρώτης όψεως επικυρώνει τη σύνδεση με την πραγματικότητα, σηματοδοτώντας μια απλή καθημερινή συνήθεια του αστικού βίου– δύνανται να επαναπροσδιορίσουν τα σκηνικά τεκταινόμενα εισάγοντας μια διαφοροποιημένη διάσταση της φύσης και της λειτουργίας τους, που τα φέρνει εγγύτερα στον εδραίο προβληματισμό του έργου γύρω από τη συγκρότηση του εαυτού. Το τσιγάρο εμφανίζεται σε δύο εικόνες, που συνιστούν και τις δύο κορυφαίες συναντήσεις του ήρωα μέσα στο έργο με δύο πρόσωπα αποδεσμευμένα από την κοινωνική νόρμα, ενδιαιτώμενα σε μια δική τους ξεχωριστή πραγματικότητα, πλάνητες της ζωής αλλά και του πνεύματος: τον Ηθοποιό (πέμπτη εικόνα) και τον Ρακοσυλλέκτη (όγδοη εικόνα)¹⁵¹⁷.

Ο μεν Ηθοποιός, περιδεύων και παρεπιδημών, άρα χωρίς σταθερό σημείο αναφοράς, ο δε Ρακοσυλλέκτης στη δική του «no man's land» του δημόσιου αστικού πάρκου¹⁵¹⁸, σε αυτό το περιθώριο της κοινωνικής ζωής και της χωροταξικής της συγκρότησης, «νοούνται [...] ως Άλλοι που ορίζονται ακριβώς από αυτό που δεν είναι»¹⁵¹⁹: ούτε ενταγμένοι στο κοινωνικό σύνολο ούτε μετέχοντες του κυρίαρχου μοντέλου παραγωγής, συνεπώς εν δυνάμει πένητες και αποσυνάγωγοι. Η συνάντηση του ήρωα με αυτές τις μορφές της ετερότητας, των οποίων ο βίος προσδιορίζεται από το αρνητικό του, θα ενεργοποιήσει βαθύτερες διεργασίες της μνήμης και της αυτοσυνειδησίας του, φέρνοντάς τον πιο κοντά στον πυρήνα της οντολογικής του υπόστασης.

Πιο συγκεκριμένα, η πέμπτη εικόνα του έργου εκτυλίσσεται σε ένα νεκροταφείο ορεινού παραθεριστικού κέντρου κάποιο καλοκαιρινό απομεσήμερο. Ο Έφηβος συνοδευόμενος από τον παιδικό του εαυτό καταφτάνει στο νεκροταφείο και μαζί παρακολουθούν τον Ηθοποιό, ο οποίος στο μεταξύ εξέρχεται ενός

¹⁵¹⁷ Ο Πούχγερ, μάλιστα, παρατηρεί ότι ο Ρακοσυλλέκτης φέρει στοιχεία του Ηθοποιού. Έτσι, με έναν τρόπο η ρευστότητα του εγώ δεν αφορά μόνο τον κεντρικό ήρωα του έργου, αλλά και τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα. Πούχγερ, «Μικρά Καμπανελλικά», *ό.π.*, σ. 140.

¹⁵¹⁸ Πούχγερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, *ό.π.*, σ. 815.

¹⁵¹⁹ Βερβεροπούλου, «Θεατρικοί ήρωες δίχως όνομα: η ανωνυμία ως ταυτότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σ. 692.

οικογενειακού τάφου-θαλάμου κρύβοντας κάτω από το σακάκι του κάτι που έχει πάρει από μέσα. Νωρίτερα, ο Ηθοποιός είχε καθίσει στο πλατύσκαλο του θαλάμου, είχε βγάλει τσιγάρο, αλλά δεν έβρισκε φωτιά για να το ανάψει. Αμέσως μόλις αντιληφθεί την παρουσία του Εφήβου, ο Ηθοποιός τον καλεί να καθίσει κοντά του και απολογείται για την πράξη του: δεν έκλεψε παρά ένα σπύρτο για να ανάψει το τσιγάρο του. Επιστρατεύει, μάλιστα, και το χιούμορ του προκειμένου να απενοχοποιήσει την κίνησή του αυτή: «[...] μπορεί άλλωστε οι κεκοιμημένοι, θεός σωρέσ' τους, να ήτανε μανιακοί καπνιστές... εσύ καπνίζεις...»¹⁵²⁰. Κατόπιν της θετικής απάντησης του Εφήβου, ο Ηθοποιός τον προσκαλεί να καπνίσουν παρέα, ο Έφηβος κάνει να βγάλει τα τσιγάρα του, αλλά τότε ο Ηθοποιός του προσφέρει από τα δικά του. Στην απάντηση του Εφήβου, «...το ίδιο κάνει...»¹⁵²¹, ο Ηθοποιός σχεδόν θιγμένος του ανταπαντά: «... δεν κάνει καθόλου το ίδιο, εγώ σε κάλεσα... (προσφέρει τσιγάρο, φωτιά) [...]»¹⁵²².

Το τσιγάρο αξιοποιείται στο σημείο αυτό καταρχάς ως δραματουργική τεχνική από τον συγγραφέα, προκειμένου να φέρει εγγύτερα τα δύο πρόσωπα. Το τσιγάρο, άλλωστε, εντάσσεται σε εκείνη την κατηγορία αντικειμένων τα οποία δύνανται να διαμορφώσουν μια ατμόσφαιρα συντροφικότητας, στην οποία θα βρουν χώρο οι ενδοσκοπήσεις και οι προσωπικές εξομολογήσεις (αντίστοιχο αντικείμενο είναι και το ποτό). Στο επίπεδο της σκηνικής δράσης θα μπορούσαμε να εκλάβουμε την παρουσία του τσιγάρου και δη ως κέρασματος ως μια στρατηγική εκ μέρους του Ηθοποιού για τη δημιουργία οικειότητας με τον Έφηβο και την αντιστάθμιση των υποψιών απέναντι στο πρόσωπό του¹⁵²³. Το τσιγάρο, συνεπώς, φέρνει τα δυο πρόσωπα κοντά και γίνεται η αφορμή για την πρώτη τους γνωριμία, η οποία σύντομα θα εκβάλει σε εκατέρωθεν αφηγήσεις του βίου, ομολογίες και εκμυστηρεύσεις, με τον Ηθοποιό να αποχωρεί πλουσιότερος –κυριολεκτικά και μεταφορικά– από την γνωριμία του με τον Έφηβο και τον Έφηβο να τελεί υπό τη δίνη των αναμνήσεων που αναμοχλεύθηκαν κατά την αναπάντεχη συνάντησή του με τον πλάνητα θεατρίνο.

Στην όγδοη εικόνα του έργου ο Ηλικιωμένος εαυτός εισχωρεί στο «βασιλείο του ρακοσυλλέκτη»¹⁵²⁴, καταλαμβάνοντας εν αγνοία του τον πάγκο του στο πάρκο, γεγονός που θα σταθεί η αφορμή για τη μεταξύ τους γνωριμία. Ενόσω ο Ηλικιωμένος κοιμάται ακόμα στο παγκάκι, ο Ρακοσυλλέκτης τον πλησιάζει, διαπιστώνοντας ότι του έχει καταλάβει τον χώρο. Κινείται προς το μέρος του και κάνει να τον ξυπνήσει, προκειμένου εκείνος να μετακινηθεί. Τότε επεμβαίνουν οι άλλοι εαυτοί του ήρωα, εμποδίζοντας τον Ρακοσυλλέκτη να τον ξυπνήσει. Μάλιστα, του παραχωρούν τον δικό τους πάγκο και τον καλούν να καταφύγει εκεί. Ο Ρακοσυλλέκτης, που ακούει τις φωνές των άλλων εαυτών του ήρωα αλλά δεν τους βλέπει, παραμερίζει και έπειτα κάθεται στην κάτω πλευρά του πάγκου του και ανάβει τσιγάρο. Στο τέλος πια της εικόνας, αφού έχει ξετυλιχτεί όλο το προσωπικό δράμα του ήρωα, στο οποίο ο

¹⁵²⁰ Καμπανέλλης, «Μια συνάντηση κάπου αλλού», *ό.π.*, σσ. 96-97.

¹⁵²¹ *Το ίδιο*, σ. 97.

¹⁵²² *Ο.π.* Όπως επισημαίνει και ο Β. Πούχνερ, «το κέρασμα είναι πράξη ‘ιερή’ και υπάγεται στον κώδικα τιμής του άντρα», ενώ «όποιος την απορρίπτει ή την παρακάμπτει προσβάλλει τον άλλον προσωπικά». Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 803.

¹⁵²³ *Ο.π.*

¹⁵²⁴ *Το ίδιο*, σ. 819.

Ρακοσυλλέκτης παραστέκεται με διακριτική ενσυναίσθηση, ο Ηλικιωμένος ξαπλώνει εκ νέου στον πάγκο και ο Ρακοσυλλέκτης κάθεται και πάλι στο χώμα, κοντά στον πάγκο, ανάβοντας ένα ακόμα τσιγάρο. Είναι η ώρα που σχολάζει ο παρακείμενος θίασος και οι φωνές και τα γέλια των ηθοποιών που περνούν από τον διπλανό δρόμο απορροφούν την προσοχή του Ρακοσυλλέκτη και των λοιπών εαυτών του ήρωα πλην του Ηλικιωμένου, που αποκοιμείται στον πάγκο.

Η διπλή εμφάνιση του τσιγάρου στην εικόνα αυτή παρουσιάζεται ως μια επαναφερόμενη συμπεριφορά¹⁵²⁵: ο Ρακοσυλλέκτης και στις δύο περιπτώσεις επιλέγει να καθίσει κατάχαμα, παραχωρώντας ουσιαστικά τον προσωπικό του χώρο στον Ηλικιωμένο. Έπειτα, ανάβει το τσιγάρο του με πανομοιότυπες κινήσεις σαν μια καθημερινή τελετουργία καλωσορίσματος και αποχαιρετισμού του άγνωστου προσώπου, με το οποίο ο ίδιος για λίγο σχετίστηκε στον παρατεταμένο και αδιατάρακτο χρόνο της υπαίθριας διαβίωσής του. Ωστόσο, αυτό το καλωσόρισμα και ο αποχαιρετισμός στην προκειμένη περίπτωση δεν απευθύνονται στον παρόντα εαυτό του ήρωα, που και στις δύο περιπτώσεις φέρεται κοιμισμένος, αλλά στις υπόλοιπες ηλικιακές εκδοχές του που τον συνοδεύουν. Είναι, άλλωστε, η πρώτη εικόνα του έργου στην οποία ένα τρίτο πρόσωπο αντιλαμβάνεται όλα τα εγώ του πρωταγωνιστή, σηματοδοτώντας έτσι το πέρασμα από τη θεατρική σύμβαση του κερματισμού του δραματικού προσώπου στη θεματοποίησή του ως μοναδικής θεατρικής πραγματικότητας του έργου¹⁵²⁶. Ο Ρακοσυλλέκτης, λοιπόν, αναγνωρίζει και συνομιλεί με όλα τα εγώ του ήρωα και έτσι εδραιώνει την πολλαπλότητα του εαυτού εντός του δραματικού πλαισίου. Αναγνωρίζοντας τους επιμέρους εαυτούς είναι σαν να τους δείχνει τον δρόμο για τη μεταξύ τους συμφιλίωση¹⁵²⁷, η οποία στην τελευταία εικόνα του έργου θα τους οδηγήσει σύσσωμους στο κατώφλι της μεταθανάτιας ζωής.

Και οι δύο εικόνες στις οποίες εμφανίζεται το τσιγάρο καταλαμβάνουν μια ιδιαίτερη θέση στην αλληλουχία των σκηνικών εικόνων του έργου. Οι ενδιάμεσες των δύο αυτών εικόνες, δηλαδή η έκτη και η έβδομη, αποτελούν μια συμπύκνωση της νεανικής και μεσήλικης ζωής του ήρωα, ενώ εδώ είναι που εκδηλώνεται και η ηθική του μεταστροφή. Έτσι, η πέμπτη και η όγδοη εικόνα ουσιαστικά πλαισιώνουν με στοχαστική διάθεση τον κύριο δραματικό πυρήνα του έργου, εκεί όπου εκκολάπτονται οι εσωτερικές συγκρούσεις και η πτώση του εαυτού. Στις δύο εικόνες με τις τυχαίες συναντήσεις του ήρωα, οι οποίες όμως θα ενεργοποιήσουν μια διόλου τυχαία αλλά δραματουργικά σκοπούμενη αναμόχλευση του εσώτερου εαυτού του, σημειώνεται μια διαστολή του χρόνου, η οποία συμπλέει με την οριακότητα των τόπων της συνάντησης. Το νεκροταφείο, ως κατοικία των αποδημούντων στις

¹⁵²⁵ Αναφορά στον όρο του R. Schechner «restored behavior», σύμφωνα με τον οποίο η καθημερινότητά μας συγκροτείται από επαναλαμβανόμενες ενέργειες, που όμως δεν επαναφέρονται ποτέ με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Αντίθετα, κάθε νέα τους έκφραση φέρει αφομοιωμένη όχι μόνο τη μνήμη της προηγούμενης, αλλά και τα ενδιάμεσα βιώματα του ατόμου, συνεπώς δεν μπορεί παρά να εμφανίζει μια διαφοροποίηση στην εκδήλωσή της. Όλες αυτές οι επαναφερόμενες συμπεριφορές συνέχουν στη ροή του χρόνου την εικόνα του εαυτού, ο οποίος έτσι προβάλλει διαρκώς εξελισσόμενο. Βλ. αναλυτικά: Schechner, *Performance Studies: an introduction*, ό.π., σσ. 28-30.

¹⁵²⁶ Τσατσούλης, «Το πολύπτυχο ταλέντο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Διαβάζω*, 407 (Μάιος 2000), σ. 67.

¹⁵²⁷ Ρόζη, «Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Μια συνάντηση κάπου αλλού...*», Ευγένιος Ιονέσκο, *Ο άνθρωπος με τις βαλίτσες: η χαρτογράφηση μιας δραματουργικής περιπέτειας*, ό.π., σ. 359.

παρυφές του χωριού, και το δημόσιο πάρκο, ως μια μεθόριος μεταξύ του ελεύθερου χρόνου και του χρόνου της εργασίας στην πόλη, συνιστούν δυο τρόπους μεταιχμιακούς, που ευνοούν την υπέρβαση της τρέχουσας πραγματικότητας χάριν μιας καταβύθισης στα ενδότερα της ύπαρξης για όσους προσέρχονται στους κόλπους τους. Το τσιγάρο αναδεικνύεται σε βοήθημα όλης αυτής της διεργασίας, αφού και το ίδιο ενθαρρύνει την προσωρινή παύση, την ανασύνταξη και την περισυλλογή.

Στα έργα που ακολουθούν ο μονήρης ήρωας παραχωρεί τη θέση του σε μια δυάδα, τη δυάδα της συζυγικής ή ερωτικής σχέσης, η οποία επίσης διέρχεται μέσα από μια βαθιά κρίση ταυτότητας. Το γυναικείο πρόσωπο τίθεται στο επίκεντρο της σχέσης αυτής, καθώς η συνειδητοποίηση των κοινωνικών ρόλων και των έμφυλων στερεότυπων εκ μέρους των γυναικείων χαρακτήρων είναι που θα επιφέρουν τον κλυδωνισμό του συζυγικού/συντροφικού βίου και θα εγείρουν αξιώσεις γύρω από τη γυναικεία αυτονομία και αυτοδιάθεση. Στα έργα αυτά η καταφυγή στο ποτό και το τσιγάρο παρουσιάζεται ως μια συστηματική συνήθεια των προσώπων, η οποία καλύπτει το συναισθηματικό τους έλλειμμα και το κενό της καθημερινότητάς τους.

Στα *Διαμάντια και μπλουζ* η Λούλα Αναγνωστάκη δοκιμάζει μια καταβύθιση αυτήν τη φορά όχι στην υπαρξιακή περιπέτεια του ανθρώπου, όπως αυτή είχε αποτυπωθεί στην πρότερη δραματουργία της, αλλά στην αναζήτηση της ατομικής ταυτότητας, η οποία διέρχεται μέσα από τις δοκιμασίες του καθημερινού βίου. Αυτός είναι και ο λόγος που ο δραματικός πυρήνας του έργου κινείται σε ρεαλιστικά πλαίσια, έχοντας αποποιηθεί την υπαινικτικότητα και την αμφισημία που χαρακτήριζαν κυρίως τα έργα της πρώτης συγγραφικής περιόδου της Αναγνωστάκη. Στο παρόν έργο η συγγραφέας εστιάζει στο δραματικό πρόσωπο της Άννας, μιας γυναίκας στη μέση ηλικία, η οποία βιώνει μια κρίση γάμου, μια συναισθηματική κρίση, αλλά και μια κρίση ταυτότητας, την οποία επιχειρεί να υπερβεί διά της μουσικής. Το πιάνο και το κασετόφωνο συνιστούν σταθερά σημεία αναφοράς σε όλη αυτήν τη διαδικασία της αυτογνωσίας, η οποία εκκινεί από μια κατάσταση σύγχυσης και αποπροσανατολισμού της Άννας, για να καταλήξει στην τελική της αυτοπραγμάτωση εντός και διά της μουσικής στην τελευταία εικόνα του έργου.

Στο έργο αυτό «όλα διακυβεύονται μέσα στο πρόσωπο»¹⁵²⁸, που σημαίνει ότι ελλείπει η εξωτερική πλοκή η οποία θα ενεργοποιήσει επιμέρους δραματικούς θύλακες και θα αναδείξει σημεία κορύφωσης του δράματος. Αντίθετα, όλες οι δραματικές καταστάσεις φέρονται να έχουν μορφοποιηθεί κατά τέτοιον τρόπο ώστε να τροφοδοτούν το εσωτερικό δράμα του κεντρικού δραματικού προσώπου. Με άλλα λόγια, πρόκειται για ένα έργο το οποίο διατηρεί τις ειδολογικές αρχές του ψυχολογικού δράματος, αλλά πολύ γρήγορα αποδεικνύεται ότι το υπερβαίνει, καθώς ο δραματικός λόγος αρθρώνεται μέσα από ρήγματα και ασυνέχειες, διά των οποίων αναδύεται η αμφίθυμη και μονίμως παλίμβουλη στάση της Άννας. Όπως εύστοχα σημειώνει και ο Α. Δήμου, κάτω από τις «πεζολογίες, τις τετριμμένες κουβέντες, τα δραματουργικά κλισέ, τις διακειμενικές νύξεις» χτίζεται αθόρυβα μια υπαρξιακή

¹⁵²⁸ Αρδίτης, «Λούλα Αναγνωστάκη – Μετά την πλοκή, τι;», *ό.π.*, σ. 86.

κατάσταση¹⁵²⁹, ένας αγώνας διαρκούς αναμέτρησης της Άννας με τον εαυτό της, ο οποίος τελικά θα βρει διέξοδο στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Στη διαβαθμισμένη αυτή πορεία της Άννας προς την κατάκτηση της προσωπικής της ευτυχίας πολλά είναι τα μέσα που η ίδια μετέρχεται προκειμένου να μπορέσει να ανταπεξέλθει στην πνιγηρή καθημερινότητά της. Και όσο πιο πολύ προσεγγίζει την αυτοπραγμάτωσή της, τόσο αυτά τα μέσα φθίνουν, προκειμένου να αφήσουν χώρο για την εκδίπλωση της αυθεντικής σχέσης της Άννας με τη μουσική, η οποία θα συντελέσει στον αυτοπροσδιορισμό της και στην ανάδειξη της ατομικής της ταυτότητας. Σταθερά βοηθήματα της Άννας σε όλη τη διάρκεια της σκηνικής δράσης αποτελούν το ποτό, ο καφές και το τσιγάρο –εξαρτήσεις οι οποίες πληρούν την άδεια και αδιάφορη καθημερινότητα της Άννας και βοηθούν στο να παρέλθουν ανώδυνα τα κενά του χρόνου, εκεί όπου εμφολωθούν οι βαθύτερες υπαρξιακές αγωνίες και αναζητήσεις. Το ποτό, ο καφές και το τσιγάρο, συνεπώς, φέρουν μια σταθερή παρουσία μέσα στο έργο και καταδεικνύουν όχι τόσο το δράμα της Άννας, όσο την αδυναμία της να βιώσει το ίδιο της το δράμα¹⁵³⁰.

Η Άννα προβάλλει εγκλωβισμένη σε μια μεγαλοαστική καθημερινότητα, απαλλαγμένη από το άγχος της επιβίωσης¹⁵³¹ και μονίμως ταλανιζόμενη από μια έλλειψη, την οποία όμως η ίδια αδυνατεί να στοχεύσει με ακρίβεια. Δεν γνωρίζει τι είναι αυτό που της λείπει προκειμένου να νιώσει την ολοκλήρωση και την ευτυχία και έτσι ρέπει διαρκώς σε σπασμωδικές ενέργειες (όπως είναι ο εκβιασμός προς τον νυν εραστή της Σωτήρη, η συνακόλουθη απόρριψή του και αργότερα η αντιφατική της στάση απέναντι στον Γιάγκο), σε αμφίθυμες διαθέσεις απέναντι στη μουσική, την οποία θεωρεί ως τη μόνη της ευκαιρία για αυτοπραγμάτωση, καθώς και σε επιφανειακές απολαύσεις, όπως το ποτό, ο καφές και το τσιγάρο. Η σκηνική παρουσία των ποτηριών του ποτού, της κανάτας και των φλιτζανιών του καφέ, καθώς και των τσιγάρων, σε συνδυασμό με την έντονη κινητικότητα της Άννας και τις

¹⁵²⁹ Δήμου, «Με δύναμη από την ερημιά. Ξαναδιαβάζοντας τα *Διαμάντια και Μπλουζ* της Λούλας Αναγνωστάκη», *Θεατρογραφίες*, 16 (2011), σ. 93.

¹⁵³⁰ Ο.π.

¹⁵³¹ Στο στοιχείο αυτό ερείδεται η αιχμηρή κριτική της Ε. Σακελλαρίδου για το παρόν έργο της Αναγνωστάκη, στο οποίο καταλογίζει κενό αισθητισμό, ο οποίος αγνοεί τη σύνδεση με την κοινωνική πραγματικότητα, ενώ η μελετήτρια κάνει λόγο για «χαρακτήρες ναρκισσιστικούς, χωρίς ιστορικό προσδιορισμό, απολίτικους, που δεν φαίνονται να έχουν καμιά υλική ανάγκη». Sakellaridou, «Levels of victimization in the plays of Loula Anagnostaki», *Journal of Modern Greek Studies*, 14/1 (1996), σ. 117. Τη λειασμένη εικόνα της μεγαλοαστικής ζωής της Άννας, από την οποία ελλείπει η οποιαδήποτε μνεία στην εργασία και τα οικονομικά ζητήματα, επισημαίνει και ο Κ. Γεωργουσόπουλος σε κριτική του για τη δεύτερη παράσταση του έργου από τον θίασο της Ζωής Λάσκαρη. Βλ. αναλυτικά: Γεωργουσόπουλος, «Αστικό ιλαρόδραμα», *Τα Νέα*, 6.2.2006. Όπως, όμως, καίρια επισημαίνει ο Γ. Πεφάνης, οι Έλληνες συγγραφείς της υπό εξέταση περιόδου ενδιαφέρονται κυρίως για την «υπαρξιακή διαφορά» των προσώπων και όχι τόσο για τον κοινωνικό τους προσδιορισμό. Βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, «Απόδημοι και αποσυνάγωγοι. Αναπαραστάσεις του ξένου στο Ελληνικό Μεταπολεμικό Δράμα», στον τόμο *Η άμμος του κειμένου: αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 332. Στο ίδιο πνεύμα ο Λ. Πολενάκης σημειώνει: «Παρότι κατέκτησαν πια το αστικό σαλόνι της προορισμένης Ιθάκης των, Η Άννα, ο Γιάγκος, η Ελένη, η Ειρήνη, δεν διαφέρουν κατ' ουσίαν από τα πρόσωπα των άλλων έργων της Αναγνωστάκη. Αν τους αφαιρέσουμε τα κοινωνικά τους προσώπια, μένουν οι ίδιοι. Θα τους ακούσουμε, τότε, να ψελλίζουν το περιπόθητο «έφτασα», όχι εκ του ασφαλούς, ελλιμενισμένοι, αλλά ως μεταμελημένοι πικρά. Ο νόστος για το ανέφικτο όνειρο της ευτυχίας εμμένει». Πολενάκης, «Λούλα Αναγνωστάκη: εύθραυστη και ξαφνικά πολύ γήινη: Το θέατρό της ανάμεσα στο Παράλογο και στην Τραγωδία», *Ελευθεροτυπία*, 10.4.2009.

εξαρτητικές της χειρονομίες από τα αντικείμενα αυτά, αποτυπώνει αυτήν ακριβώς την αδυναμία της να εσωτερικεύσει την έλλειψή της και να την μετουσιώσει σε δημιουργική αναζήτηση. Εξού και η ίδια αναλώνεται σε μια διαρκή πάλη με την τετριμμένη καθημερινότητά της, την οποία όμως δεν καταφέρνει να υπερβεί, αντίθετα την υποδαυλίζει μέχρι τέλους¹⁵³².

Στο έργο αυτό οι εθισμοί διαμορφώνουν ένα ρευστό και επισφαλές πλαίσιο, το οποίο αντιπαραβάλλεται στην εικόνα της άριστα οργανωμένης οικογενειακής ζωής, την οποία φανερά αποστρέφονται τα δραματικά πρόσωπα και ιδίως η Άννα. Στον μεγαλοαστικό κόσμο της Άννας, από τον οποίο ελλείπει η αγωνία της καθημερινής επιβίωσης, επίκεντρο του ενδιαφέροντος αποτελούν τα ταξίδια, τα κοσμήματα και η τέχνη. Όσο, όμως, αυτά κινούνται σε μια επιφάνεια αδυνατώντας να δώσουν ένα ουσιαστικό νόημα στην ύπαρξη, η Άννα θα αναζητά τον εαυτό της σε πρόσκαιρες απολαύσεις, οι οποίες ενίοτε μετουσιώνονται σε διαφυγές από άβολες και αμήχανες καταστάσεις. Δεν είναι λίγες οι φορές κατά τις οποίες η καταφυγή της Άννας στον καφέ ή το τσιγάρο αποκτά τον χαρακτήρα της υπεκφυγής, της αναζήτησης στηρίγματος ή ακόμα και της πλήρους απόσπασης από την πραγματικότητα.

Υπό αυτό το πρίσμα οι εθισμοί προβάλλουν όχι μόνο ως συμπτώματα μιας ζωής που έχει απολέσει τις σταθερές της αξίες αλλά και ως αιτίες για τον περαιτέρω αποπροσανατολισμό της¹⁵³³. Κάθε φορά που η Άννα καταφεύγει στον καφέ, το τσιγάρο και το ποτό, αποπειράται να πληρώσει ένα κενό, ταυτόχρονα όμως αναστέλλει κάθε δυνατότητα διεξόδου από την ασφυκτική της καθημερινότητα. Αυτός είναι εξάλλου ο λόγος για τον οποίο η διεξοδος στην άνυδρη ζωή της θα έλθει τελικά από ένα ολότελα διαφορετικό πεδίο, αυτό της δημιουργικής ενασχόλησης με τη μουσική. Η ίδια η συχνότητα της ροπής προς τον καφέ, το ποτό και το τσιγάρο επιβεβαιώνει αυτήν την εκτίμηση: ενώ στην αρχή του έργου η συγκέντρωση των αντικειμένων τα οποία σχετίζονται με τις συνήθειες αυτές, είναι μεγάλη, όσο η δράση εξελίσσεται και η Άννα βρίσκει σταδιακά τον προσωπικό της τόνο στη μουσική και τη ζωή, τόσο η παρουσία των αντικειμένων αυτών συρρικνώνεται. Αντιστρόφως ανάλογη είναι η συχνότητα καταφυγής της Άννας στο πιάνο, το οποίο στο τέλος του έργου αναδεικνύεται σε μέσο προσωπικής λύτρωσης και υπέρβασης της τετριμμένης πραγματικότητας.

Άξια επισήμανσης είναι, όμως, και η διαφοροποίηση μεταξύ των επιμέρους δραματικών προσώπων του έργου γύρω από τον τρόπο με τον οποίο κάθε ένα από αυτά μεταχειρίζεται τους εθισμούς. Τα «δευτερεύοντα» πρόσωπα του δράματος,

¹⁵³² Όπως παρατηρεί και ο Μ. Χρηστίδης, «[Η Άννα] θέλει συνεχώς να ξεφύγει από την πραγματικότητα, αλλά επιστρέφει σ' αυτήν γεμάτη ανασφάλειες και πικρές διαπιστώσεις». Χρηστίδης, «Διαμάντια για τη Ζωή», *Ελευθεροτυπία*, 4.2.2006.

¹⁵³³ Για το ρόλο των εθισμών και των εξαρτήσεων στα έργα του νατουραλισμού και του ρεαλισμού, τα οποία συγκροτούν την ευρύτερη κατηγορία της γεωπαθολογικής δραματολογίας, κάνει λόγο η U. Chaudhuri. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει ότι στα έργα αυτά τρία είναι τα δομικά στοιχεία, διαμέσου των οποίων τα εκάστοτε δραματικά πρόσωπα επιχειρούν να υπερβούν την προβληματική σχέση που έχουν αναπτύξει με τον περιβάλλοντα χώρο: 1. τα ζωτικά ψέματα, που με τη σειρά τους οδηγούν σε ένα επί σκηνης θέατρο, 2. η φυγή, που σημαίνει την οριστική ρήξη με το περιβάλλον, και 3. οι εξαρτήσεις, οι οποίες μπορεί να επεκτείνονται στο πεδίο των ιδεοληψιών και των ψυχαναγκασμών. Βλ. Chaudhuri, *ό.π.*, σσ. 57-58.

δηλαδή η Ελένη σε όλη τη διάρκεια του έργου και η Ειρήνη με τον Νίκο και τον Αντζέλο στην τελευταία εικόνα του, εμφανίζουν μια έντονη ροπή κυρίως στο ποτό, μέσω του οποίου θεωρούν ότι κατακτούν την ευφορία και την ψυχική ανάταση. Αντίθετα, η Άννα, όταν καταφεύγει στο ποτό, τον καφέ και το τσιγάρο, το κάνει για να μπορέσει να ανταπεξέλθει στις τρέχουσες καταστάσεις, για να μπορέσει να βγει αλώβητη από την πάσχουσα πραγματικότητά της και να κατακτήσει την αυτοπραγμάτωσή της. Όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Θ. Νιάρχος σε σημείωμά του για τη δεύτερη παράσταση του έργου, η Άννα κάνει ό,τι κάνουν και τα άλλα πρόσωπα του έργου (καφές, ποτό, τσιγάρο, μουσική) αλλά διαφοροποιείται στο ότι η μοναξιά της «την μεταβάλλει σε μιαν ολοζώντανη ύπαρξη, κυρίαρχη του παιχνιδιού των σχέσεων»¹⁵³⁴. Με άλλα λόγια, στο πρόσωπο της Άννας αντανακλάται όλη η αγωνία του ατόμου να υπάρξει σε ένα περιβάλλον το οποίο θα ελέγχει και διά του οποίου θα επιβεβαιώνει συνεχώς τον λόγο της ύπαρξής του.

Ενώ στα *Διαμάντια και μπλουζ* ο δραματικός πυρήνας του έργου περιστρέφεται γύρω από την κεντρική ηρωίδα, στο επόμενο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη, *Το ταξίδι μακριά*, το δραματικό διακύβευμα, όπως αυτό αποτυπώνεται στις αντικρουόμενες διαλογικές και μονολογικές εκφορές των τεσσάρων δραματικών προσώπων, διαμοιράζεται και στα τέσσερα αυτά πρόσωπα, διανοιγόμενο έτσι στον κοινό χώρο της ανθρώπινης εμπειρίας¹⁵³⁵. Με την εμπλοκή και των τεσσάρων προσώπων του δράματος στην ανάδειξη του εδραίου ζητήματος του έργου, που δεν είναι άλλο από τη συγκρότηση της ταυτότητας διαμέσου της μνήμης και των επιτελεστικών της δυνατοτήτων, αλλά και τον ρόλο της τέχνης σε όλη αυτήν τη διαδικασία, ουσιαστικά ο προβληματισμός ο οποίος είχε αναδυθεί στο προηγούμενο έργο εδώ επεκτείνεται και καταλαμβάνει το σύνολο του δραματικού σύμπαντος του έργου, απομακρύνοντάς μας από το δράμα του ενός και μόνο προσώπου, που είχαμε δει να εκτυλίσσεται στα *Διαμάντια και μπλουζ*. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Β. Αρδίτης, η Αναγνωστάκη «συλλαμβάνει δυο έργα τη φορά»¹⁵³⁶, για να διερωτηθεί στη συνέχεια τι μπορούμε να περιμένουμε μετά τα *Διαμάντια*, όπου η κεντρική ηρωίδα καταφεύγει στη μουσική, προκειμένου να μπορέσει να υπερβεί τόσο την κρίση ταυτότητας από την οποία διέρχεται όσο και τη βεβαρημένη με πλείστες ανατροπές τρέχουσα πραγματικότητά της.

Μια προσεκτική ματιά στον τίτλο του έργου θα μπορούσε ίσως να δώσει μια σχετική απάντηση. Με *Το ταξίδι μακριά* καλούμαστε να υπερβούμε τον πεπερασμένο κόσμο του επί σκηνής αναπαριστώμενου δράματος και να κάνουμε ένα άνοιγμα στην

¹⁵³⁴ Θανάσης Θ. Νιάρχος, «Η εκθαμβωτική μοναξιά», στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Διαμάντια και μπλουζ*, Θεατρική Σκηνή Αθηναΐς, Χειμώνας 2005-2006, σ. 10.

¹⁵³⁵ Η ίδια η Αναγνωστάκη, αναφερόμενη σε πολύ προγενέστερο έργο της, τη *Συναναστροφή*, σημειώνει σχετικά: «Τα πρόσωπα 'εισάγονται' με μονολογικά ή διαλογικά μέρη, δημιουργώντας έτσι 'εστίες καταστάσεων', που στην πορεία του έργου διοχετεύονται σ' έναν κοινό χώρο». Ακριβώς με αυτόν τον τρόπο αναπτύσσεται και το δραματικό σύμπαν στο *Ταξίδι μακριά*, σηματοδοτώντας μια επιστροφή της συγγραφέως στον αποσπασματικό και ελλειπτικό λόγο που χαρακτήριζε την πρόωμη δραματολογία της. Αναγνωστάκη, Άτιτλο σημείωμα, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Η Συναναστροφή*, Εθνικό Θέατρο – Νέα Σκηνή, Χειμώνας 1966-1967.

¹⁵³⁶ Αρδίτης, «Μπλουζ και Θέατρο», στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Το ταξίδι μακριά*, Θέατρο Τέχνης, Χειμώνας 1995-1996, σ. 11.

επικράτεια της υπαρξιακής περιπέτειας του ανθρώπου, εκεί όπου η συνείδηση του εαυτού συναντάται με τη συνείδηση του κόσμου σε μια σχέση αμοιβαίας διήθησης και αλληλοπροσδιορισμού¹⁵³⁷. Στο *Ταξίδι μακριά*, λοιπόν, αποτυπώνεται μια ανάλογη με το προηγούμενο έργο διαδρομή των δραματικών προσώπων στον δρόμο προς την κατάκτηση της αυτοσυνειδησίας τους. Εδώ, όμως, η λύτρωση δεν έρχεται μέσα από τη μουσική, όπως στα *Διαμάντια και μπλουζ*, αλλά μέσα από την τέχνη του θεάτρου. Η Δήμητρα, ο γιος της Άγης και η αδερφή της Μυρτώ, με τη συνδρομή της φίλης του Άγη και δημοσιογράφου Κορίνας, σχεδιάζουν να ανεβάσουν ένα έργο, που έχει ως αναφορά την ίδια τους τη ζωή. Το έργο θα συντεθεί από τα σπαράγματα της μνήμης των τριών προσώπων, ακόμα και από αντιφατικές μεταξύ τους διηγήσεις, μέσα από τις οποίες θα αναδειχθεί το στοιχείο της υποκειμενικής εμπίωσης της πραγματικότητας. Στη βάση αυτή το έργο χαρακτηρίστηκε από τους μελετητές ως το πλέον πιραντελλικό της Αναγνωστάκη¹⁵³⁸, καθώς εδώ μνήμη και θέατρο αναδεικνύονται σε ισότιμες διαδικασίες συγκρότησης της πραγματικότητας, η οποία αναδύεται διαρκώς μέσα στην πολλαπλότητα και την αντιφατικότητά της.

Σε αυτό το «παρακινδυνευμένο και ταυτόχρονα ιαματικό παιχνίδι»¹⁵³⁹ στο οποίο εισέρχονται τα πρόσωπα του δράματος στο *Ταξίδι μακριά* έχουν όλα τους απaréγκλιτα τα ατομικά τους βοηθήματα, τα οποία θα τα συνδράμουν στο να ανταπεξέλθουν στις επείγουσες δραματικές καταστάσεις, όπως ακριβώς συνέβη και με την Άννα στο προηγούμενο έργο. Ενώ, όμως, στα *Διαμάντια και μπλουζ* τα βοηθήματα της Άννας ανιχνεύονταν στο σύνολο της οικιακής της επικράτειας, συμπεριλαμβάνοντας τα προσωπικά της μικροαντικείμενα, το τηλέφωνο, στο οποίο προσέτρεχε για να μοιραστεί την εκάστοτε αγωνία της με την φίλη της, το κασετόφωνο, από το οποίο αναδύονταν η αγαπημένη της μελωδία, το πιάνο, στο οποίο εξασκούσε το τραγούδι της συναυλίας, αλλά και τον καφέ, το ποτό και το τσιγάρο, στο *Ταξίδι μακριά* τα δραματικά πρόσωπα δεν φέρονται να αγκιστρώνονται από αντικείμενα του χώρου, παρά αποκλειστικά από προσωπικές τους συνήθειες, οι οποίες κινούνται στα όρια του εθισμού. Μάλιστα, κάθε πρόσωπο εδώ εμφανίζει και μια διαφορετική ροπή στις εξαρτήσεις. Η Κορίνα, ο Άγης και η Δήμητρα καταφεύγουν τακτικά στο τσιγάρο, η Κορίνα με την Δήμητρα δείχνουν επίσης μια προτίμηση στο ποτό, ενώ η Μυρτώ παρουσιάζει ως αποκλειστικό της βοήθημα τα ηρεμιστικά χάπια.

Όπως στα *Διαμάντια και μπλουζ*, έτσι και εδώ τα πρόσωπα εμφανίζονται εγκλωβισμένα σε μια πραγματικότητα την οποία επιχειρούν να υπερβούν. Ενώ, όμως, στο προηγούμενο έργο οι εθισμοί ακολουθούσαν τα πρόσωπα –και δη την Άννα– στη

¹⁵³⁷ Όπως ποιητικά το αποδίδει η Α. Κολτσιδοπούλου, με αφορμή την πρώτη παράσταση του έργου, «Σαν να προσπαθεί η συγγραφέας ν' ανιχνεύσει κάποιο νέο δρόμο. Σαν να υπάρχει ανάγκη επείγουσα να μας περάσει από την περιέργη, α-θεατρική γειτονιά των 'χλωμών' της ηρώων, προκειμένου να φθάσουμε στις 'πλατείες' των μυστικών μας συναντήσεων». Κολτσιδοπούλου, «Τέσσερα έργα νέας εσοδείας», *Γυναίκα* (Φεβρ. 1996), σσ. 26-27.

¹⁵³⁸ Καρατζογιάννης, *ό.π.*, σ. 32, Μαντέλη, *Το μοτίβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη*, *ό.π.*, σ. 121, Πεφάνης, «Απόδημοι και αποσυνάγωγοι. Αναπαραστάσεις του ζένου στο Ελληνικό Μεταπολεμικό Δράμα», *ό.π.*, σ. 318 και Πούχγερ, «Οι ραγισμένοι καθρέφτες της ταυτότητας: ο σκηνικός πληθυσμός στα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη», *ό.π.*, σ. 403.

¹⁵³⁹ Αναγνωστάκη, «Με τον τρόπο των ηθοποιών», στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Το ταξίδι μακριά*, Θέατρο Τέχνης, Χειμώνας 1995-1996, σ. 6.

γραμματική εκδίπλωση του ατομικού τους δράματος, εδώ εισέρχονται στην ιδιότυπη χρονικότητα την οποία εγκαθιστά στον δραματικό χώρο τόσο η εγκιβωτισμένη παράσταση, οι δοκιμές της οποίας συχνά-πυκνά συμφύρονται με τον χρόνο της πρωτοβάθμιας αναπαράστασης, όσο και οι μνημονικές διεργασίες, οι οποίες λαμβάνουν χώρα σε ανύποπτους χρόνους στη διάρκεια της δράσης. Εντός ή εκτός δευτεροβάθμιου πλαισίου αναπαράστασης, στην έναρξη ή στην απόληξη της ανάκλησης μιας τραυματικής μνήμης, στην κορύφωση της έντασης ή σε στιγμές φαινομενικής αδράνειας τα πρόσωπα του έργου ρέπουν στο τσιγάρο, τον καφέ, το ποτό και τα χάπια αδιακρίτως και σε ακανόνιστες συνθήκες μέσα στο έργο, σαν να προσπαθούν να χαρτογραφήσουν τον χώρο και να οργανώσουν τον χρόνο γύρω τους και μέσα τους, χωρίς όμως να εξαρτώνται απόλυτα από αυτά, προκειμένου να μπορέσουν να διαχειριστούν τα διαρκώς ανατρεπόμενα δεδομένα του περιβάλλοντός τους.

Υπό αυτό το πρίσμα οι συνήθειες αυτές δεν έχουν τον απόλυτα υποστηρικτικό χαρακτήρα που είχαν στο προηγούμενο έργο στο πλαίσιο ενός ψυχολογικού δράματος. Στο *Ταξίδι μακριά* το δραματικό σύμπαν, το οποίο συγκροτείται από τις αλληλοαναιρούμενες αφηγήσεις των προσώπων, την ανάδυση αναμνήσεων, που στη συνέχεια διαψεύδονται ή ανασκευάζονται, και τη διαρκώς παλίμβουλη διάθεση των προσώπων, απέχει μακράν από τη συνέπεια που χαρακτηρίζει το ψυχολογικό δράμα¹⁵⁴⁰. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Αρδίτης, «[...] τα πρόσωπα υπάρχουν ήδη πριν βγουν στη σκηνή, αλλά η σκηνή δεν έχει διόλου την υποχρέωση να αποδείξει το δίκιο τους ή την αλήθεια τους»¹⁵⁴¹. Γι' αυτό και η εκδίπλωση της δράσης στο έργο αυτό δεν είναι γραμμική, παρά ακολουθεί τις παλινωδίες της μνήμης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι εξαρτήσεις των προσώπων αποδεικνύονται μάλλον ανεπαρκείς για να συμβάλουν στην ανασύνταξη του εαυτού και την αναστήλωση του παρόντος. Παραμένουν, έτσι, σε ένα καθεστώς απλής συνήθειας, καθημερινής έξης, από την οποία τα πρόσωπα εμφανίζονται απρόθυμα να απαλλαγούν και στην οποία επιστρέφουν ως ένα εξαιρετικά εφήμερο σημείο αναφοράς της εύθραυστης πραγματικότητάς τους.

Το ποτό αξιοποιείται και στο έργο *Η επιστροφή των Τσε*¹⁵⁴² του Γιάννη Χρυσούλη. Πρόκειται για ένα έργο το οποίο εκκινεί από ένα ρεαλιστικό πλαίσιο, αλλά βαθμιαία στο δραματικό του σύμπαν εμφιλοχωρούν στοιχεία που ενεργοποιούν μια ενδοσκοπική τάση, προκαλώντας τη σμίκρυνση της καθημερινής εμπειρίας και τη διάχυσή της σε ένα φάσμα βαθύτερων εμπειριών, που απορρέουν από το υποσυνείδητο ή τη φαντασία¹⁵⁴³. Όπως και σε άλλα του έργα έτσι και εδώ ο

¹⁵⁴⁰ Αναφερόμενος στο πρώιμο έργο της Αναγνωστάκη, ο Γ. Μιχαηλίδης πολύ εύστοχα παρατηρεί: «Ας μη ζητήσουμε να βρούμε στην Αναγνωστάκη τη συνέπεια του ψυχολογικού δράματος. Ούτε υπάρχει, ούτε την ενδιαφέρει». Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, ό.π., σ. 47.

¹⁵⁴¹ Αρδίτης, «Λούλα Αναγνωστάκη – Μετά την πλοκή, τι;», ό.π., σ. 86.

¹⁵⁴² Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο «Σημείο» στο «Θέατρο Άνετον» στη Θεσσαλονίκη τον Δεκέμβριο του 1997 στο πλαίσιο του Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας Θεσσαλονίκης σε σκηνοθεσία Νίκου Διαμαντή.

¹⁵⁴³ Πεφάνης, «Το θέατρο και τα γλωσσικά είδωλα», στον τόμο Γιάννης Χρυσούλης, *Ασκήσεις ετοιμότητας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 279.

Χρυσούλης εστιάζει στην παθολογία της αστικής τάξης, στο τέλος στο οποίο οδηγούνται πρόσωπα που φαινομενικά δεν στερούνται υλικών και άλλων αγαθών, πρόσωπα που έχουν κατορθώσει να ανέλθουν κοινωνικά, έχουν καταξιωθεί και χαίρουν γενικής εκτίμησης, εντούτοις ένα αβάσταχτο κενό λανθάνει σε κάθε έκφραση της καθημερινότητάς τους. Έτσι είναι και το πρωταγωνιστικό ζεύγος του παρόντος έργου, ο Παύλος και η Μάρθα, ιδιοκτήτες ενός εργοστασίου και μιας πολυτελούς κατοικίας με πισίνα, εντός της οποίας λαμβάνει χώρα η δράση του έργου.

Από την έναρξη του έργου υποδηλώνεται από την κινησιολογία του Παύλου μια απροσδιόριστη αίσθηση ανικανοποίητου: καθισμένος αρχικά στην κουνιστή πολυθρόνα, έπειτα μπροστά στην τζαμαρία, ατενίζει την πισίνα πίνοντας μονορούφι το κονιάκ του. Θα συνεχίζει να αργοπίνει το ποτό του ακόμα και όταν η Μάρθα μπει μέσα και τον επιπλήξει, επειδή δεν είναι ακόμα έτοιμος για την έξοδό τους, και ανενόχλητος θα ξαναγεμίσει το ποτήρι του. Η συνήθεια της πόσης φαίνεται ότι είναι καθημερινή για τον Παύλο, ένα είδος καθημερινού τελετουργικού, καθώς, όταν στον χώρο εισβάλλουν οι δύο απρόσκλητοι επισκέπτες, θα παρατηρήσουν αμέσως τη μυρωδιά του κονιάκ. Δεν θα διστάσουν, μάλιστα, και αυτοί να δοκιμάσουν την κάβα του Παύλου. Αφού ο Μάριος με τον Ντέμη αποχωρήσουν και στη σκηνή επανεμφανιστούν ο Παύλος με τη Μάρθα, οι οποίοι θα διαπιστώσουν την απρόσμενη εισβολή, ο Παύλος θα βάλει να πιουν δυο ποτά για να ηρεμήσουν. Το ποτό θα συνοδεύσει την καθημερινότητα των προσώπων και στη δεύτερη πράξη του έργου, όταν πλέον η παρουσία του Ντέμη μέσα στο σπίτι έχει κανονικοποιηθεί. Τέλος, στο ποτό θα προστρέξει ο Παύλος, όταν γυρίζοντας αιφνιδιαστικά από το ταξίδι του πίσω στο σπίτι θα γίνει μάρτυρας της ερωτικής συνεύρεσης της συζύγου του με τον Ντέμη.

Όπως στα έργα της Αναγνωστάκη, έτσι και εδώ το ποτό συνιστά ένδειξη, φανέρωση αλλά και απότοκο του αποτελεσματώμενου βίου των προσώπων. Τα πρόσωπα και δη ο Παύλος καταφεύγουν στο ποτό για να πληρώσουν το κενό μιας ζωής που δεν τους προσφέρει καμία άλλη ευχαρίστηση. Ο ίδιος κάποια στιγμή εξωθείται να ομολογήσει στη Μάρθα:

Τα βαρέθηκα όλα! Τις μέρες! Τις νύχτες! Είχα τόσα πράγματα να κάνω. Τόσα όνειρα! Θα μελετούσα! Θα 'γραφα βιβλία! Ταξιδεύοντας παντού! Εγκλωβίστηκα! Στους τέσσερις τοίχους! Μ' έπνιγε το εργοστάσιο. Κάθε μέρα και περισσότερο! Ήθελα να τα τινάζω όλα στον αέρα! Δεν είχα το θάρρος! Μια θηλιά περασμένη στο λαιμό!¹⁵⁴⁴

Στην αποστροφή αυτή του Παύλου συμπυκνώνεται όλη η «κόλαση του μικροαστικού βολέματος»¹⁵⁴⁵ και όλο το υπαρξιακό κενό που απορρέει από τα διαψευσμένα όνειρα και τις ματαιωμένες προσδοκίες. Το ποτό φαίνεται ότι έχει επιστρατευθεί για να κρατήσει σε καταστολή όλο αυτό το καταπιεσμένο αίσθημα, το οποίο τελικά θα πυροδοτηθεί από τη δράση των δύο εισβολέων και τον ρόλο των «βαρβάρων», τον οποίο θα τους επιφυλάξουν οι δύο μεσήλικες, μόνο και μόνο για να επιβεβαιώσουν την κενότητα της ύπαρξής τους. Με την τελική αναπάντεχη προσχώρηση του Παύλου στην «άλλη» μεριά διαγράφεται ένα ίχνος αισιοδοξίας για τη δυνατότητα υπέρβασης

¹⁵⁴⁴ Χρυσούλης, *Η επιστροφή των Τσε*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 1997, σ. 91.

¹⁵⁴⁵ Βαρβέρης, «'Βαρβάρων' επίσκεψις: Γιάννης Χρυσούλης, *Η επιστροφή των Τσε* – Θέατρο Σημείο», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου, Δ'*, ό.π., 225.

της εσωτερικής παγίδευσης. Τα δεσμά λύνονται και ο Παύλος, καθοδηγούμενος τώρα από το πνεύμα του απελευθερωτή του Μάριου, διανοίγεται στο πεδίο της ελεύθερης βούλησης και της απενοχοποιημένης δράσης. Κανένα υποκατάστατο και κανένα βοήθημα δεν του είναι χρήσιμο σε αυτήν την επαφή με τη γνήσια φύση των πραγμάτων.

Το έργο των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά *Με δύναμη από την Κηφισιά*¹⁵⁴⁶ αποτυπώνει μια ανάλογη ατμόσφαιρα με αυτήν του έργου της Αναγνωστάκη *Διαμάντια και μπλουζ*, με τη διαφορά ότι εδώ το γυναικείο πρόσωπο διαμοιράζεται ισοδύναμα σε τέσσερα γυναικεία προφίλ¹⁵⁴⁷, διά των οποίων ψηλαφίζεται από τους δύο συγγραφείς η προβληματική της γυναικείας ταυτότητας. Και εδώ οι τέσσερις γυναίκες (κυρίως όμως οι τρεις συνομήλικες φιλενάδες, καθώς η εικοσάχρονη κόρη της Αλέκας περισσότερο συνοδεύει και σιγοντάρει τις υπόλοιπες στις διαρκείς παλινωδίες τους) τελούν σε αναζήτηση του κοινωνικού τους ρόλου μακριά από τα έμφυλα στερεότυπα. Παρόλο που η αναζήτησή τους αυτή δεν εκβάλλει σε κάποια βαθύτερη κατάκτηση της αυτοσυνειδησίας, όπως στην περίπτωση της Άννας από τα *Διαμάντια και μπλουζ*, η διαδρομή τους ενδιάμεσως του δραματικού χώρου και χρόνου παρουσιάζει κάποιες αναλογίες, κυρίως στο επίπεδο της καθημερινής χρήσης του χώρου του σπιτιού και των συνηθειών τις οποίες οι γυναίκες αναπτύσσουν στο μεγαλοαστικό τους σαλόνι.

Το κηφισιώτικο σπίτι χρησιμεύει για τις τρεις φιλενάδες ως ορμητήριο των ερωτικών τους φαντασιώσεων και των μελλοντικών τους προβολών, αλλά και ως ασφαλές καταφύγιο κάθε φορά που οι προσδοκίες τους διαψεύδονται. Στην ευρυχωρία του αστικού σαλονιού θα λάβουν χώρα όλες οι συζητήσεις των τριών γυναικών γύρω από τα αντικείμενα του πόθου τους, γύρω από την ανάγκη απαγκίστρωσης από την αντρική σκέπη, γύρω από την αναγκαιότητα της αυτονόμησής τους, αλλά και της υπέρβασης των κυρίαρχων κοινωνικών ρόλων, σύμφυτων με την έμφυλη ταυτότητά τους. Πυξίδα των χειραφετητικών αυτών διεκδικήσεων θα αποτελεί πάντα το ταξίδι που οι τρεις φιλενάδες σχεδιάζουν στην Ταϊλάνδη, στο οποίο επενδύουν όλη την προσδοκία της αυτονόμησης. Οι διαρκείς παλιμβουλίες τους, όμως, γύρω από τα ερωτικά τους ζητήματα και η τελική υπαναχώρησή τους μπροστά στην πειθώ των συντρόφων τους πυροδοτούν τη διαρκή αναβολή του ταξιδιού, το οποίο έτσι αποτυγχάνει να εκπληρώσει τον ρόλο του. Το τέλος του έργου σηματοδοτεί την επαναφορά των γυναικών στον αρχικό βαθμό αυτοσυνειδησίας τους, ήτοι στην αποδοχή του κυρίαρχου μοντέλου έμφυλης συμπεριφοράς.

Όσο εκδιπλώνεται όλη αυτή η διαδικασία των αυτοαναιρούμενων προσπαθειών των δραματικών προσώπων να αυτονομηθούν από τους συντρόφους τους και όσο η προοπτική του ταξιδιού συντηρείται σε ένα φανταστικό επίπεδο, ο

¹⁵⁴⁶ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τη «Νέα Σκηνή» στο Θέατρο της οδού Κυκλάδων τη θεατρική περίοδο 1994-1995 σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή.

¹⁵⁴⁷ Πολενάκης, «Κουαρτέτο εν δράσει. Κεχαΐδης-Χαβιαρά στη 'Νέα Σκηνή'», *Αυγή*, 12.2.1995. Ο Πεφάνης αναφέρεται σε «αλληπάλληλες εναλλαγές της ίδιας αυτοσαρκαζόμενης, νευρωτικής γυναικείας φιγούρας». Πεφάνης, «Ο γυναικείος παροξυσμός. *Με δύναμη από την Κηφισιά* των Δ. Κεχαΐδη και Ελ. Χαβιαρά, από την *Νέα Σκηνή* στο *Θέατρο της οδού Κυκλάδων*, 1995», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σσ. 45-46.

χώρος του σπιτιού προσφέρεται ως το μοναδικό πεδίο επιτέλεσης των υφιστάμενων και οραματιζόμενων κοινωνικών ρόλων των τριών γυναικών. Έτσι, όταν η δράση των γυναικών μέσα στο σπίτι περιορίζεται στην κατανάλωση ποτών και τσιγάρων, που συνοδεύει τις ατέρμονες και ανακυκλούμενες συζητήσεις τους, τότε γίνεται φανερή η σύγχυση που τις διακατέχει ως προς το βασικό τους διακύβευμα, δηλαδή την κατάκτηση της αυτονομίας τους. Κάθε φορά που ένα καινούριο γεγονός αναζωπυρώνει το ερωτικό ενδιαφέρον ή υποδαυλίζει την αναστάτωση των γυναικών και κάθε φορά που μια ανάμνηση από το ερωτικό παρελθόν ανακινεί ευχάριστα ή δυσάρεστα συναισθήματα, οι τρεις φιλενάδες προστρέχουν στο τσιγάρο και στο ποτό (ουίσκι, κονιάκ, ούζο) προκειμένου να μπορέσουν να αυτοκυριαρχηθούν και να δουν πιο καθαρά τη νέα προοπτική που διανοίγεται μπροστά τους.

Η ιδιαιτερότητα της δραματικής δομής του έργου έγκειται στο γεγονός ότι οι δραματικές καταστάσεις δεν συμβαίνουν αλλά λέγονται. Οποιαδήποτε εξέλιξη ανακύπτει στη ζωή των τεσσάρων ηρωίδων εισέρχεται στον δραματικό χώρο ως διηγητική αναφορά και μάλιστα φορτισμένη με την εκάστοτε ψυχική διάθεση της στιγμής. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να προκαλείται μια αμφιβολία ως προς την εγκυρότητα των αφηγούμενων περιστατικών και να εμφυτεύεται η υπόνοια ότι κάποια από αυτά μπορεί να αποτελούν ακόμα και φαντασιώσεις ή ευσεβείς πόθους των γυναικών¹⁵⁴⁸. Παράλληλα, όμως, καθώς κάθε νέο περιστατικό που καθίσταται αντικείμενο αφήγησης πυροδοτεί νέες παλινωδίες των δραματικών προσώπων σε σχέση με τα ερωτικά τους ζητήματα, καλλιεργείται τελικά η αίσθηση της ανακύκλωσης των δραματικών καταστάσεων, η οποία δεν αντικατοπτρίζει παρά αυτό το ίδιο το αδιέξοδο των προσώπων¹⁵⁴⁹.

Η εξώθηση στα άκρα της μυθιστορηματικότητας των επεισοδίων και η εξάντληση της θεατρικότητας των σκηνικών δρωμένων στο επίπεδο του δραματικού λόγου, αυτόματα δημιουργεί μια διάσταση με τον σκηνικό χώρο, ο οποίος αξιοποιείται εν πολλοίς ως πλαίσιο της αναδομημένης αφήγησης των γυναικών. Μέσα σε αυτό το διευρυμένο επίπεδο του λόγου οι ελάχιστες κινησιακές σχέσεις τις οποίες τα πρόσωπα αναπτύσσουν με αντικείμενα του χώρου αποκτούν ιδιαίτερη σημασία. Η τακτική καταφυγή των γυναικών στο ποτό και το τσιγάρο μαρτυρά την προσπάθειά τους να χειριστούν τις καταστάσεις του λόγου και να επιβληθούν στα συναισθήματα που αυτές τους γεννούν. Η σωματοποίηση των καταστάσεων αυτών μέσω χειρονομιών που συνδέονται με εθιστικές συνήθειες υποδηλώνει την προϊούσα αδυναμία των τριών γυναικών να αντισταθούν στους κοινωνικούς ρόλους τους οποίους η κοινωνία έχει προδιαγράψει για εκείνες, με αποτέλεσμα να υποκύπτουν τελικά στη στερεοτυπική εικόνα του φύλου τους. Έτσι, οι βλαβερές συνήθειες του καπνού και του ποτού καθίστανται τόποι επιτέλεσης της αντιφατικής ταυτότητας των τριών γυναικών: από τη μια συνοψίζουν τη διάθεσή τους για υπέρβαση των στερεοτυπικών συμπεριφορών που σχετίζονται με το φύλο τους, από την άλλη μαρτυρούν την αδυναμία τους να τελέσουν την υπέρβαση αυτή. Οι γυναίκες εγκλωβίζονται τελικά στην κυρίαρχη αντίληψη του φύλου τους, χωρίς να έχουν

¹⁵⁴⁸ Λιάνα Σακελλίου, «Με δύναμη από την Κηφισιά», στο Δημήτρης Κεχαΐδης, Ελένη Χαβιαρά, *Με δύναμη από την Κηφισιά*, ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης, Χειμώνας 2003-2004, σ. 7.

¹⁵⁴⁹ Καγγελάρη, «'Με δύναμη από την Κηφισιά' και στη Θεσσαλονίκη», *Ημερησία*, 17.2.2001.

καταφέρει να υλοποιήσουν την ευαγγελιζόμενη μετατόπιση του κοινωνικού τους ρόλου.

Ζητήματα αυτοπροσδιορισμού της γυναίκας, έμφυλων στερεότυπων και πατριαρχικής συγκρότησης της κοινωνίας απασχολούν και τον Γιώργο Σκούρτη στο έργο του *Το θρίλερ του έρωτα*¹⁵⁵⁰, με τη διαφορά ότι εδώ τα ζητήματα αυτά προσλαμβάνουν έναν υπαινικτικό χαρακτήρα και διέρχονται μέσα από μια μονίμως σκοτεινή και οριακή δραματική ατμόσφαιρα. Πρωταγωνιστές του έργου είναι ένα ζευγάρι μεγαλοαστών, ο επιτυχημένος δικηγόρος Αλέκος και η σύζυγός του Μάγδα, η οποία εμφανίζει μια μάλλον εύθραυστη προσωπικότητα, διάτρητη από καθημερινά και βαθύτερα υπαρξιακά άγχη. Στο έργο αναπτύσσεται το θέμα του βιασμού σε τρία αλληλοπεριχωρούμενα επίπεδα: ο Αλέκος αναλαμβάνει την υπεράσπιση ενός νεαρού, γόνου ισχυρής πολιτικά οικογένειας, ο οποίος κατηγορείται για βιασμό. Παράλληλα, η σύζυγός του, με αφορμή κάποια επίμονα όνειρα που βλέπει και τα οποία επιθυμεί να ξεδιαλύνει, καταπιάνεται με τη συγγραφή ενός βιβλίου, το οποίο έχει ως θέμα τη γοητεία που ασκεί ένας βιαστής στο θύμα του. Τελικά αποκαλύπτεται ότι η ιστορία την οποία η Μάγδα περιγράφει στο βιβλίο της είναι δικό της προσωπικό βίωμα, το οποίο αναδύεται στην επιφάνεια μέσα από την ανασκαφική διαδικασία της συγγραφής και, μάλιστα, αποδεικνύεται ότι βιαστής της δεν είναι παρά ο ίδιος της ο άντρας, ενώ η κόρη τους αποτελεί καρπό του βιασμού αυτού. Μετά από τις αλλεπάλληλες αυτές αποκαλύψεις ο κοινός βίος του ζεύγους καταρρέει, η σχέση τους ρηγματώνεται και το υπαρξιακό σοκ οδηγεί την Μάγδα στην οριστική φυγή.

Σε όλη τη διάρκεια του έργου η καθημερινότητα των δύο συζύγων παρουσιάζεται με μια επιφάνεια ομαλότητας, αρμονίας και σύμπνοιας. Υποφώσκει, ωστόσο, μονίμως μια αδιόρατη αίσθηση απειλής, η οποία καλλιεργείται μέσα από δραματουργικές επιλογές όπως το τηλέφωνο που χτυπά διαρκώς, η μουσική που ακούγεται από το κασετόφωνο και συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας μυστηριακής ατμόσφαιρας αλλά και η υπέρμετρη καταφυγή του Αλέκου στο ποτό και το τσιγάρο σε τέτοιο βαθμό ώστε ενσπείρει υποψίες για έναν παράλληλο βίο ή για μια απωθημένη ενοχή. Αποδεικνύεται τελικά ότι πρόκειται για το δεύτερο, καθώς ο Αλέκος φέρεται να έχει περάσει μια ολόκληρη ζωή καταπνίγοντας τις τύψεις για τη βία συμπεριφορά απέναντι στη γυναίκα του εκείνη τη μοιραία βραδιά του βιασμού. Και ενώ η Μάγδα φέρεται να ήταν τόσο μεθυσμένη ώστε να μην θυμάται τίποτα από εκείνο το βράδυ, η σκιά της ανδρικής φιγούρας που την πλησιάζει απειλητικά φαίνεται ότι επανέρχεται στο όνειρό της και την στοιχειώνει σε τέτοιο βαθμό ώστε η ίδια αποφασίζει να αποδώσει στο όνειρό της μυθιστορηματική μορφή σε μια ύστατη προσπάθεια να απαλλαγεί από το ψυχολογικό του βάρος.

Η καταφυγή στο ποτό, στο τσιγάρο και ενίοτε στον καφέ είναι σταθερή και αδιάλειπτη καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης. Σε όλες ανεξαιρέτως τις σκηνές του έργου ο Αλέκος πίνει το ποτό του συνοδεία τσιγάρου, ενώ στις ελάχιστες περιπτώσεις κατά τις οποίες δεν πίνει η Μάγδα του ετοιμάζει τον καφέ του. Η ίδια περιορίζεται

¹⁵⁵⁰ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο Εξαρχείων τον Μάρτιο του 1998 σε σκηνοθεσία Τάκη Βουτέρη.

στην κατανάλωση τσαγιού και μόνο περιστασιακά θα βάλει ένα ποτό ή θα ζητήσει από τον Αλέκο να πει μια γουλιά από το δικό του. Στην προτελευταία σκηνή του έργου, στην οποία κλείνει οριστικά η υπόθεση του βιασμού την οποία είχε αναλάβει ο Αλέκος με την ομολογία του κατηγορούμενου, ο Αλέκος μπαίνει στο σπίτι ήδη μεθυσμένος. Σωριάζεται στον καναπέ και απαιτεί από τη Μάγδα να του ετοιμάσει το ποτό του. Εκείνη του αντιπροτείνει να ξεκουραστεί και τότε ο Αλέκος πηγαίνει να σερβιριστεί μόνος του, δηλώνοντας στη Μάγδα: «Τώρα που έφτασε το σκάψιμο στο πτώμα! Ε καιρός να κάνουμε την εκταφή, για να διαγνώσουμε τα αληθινά αίτια του θανάτου»¹⁵⁵¹. Μετά το κλείσιμο της δικαστικής υπόθεσης του βιασμού ο Αλέκος εμφανίζεται αποφασισμένος να κλείσει και τη δεύτερη εκκρεμότητά του, αυτήν που τον κατέτρωγε καθ' όλη τη διάρκεια του συζυγικού του βίου. Τα μεταφορικά του λόγια προετοιμάζουν για τις δραματικές εξελίξεις, οι οποίες θα είναι καταγιστικές. Ο Αλέκος θα αποκαλύψει στη Μάγδα το συμβάν του δικού της βιασμού από τον ίδιο και, ενώ η σκηνή αυτή κλείνει μέσα σε ένα κλίμα φαινομενικής σύμπνοιας και συμφιλίωσης, στην επόμενη σκηνή η Μάγδα εμφανίζεται με μια βαλίτσα. Με το πρόσχημα ότι πηγαίνει να επισκεφτεί το πατρικό της, η Μάγδα εγκαταλείπει τον Αλέκο, ο οποίος προσπαθεί μάταια και με τη βία να την συγκρατήσει. Εκείνη αποφαίνεται στο τέλος ότι το θρίλερ τελείωσε και αφήνει τον Αλέκο αποσβολωμένο στον καναπέ να κάνει το τελευταίο του τσιγάρο.

Η κατανάλωση ποτού στο έργο αυτό υπερβαίνει την οποιαδήποτε αντίστοιχη δραστηριότητα σε άλλα έργα της περιόδου. Εδώ το ποτό δεν επιστρατεύεται στο πλαίσιο μιας άβολης στιγμής ή της πρόσκαιρης δυσκολίας χειρισμού μιας μεμονωμένης κατάστασης. Η προσφυγή στο ποτό στο έργο του Σκούρτη διαχέεται σε όλο το μήκος και το πλάτος της δραματικής συνθήκης, καταλαμβάνοντας κάθε σπιθαμή του ψυχικού χώρου του Αλέκου και λειτουργώντας ως αποκλειστική διέξοδος της ενοχής που τον βαραίνει. Μάλιστα, φαίνεται να λαμβάνει τον χαρακτήρα αυτόματου αντανακλαστικού, καθώς ο Αλέκος επιζητά το ποτό του όχι μόνο ενόσω βρίσκεται και κινείται στον χώρο του σπιτιού, αλλά και κάθε φορά που εισέρχεται στο σπίτι απέξω. Από τη χειρονομία του αυτή προκύπτει η αδυναμία του να λειτουργήσει στο οικιακό πεδίο, αν πρώτα δεν υποβοηθηθεί από ένα ποτήρι ούισκι. Ο χώρος του σπιτιού λαμβάνει για τον ίδιο τερατώδεις διαστάσεις, καθώς συναιρείται με την ρυπαρή αίσθηση του συζυγικού βίου, ενός βίου που έχει θεμελιωθεί πάνω σε μια πράξη βίας και συντηρείται διά της συνεχιζόμενης πράξης ψυχολογικής βίας την οποία υφίσταται η Μάγδα από το φάντασμα του ονείρου της. Καθώς στο τέλος ο Αλέκος επικυρώνεται ως ο «σκοτεινός βιαστής των ονείρων»¹⁵⁵² της Μάγδας, η αίσθηση αυτή καθίσταται οδυνηρή πραγματικότητα, από την οποία δεν υπάρχει πλέον άλλη διέξοδος παρά μόνο η φυγή.

Για τον Σκούρτη η απόληξη αυτή είναι η μόνη δραματουργικά έγκυρη: «Η παράσταση [πρέπει] να είναι η καταλυτική υπαρξιακή σύγκρουση των ηρώων, το αναπόφευκτο ξεκαθάρισμα λογαριασμών, τόσο με τον εαυτό τους όσο και με τους

¹⁵⁵¹ Γιώργος Σκούρτης, *Το θρίλερ του έρωτα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 103.

¹⁵⁵² Χρηστίδης, «Χωρίς θρίλερ και χωρίς έρωτα», *Ελευθεροτυπία*, 17.4.1998.

άλλους. Στο τέλος, όλα πρέπει να είναι διαφορετικά για τους ήρωες»¹⁵⁵³. Με τη φυγή της Μάγδας κλείνει και το δεύτερο κεφάλαιο βιασμού του Αλέκου, ενώ προηγουμένως η ίδια έχει τακτοποιήσει μέσα της τις συναισθηματικές περιδινήσεις του ψυχικού βιασμού της. Η φυγή έρχεται ως η οριστική λύση στο υπαρξιακό αδιέξοδο της Μάγδας, το οποίο εκείνη σε όλη τη διάρκεια του έργου επιχειρούσε να θεραπεύσει με τα αναλγητικά και τα ηρεμιστικά χάπια. Την ίδια στιγμή που ο Αλέκος προσέτρεχε στο ποτό, η Μάγδα επικαλούνταν τους συχνούς πονοκεφάλους οι οποίοι επιτείνονταν από τους καθημερινούς της εφιάλτες, προκειμένου να πάρει μια ακόμα δόση χαπιών, για να μπορέσει να αντέξει αυτό που η ίδια θεωρούσε φαντασίωση, αλλά δεν ήταν τελικά παρά ένα τραυματικό βίωμα, θολωμένο στη μνήμη από την τότε επήρεια του αλκοόλ.

Ποτά, τσιγάρα, χάπια και καφέδες δεν συνιστούν, συνεπώς, στο έργο απλώς βοηθήματα μιας καθημερινότητας που έχει βαλτώσει, ούτε συμπληρωματικές δυνάμεις μιας ύπαρξης που τελεί σε ανασυγκρότηση¹⁵⁵⁴, όπως έχουμε δει σε άλλα έργα. Τα σκηνικά αυτά στοιχεία ανάγονται σε δομικά συστατικά του τρέχοντος βίου των δραματικών προσώπων, ενώ παράλληλα αποτελούν ριζικές φανερώσεις μιας οικογενειακής ζωής σε πλήρη αποσύνθεση. Στο μεν ποτό και το τσιγάρο λανθάνει η διαρκής προσπάθεια του Αλέκου να επιβληθεί στις ενοχές του, στα δε χάπια η συστηματική απόπειρα της Μάγδας να καταπνίξει αυτό που αναδύεται ως ζωντανός εφιάλτης –ένας εφιάλτης που τελικά θα στοιχειώσει ολόκληρο τον οικογενειακό τους βίο, καθώς ο σωματικός βιασμός της Μάγδας αποδεικνύεται μια επί μακρόν τελεσθείσα ψυχική κακοποίηση, η οποία διέρχεται και μέσα από τον καρπό του έρωτα του ζεύγους, άλλως της πράξης του βιασμού της Μάγδας.

Η καθολική αυτή επένεργεια των συνηθειών του καπνίσματος, της πόσης και της λήψης χαπιών επάνω στα πρόσωπα οδηγεί στη στρέβλωση σχεδόν της πραγματικότητας. Ο συζυγικός βίος του Αλέκου και της Μάγδας μοιάζει να εξελίσσεται σε δύο παράλληλα σύμπαντα, τα οποία συναντώνται σε ένα μόνο κοινό σημείο: αυτό της ψευδαισθητικής πραγματικότητας που καθένας από τους δύο έχει δομήσει γύρω του. Η αλήθεια διαρκώς αναστέλλεται και η ψευδαίσθηση γιγαντώνεται, όσο οι δύο σύζυγοι καταφεύγουν σε μέσα διαφυγής, τα οποία εν τέλει αποδεικνύονται απλώς υπεκφυγές. Η αληθινή διάσταση των πραγμάτων θα φανερωθεί μόνο όταν ο Αλέκος, ο οποίος είναι άλλωστε σε θέση ισχύος, αποφασίσει να υπερβεί τα εμπόδια που ο ίδιος βάζει στον εαυτό του. Με την αποκάλυψη της αλήθειας κανένα βοήθημα δεν είναι πλέον σε θέση να στηρίξει την ψυχική κατάρρευση των προσώπων, με αποτέλεσμα να επέλθει η οριστική ρήξη. Η φυγή της Μάγδας έρχεται να αντικαταστήσει την ψευδαισθητική φυγή μέσω των χαπιών, ενώ ο Αλέκος έχει πλέον απολέσει κάθε δυνατότητα διαφυγής μέσω των εθισμών. Στο τέλος του έργου όλα είναι διαφορετικά για τους δύο ήρωες, όπως ακριβώς ευαγγελίζεται ο ίδιος ο συγγραφέας, και ο συζυγικός τους βίος κείται πλέον αποσαθρωμένος, φανερώνοντας τη σήψη μιας πατριαρχικά οργανωμένης κοινωνίας.

¹⁵⁵³ Σκούρτης, «Σκέψεις για το θεατρικό έργο και τη σκηνοθεσία του», *Θεατρογραφίες*, 14 (Ιαν. 2006), σ. 82.

¹⁵⁵⁴ Catsiapis, «Les objets au théâtre», *ό.π.*, σ. 70.

Στα ποτά και τα τσιγάρα καταφεύγει ένα ακόμα ζευγάρι, εκείνο του Αντώνη και της Ελένης, από το έργο του Τάκη Θεοδωρόπουλου *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*. Και στο έργο αυτό σκιαγραφείται ο αποτελεσματωμένος βίος των δύο συζύγων, καθένας από τους οποίους όμως φέρεται να έχει βρει μια διέξοδο στην εξωσυζυγική σχέση που διατηρεί. Εντούτοις, η πραγματικότητα του ερωτικού κουαρτέτου δεν φαίνεται να ικανοποιεί ιδιαίτερα τα πρόσωπα, καθώς τόσο ο Αντώνης όσο και η Ελένη βυθίζονται καθημερινά σε μια άβυσσο πλήξης και απραξίας σε τέτοιο βαθμό ώστε φτάνουν να απολέσουν αυτήν την ίδια τη συνείδηση του χρόνου. Η Ελένη υποφέρει από την αγκύρωση των ρολογιών σε μια ορισμένη χρονική ένδειξη, καταρρέει υπό το βάρος της στασιμότητας του χρόνου και αφήνεται στη μοιραία ανακύκλωσή του, την οποία διαπιστώνει από τον καναπέ του σπιτιού της όπου μονίμως καταφεύγει. Ο Αντώνης, από την άλλη, εμφανίζεται υποταγμένος στον βιορυθμό του συζυγικού βίου. Κάθε φορά που εισέρχεται στον χώρο του σπιτιού, οι χειρονομίες του μοιάζουν αποδιοργανωμένες, ενώ δείχνει να μην ξέρει πού να σταθεί και πώς να επιβληθεί στην αυτόνομη υπόσταση των ρολογιών, των οποίων οι δείχτες προβάλλουν κολλημένοι στις εφτάμισι.

Προκειμένου ο Αντώνης να υπερβεί αυτήν την εμμένουσα χρονική συνθήκη που διέπει τον συζυγικό του βίο και τον καθηλώνει σε ένα παρόν απόλυτης αδράνειας, καταφεύγει στο ουίσκι και το τσιγάρο. Το ποτό και το τσιγάρο συνιστούν και στο έργο αυτό καταρχήν βοηθήματα ενός συζυγικού βίου βυθισμένου στην καθημερινή ανία. Δι' αυτών ο Αντώνης επιχειρεί να πληρώσει το κενό της συζυγικής σχέσης, που τελεί σε καθεστώς απόλυτης φθοράς, και να υποβάλει τον εαυτό του σε μια διαδικασία πρόσκαιρης ευδαιμονίας, η οποία όμως αποδεικνύεται ψευδεπίγραφη και αδύναμη να υπερκαλύψει την κενότητα του καθημερινού του βίου. Ο ίδιος σε μια συνομιλία του με τον Γιώργο, εραστή της γυναίκας του, προς το τέλος του έργου αποφαινεται: «Δεν μπορώ χωρίς τσιγάρο. Εγώ έχω πάθει ενδοσκόπηση»¹⁵⁵⁵. Για τον Αντώνη η ενδοσκόπηση έχει προσλάβει μια πάσχουσα διάσταση. Δεν αποτελεί πλέον μια λυτρωτική διαδικασία καταβύθισης στον εσώτερο εαυτό με σκοπό την επίτευξη της αυτοβελτίωσης, αλλά αναδύεται ως μια πραγματικότητα εξίσου οδυνηρή με εκείνη του συζυγικού του βίου, την οποία ο ίδιος επιχειρεί να υπερβεί. Συνεπώς, η καταφυγή στο τσιγάρο εμφανίζεται τελικά και ως απότοκο της εμπώσης από τον Αντώνη της διαδικασίας της ενδοσκόπησης ως ψυχοπαθολογίας.

Επιπλέον, το γεγονός ότι από τον συγγραφέα επιλέγεται το ουίσκι ως η αποκλειστική προτίμηση του Αντώνη υποδηλώνει αφενός την αστική του προέλευση¹⁵⁵⁶, αφετέρου τη βαθμιαία διαμόρφωση μιας δικής του στερεοτυπικής συμπεριφοράς εντός του οικιακού σύμπαντος, η οποία τελικά εξελίσσεται το ίδιο μονομανής και ατελέσφορη όσο και η πραγματικότητα την οποία ο Αντώνης επιχειρεί να υπερβεί. Με τον τρόπο αυτό φανερώνεται ότι η ιδιάζουσα χρονικότητα που επικρέμεται πάνω από το δραματικό παρόν και το υποβάλλει σε μια διαρκή επαναφορά των ίδιων στερεοτυπων συμπεριφορών και συμβάντων επικαλύπτει και τη

¹⁵⁵⁵ Τάκης Θεοδωρόπουλος, *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*, ό.π., σ. 110.

¹⁵⁵⁶ Το είδος του ποτού/αφεψήματος ως ίχνος της ταξικής καταγωγής των δραματικών προσώπων αναλύει η Η. Catsiapis: Catsiapis, «Les boissons au théâtre: un langage dramatique», *Communication et langages*, 38 (2ème trimestre 1978), σ. 86.

λειτουργία των εθισμών στο έργο. Οι σπασμωδικές χειρονομίες αναζήτησης του ποτού ή των τσιγάρων από πλευράς του Αντώνη μαρτυρούν κάθε φορά την αγωνία του να αρθεί πάνω από τη στασιμότητα του χρόνου και ενδεχομένως να την μεταβάλει. Το μόνο που καταφέρνει τελικά όμως ο Αντώνης είναι η απόλυτη κατάφαση αυτής της παγιωμένης συνθήκης, καθώς και οι δικές του καθημερινές συνθήξεις εγγράφονται στη μακρά λίστα των ρουτινών οι οποίες συγκροτούν την πνιγηρή καθημερινότητα του ζεύγους. Έτσι, η καταφυγή στο ποτό και το τσιγάρο στο έργο αυτό επικυρώνει αυτήν την ίδια την κυκλική διάσταση της δραματικής συνθήκης, που εγκλωβίζει τα πρόσωπα στο εσωτερικό της σε μια αέναη ανακύκλωση των ίδιων στερεοτυπικών συμπεριφορών.

Μια ανάλογη υπαρξιακή κρίση στο πλαίσιο ενός ατελέσφορου συζυγικού βίου σκιαγραφείται και στο έργο της Μαρίας Λαϊνά *Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ*. Εδώ, η κεντρική ηρωίδα, Άννα, είναι μια μεσήλικη γυναίκα που έχει εμφανίσει ενός είδους ψυχική διαταραχή και για τον λόγο αυτό έχει περάσει ένα διάστημα κλεισμένη σε ψυχιατρική κλινική. Στην ενδιάμεση πράξη του έργου η Άννα φέρεται να έχει επιστρέψει στο σπίτι της, όπου παίρνει ένα δείπνο μαζί με τον σύζυγό της. Εκείνος προσπαθεί να αφογκραστεί τον διαταραγμένο ψυχισμό της και να την πείσει να κάνουν μαζί μια νέα αρχή. Η Άννα, όμως, φαίνεται ότι έχει αποφασίσει να επιστρέψει στον χώρο της κλινικής, καθώς τον θεωρεί τον μόνο πρόσφορο χώρο για να στεγάσει την υπαρξιακή της αναγέννηση. Η Άννα διεκδικεί για την ίδια μια νέα πραγματικότητα, απαλλαγμένη από τις κοινωνικές συμβάσεις και την κυρίαρχη αντίληψη των πραγμάτων, η οποία δύναται να πραγματοποιηθεί μέσα από τη ρηξικέλευθη χρήση της γλώσσας. Πράγματι, η επόμενη πράξη του έργου βρίσκει την Άννα στον κήπο του ψυχιατρείου να δοκιμάζει τα όρια της νέας πραγματικότητάς της μέσα από την επανεφεύρεση των λέξεων και τον επαναπροσδιορισμό των σημασιών τους.

Το κρασί θα αποτελέσει σύντροφο της Άννας στη σκηνή του συζυγικού δείπνου. Από την πρώτη κιόλας στιγμή η Άννα θα γεμίσει το ποτήρι της, διατεινόμενη ότι το κρασί την διασκεδάζει. Στη διάρκεια της εκ βαθέων συζήτησης με τον σύζυγό της θα αδειάσει το ποτήρι της και θα καλέσει τον σύζυγό της να της το γεμίσει εκ νέου. Λίγο αργότερα θα αποφανθεί ότι «το ποτό σπρώχνει την ψυχή σε μια βλαβερή κινητικότητα, [...] την εκθηλύνει»¹⁵⁵⁷ και θα προτείνει στον σύζυγό της να πει κι εκείνος μαζί της. Στο τέλος της σκηνής του δείπνου η Άννα θα πλησιάσει το παράθυρο και θα προχωρήσει στην ποιητική αναγγελία της νέας ζωής που ευαγγελίζεται, αποφαινόμενη ότι αυτές είναι οι καλύτερες μέρες.

Οι καλύτερες μέρες θα αρχίσουν να διαφαίνονται στην τελευταία πράξη του έργου, στην οποία η Άννα με τη βοήθεια του Άντρα Α΄ επιχειρεί να χαρτογραφήσει τη νέα πραγματικότητα στον κήπο του ψυχιατρείου. Στην πράξη αυτή, όπως και στην πρώτη πράξη του έργου, η οποία εκτυλίσσεται επίσης στον κήπο του ψυχιατρείου, η Άννα δεν φέρεται να έχει ανάγκη από βοηθήματα για την ενίσχυση της ψυχικής της ανθεκτικότητας. Αυτό συμβαίνει, διότι ο χώρος του ψυχιατρείου λειτουργεί για την ίδια απελευθερωτικά και συνιστά τόπο μάλλον αναγέννησης παρά καταβύθισης στην

¹⁵⁵⁷ Λαϊνά, «Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ», ό.π., σ. 69.

ψυχική ασθένεια. Συνεπώς, η καταφυγή στο κρασί περιορίζεται στη σκηνή του σπιτιού, εκεί όπου όλα για την Άννα μοιάζουν από καιρό κορεσμένα και στρεβλά καμωμένα. Το ποτό αποδεικνύεται για άλλη μια φορά πρόσκαιρο στήριγμα μέχρι την οριστική υπέρβαση της καταπιεστικής συνθήκης.

Μια τρίτη υποκατηγορία έργων είναι τα έργα εκείνα στα οποία καλλιεργείται εξ αρχής από την ίδια τη δραματική συνθήκη μια αίσθηση κοινότητας, που μοιάζει να περιβάλλει με ασφάλεια τα πρόσωπα και διαμορφώνει μια οικεία ατμόσφαιρα εντός του δραματικού κόσμου. Στο πλαίσιο αυτό η κοινή πόση και το κάπνισμα συνιστούν πεδία ανάδυσης ενός συλλογικού πνεύματος, ενισχύουν την αίσθηση του ανήκειν και συγκροτούν πόλους συσπείρωσης των δραματικών προσώπων. Ωστόσο, αυτή η αίσθηση δεν είναι παρά φαινομενική: στην πορεία της δράσης έκαστου έργου αρχίζουν βαθμιαία να διαφαίνονται οι πρώτες ρωγμές στο συλλογικό αυτό σώμα, διά των οποίων φανερώνεται μια υφέρπουσα κρίση ταυτότητας ή συνείδησης. Το συλλογικό σώμα έτσι κερματίζεται και τα πρόσωπα απομένουν αμήχανοι μάρτυρες της διαδικασίας απογύμνωσης του είναι τους –διαδικασία η οποία σε κάποιες περιπτώσεις αποβαίνει παραδόξως λυτρωτική.

Στο έργο του Γιώργου Ηλιόπουλου *Desperados* τα σκηνικά αντικείμενα ενεργοποιούνται στην κατεύθυνση της υποδήλωσης της ελλειμματικής φύσης των «απελπισμένων»¹⁵⁵⁸ –σύμφωνα και με τον τίτλο– νεαρών που επικοινωνούν τον δραματικό του κόσμο. Λειτουργώντας είτε ως υποκατάστατα είτε ως φαντασιακές μεταθέσεις είτε απλώς ως κοινές καταφυγές, τα αντικείμενα στο έργο αυτό πληρούν τα συναισθηματικά και υπαρξιακά κενά που φέρει κάθε ένα από τα δραματικά πρόσωπα, με διαφορετικό κάθε φορά βαθμό ιαματικής επίδρασης. Παρά τις φαινομενικές διαφορές τους όλα τα πρόσωπα του έργου υποβάλλονται σε έναν κοινό αγώνα αναμέτρησης με τις φοβίες του παρελθόντος και την αγωνία του μέλλοντος¹⁵⁵⁹, ακροβατώντας στο σχοινί μιας ενηλικίωσης η οποία επιτακτικά τους καλεί να πάρουν θέση απέναντι στις μεγάλες αποφάσεις της ζωής.

Χωρίς να γίνεται ρητή αναφορά στις σκηνικές οδηγίες του έργου, η φοιτητική γκαρσονιέρα που αποτελεί τον δραματικό χώρο του έργου παρουσιάζει μια εικόνα πληθμονής από φαγητά και ποτά που ξέμειναν από το πρόωρα τερματισμένο πάρτι, τασάκια και αποτσίγαρα στο πάτωμα, ποτήρια παρατημένα σε κάθε γωνιά και

¹⁵⁵⁸ Σύμφωνα με την *Wikipedia*, «desperado» είναι παλιός τύπος του «desesperado» στα ισπανικά, που σημαίνει «απελπισμένος», ωστόσο η λέξη ενέχει και την έννοια του «βίαιου και απερίσκεπτου προσώπου που εκτελεί μερικούς θεαματικούς άθλους», Ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%B1%CF%84%CE%B7%CE%B3%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1:Desperados>. Στην περίπτωση του έργου του Ηλιόπουλου η δεύτερη ερμηνεία της λέξης βρίσκει απόλυτη εφαρμογή, καθώς μεγάλο μέρος της ενέργειας των νεαρών φοιτητών αναλώνεται στο πώς θα μπορέσουν να κάνουν την τελευταία τους φοιτητική βραδιά πιο συναρπαστική. Ακατάσχετη οινοποσία, ξέφρενος χορός, συγκρούσεις στα όρια του καβγά, ακόμα και μια ληστρική επιδρομή σε παρακείμενο σούπερ μάρκετ συνθέτουν το προφίλ της παρέας των «απελπισμένων» αυτήν τη μακρά νύχτα.

¹⁵⁵⁹ Όπως επισημαίνει και ο Π. Τιμογιαννάκης στην κριτική του για την παράσταση, κοινός παρανομαστής όλων των ρόλων είναι ο φόβος. Βλ. Τιμογιαννάκης, «Ελπίδες από το 'Desperados' στο Μεταξουργείο», *Ελεύθερος Τύπος*, 19/03/2000.

χρωματιστές ζελατίνες στα φώτα ως σπέσιαλ εφέ. Στην εκπνοή του εορτασμού της αποφοίτησης η Άννα σπεύδει να συμμαζέψει τον χώρο από τα πεταμένα ποτήρια και αποτσιγάρα, να αδειάσει τα τασάκια και να ξεγυμνώσει τα φωτιστικά από τις ζελατίνες. Παράλληλα, διαμαρτύρεται για τις ετοιμασίες τις οποίες έκανε και οι οποίες πήγαν χαμένες εξαιτίας της εσπευσμένης αποχώρησης των καλεσμένων, αλλά την επόμενη στιγμή επιχαίρει που θα έχουν την ευκαιρία εκείνη και η παρέα της να καταναλώσουν ανεξέλεγκτα τα εναπομείναντα ποτά και φαγητά. Με κάθε ευκαιρία υπενθυμίζει στους υπόλοιπους ότι το σπίτι διαθέτει πληθώρα ποτών και φαγώσιμων, αποθηκευμένων στο ψυγείο, ενώ ακόμα και προς το τέλος του έργου, όταν η παρέα ρίχνει στο τραπέζι ιδέες σχετικά με το πώς θα μπορούσαν να κάνουν την υπόλοιπη βραδιά πιο συναρπαστική και η Στέλλα προτείνει να παραγγείλουν πίτσες και μπύρες και «να γίνουν αλλόκοτοι», η Άννα για άλλη μια φορά διαμαρτύρεται λέγοντας ότι έχουν ήδη διαθέσιμα και μπύρες και φαγητό.

Η πόση αποτελεί σταθερή δραστηριότητα σε όλη τη διάρκεια του έργου και για όλα τα πρόσωπα. Ο Στέφανος ξεκινά την οινοποσία ήδη από την πρώτη εικόνα, σερβίροντας την Άννα και τον Πέτρο που του το ζητούν. Ο Δημήτρης, επίσης, αδειάζει τα μπουκάλια από την αρχή κιόλας του έργου, εγείροντας την παρατήρηση των φίλων του («Δημήτρη, με το μαλακό», τον παραινεί ο Στέφανος, ενώ η Στέλλα τον αποδοκιμάζει: «Κοίτα να σε μαζεύουμε πάλι, νούμερο»¹⁵⁶⁰). Λίγο αργότερα, όταν θα αρχίσει να επιδίδεται στα εκκεντρικά του παραληρήματα, ο Πέτρος θα αποσπάσει από τα χέρια του Δημήτρη το ποτήρι, λέγοντάς του επιτακτικά ότι αυτό ήταν το τελευταίο ποτό της βραδιάς, ενώ αμέσως προηγουμένως ο Στράτος είχε αναρωτηθεί τι τον έχουν ποτίσει και λέει αυτές τις ασυναρτησίες. Ο Δημήτρης φαίνεται προς το παρόν να διακόπτει την πόση, μέχρι που στην τελευταία εικόνα του έργου ανακάμπτει, για να «πάρει δυνάμεις», όπως χαρακτηριστικά δηλώνει στον Πέτρο που για ακόμα μια φορά τον παρατηρεί. Θα χρειαστεί μια γερή γουλιά από το μπουκάλι για να ζητήσει από τη Στέλλα στην εκπνοή του έργου αλλά και της βραδιάς να κουρνιαστεί στην αγκαλιά της, προς απόλυτη έκπληξη της μέχρι τότε αντιδίκου του.

Η Στέλλα ακολουθεί τη διαδικασία της πόσης από την αρχή του έργου, οπότε αναζητά ένα καθαρό ποτήρι, για να διαμαρτυρηθεί στη συνέχεια ότι κάποιος της έριξε στάχτη σε αυτό. Είναι η στιγμή κατά την οποία ο Στράτος και η Κέλλυ επιχειρούν μια πρόποση στο μέλλον, το οποίο ανοίγεται μπροστά τους ελπιδοφόρο και γεμάτο υποσχέσεις. Τα λόγια του Στράτου είναι χαρακτηριστικά:

Αντίο, γαμημένο πανεπιστήμιο! Τακ-τακ, καλημέρα, Πωλ Νιούμαν! Αίθουσες δικαστηρίου, ένορκοι, κύριοι πρόεδροι, ασημί Μερσεντές μου, Αρμάνικοστούμιά μου, καφέ δερμάτινή μου τσάντα, εφτά χιλιάδες εννιακόσιες πενήντα μεταξωτές γραβάτες μου, ακροάσεις, πρωτοσέλιδα, χρυσό μου Ρόλεξ... Όλα τα καργιολίκια μέσα στην παλάμη μου... Όλα!¹⁵⁶¹

Η θριαμβολογία του Στράτου δεν βρίσκει ευήκοα ώτα μεταξύ της παρέας. Η Στέλλα τον κατηγορεί ότι την άγχωσε, ενώ ο Δημήτρης θα επιδοθεί σε ένα αντι-παραλήρημα, στο οποίο αποδομεί την ειδυλλιακή περιγραφή του Στράτου. Μετά την αποχώρηση

¹⁵⁶⁰ Ηλιόπουλος, *Desperados*, ό.π., σ. 28.

¹⁵⁶¹ *Το ίδιο*, σσ. 48-49.

του φερέλπιδος ζευγαριού, ο Στέφανος, η Άννα, η Στέλλα, ο Δημήτρης και ο Πέτρος θα απομείνουν να σκαρφίζονται τρόπους για να ξαναφτιάξουν τη βραδιά τους. Τότε ο Στέφανος ανακοινώνει ότι ανοίγει καινούριο μπουκάλι, ώστε να πιουν και να χορέψουν.

Το ποτό στο έργο αυτό είναι κάτι παραπάνω από μια προσφιλής συνήθεια που αρμόζει σε βραδιά εορτασμού. Η άφθονη ροή του σε όλη τη διάρκεια της βραδιάς, τα αποθέματα του ποτού που έχει εξασφαλίσει η Άννα και η συνεχής αναφορά σε αυτό υποδηλώνουν ότι το ποτό επιστρατεύεται από τα δραματικά πρόσωπα προκειμένου να πληρώσουν το συναισθηματικό και υπαρξιακό κενό που τους αφήνει η μετάβαση από την ξεγνοιασιά της φοιτητικής ζωής στον απαιτητικό κόσμο της εργασίας, με ορόσημο την ορκωμοσία της επόμενης ημέρας. Ουσιαστικά, βρίσκουμε εδώ την εφαρμογή αυτού που υποστηρίζει η Η. Catsiapis στη μελέτη της για τα ποτά στο θέατρο: σε στιγμές μεγάλης αταξίας και χάους το ποτό χρησιμοποιείται προκειμένου να μπορέσουν τα δραματικά πρόσωπα να υπομείνουν αυτό που κατά τα άλλα προβάλλει ανυπόφορο¹⁵⁶². Ως υποκατάστατο της ασφάλειας την οποία οι πέντε συμφοιτητές βλέπουν να χάνουν με την αδήριτη πλέον ενηλικίωσή τους το ποτό καθίσταται στο έργο αυτό η κινητήριος δύναμη αλλά και το κανονιστικό πλαίσιο για τα όσα πράττουν και δηλώνουν εντός του δραματικού χρόνου.

Ομοίως, αντίστοιχο ρόλο επιτελεί και το τσιγάρο, είτε πρόκειται για απλή νικοτίνη, είτε για παράνομη ουσία, όπως συνάγεται στην έκτη και τελευταία εικόνα του έργου, όταν η παρέα έχει μόλις γυρίσει πίσω από την επιδρομή στο σούπερ μάρκετ. Το παράνομο τσιγάρο διακινεί ο Δημήτρης, για να εισπράξει για άλλη μια φορά την αποδοκιμασία του Στέφανου, τον οποίο για αυτόν ακριβώς τον λόγο αποκαλεί ειρωνικά «μπαμπάκα». Η μόνη η οποία εν τέλει υποκύπτει στη γοητεία αυτού του τσιγάρου είναι η Στέλλα, καθώς ρουφά μια τζούρα, επαινώντας τον Δημήτρη για την ιδέα του να το φυλάξει για το πάρτι. Κατά τα άλλα, στη δίνη του καπνού παραδίνονται όλα τα πρόσωπα του έργου με προεξάρχουσα την Άννα, η οποία στην πρώτη εικόνα του έργου φέρεται να ανάβει το ένα τσιγάρο μετά το άλλο (μάλιστα, ζητά από τον Στέφανο να της ανάψει ένα τσιγάρο και αυτός της υπενθυμίζει ότι έχει ήδη ένα αναμμένο στο τασάκι, για να εισπράξει την απάντησή της ότι εκείνο το έχει βαρεθεί).

Η δεύτερη εικόνα του έργου ξεκινά με τον Στράτο να κάθεται στον καναπέ και να καπνίζει ένα πούρο. Λίγο αργότερα στην ίδια εικόνα ο Στράτος ανάβει ένα τσιγάρο θέλοντας να απολαύσει το ρεσιτάλ επίδειξης του Δημήτρη, ωστόσο η Στέλλα του το παίρνει από το στόμα και το σβήνει, υπενθυμίζοντάς του ότι το πρόγραμμα για να το ελαττώσει απαιτεί ένα τσιγάρο ανά σαράντα πέντε λεπτά. Στην τέταρτη εικόνα του έργου ο Δημήτρης θα ιδιοποιηθεί το τσιγάρο του Στέφανου για να επιδοθεί σε ένα ακόμα από τα παραληρήματά του, ενώ στην επόμενη εικόνα η Στέλλα ανακοινώνει ότι θα ανάψει τσιγάρο, απολαμβάνοντας το πείραμα με τον πίθηκο που βλέπουν στην τηλεόραση. Τέλος, σε σκηνική οδηγία της τελευταίας εικόνας του έργου διαβάζουμε ότι όλα τα πρόσωπα ξεσπούν σε χορό, πίνουν, καπνίζουν, τραγουδάνε και χορεύουν ακραία.

¹⁵⁶² Catsiapis, *ό.π.*, σ. 93.

Όλη αυτή η υπερσυσσώρευση αναλώσιμων αγαθών στο έργο, είτε πρόκειται για τα ποτά και τα φαγητά, είτε για τα τσιγάρα και τα πούρα, φανερώνει ακριβώς την ελλειμματική ύπαρξη των δραματικών προσώπων, που επιχειρούν να επιβληθούν στο αμείλικτο παρόν τους διά της κατανάλωσης και του εκτροχιασμού των αισθήσεων στον οποίο αυτή εξωθεί. Η σύγχυση των δραματικών προσώπων, όπως αυτή διαγράφεται στους αποσπασματικούς και ατελέσφορους διαλόγους τους, στις σπασμωδικές συμπεριφορές τους, στις αδικαιολόγητες εκρήξεις τους και στις άστοχες προβολές τους στο μέλλον, φανερώνει αυτήν ακριβώς την αμηχανία απέναντι στη μη-αναστρέψιμη ροή του χρόνου. Η υπερέκθεση στα αναλώσιμα αγαθά λειτουργεί στην κατεύθυνση της αναστολής της υπαρξιακής αγωνίας η οποία στοιχειώνει τη μετάβαση των νεαρών φοιτητών στον κόσμο της ενηλικίωσης¹⁵⁶³.

Υπό το πρίσμα αυτό όλα τα αντικείμενα που συγκεντρώνονται επί σκηνής, φαγητά, ποτά, τσιγάρα, συγκροτούν τη «μελαγχολική επιφάνεια της πραγματικότητας»¹⁵⁶⁴, κάτω από την οποία κρύβονται οι βαθύτερες ανησυχίες μιας γενιάς εμφανώς αποπροσανατολισμένης, μιας γενιάς που έχει αφήσει πίσω της την εποχή των κοινωνικών αγώνων και οδεύει ολοταχώς προς τη νέα εποχή της ατομικότητας, του ανταγωνισμού, της κοινωνικής αναρρίχησης, χωρίς ακόμα να έχει εσωτερικεύσει τον νέο ηθικό κώδικα, με αποτέλεσμα να ταλαντεύεται στις δύο άκρες του κοινωνικού εκκρεμούς. Τα αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιούν τα πρόσωπα του έργου προκειμένου να διαχειριστούν την εύθραυστη συναισθηματική τους κατάσταση υπερβαίνουν το καθεστώς του ατομικού βοηθήματος και ανάγονται σε μια ολόκληρη τάξη αντικειμένων, τα οποία αντανάκλουν ακριβώς αυτήν τη μετάβαση στη νέα εποχή – μια μετάβαση ασταθή και αβέβαιη, η οποία αφίσταται από τα παραδεδομένα κοινωνικά σχήματα και για τον λόγο αυτό προκαλεί εύλογη αμηχανία στους νεαρούς αποφοίτους.

Κατανάλωση καφέδων, ποτών, τσιγάρων και πούρων εντοπίζεται και στο έργο του Λένου Χρηστίδη *Ωραία φάση*, ένα έργο που εκ πρώτης όψεως εμφανίζει παρόμοιο δραματικό πλαίσιο με εκείνο των *Desperados*. Και εδώ βρισκόμαστε στο σπίτι τριών συμφοιτητών, οι οποίοι τελούν στο μεταίχμιο μεταξύ φοιτητικού και εργασιακού βίου. Μόνο που εδώ ο συγγραφέας δεν εστιάζει στις ανησυχίες και τις υπαρξιακές αγωνίες των τριών νεαρών, αλλά μετατοπίζει το δραματικό ενδιαφέρον στον ρόλο που διαδραματίζουν οι πατεράδες των τριών φίλων, οι οποίοι εισβάλλουν στον χώρο τους διαδοχικά, έχοντας προηγουμένως εξωθήσει σε φυγή ο καθένας τον γιο του. Με τον τρόπο αυτό καλλιεργείται διαρκώς μια ατμόσφαιρα μυστηρίου, το οποίο δεν θα διαλευκανθεί ούτε στο τέλος του έργου. Με την εκκρεμή είσοδο του τρίτου πατέρα στην καταληκτική σκηνή του έργου κορυφώνεται η αίσθηση απειλής, ενώ η αμφισημία που διέπει τα σκηνικά δρώμενα διαχέεται στο σύνολο του δραματικού σύμπαντος του έργου.

¹⁵⁶³ Όπως εύστοχα παρατηρεί η Catsiapis, «[...] ο πολλαπλασιασμός των αντικειμένων στη σκηνή και κυρίως η παντοδυναμία τους αποτελούν την αντανάκλαση ενός κόσμου ολοένα και πιο κυριαρχούμενου από την υλιστική τυραννία, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα το ον, συνθλιμμένο, να μη βρίσκει πλέον τη θέση του εντός αυτού». Βλ. Catsiapis, «Les objets au théâtre», *ό.π.*, σ. 78.

¹⁵⁶⁴ Πετάση, «Απελπισμένοι με μέλλον», *Δίφωνο* (Ιαν. 2000), σ. 192.

Προκειμένου ο συγγραφέας να ενισχύσει την οπτική αυτή μεταθέτει τις συνήθειες που θα περίμενε κανείς να χαρακτηρίζουν την καθημερινότητα των φοιτητών στο πρόσωπο της παλαιότερης γενιάς. Έτσι, ο κ. Γιάννης φέρεται να πίνει διαρκώς καφέδες, γεγονός μάλιστα που σχολιάζεται επικριτικά από τους νεαρούς, και είναι ο μοναδικός μαζί με τον κ. Κώστα που θα ανάβει καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης τσιγάρα και πούρα. Βέβαια, στην ενδιάμεση σκηνή, όπου στην παρέα προστίθενται και άλλοι φίλοι των τριών φοιτητών, η πόση θα είναι κοινή μεταξύ των δύο γενεών. Στο σύνολο, όμως, της δράσης οι ρόλοι εμφανίζονται μάλλον ανεστραμμένοι: οι γηραιότεροι είναι εκείνοι που αναζητούν τις απολαύσεις, ενώ οι νεότεροι προβάλλουν πιο εγκρατείς. Ακόμα και στην περίπτωση του σετ γυμναστικής, το οποίο στις πρώτες σκηνές φέρεται να χρησιμοποιεί αποκλειστικά ο Βασίλης, προιούσας της δράσης είναι ο κ. Γιάννης αυτός που θα βρεθεί ανεβασμένος στο μηχάνημα, έχοντας υποκαταστήσει πλήρως τον Βασίλη στη θέση αυτή. Στη σκηνή αυτή, άλλωστε, ο Βασίλης έχει ήδη εξαφανιστεί, καθώς επίκειται η έλευση και του δικού του πατέρα, ενώ παράλληλα αναδύονται και άλλα στοιχεία που συνηγορούν στη σταδιακή άλωση του χώρου των τριών φοιτητών από τις αινιγματικές φιγούρες των πατεράδων τους.

Με τον τρόπο αυτό καλλιεργείται μια αμφιβολία ως προς το ποιόν και τα κίνητρα των τριών εισβολέων, η οποία επιτείνεται από ορισμένες αιχμές που αφήνει ο συγγραφέας για το παρελθόν τους. Καθώς, όμως, όλα αυτά λανθάνουν στο υπόστρωμα των δραματικών καταστάσεων και τίποτα δεν λέγεται ρητά, τελικά η παρουσία των γηραιότερων επικαλύπτεται με μια αίσθηση μυστηρίου. Υπό αυτό το πρίσμα, ο κ. Γιάννης, που έχει και την εκτενέστερη παρουσία στο έργο, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένας «*sui generis*» τύπος¹⁵⁶⁵, που ξεχωρίζει με την αινιγματική του στάση. Μέσα από πράξεις και ενέργειες που δεν συνάδουν με την ηλικιακή φάση στην οποία βρίσκεται, ο κ. Γιάννης φέρεται να αναζητά το ελιξίριο της νεότητας, προκαλώντας αμηχανία έως και δυσφορία στους φίλους του γιου του, οι οποίοι δεν αναγνωρίζουν στο πρόσωπό του τον τυπικό μεσήλικα. Η εξέλιξη, βέβαια, της δράσης θα υπονομεύσει ακόμα περισσότερο τον ρόλο των νεαρών, καθώς οι γηραιότεροι θα αρχίσουν να ιδιοποιούνται όλο και πιο απροκάλυπτα τον χώρο και τις συνήθειές τους. Τελικά θα απομείνουν οι μόνοι κυρίαρχοι του χώρου, ολοκληρώνοντας τη «*συνωμοσία της παλιότερης γενιάς*»¹⁵⁶⁶ σε βάρος της νέας, η οποία ισοπεδώνεται από τη νεόκοπη ζωτικότητα των πρεσβύτερων.

Μια ανάλογη ανατροπή των ηλικιακών στερεότυπων λαμβάνει χώρα και στο έργο του Βασίλη Ραΐση *Το πρόβλημα του Κώστα*. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στο σπίτι του Παύλου, όπου βρίσκει καταφύγιο ο Κώστας με το ανομολόγητο πρόβλημά του και μαζί του οι δύο γυναικείες παρουσίες της συντροφιάς, η Δώρα και η ανώνυμη φίλη της. Κάποια στιγμή στην παρέα θα προστεθούν και οι γονείς του Παύλου, Δέσποινα και Περικλής (στις διδασκαλίες αναγράφονται με τις ιδιότητές τους). Μέσα σε μια ατμόσφαιρα διάχυτου μυστηρίου γύρω από το πρόβλημα που

¹⁵⁶⁵ Καλτάκη, «Ωραία φάση στη Νέα Σκηνή!», *Επενδυτής*, 25-26.5.1996.

¹⁵⁶⁶ Μικελίδης, «Πρώτη (θεατρική) φάση», *Ελευθεροτυπία*, 30.3.1996.

απασχολεί τον Κώστα, η διευρυμένη παρέα αρχίζει να πίνει τα σφηνάκια που ετοιμάζει ο πατέρας του Παύλου. Καθώς, μάλιστα, πρόκειται για μια συνταγή κοκτέιλ εμπνεύσεως του ίδιου του πατέρα, η ομήγυρη αποφασίζει να του αποδώσει ένα όνομα. Μετά από σύντομη αναζήτηση καταλήγουν ότι το κοκτέιλ πρέπει να ονομαστεί «Το πρόβλημα του Κώστα», με τον πατέρα να λέει χαριτολογώντας ότι το πρόβλημα του Κώστα είναι υπαρκτό και συνίσταται σε δύο μέρη βότκα και ένα μέρος κουαντρό. Η μητέρα του Παύλου, τότε, τον αποπαίρνει και αποφασίζει να ασχοληθεί ουσιαστικά με τη διερεύνηση του προβλήματος, με τον Κώστα να διστάζει να κοινοποιήσει το πρόβλημά του και τελικά να ομολογεί ότι έχει ξεχάσει ποιο ακριβώς είναι αυτό.

Η συντροφιά επιλέγει, τότε, τη θεατρική συνθήκη, προκειμένου αφενός να κάνει τον Κώστα να ανακτήσει τη συνείδηση του προβλήματός του, αφετέρου να προσεγγίσει πολυπρισματικά το πρόβλημα και έτσι να οδηγηθούν από κοινού σε μια λύση. Η απόπειρά τους, όμως, αυτή μένει ατελέσφορη, καθώς εισβάλλει ο γείτονας και η ομήγυρη σταδιακά διαλύεται. Στο τέλος του έργου μένουν επί σκηνής ο Παύλος με τον Κώστα. Ο Παύλος προτείνει στον Κώστα να πιουν ένα σφηνάκι ακόμα, ώστε ο Κώστας να χαλαρώσει και να του εκμυστηρευθεί το πρόβλημά του. Ο Κώστας, ωστόσο, παλιμβουλεί, με αποτέλεσμα το έργο να κλείνει χωρίς ποτέ να αποκαλυφθεί η φύση του προβλήματός του. Η αίσθηση που απομένει στο τέλος είναι αυτή μιας διάχυτης ανησυχίας, ενός προβλήματος που έχει και κοινωνικές ρίζες, που αφορά όλους τους παριστάμενους, ενός ζητήματος αξιών –ίσως και ιδεολογίας, πάντως μιας βαθύτερης αγωνίας, που καθιστά τελικά το πρόβλημα του Κώστα «διαηλικιακό, διαχρονικό, διάχυτο και μη προσδιορίσιμο. Συγκεκριμένο, όσο και υπερβατικό, μέρος του γενικευμένου παραλογισμού»¹⁵⁶⁷.

Μέσα από την ιχνηλάτηση του προβλήματος του Κώστα, με όλες τις αιχμές που του έχουν αποδοθεί –ερωτικής, κοινωνικής, ιδεολογικής, υπαρξιακής φύσης–, τα πρόσωπα του έργου παρουσιάζονται ως μια συμπαγής ενότητα, που έχει αφοσιωθεί σε έναν σκοπό, τη διαλεύκανση του προβλήματος, και διακατέχεται από τις ίδιες ανησυχίες. Τα έξι πρόσωπα, αν και με διαφορετικές καταβολές και ηλικιακό στάτους, επιδίδονται στη διερεύνηση του προβλήματος, σαν να πρόκειται για ένα πρόβλημα οικουμενικό, ένα πρόβλημα που τους αφορά άμεσα και του οποίου η επίλυση χρήζει επείγουσας παρέμβασης. Διά της διαδικασίας αυτής οι διαφορές τους εξομαλύνονται, οι αποστάσεις αμβλύνονται και τα έξι πρόσωπα βαθμιαία διολισθαίνουν στο ίδιο υπαρξιακό καθεστώς. Δεν πρόκειται πλέον για έξι διακριτές εαυτότητες, αλλά για μια ενιαία παρουσία, που έρχεται αντιμέτωπη με ένα πρόβλημα διαχρονικό και πανανθρώπινο, το οποίο μπορεί να μην κατονομάζεται, αλλά η επίδρασή του επάνω στα πρόσωπα αποδεικνύεται καταλυτική.

Το ποτό στο οποίο αυτά καταφεύγουν τόσο στην αρχική σύνθεση της παρέας, όσο και με την προσθήκη των δύο μεσήλικων γονιών του Παύλου, συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός κλίματος σύμπνοιας, που προοδευτικά μετουσιώνεται σε κλίμα συνηνοχής γύρω από το μετεωριζόμενο πρόβλημα, καθώς τα πρόσωπα το οικειοποιούνται τόσο πολύ ώστε αυτό καθίσταται σχεδόν προσωπικό τους πρόβλημα.

¹⁵⁶⁷ Τσατσούλης, «Μαύρες (;) κωμωδίες», *Ημερησία*, 15-16.1.2000.

Το ποτό, άλλωστε, σε πρώτο χρόνο έχει καταστεί πεδίο εξομοίωσης: τα σφηνάκια που ετοιμάζει ο πατέρας του Παύλου και για τα οποία επαίρεται, σε συνδυασμό με τη λοιπή παλιμπαιδίζουσα συμπεριφορά του, «εξιζώνουν συμπεριφορικά παιδιά και γονείς, γεφυρώνοντας το χάσμα γενεών»¹⁵⁶⁸. Με τον τρόπο αυτό η πόση εδώ λογίζεται ως μια συνθήκη ομογενοποίησης των προσώπων και συνένωσής τους γύρω από έναν κοινό σκοπό, την αποκάλυψη του προβλήματος του Κώστα. Η συνθήκη αυτή επικυρώνεται με την είσοδο των προσώπων στη θεατρική σύμβαση, όπου εκκινώντας από το σημείο μηδέν της ταυτότητάς τους τα έξι πρόσωπα αποπειρώνται να αναψηλαφίσουν τις επιμέρους πτυχές του προβλήματος του Κώστα, αναδεικνύοντας την καθολικότητά του. Το πρόβλημα ουδέποτε ταυτοποιείται, εντούτοις καθίσταται πρόβλημα κοινό, διαμοιραζόμενο σε όλες τις ηλικίες και τις φάσεις ζωής, με αποτέλεσμα να προσλαμβάνει μια μάλλον υπερβατική διάσταση, η οποία άλλωστε καταφάσκεται από την καθήλωσή του μέχρι τέλους στην αφάνεια και τη σιωπή.

Η οινοποσία ως μέσο συσπείρωσης των προσώπων και ως μέσο ενεργοποίησης της αίσθησης της κοινότητας επιστρατεύεται και στο ιστορικό δράμα του Τάκη Χρυσούλη *Ρήγας Βελεστινλής-Φεραίος*. Στην αρχή του έργου στο σπίτι του Αργέντη στην ελληνική παροικία της Βιέννης καταφτάνει με άκρα μυστικότητα ο Παναγής, παραγιός του Αργέντη, φέρνοντας σπουδαία νέα, όπως ο ίδιος προαναγγέλλει. Ο Αργέντης, τότε, βγάζει να πιουν μια χιώτικη ρακή και ο Παναγής ανακοινώνει στους παριστάμενους το νέο της άφιξης του Ρήγα στη Βιέννη, με σκοπό να οργανώσουν όλοι μαζί την προεπαναστατική τους δράση. Στη συνέχεια και ενώ και άλλοι επιφανείς της παροικίας έχουν συγκεντρωθεί κρυφά στο σπίτι του Αργέντη αναμένοντας με ανυπομονησία την άφιξη του Ρήγα, η κόρη του Αργέντη Μαργαρίτα φέρνει κρασί και μεζέδες. Η ομήγυρη πίνει στην υγεία και στη λευτεριά της Ελλάδας. Το αισιόδοξο κλίμα θα διακοπεί πρόσκαιρα από την αιφνίδια επίσκεψη του αυστριακού αστυνόμου Χούλερ, αλλά θα ενεργοποιηθεί εκ νέου με την τελική άφιξη του Ρήγα. Η Μαργαρίτα προσφέρει στον Ρήγα φαγητό και κρασί από τα καλούδια του τραπέζιού, αλλά εκείνος αρνείται διακριτικά. Δέχεται μόνο να κρατήσει ένα ποτήρι κρασί, για να ευχηθεί για το καλό του σπιτιού του Αργέντη και του ίδιου του οικοδεσπότη.

Η οινοποσία στο έργο αυτό συνδέεται με σημαντικές ιδιωτικές στιγμές της οικογένειας Αργέντη, οι οποίες όμως θα έχουν αντίκτυπο και στη συλλογική ιστορία του γένους. Η προετοιμασία της επανάστασης, η οποία εκκολάπτεται στο σπίτι του Αργέντη, συνιστά μια από τις πολλές φωτεινές στιγμές της ιδεολογικής προεργασίας του αγώνα, η οποία έλαβε χώρα στις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού. Δικαίως, λοιπόν, οι στιγμές αυτές συνοδεύονται από την κατανάλωση ποτών σε ένα γενικευμένο κλίμα ελπίδας και αισιοδοξίας. Το γεγονός, μάλιστα, ότι για την ιδιαίτερη αυτή περίπτωση ο Αργέντης βγάζει τη χιώτικη ρακή που κρατά καλά φυλαγμένη, καθώς είναι από τα λίγα του υπάρχοντα που του θυμίζουν τον τόπο του, αποκτά συμβολική σημασία τόσο για τον ίδιο όσο και για την έκβαση του

¹⁵⁶⁸Ο.π.

εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα. Επίσης, το γεγονός ότι ο Ρήγας επιλέγει να χρησιμοποιήσει το κρασί όχι προς ίδια ευχαρίστηση, αλλά μόνο και μόνο για να ευχηθεί στην υγεία του Αργέντη και όλων όσων είναι πρόθυμοι να συνεισφέρουν στην προετοιμασία του αγώνα, προσδίδει στο κρασί μια τελετουργική διάσταση. Υπό αυτό το πρίσμα το κρασί στο έργο γίνεται το μέσον για τη φαντασιακή επιτέλεση της επανάστασης και συσπειρώνει τα πρόσωπα γύρω από το κοινό όραμα της εθνικής παλιγγενεσίας.

Μια διαφορετική έννοια της κοινότητας εισάγει το έργο του Μπάμπη Τσικληρόπουλου *Ο κήπος με τα χελιδόνια*¹⁵⁶⁹. Εδώ το τσιγάρο και όχι το ποτό αναδύεται ως συνεκτικό στοιχείο της κλειστής ομάδας των ασθενών του ψυχιατρείου, ως σημείο αναφοράς της καθημερινότητάς τους, τέτοιο που νοσηματοδοτεί τον έγκλειστο βίο και προσφέρει μια ευκαιρία για συνύπαρξη και συνδιαλλαγή. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στη σάλα μιας ψυχιατρικής κλινικής, όπου υπό την εποπτεία της κοινωνιολόγου Μαρίας έχουν συγκεντρωθεί πέντε τρόφιμοι για να στολίσουν το χριστουγεννιάτικο δέντρο. Πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ο Χαραλαμπάκης, ο οποίος εμφανίζεται και ως κάτοχος των τσιγάρων. Διαθέτει ένα ολόκληρο πακέτο, αλλά φείδεται της κατανάλωσής τους. Αρχικά δέχεται μόνο να μοιραστεί στη μέση ένα τσιγάρο με τη Φρόσω, με την οποία ερωτοτροπεί. Ο Σταύρος ζητά επίμονα και αυτός ένα τσιγάρο, για να εισπράξει την άρνηση του Χαραλαμπάκη με τη δικαιολογία ότι το κάπνισμα βλάπτει. Μετά από πολλαπλές αρνήσεις ο Σταύρος θα απειλήσει να εισβάλει νύχτα στο δωμάτιο του Χαραλαμπάκη και να του κλέψει ολόκληρο το πακέτο.

Στο δεύτερο μέρος του έργου ο Σταύρος εισέρχεται στον χώρο κρατώντας κρυφά στα δάχτυλά του μια «τσιγαρούκλα», την οποία καπνίζει με απόλαυση, ενώ διατείνεται ότι πρόκειται για «το πιο ωραίο βλάψιμο». Λίγο αργότερα θα κάνει την εμφάνισή του και ο πέμπτος της παρέας, ο επονομαζόμενος Ζαμπέτας. Ο Χαραλαμπάκης θα τον κεράσει ένα τσιγάρο και τότε θα σπεύσουν να πάρουν από ένα και η Φρόσω με τον Σταύρο. Σε ομαδικό κάπνισμα θα προχωρήσουν τα πρόσωπα και στη συνέχεια, με τον Χαραλαμπάκη να προσφέρει πλέον το πακέτο του αβίαστα. Το ίδιο θα γίνει μια τελευταία φορά στη σκηνή κατά την οποία οι πέντε τρόφιμοι έχουν κλειδώσει τη Μαρία στο δωμάτιο, την έχουν περιτυλίξει με τα χριστουγεννιάτικα λαμπάκια και την έχουν στολίσει ως δέντρο. Παίρνουν, τότε, όλοι μια απόσταση από το δημιουργημά τους, ανάβουν από ένα τσιγάρο και ατενίζουν το παράδοξο θέαμα.

Το τσιγάρο, όμως, εγκιβωτίζεται και στο παιχνίδι ρόλων που εκδιπλώνεται επί σκηνής με πρωτοβουλία του Χαραλαμπάκη, ο οποίος επιδιώκει να παρουσιάσει στους υπόλοιπους τρόφιμους τα γεγονότα που είχαν ως αποτέλεσμα τον εγκλεισμό του. Στην πρώτη αναπαράσταση επιφυλάσσει στη Φρόσω τον ρόλο της μητέρας του και της δίνει ένα μισοτελειωμένο τσιγάρο για να μπορέσει εκείνη να αποδώσει τον ρόλο της πιο πιστά. Στη δεύτερη αναπαράσταση ο Χαραλαμπάκης προβαίνει αυτήν τη φορά σε μια πιο διευρυμένη διανομή, καθώς προστίθενται και άλλοι ρόλοι στο δράμα

¹⁵⁶⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Θέατρο «Κνωσός» τη θεατρική περίοδο 1995-1996 σε σκηνοθεσία Γιώργη Χριστοφιλάκη.

της ζωής του. Προτείνει στον Σταύρο τον ρόλο του θείου Αντωνάκη και εκείνος δέχεται μόνο υπό την προϋπόθεση ότι ο θείος θα καπνίζει. Ο Χαραλαμπίδης υποχωρεί και ο Σταύρος παίζει στη συνέχεια τον ρόλο του θείου απολαμβάνοντας το τσιγάρο του.

Αν στα προηγούμενα έργα το τσιγάρο έχει λειτουργήσει ως διαφυγή από μια πνιγηρή συνθήκη, ως πρόσκαιρο βοήθημα σε μια στιγμή έντασης και συναισθηματικής φόρτισης ή ως απλώς ως χρόνος παύσης και ενατένισης, στο παρόν έργο το τσιγάρο αναδύεται ως επιτακτική ανάγκη για την ψυχική επιβίωση των προσώπων και για την πλήρωση της αίσθησης του ανήκειν. Μέσα σε έναν χώρο ο οποίος εξ ορισμού ταυτίζεται με την περιθωριοποίηση και την απομόνωση οι τρόφιμοι πασχίζουν να συνυπάρξουν και να αλληλεπιδράσουν με τρόπο που τελικά μπορεί να αποδειχθεί πιο αυθεντικός από εκείνον των ψυχικά υγιών. Στην απόλυτη ερημία της καθημερινότητάς τους, από την οποία ελλείπει η παραγωγική εργασία και κάθε άλλη δραστηριότητα που ερείδεται στην κοινωνική οργάνωση, βοηθήματα όπως το τσιγάρο συνιστούν ένα μέσο επαφής με τον κόσμο του πραγματικού αλλά και πεδίο συσπείρωσης γύρω από μια κοινή δραστηριότητα. Η λαχτάρα με την οποία τα πρόσωπα ορμούν στα τσιγάρα εν μέσω της κλιμακούμενης έντασης που προκαλείται αρχικά από το παιχνίδι των ρόλων και στη συνέχεια από την παγίδευση της κοινωνιολόγου υποδηλώνει την ανάγκη τους να εμπλακούν σε μια κοινή δράση και να αναπτύξουν ένα αίσθημα συνενοχής.

Ιδωμένος υπό αυτό το πρίσμα ο εγκλεισμός τους αντιμετωπίζεται από τον συγγραφέα όχι ως μια παρεκκλίνουσα του φυσιολογικού συνθήκη, αλλά αντίθετα ως μια άλλης τάξεως κανονικότητα, εντός της οποίας καλλιεργείται μια ιδιότυπη αίσθηση κοινότητας, όπου καθένα από τα πρόσωπα έχει τη θέση και τον ρόλο του. Διαμορφώνεται, έτσι, η αίσθηση ενός ασύλου συγκροτημένου από την «αδυσώπητη φιλία συγγενών και παρακοιμωμένων, όπου οι τρόφιμοι μπορούν να εκμυστηρευθούν μεταξύ τους το ανεκμυστήρευτο»¹⁵⁷⁰. Μέσα στο πλαίσιο της νέας αυτής κανονικότητας το τσιγάρο αποτελεί σημείο αναφοράς και διαρκούς επαναφοράς των προσώπων, αφού δι' αυτού κυρώνεται η ιδιάζουσα συλλογικότητά τους και καταφάσκει η δημιουργική τους σχέση με την πραγματικότητα, την οποία αυτά είναι σε θέση συνεχώς να αναδημιουργούν μέσα από φαντασιακές προβολές, συλλογικά παιχνίδια ρόλων και καταστάσεις οι οποίες απαιτούν την κοινή συμμετοχή και συνενοχή τους.

Τα επόμενα τρία έργα εισάγουν μια νέα θεματική στο πεδίο των εξαρτήσεων, αυτή των ναρκωτικών ουσιών. Μάλιστα, εδώ τα ναρκωτικά δεν εμφανίζονται ως απλό ίχνος μιας εξαρτητικής σχέσης των δραματικών προσώπων, αλλά πολύ περισσότερο ως δομικό στοιχείο του δραματικού σύμπαντος των έργων, διά του οποίου αρθρώνεται ένας προβληματισμός γύρω από την ψυχοπαθολογία του εξαρτημένου ατόμου και τη δυνητική διολίσθησή του σε πράξεις του κοινού ποινικού δικαίου ως απόρροια της περιθωριοποίησής του. Η εξάρτηση εδώ υπερβαίνει το

¹⁵⁷⁰ Πεφάνης, «Μπάμπη Τσικληρόπουλου: *Ο Κήπος με τα χελιδόνια* από τον Θεατρικό Οργανισμό Διόνυσος στο θέατρο Κνωσός, 1995», στον τόμο *Επί σκηνής: Κριτική θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 99.

στενό πλαίσιο του ατομικού βίου των προσώπων και εμφανίζει οργανική σύνδεση με το κοινωνικό περιβάλλον, τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς αλλά και τη νέα ηθική που αναδύεται κατά τη μετανεωτερική εποχή.

Στο έργο του Άγγελου Βογιάσαρη *Η αγάπη της μαϊμούς* ο Γιος, ένας νέος εικοσιπέντε ετών, βιώνει την ασφυκτική αγάπη της μητέρας του, την απόρριψη των βαθύτερων επιθυμιών του και τη μη αποδοχή της προσωπικότητάς του. Μπαίνει στον κόσμο των ναρκωτικών, γνωρίζει έναν νεαρό, με τον οποίο συνάπτει ερωτικό δεσμό, παρασύρει και εκείνον στην άβυσσο των ναρκωτικών και καταλήγει νεκρός από υπερβολική δόση. Το έργο διαρθρώνεται ως ένα διαρκές flash back σε στιγμές της ζωής του γιου, μέσα από τις οποίες αποτυπώνεται ανάγλυφα όλη αυτή η συναισθηματική διαδρομή που είχε ως αποτέλεσμα την καταφυγή του στα ναρκωτικά. Η επαφή του γίνεται αρχικά με το χασίς και με το πιο ενισχυμένο τσιγάρο που αποκαλείται «Άις» και του οποίου η επήρεια, κατά τα λεγόμενα του Γιου, μπορεί να αγγίξει τις δεκατέσσερις ώρες. Στη συνέχεια περνάει στην κοκαΐνη, για να καταλήξει σε ενέσιμη ηρωίνη, από την οποία χάνει τη ζωή του. Μάλιστα, η διαδικασία παρασκευής και λήψης της θανατηφόρας δόσης αναπαρίσταται σκηνικά με πάσα λεπτομέρεια και αληθοφάνεια στην επίμαχη σκηνή.

Τα ναρκωτικά στο έργο αυτό έχουν σταθερή παρουσία στο επίπεδο της σκηνικής αναπαράστασης, συνιστώντας τον κύριο άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφεται η σκηνική δράση. Η παρουσία τους, ωστόσο, δεν εξαντλείται στην ανασκόπηση της πορείας ζωής του Γιου και στην τραγική του κατάληξη. Πολύ περισσότερο τα ναρκωτικά συνδέουν τα σκηνικά δρώμενα με το βαθύτερο εννοιολογικό υπόστρωμα του έργου, αφού συνοψίζουν όλη την προσπάθεια του Γιου να διαφύγει από τον ασφυκτικό έλεγχο της μητέρας του, να ενεργήσει αυτόβουλα και να επιτρέψει στον εαυτό του στιγμές απόδρασης από έναν ματαιωμένο βίο. Μέσα από την καταφυγή στα ναρκωτικά φωτίζεται η αρρωστημένη αγάπη της μητέρας¹⁵⁷¹, η οποία απορρίπτει τις επιλογές του γιου της και τον χειραγωγεί, χωρίς εν τέλει να τον αποδέχεται ποτέ. Μόνο μετά τον θάνατό του προβαίνει στη συνειδητοποίηση του τραγικού της λάθους, με την καταλυτική παρέμβαση του συντρόφου του γιου της. Τα ναρκωτικά στο έργο αυτό δεν συνιστούν απλώς ένα πεδίο εξαρτήσεων, αλλά φανερώνουν πολύ πιο ριζικά το συναισθηματικό και υπαρξιακό κενό πάνω στο οποίο μπορούν να ευδοκιμήσουν τέτοιου είδους καταστροφικές πρακτικές.

Εκτεταμένη σκηνική εμφάνιση ναρκωτικών ουσιών εντοπίζεται και στο έργο του Χριστόφορου Χριστοφή *Η μεγάλη κυρά της Τραπεζούντας*. Στο υπερϊστορικό ταξίδι που αποτυπώνει ο συγγραφέας στο έργο του αυτό συναιρούνται στιγμές από την πρόσφατη βαλκανική ιστορία (πτώση των κομμουνιστικών καθεστώτων) και από το απώτερο παρελθόν (βυζαντινή αυτοκρατορία), συνθέτοντας ένα πανόραμα ιστορικών γεγονότων, συλλογικών αφηγήσεων αλλά και ατομικής μνήμης. Κάθε πρόσωπο φέρει τη δική του διαδρομή και σε κάθε διαδρομή αναγνωρίζεται και μια

¹⁵⁷¹ Η «αγάπη της μαϊμούς» στην οποία αναφέρεται ο τίτλος είναι ακριβώς η αγάπη που πνίγει και δεν αφήνει χώρο αυτενέργειας στον άλλο, σύμφωνα με την περιγραφή της κόρης της Μάνας. Άγγελος Βογιάσαρης, *Η αγάπη της μαϊμούς*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 1995, σ. 25.

διαφορετική παθογένεια –ιστορική, κοινωνική, ψυχική. Οι διαδρομές αυτές διασταυρώνονται όταν τα πρόσωπα έρχονται σε αναγκαστική συνύπαρξη, από τη στιγμή που το τρένο στο οποίο επιβαίνουν ακινητοποιείται για άγνωστο λόγο στα σύνορα μεταξύ Αυστρίας και Σλοβενίας. Η επείγουσα αυτή συνθήκη, με την εκκρεμότητα της αναχώρησης να δημιουργεί ένα κλίμα διευρυμένης ανησυχίας, θα επιφέρει αναμοχλεύσεις του παρελθόντος και συγκρούσεις μεταξύ των προσώπων, φορτίζοντας έτι περαιτέρω την ατμόσφαιρα.

Ο Φεντερίκο εμφανίζεται ως ένα πρόσωπο το οποίο διαρκώς υπομιμνήσκει τον χρόνο που παρέρχεται και που έχει ήδη γίνει ιστορία προτού το συνειδητοποιήσουμε. Σε αυτόν ανήκουν φράσεις όπως: «Είμαστε όλοι ένα ζωντανό περιοδικό, ζούμε περιοδικά, εικόνες που κινούνται με ευτελείς λεζάντες, μόνο που μια στιγμή κάποιο γεγονός μάς πολτοποιεί. Κάτι συμβαίνει σε μια στιγμή που τ' ονομάζουμε θάνατο...»¹⁵⁷². Η αγωνία που επιδεικνύει απέναντι στη ροικότητα του χρόνου και στη ρευστότητα των πραγμάτων φαίνεται ότι τον καταβάλλει τόσο ώστε να επιζητά επειγόντως ένα βοήθημα για να μπορέσει να αντέξει το βάρος της πραγματικότητας. Και αυτό το βοήθημα για τον Φεντερίκο είναι η κοκαΐνη. Κάποια στιγμή ζητά κοκαΐνη από τη φίλη του Έλενα, η οποία φέρεται να τον προμηθεύει τακτικά με ναρκωτικές ουσίες, καθώς όπως λέει: «Έχω ανάγκη να φιλτραριστεί το μυαλό μου, να κυκλοφορήσει το όνειρο μέσα στο αίμα...»¹⁵⁷³. Εκείνη δεν του δίνει, αλλά σε επόμενο χρόνο ο Φεντερίκο ψάχνει την τσάντα της και βρίσκει το πολυπόθητο κουτάκι. Αμέσως το ανοίγει, χωρίζει τη σκόνη στα δύο και την ρουφάει με ένα καλαμάκι.

Στην επόμενη πράξη του έργου σε μια κατ' ιδίαν συνομιλία της Έλενας με τον Φεντερίκο πληροφορούμαστε ότι στην πραγματικότητα οι δυο τους έχουν στήσει ένα κύκλωμα κλοπών στα τρένα και ζουν μέσα στην παρανομία. Μια σύντομη λογομαχία μεταξύ τους θα οδηγήσει τον Φεντερίκο να τραυματίσει την Έλενα με σουγιά. Το έργο κλείνει με έναν ήχο πυροβολισμού στην κατεύθυνση από την οποία έφυγε ο Φεντερίκο κρατώντας ένα περίστροφο. Πρόκειται για την τελευταία ψηφίδα που εντέχνως τοποθετεί ο συγγραφέας στο πρόσωπο του Φεντερίκο, ένα πρόσωπο στο οποίο συναιρείται η εγκληματική δράση και η βαθύτερη υπαρξιακή αγωνία, διαμορφώνοντας μια παράδοξη εικόνα, η οποία διαφεύγει της όποιας κατάταξης και του όποιου ηθικού προσδιορισμού της. Τα ναρκωτικά μπορούν να θεωρηθούν ως το συνδετικό στοιχείο μεταξύ των δύο αυτών διαφορετικών όψεων που εμφανίζει ο Φεντερίκο: προερχόμενος από τον κόσμο του περιθωρίου, αλλά ταυτόχρονα με μια διαύγεια πνεύματος που του επιτρέπει να συλλάβει τη ρευστότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και τη ματαιότητα των πραγμάτων ιδωμένων υπό το πρίσμα του αναπότρεπτου θανάτου, ο Φεντερίκο καταφεύγει στην κοκαΐνη ως το πλέον οικείο σε αυτόν μέσο, ώστε να μπορέσει να αντέξει το βάρος της ύπαρξής του.

Αντίθετα με το έργο του Χριστοφή, στο έργο του Δημήτρη Ποταμίτη *Γλυκό του κουταλιού ή Το άλλοθι* η ευρεία κατανάλωση πρωτευόντως κοκαΐνης και

¹⁵⁷² Χριστοφής, «Η μεγάλη κυρά της Τραπεζούντας», στον τόμο *Θεατρικοί καινούργιοι δρόμοι αν και σκοτεινοί στο φως δείχνουν*, ό.π., σ. 206.

¹⁵⁷³ *Το ίδιο*, σ. 210.

δευτερευόντως αλκοόλ εγγράφεται στην αμιγώς εγκληματική δραστηριότητα των δραματικών προσώπων, η οποία δεν επενδύεται με καμία ιδεολογία. Η δραστηριότητα αυτή, εξάλλου, εκπορεύεται ακριβώς από την παντελή κατάρρευση των ιδεολογιών, την αλλοτρίωση της εξουσίας και του χρήματος και τη σταδιακή έκπτωση των αξιών που επέφερε ο μετασχηματισμός της νεοελληνικής κοινωνίας κατά τα πρώτα χρόνια του εκσυγχρονισμού και της παγκοσμιοποίησης. Ο Ποταμίτης στο έργο του αυτό στήνει έναν «εξωφρενικό μύθο ο οποίος [...] τίκτει ένα τέρας: την πραγματικότητα»¹⁵⁷⁴. Πρόκειται για τη σύγχρονή του πραγματικότητα, την οποία ο ίδιος επιχειρεί να αποδομήσει ανατρέποντας εθνικούς μύθους και ιδεολογήματα και καταδεικνύοντας τη βαθύτερη σύστασή της: την υπαγωγή της στον διάχυτο πολιτικό αμοραλισμό και την ηθική της αποσάρθρωση.

Εκπρόσωπος αυτής της πραγματικότητας επί σκηνής είναι ο Φάνης, ένας δραπέτης, που είχε καταδικαστεί σε δεκαετή κάθειρξη για εμπορία ναρκωτικών και ο οποίος εισβάλλει στο δραματικό παρόν στο σπίτι της πρώην συντρόφου του Άννας και την παρασύρει στην εγκληματική του δράση. Η Άννα, θύμα του έρωτα του Φάνη, τον ακολουθεί, αναλαμβάνει τους ρόλους που της επιφυλάσσει το εκάστοτε σχέδιο δράσης που καταρτίζεται από την εγκληματική οργάνωση στην οποία συμμετέχει ο Φάνης και τρέφεται με το όνειρο της από κοινού φυγής τους στη Βραζιλία. Στο ζευγάρι, όμως, παρεμβάλλεται και ένα ακόμα πρόσωπο, μια μορφή αλληγορική, που ονομάζεται Φυλή και είναι μια ηλικιωμένη γυναίκα, η οποία κατά τη μικρασιατική καταστροφή, παιδάκι ακόμα, έχασε τους δικούς της, μπήκε σε μία βάρκα και έφτασε στην Ελλάδα, όπου την ανέλαβε η οικογένεια του πρώην συζύγου της Άννας. Η Άννα την έχει τώρα με τη σειρά της αναλάβει και οι δυο τους προσπαθούν να ανταπεξέλθουν στην καθημερινή τους επιβίωση. Όταν εμφανίζεται ο Φάνης, μπλέκει ανενδοίαστα και τη Φυλή στις εγκληματικές του ενέργειες, ενώ δεν διστάζει να την οδηγήσει σε βέβαιο θάνατο, προκειμένου εκείνος να διασφαλίσει τη φυγή του στη Βραζιλία.

Ο Φάνης παρουσιάζεται ως ένας αδίστακτος εγκληματίας του κοινού ποινικού δικαίου, καθαρά υπολογιστής και κυνικός, ο οποίος ζει μέσα από το έγκλημα και περιφρονεί τις αξίες της ζωής. Προβαίνει σε ανθρωποκτονίες, ληστείες και διακίνηση μεγάλων ποσοτήτων ναρκωτικών ουσιών, τις οποίες μάλιστα καταναλώνει και ο ίδιος στη διάρκεια της δράσης, προκειμένου να μπορέσει να είναι σε διαρκή εγρήγορση και να φέρει εις πέρας τα απαιτητικά εγκληματικά σχέδια της οργάνωσης. Για τον ίδιο λόγο τροφοδοτεί με κοκαΐνη τόσο την Άννα όσο και την ανυποψίαστη Φυλή, στην οποία παρουσιάζει τα ναρκωτικά ως «Άγιο Πνεύμα», που του επιτρέπει να συνομιλεί με τον Θεό. Επάνω στην υποτιθέμενη αυτή συνομιλία ο Φάνης στηρίζει όλο το αφήγημα περί τουρκικού κινδύνου, το μόνο που ο ίδιος διαπιστώνει ότι δύναται να κινητοποιήσει τη Φυλή σε τέτοιο βαθμό ώστε εκείνη να ακολουθεί τυφλά τις υποδείξεις του και να προβαίνει στην εκτέλεση εγκληματικών πράξεων, θεωρώντας ότι έτσι μάχεται τον εχθρό και υπερασπίζεται την εθνική κυριαρχία. Ο Φάνης δεν διστάζει, μάλιστα, να χρησιμοποιήσει την κοκαΐνη και ως επιβράβευση για τη Φυλή,

¹⁵⁷⁴ Βαρβέρης, «Πικρό του κουταλιού», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου*, Γ', ό.π., σ. 155.

η οποία στην πορεία της δράσης φέρεται να έχει εξαρτηθεί και να μην μπορεί να λειτουργήσει σε καθεστώς νηφαλιότητας.

Το έργο αναπτύσσεται ως μια «ευρύχωρη αλληγορία»¹⁵⁷⁵, στην οποία αποτυπώνονται μια σειρά κακώς κειμένων της νεοελληνικής κοινωνίας της εποχής: η έξαρση της τρομοκρατίας, η εκμετάλλευση του ατόμου από άορατα γρανάζια ενός αυτοματοποιημένου εγκληματικού μηχανισμού, ακόμα και η έκπτωση της γλώσσας, των αξιών, των εννοιών¹⁵⁷⁶. Το πρόσωπο του Φάνη συγκεντρώνει όλα αυτά τα χαρακτηριστικά, αναδεικνυόμενο έτσι σε εκφραστή του «κοινωνικού θυμού»¹⁵⁷⁷, που αναπαράγει τη δεδομένη κοινωνικοπολιτισμική συνθήκη, καταλήγοντας ο ίδιος τελικά θύμα της.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό η εκτεταμένη κατανάλωση κοκαΐνης αλλά και αλκοόλ αντανακλά αυτήν ακριβώς τη διττή ιδιότητα του Φάνη ως θύτη και ταυτόχρονα θύματος της κοινωνικής παθολογίας. Παράλληλα, συμπτυκνώνει την αλλοτριωμένη από το έγκλημα ηθική του υπόσταση, που τον εξωθεί στην κυνική εκμετάλλευση των δύο γυναικών και δη της Φυλής, στην αλληγορική μορφή της οποίας συνοψίζεται η ενσάρκωση της λαϊκής παράδοσης και η ανοιχτή σχέση με την Ιστορία¹⁵⁷⁸. Η αλλοίωση που υφίσταται η ίδια η Φυλή μέσα από την κατανάλωση ναρκωτικών καταδεικνύει την εκφυλιστική πορεία της ιστορικής συνείδησης, καθώς αυτή συντρίβεται ανάμεσα σε εθνικούς μύθους, και την ιδεολογική χρήση της Ιστορίας, με στόχο την παραχάραξη της εθνικής ταυτότητας και την ιδεολογική μετατόπιση της κοινωνίας από το ευρύ πεδίο της συλλογικής Ιστορίας στις ατομικές ιστορίες επιβίωσης, κοινωνικής ανέλιξης και πλουτισμού.

Στην τελευταία κατηγορία της παρούσας ενότητας θα συναντήσουμε έργα τα οποία αναπτύσσουν μια προβληματική γύρω από την τέχνη του θεάτρου αλλά και τη θεατροποίηση της ίδιας της ζωής. Στα έργα αυτά η καταφυγή των προσώπων στο κάπνισμα, τον καφέ και την οινοποσία συνδέεται μόνο πρόσκαιρα με ένα ενδεχόμενο εσωτερικό κενό των προσώπων, ενώ πολύ περισσότερο αντανακλά τη θεατρική συνθήκη εντός της οποίας τελεί η σκηνική δράση, φωτίζοντας λοξά τον μεταθεατρικό της χαρακτήρα. Τέτοια είναι η περίπτωση του καφέ και του τσιγάρου της Ηθοποιού που παίζει την Κλυταιμνήστρα στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Γράμμα στον Ορέστη*, η περίπτωση του τσιγάρου του Νυχτοφύλακα στην ιψενική σπουδή του ίδιου συγγραφέα, η περίπτωση του παράνομου τσιγάρου που προσφέρει ο Λαυρέντης στην Ιουλιέτα στο έργο της Πέπης Οικονομοπούλου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα στον καθρέφτη*, αλλά και η οινοποσία και το κάπνισμα στο σύνολο της δραματουργίας του Ανδρέα Στάικου.

Κατά την έναρξη του πρώτου μέρους της αρχαιόμυθης τριλογίας του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Γράμμα στον Ορέστη*, η ηθοποιός που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα εισέρχεται στον σκηνικό χώρο κρατώντας καφέ και τσιγάρο, για να κατευθυνθεί στη

¹⁵⁷⁵ Ο.π.

¹⁵⁷⁶ Ο.π.

¹⁵⁷⁷ Γεωργουσόπουλος, «Αλληγορία περί εθνικής αφέλειας», *Τα Νέα*, 23.10.1990.

¹⁵⁷⁸ Πολενάκης, «Το φάντασμα της επιθυμίας», *Αυγή*, 8.11.1990.

συνέχεια προς το μεγάλο κιβώτιο, το οποίο θα χρησιμοποιήσει ως τραπέζι. Αφού τακτοποιήσει γύρω από το τραπέζι «δήθεν» σκόρπια ορισμένα από τα χαρτιά του γράμματός της, σβήνει το τσιγάρο της, προκειμένου να επιδοθεί αμέσως μετά στην ανάγνωση του γράμματος. Σε όλη την έκταση του μονολόγου δεν υπάρχει καμιά άλλη σήμανση του συγγραφέα σχετικά είτε με το τσιγάρο είτε με τον καφέ. Τα δύο αυτά σκηνικά αντικείμενα εγκαταλείπονται στην εξέλιξη της μονολογικής εκφοράς, καθώς η ηθοποιός που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα μεταβαίνει στο καθεστώς του δραματικού προσώπου της Κλυταιμνήστρας. Ακόμα, όμως, και στις παλινδρομήσεις που διαπιστώνουμε στη διάρκεια του μονολόγου μεταξύ ηθοποιού και δραματικού προσώπου ο καφές και το τσιγάρο παραμένουν αδρανή ως σκηνικά βοηθήματα.

Καθώς στον μονόλογο της Κλυταιμνήστρας το τσιγάρο και ο καφές παύουν πολύ γρήγορα να μετέχουν της επί σκηνής κινητικότητας συνάγουμε το συμπέρασμα ότι τα αντικείμενα αυτά παραμένουν ενεργά αποκλειστικά με την πλαισίωση στην οποία τα υποβάλλει ο συγγραφέας κατά την έναρξη του έργου, για να αδρανοποιηθούν στη συνέχεια, όταν μεταβληθεί και ο τύπος της πλαισίωσης. Έτσι, όταν η ηθοποιός που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα εισέρχεται στην σκηνή, κρατά ένα φλιτζάνι καφέ και ένα τσιγάρο. Τα δύο αυτά αντικείμενα ανήκουν στο δραματικό σύμπαν της ηθοποιού, συνεπώς εντάσσονται στο παιχνίδι της θεατροποίησης πρώτου βαθμού¹⁵⁷⁹ που επιχειρεί ο Καμπανέλλης στο έργο του αυτό. Όταν η ηθοποιός αρχίσει βαθμιαία να μετατοπίζεται στο καθεστώς του δραματικού προσώπου, περνώντας από την ανάγνωση του γράμματος στην γραφή και την εκφορά του, τότε μεταλλάσσεται και η πλαισίωση της σκηνικής δράσης. Το δραματικό πλαίσιο δεν είναι πλέον η πρόβα της ηθοποιού, αλλά οι στιγμές υπαρξιακής αγωνίας της Κλυταιμνήστρας, η οποία κλεισμένη στην κάμαρά της προσπαθεί να εναποθέσει πάνω στο χαρτί τις σκέψεις και τα πλέον μύχια συναισθήματά της σε μια εκ βαθέων απεύθυνση προς τον γιο της Ορέστη. Εδώ τα σκηνικά βοηθήματα έχουν εξοβελιστεί, καθώς δεν απηχούν κάποια ανάγκη της Κλυταιμνήστρας. Κατά συνέπεια, πάνω στα αντικείμενα αυτά προβάλλεται αποκλειστικά η επίμονη προσπάθεια της ηθοποιού να διευθετήσει εντός και εκτός της το δραματικό υλικό με το οποίο έρχεται αντιμέτωπη στο προς παράσταση έργο.

Εξάλλου, η ίδια η καταγωγή των αντικειμένων υποβάλλει ευθύς εξ αρχής μια σχέση με το σύγχρονο πρόσωπο της ηθοποιού, παρά με τον αρχαϊκό τύπο της Κλυταιμνήστρας, υπογραμμίζοντας έτσι τον μεταθεατρικό προσανατολισμό του έργου. Σε δραματουργικό επίπεδο η Σιβετίδου επισημαίνει ότι οι αναχρονισμοί που υιοθετεί ο Καμπανέλλης στο έργο του αυτό οδηγούν στη «διόγκωση της θεατρικότητάς» του¹⁵⁸⁰. Ο καφές και το τσιγάρο, σύμφυτα του σύγχρονου τρόπου ζωής στην κοινωνία της κατανάλωσης, άμεσα συνδεδεμένα με την αγωνία του χρόνου που παρέρχεται και την ανάγκη της ταξινόμησης συναισθημάτων, εμπειριών

¹⁵⁷⁹ Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, ό.π., σσ. 324-338.

¹⁵⁸⁰ Σιβετίδου, «Μεταγραφή και μοντερνικότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», στον τόμο *Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή: Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, ό.π., σ. 174.

και καταστάσεων, λειτουργούν ως διαστολές του χρόνου: επιφέρουν ένα ρήγμα στην ροϊκότητα του χρόνου και εντός του λαξεύουν μια εκκρεμότητα –την εκκρεμότητα μιας πράξης, μιας απόφασης, μιας τελεσιδικίας. Σε αυτήν την ελάχιστη διαστολή του χρόνου φωλιάζει η αναμονή και η αναβολή, η αμφιβολία και η αμφιθυμία. Πρόκειται για έναν διάμεσο «τόπο», που διαμορφώνεται από μια απόπειρα χαλιναγώγησης του χρόνου¹⁵⁸¹.

Στο θεατρικό φαινόμενο η διαστολή αυτή του χρόνου αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό και προϋπόθεση για να μπορέσει ο εκάστοτε δημιουργός να ανατάμει την ανθρώπινη φύση. Το πρόσωπο το οποίο ο Καμπανέλλης παρουσιάζει ως την ηθοποιό που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα καθίσταται φορέας αυτού του μεταθεατρικού στοχασμού. Η ηθοποιός προσέρχεται στη δοκιμή του μονολόγου της Κλυταιμνήστρας μαζί με τα βοηθήματά της, τον καφέ και το τσιγάρο, που θα διευκολύνουν την μετάβασή της στο καθεστώς του δραματικού προσώπου. Με την είσοδό της στον χώρο της πρόβας εναποθέτει τα δύο αντικείμενα πάνω στο τραπέζι για να καταπιαστεί με το υλικό της –τις σελίδες του γράμματος. Καθώς βυθίζεται στο δραματικό σύμπαν της Κλυταιμνήστρας και δοκιμάζει τους τρόπους εκφοράς του γράμματος προς τον γιο της, φαίνεται ότι δεν έχει πια ανάγκη τα βοηθήματά της: «Το δραματικό πρόσωπο δεν καπνίζει ποτέ ενόσω είναι πλήρως δοσμένο σε μια δραστηριότητα που το συνεπαίρνει και το ικανοποιεί»¹⁵⁸². Έτσι, με τη σταδιακή σύμφυση του σκηνικού χρόνου της ηθοποιού με τον δραματικό χρόνο του μονολόγου της Κλυταιμνήστρας, τελείται και η μετατόπιση του βλέμματος του θεατή από την εκκρεμότητα της δοκιμής στην αγκύρωση της σκηνικής πράξης¹⁵⁸³. Η αδρανοποίηση των εν λόγω σκηνικών αντικειμένων λειτουργεί επικουρικά προς αυτήν την μεταβολή της εστίασης.

Στο έτερο μονόπρακτο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Στη χώρα Ίψεν*, ένα έργο που ασχολείται με το «παραπλήρωμα»¹⁵⁸⁴ του μύθου των *Βρυκολάκων*, με στόχο να διεισδύσει στο παρελθόν των δραματικών προσώπων του Νορβηγού συγγραφέα και να φωτίσει τις αθέατες πλευρές τους, η μεταθεατρική συνθήκη αναδεικνύεται ως αναγκαίο εφελτήριο προκειμένου η διείσδυση αυτή να αποκτήσει τα χαρακτηριστικά μιας καταβύθισης στα εσώτερα όχι μόνο της φύσης του δραματικού προσώπου αλλά

¹⁵⁸¹ Η παρατήρηση της Σακελλαροπούλου ότι ο καφές και το τσιγάρο συνιστούν σημεία της γυναικείας απελευθέρωσης, ενισχύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τον φεμινιστικό προσανατολισμό του έργου, διαθέτει αναμφίβολα ιστορική βάση, ωστόσο παραβλέπει τις συνολικότερες συνθήκες εκφώνησης του δραματικού μονολόγου. Σακελλαροπούλου, «Γράμμα στον Ορέστη και Ο Δείπνος του Ι. Καμπανέλλη: Στοιχεία πρόσληψης και διακείμενα», *ό.π.*, σ. 130.

¹⁵⁸² Catsiapis, *ό.π.*, σ. 70.

¹⁵⁸³ Ο Β. Λιαπής κάνει λόγο για την «ετεροτοπική αμφισημία» που παράγεται κατά την ταλάντωση αυτή μεταξύ των δύο βαθμών αναπαράστασης, η οποία με τη σειρά της συνεπιφέρει και μια ετεροχρονία. Ως ετεροτοπία προσδιορίζει το δραματικό σύμπαν του έργου αλλά και της τριλογίας στο σύνολό της λόγω του μεταθεατρικού τους χαρακτήρα που λειτουργεί ως ένας ανεστραμμένος καθρέφτης του μύθου. Και καθώς για τον Foucault ο καθρέπτης συνιστά μια κατεξοχήν ετεροτοπία, το θέατρο και δη ένα έργο με μεταθεατρικό προσανατολισμό δύναται κάλλιστα να ερμηνευθεί υπό το πρίσμα της ετεροτοπίας. Βλ. αναλυτικά: Liapis, «Iakovos Kambanellis' *The Supper*: Heterotopia, Intertextuality and Metatheater in a Modern Tragic Trilogy», *Γράμμα/Gramma: Journal of Theory and Criticism*, 22 (2014), σσ. 124-141 (ιδίως σσ. 125, 129).

¹⁵⁸⁴ Κατάκη, «Παιχνίδι φαντασίας με τον Ίψεν», *Επενδυτής*, 17-18.4.1999, σ. 36.

και ευρύτερα της ανθρώπινης συνείδησης, εκεί όπου διηθούνται όψεις του κοινωνικού εαυτού και η συγκρότηση της υποκειμενικής εμπειρίας. Ο ανακλαστικός χαρακτήρας του έργου του Καμπανέλλη, που εκτείνεται σε δύο διαφορετικούς βαθμούς αναπαράστασης, οι οποίοι μάλιστα σε σημεία συμφύρονται μεταξύ τους, αποτυπώνει τον βαθύτερο προβληματισμό του συγγραφέα γύρω από το θεατρικό φαινόμενο και τις κρατούσες διχοτομήσεις μεταξύ σκηνης και πλατείας, «είναι» και «φαίνεσθαι», παρουσίας και αναπαράστασης. Η τελευταία φράση του Μάντερς λίγο πριν πέσει η αυλαία, «[...] ...τόρα πια ξέρω εγώ λιγότερα, πολύ λιγότερα...[...]»¹⁵⁸⁵, αντικατοπτρίζει τον σκεπτικισμό με τον οποίο ο Καμπανέλλης περιβάλλει το δραματικό του σύμπαν και ο οποίος ουσιαστικά αντανακλά τη σχετικότητα τόσο της υπόστασης του θεατρικού προσωπίου όσο και αυτής της ίδιας της ανθρώπινης ύπαρξης.

Όλα αυτά τα εννοιολογικά πεδία τα οποία φέρονται εγκατεστημένα στον δραματικό πυρήνα του έργου διέρχονται μέσα από τα επιμέρους στοιχεία της σκηνικής του συγκρότησης. Τα λιγοστά αντικείμενα που συνθέτουν την όψη του καμπανελλικού εγχειρήματος αντανακλούν σε βαθμό ισοδύναμο με τον λόγο τον μεταθεατρικό χαρακτήρα του έργου και την πολυσημία των δραματικών του καταστάσεων. Ένα από τα σκηνικά αντικείμενα, με περιορισμένη και διακριτική παρουσία επί σκηνης, μολονότι τετριμμένο και πλήρως αναλώσιμο, συμπυκνώνει εντός του όλη αυτήν τη δυναμική της μετάβασης από το ένα αναπαραστατικό πλαίσιο στο άλλο, της παλινδρόμησης μεταξύ των βαθμών αναπαράστασης, αλλά και της συνακόλουθης μεταπήδησης της αντίληψης του θεατή από την τάξη της αναπαράστασης σε αυτήν της παρουσίας¹⁵⁸⁶.

Πρόκειται για το τσιγάρο, που κάνει την εμφάνισή του σε τρία διαφορετικά σημεία του έργου –και τα τρία ανήκοντα στον πρώτο βαθμό αναπαράστασης, δηλαδή στη συνθήκη με την οποία ξεκινά το έργο: επί σκηνης κείνται τα λιγοστά εναπομείναντα σκηνικά από την παράσταση των *Βρυκολάκων* του Ίψεν, η οποία μόλις έχει ολοκληρώσει τον κύκλο της. Ο Νυχτοφύλακας του θεάτρου έχει απομείνει μόνος, αναλαμβάνοντας τα καθήκοντά του. Εγκαθίσταται στον χώρο της σκηνης και απλώνει το κολατσιό του να φάει, ώσπου εμφανίζεται αιφνιδίως ο ηθοποιός που υποδύοταν στην παράσταση τον Μάντερς για να διακόψει την παγιωμένη ιεροτελεστία του Νυχτοφύλακα. Οι δυο τους εισέρχονται σε έναν διάλογο γύρω από τη ζωή στο θέατρο, μιας και ο ίδιος ο Νυχτοφύλακας φέρεται να έχει περάσει από το θεατρικό σανίδι ως ηθοποιός. Καθώς ο μεταξύ τους διάλογος εξελίσσεται, ο Ηθοποιός εκμυστηρεύεται στον Νυχτοφύλακα τη δυσαρέσκειά του για την περιφρόνηση που εισπράττει από τους θεατές, καθώς τον ταυτίζουν με τον ρόλο του Μάντερς τον οποίο υποδύοταν στην παράσταση. Και τότε ο ίδιος επιδίδεται σε μια καταβύθιση στο παρελθόν του ρόλου του, σε μια απόπειρα να διαυγάσει τα κίνητρα του πάστορα Μάντερς και να αμβλύνει την εδραιωμένη αντίληψη του κοινού ως προς τον άκαμπτο συντηρητισμό του.

¹⁵⁸⁵ Καμπανέλλης, «Στη χώρα Ίψεν», ό.π., σ. 141.

¹⁵⁸⁶ Για τη λειτουργία της μεταπήδησης της αντίληψης του θεατή, βλ. Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, ό.π., σσ. 294-312.

Κατά τη διάρκεια του ξεσπάσματος του Ηθοποιού σχετικά με το στίγμα που φέρει ο ρόλος του Μάντερς και, ενώ ο ίδιος επιχειρεί να υπερθεματίσει για το γεγονός ότι, όπως η κ. Άλβινγκ, έτσι και ο πάστορας δεν εξήλθε αλώβητος από όλη αυτήν την ιστορία, ζητά ένα τσιγάρο από τον Νυχτοφύλακα, χωρίς μάλιστα να διακόψει καθόλου τον ειρμό της σκέψης του. Το παίρνει στα χέρια του μάλλον ασυναίσθητα και μοιάζει τόσο απορροφημένος από τη σκέψη του και τόσο κατακλυσμένος από το συναίσθημά του ώστε στην κίνηση του Νυχτοφύλακα να του προσφέρει φωτιά δεν αποκρίνεται παρά με τη δεύτερη φορά. Η συζήτησή τους συνεχίζεται και, μετά την πρόκληση του Νυχτοφύλακα να γίνει αναφορά στο παρελθόν του Μάντερς με την κ. Άλβινγκ, ο πρώτος βαθμός αναπαράστασης διανοίγεται για να εγκιβωτίσει την αναπαράσταση αυτού του παρελθόντος.

Μετά το πέρας της πρώτης σκηνής εντός του δεύτερου βαθμού αναπαράστασης, κατά την οποία εκτυλίσσεται η συνάντηση των νεαρών Ούλαφ και Έλενας σε ένα λιβάδι στην εξοχή, ο Καμπανέλλης επαναφέρει τη δράση στο πρωτοβάθμιο πλαίσιο, με τον Νυχτοφύλακα και τον Μάντερς να σχολιάζουν τα όσα διημείφθησαν στη συνάντηση. Αυτός, όμως, ο σχολιασμός δεν γίνεται σε ουδέτερο υπόστρωμα. Ο Νυχτοφύλακας απευθύνεται στον Ηθοποιό ως «πάστορα» και ο Ηθοποιός απολογείται και υπεραμύνεται της στάσης του επίσης ως «πάστορας», μιλώντας σε πρώτο ενικό πρόσωπο. Με τον τρόπο αυτό, το δεύτερο επίπεδο της αναπαράστασης, δηλαδή η προϊστορία των ιψενικών ηρώων, εισδύει λάθρα και ανεπαίσθητα στο πρώτο επίπεδο της θεατρικής συνθήκης, αλλοιώνοντας την καθαρότητά του. Η καταβύθιση του θεατή στα ενδότερα της ιψενικής χώρας έχει συντελεστεί με όρους σχεδόν αφομοίωσης, ώστε, όταν από τον εξώστη ακούγεται η φωνή του δεύτερου Νυχτοφύλακα που ρωτάει τον πρώτο αν έφαγε, η παρεμβολή αυτή προκαλεί τουλάχιστον μια ανοικείωση, υπενθυμίζοντας στον θεατή πόσο πολύ η σκηνική δράση έχει προχωρήσει στο φανταστικό επίπεδο¹⁵⁸⁷.

Παρότι ο δεύτερος νυχτοφύλακας είναι κρυμμένος στο σκοτάδι του εξώστη, απέχοντας αρκετά από το επίπεδο της σκηνής, η οσμή από το τσιγάρο που έχει ανάψει φέρεται να φτάνει μέχρι τη σκηνή, αναγκάζοντας τον πρώτο Νυχτοφύλακα να του κάνει παρατήρηση. Τότε, ο δεύτερος Νυχτοφύλακας προσπαθεί να αποσπάσει τη συναίνεση του πρώτου για μια σύντομη έστω ατασθαλία, αλλά ο πρώτος Νυχτοφύλακας παραμένει ανένδοτος, αποθαρρύνοντάς τον μάλιστα από το να τους ξαναενοχλήσει, ύστερα και από σχετική υπόδειξη του Ηθοποιού-Μάντερς. Έτσι, στο εξής η φωνή του δεύτερου Νυχτοφύλακα θα σιγήσει, αφήνοντας το πεδίο ελεύθερο για τις αντηχήσεις της ιψενικής σκηνής.

Η τρίτη αναφορά στο τσιγάρο μέσα στο έργο τελείται μετά την τρίτη συνάντηση του Μάντερς με την κ. Άλβινγκ στο σπίτι της τελευταίας. Είναι η χρονική στιγμή κατά την οποία η κ. Άλβινγκ ανακοινώνει στον πάστορα την απόφασή της να ιδρύσει ένα άσυλο για ορφανά παιδιά και ζητά τη συνδρομή του, εγκλωβίζοντάς τον σε μια συνθήκη με την οποία ο ίδιος δηλώνει κατηγορηματικά αντίθετος. Μετά την αποχώρηση της κ. Άλβινγκ από τη σκηνή, ο Μάντερς στρέφεται στον Νυχτοφύλακα,

¹⁵⁸⁷ Η παρατήρηση ανήκει στον Β. Πούχνερ, ο οποίος επιπλέον επισημαίνει ότι ο ρόλος του δεύτερου Νυχτοφύλακα συνίσταται στο να τονιστεί το ρεαλιστικό επίπεδο από το οποίο θα απογειωθεί η δράση. Βλ. αναλυτικά: Πούχνερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σσ. 708, 711, 717.

παραδεχόμενος την αναστάωσή του ως απότοκο της συνάντησης. Του ζητά και πάλι ένα τσιγάρο, ενώ ο Νυχτοφύλακας σπεύδει να του προσφέρει και καφέ, τον οποίο όμως ο Ηθοποιός-Μάντερς αρνείται, καθώς, όπως λέει, του φέρνει αϋπνία. Χωρίς να έχει απαλλαγεί από την ταραχή του, αναφέρεται τότε σε έναν κριτικό που τον εξόργισε, όταν έγραψε ότι «‘στο ρόλο του θεομπαίχτη πάστορα Μάντερς, ο κύριος τάδε ήταν εξαιρετικός’»¹⁵⁸⁸. Όπως εξομολογείται, σκέφτηκε μάλιστα να του στείλει επιστολή, για να του γράψει ότι τουλάχιστον τρεις φορές στις επαφές του με την κ. Άλβινγκ είχε έρθει σε κατάσταση αποπληξίας. Ο Νυχτοφύλακας, τότε, καταφέρνει να κατευνάσει τον θυμό του εκφράζοντας την πεποίθηση ότι θα έρθει και γι’ αυτόν κάποια στιγμή το πλήρωμα του χρόνου και ο κόσμος θα τον δει με άλλο μάτι.

Είναι φανερό ότι, μολονότι και η σκηνή αυτή εκτυλίσσεται στον πρώτο βαθμό αναπαράστασης, ο Ηθοποιός-Μάντερς τελεί σε σύγχυση ως προς την ταυτότητά του. Ενώ και πάλι μιλά ως «πάστορας», εντούτοις βρίσκεται σε επικοινωνία με τον εξωθεατρικό κόσμο, τον οποίο αντιπροσωπεύει τόσο ο Νυχτοφύλακας όσο και ο κριτικός. Από την άλλη, ιδωμένη η μορφή του Μάντερς ως ο Ηθοποιός που τον υποδύεται, προβάλλει και πάλι με μια δισχιδή υπόσταση, αφού φέρεται να παίρνει προσωπικά το κριτικό σχόλιο, το οποίο αφορά στο υπόστρωμα του Μάντερς ως δραματικού προσώπου.

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις το τσιγάρο ενεργοποιείται στην κατεύθυνση της υπόμνησης του πρώτου βαθμού αναπαράστασης, καθώς εμφανίζεται σε στιγμές κατά τις οποίες η δράση τείνει να διολισθήσει στο δευτεροβάθμιο πλαίσιο, εγκαθιδρύοντας έτσι ένα καθεστώς αστάθειας στην αντίληψη του θεατή. Είτε πρόκειται για τις στιγμές έντονης συναισθηματικής φόρτισης του Ηθοποιού-Μάντερς, όπως είδαμε να συμβαίνει στην έναρξη του έργου αλλά και μετά το πέρας της συνάντησής του με την κ. Άλβινγκ, είτε πρόκειται για το σημείο με την παρεμβολή του δεύτερου Νυχτοφύλακα, το τσιγάρο επαναφέρει την αντίληψη του θεατή στο πρωτοβάθμιο αναπαραστατικό επίπεδο. Η πεζή αναφορά στο τσιγάρο και η χειρονομία του Ηθοποιού-Μάντερς να ανάψει ένα αποσπών στιγμιαία την προσοχή του θεατή από τον δραματικό διάλογο και την μετατοπίζουν στο κυριολεκτικό σημείο που συνιστά το τσιγάρο επί σκηνής. Η αναπαραστατική του διάσταση εξαντλείται στην αρχική κίνηση του ανάμματος ή στην οσμή, η οποία υποτίθεται ότι κατέρχεται από τον εξώστη. Από εκείνο το σημείο και εξής, όμως, καθώς παραδίδεται στην αναπότρεπτη δύναμη της αναλωσιμότητάς του και καθώς αντίστοιχα η οσμή του απισχνάται διαχεόμενη στον ευρύτερο θεατρικό χώρο, το τσιγάρο αναδύεται ως παρουσία συνιστώντας το μοναδικό εν ενεργεία σκηνικό αντικείμενο που συνδέει τα δραματικά πρόσωπα του καμπανελλικού έργου με τον εξωθεατρικό κόσμο¹⁵⁸⁹.

Έτσι, το τσιγάρο στις κομβικές αυτές στιγμές του έργου παρεισφρύνει κυριολεκτικά στη δράση για να διαρρήξει στιγμιαία την ιδιάζουσα ενότητα του δραματικού/σκηνικού χρόνου, η οποία έχει συγκροτηθεί από την τελούμενη σύμφυση των δύο δραματικών επιπέδων. Με αφορμή τη συναισθηματική φόρτιση του Ηθοποιού-Μάντερς για τον απαξιωτικό τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται από

¹⁵⁸⁸ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ.131.

¹⁵⁸⁹ Τα άλλα σκηνικά αντικείμενα που επιτελούν τη λειτουργία αυτή είναι τα προσωπικά αντικείμενα του Νυχτοφύλακα, τα οποία όμως από την αρχή κιόλας του έργου τελούν σε καθεστώς αδράνειας.

το κοινό ο ρόλος του, αλλά και με την έξωθεν παρεμβολή του δεύτερου νυχτοφύλακα, το τσιγάρο ανακαλείται στον δραματικό/σκηνικό χώρο είτε ως φυσική παρουσία είτε διά της οσμής του (εφόσον ο εκάστοτε σκηνοθέτης προκρίνει κάτι τέτοιο). Με τον τρόπο αυτό η αντίληψη του θεατή μεταπηδά από την τάξη της αναπαράστασης σε αυτήν της παρουσίας, αφού προσλαμβάνει το εν λόγω αντικείμενο ως δι-αισθητηριακή ολότητα¹⁵⁹⁰: όψη και οσμή συγκροτούν την εμπειρία του πράγματος, σε αντιδιαστολή με τη σύλληψή του ως αναπαράστασης, άρα ως ιδέας του πράγματος. Με εύστοχο τρόπο ο Καμπανέλλης διεμβολίζει τον ψευδαισθητικό μηχανισμό του θεάτρου σε ένα έργο το οποίο κατά τα άλλα βυθίζεται στις πολλαπλές αντανάκλασεις του θεατρικού φαινομένου. Η «υπερθεατροποίηση»¹⁵⁹¹, στην οποία απολήγει η δραματουργική του απόπειρα, ουσιαστικά προκαλεί μια συστροφή του δραματικού υλικού, το οποίο πλέον γίνεται αντικείμενο του βλέμματος του θεατή έχοντας απεκδυθεί μεγάλο μέρος της αναπαραστατικής του σκευής, καταφάσκοντας με αυτόν τον τρόπο τον μεταιχμιακό χαρακτήρα του θεατρικού φαινομένου.

Στην κατανάλωση χασίς παρασύρει την Ιουλιέτα ο Λαυρέντης από το έργο της Πέπης Οικονομοπούλου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα στον καθρέφτη*. Το έργο περιστρέφεται γύρω από την τέχνη του θεάτρου και παρακολουθεί τους μηχανισμούς του θεατρικού κυκλώματος, αλλά και τη διαμάχη η οποία κατά καιρούς αναφύεται στους κόλπους των σκηνοθετών σχετικά με τον αισθητικό κώδικα των παραστάσεων των κλασικών κειμένων. Η κατανάλωση χασίς στο έργο αυτό εγγράφεται στον μεταθεατρικό του χαρακτήρα, αφού η συγγραφέας επιδιώκει να αρθρώσει έναν λόγο όχι μόνο γύρω από τους διαφορετικούς αισθητικούς κώδικες και τον τρόπο που αυτοί διαμορφώνουν το παραστασιακό ιδίωμα, αλλά και γύρω από την ίδια τη ζωή μέσα στο θέατρο, τα κακώς κείμενα του χώρου, το κύκλωμα και τις διασυνδέσεις, τους τρόπους επιβίωσης και τις κοινές συνήθειες των ανθρώπων του χώρου. Ο Λαυρέντης προσφέρει στην Ιουλιέτα χασίς για να μπορέσει εκείνη να αντέξει την παράλογη πραγματικότητα που βιώνει, όπως ο ίδιος είχε νωρίτερα καταναλώσει χασίς για να υπερβεί τις καθημερινές του ευθύνες στο θέατρο. Το χασίς εδώ συνιστά ένα σχόλιο πάνω στην εύκολη καταφυγή στα ναρκωτικά ως μέσο τιθάσευσης του σύνθετου ψυχισμού του καλλιτέχνη, που όμως τον οδηγεί σε ένα καθεστώς πρόσκαιρης ευφορίας και αμφιλεγόμενης διαύγειας.

Με οينوποσία επισφραγίζεται η κατάρριψη των προσωπείων και η αποκάλυψη της αλήθειας στο έργο του Ανδρέα Στάικου *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*. Το έργο διαδραματίζεται σε μια ρωμαϊκή έπαυλη τον 2^ο αιώνα μ.Χ., εποχή κατά την οποία στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία κυριαρχεί η τρυφηλότητα του βίου και ένας γενικευμένος αμοραλισμός. Το ιστορικό αυτό πλαίσιο, μολονότι δεν επηρεάζει τα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα του έργου, εντούτοις παρέχει ένα πρόσφορο έδαφος για την εκδίπλωση του παρατεταμένου και ανατρεπτικού παιχνιδιού ρόλων

¹⁵⁹⁰ «Inter-sensory entity», κατά τον Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, ό.π., σ. 370.

¹⁵⁹¹ Σιβετιδίου, «Μεταμυθογραφία, μεταθέατρο και Ιάκωβος Καμπανέλλης», ό.π., σ. 95.

που εκτυλίσσεται επί σκηνής, μέσα από το οποίο φανερώνεται η ρευστότητα της ανθρώπινης ύπαρξης –μιας ύπαρξης σχεδόν καταδικασμένης να μένει αμήχανη και αδύναμη μπροστά στο αναπότρεπτο του θανάτου. Τα πρόσωπα του έργου εμπλέκονται στο σύνολό τους σε αυτό το παιχνίδι ρόλων σαν σε μία προσπάθεια να ξορκίσουν το κενό που γεννά η ανυπαρξία του θανάτου, να προσδώσουν ένα νόημα στον βίο τους, «παραχαράσσοντας ακούραστα εαυτόν και αλλήλους»¹⁵⁹². Έτσι, πολύ γρήγορα αφίστανται από τις συγκεκριμένες συντεταγμένες του χώρου και του χρόνου και γίνονται πρόσωπα καθολικά, χωρίς εξατομικευμένα χαρακτηριστικά, χωρίς ψυχολογικά κίνητρα και ηθικά ερείσματα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η δράση να νοείται τελικά ως ένα ανοιχτό πεδίο, πάνω στο οποίο δύναται να δοκιμάζεται εσαεί η δυναμική της ανθρώπινης συνθήκης.

Τα κύρια πρόσωπα που συμμετέχουν σε αυτό το παιχνίδι είναι η ιδιοκτήτρια της έπαυλης, Γαΐα Σιγγαλίνα, ο υποτακτικός της Γυναιοφέρων, η δούλα της Αρανέα και ο Αθηναίος Πολύδοξος, τον οποίο ο Γυναιοφέρων έχει επιλέξει στην αγορά, προκειμένου να τον ερωτευθεί η κυρία του. Ενώ, όμως, ο Γυναιοφέρων, αφού παρασύρει τον Πολύδοξο στην έπαυλη, τον δασκαλεύει για το πώς να αναγνωρίσει τη Σιγγαλίνα, εκείνος υποπίπτει σε διπλό σφάλμα, αναγνωρίζοντας λαθεμένα ως Σιγγαλίνα πρώτα τη Λελία Ορτία και έπειτα την Πομπιλία Ρουφίνα. Αλλά και όταν έρχεται επιτέλους αντιμέτωπος με τη Σιγγαλίνα, στην πραγματικότητα πίσω από τη μάσκα της Σιγγαλίνας κρύβεται η υπηρέτριά της Αρανέα, καθώς με πρωτοβουλία της Σιγγαλίνας οι δυο γυναίκες έχουν ανταλλάξει ρόλους. Έτσι, ο Πολύδοξος αντιλαμβάνεται την πλήρη αλήθεια μόλις στο τέλος του έργου και ενώ οι μάσκες μεταξύ των γυναικών έχουν ήδη πέσει. Με την εμφάνιση του Πολύδοξου ενώπιον των πολλαπλών ειδώλων της Σιγγαλίνας η πραγματική Σιγγαλίνα επιχειρεί μια πρόποση με κρασί. Καλεί τους πάντες να πιουν μέχρι να λησμονήσουν ποιοι είναι και να προσποιηθούν κάποιον άλλον, καλύτερο και ωραιότερο από τους ίδιους.

Με την τελική αυτή πρόποση η Σιγγαλίνα ουσιαστικά νομιμοποιεί το παιχνίδι των ειδώλων και των αντικατοπτρισμών το οποίο έχει προηγηθεί και εύχεται, μάλιστα, τη διαιώνισή του. Στην παραίνεσή της οι παριστάμενοι να αναζητούν διαρκώς την αυθεντικότητα του εαυτού σε άλλους ρόλους, λησμονώντας την τρέχουσα ταυτότητά τους, αντικατοπτρίζεται το εδραίο ζήτημα που διατρέχει τη δραματουργία του Στάικου στο σύνολό της, αυτό της «ρευστοποίησης των ορίων της εαυτότητας»¹⁵⁹³. Η επιστράτευση του κρασιού δεν είναι τυχαία για την εκκίνηση της διαδικασίας αυτής. Όπως επισημαίνει και η Α. Σιβετίδου, το κρασί λειτουργεί από τη μια ως «βακχικό στοιχείο που οδηγεί στις ρίζες της θεατρικής ιεροτελεστίας», από την άλλη ως «μέσο αισθησιακής ζάλης και διατάραξης της Μνήμης με το οποίο τα πρόσωπα περνούν στον κόσμο του ονείρου»¹⁵⁹⁴. Παράλληλα, εντάσσεται αρμονικά στο ιστορικό πλαίσιο του έργου, καθώς η κατανάλωση κρασιού συνάδει με το κλίμα ευωχίας με το οποίο έχει ταυτιστεί η ύστερη ρωμαϊκή εποχή. Η διάσταση αυτή, ωστόσο, είναι δευτερεύουσα. Αυτό που κυρίαρχα αναδύεται από την πρόποση της

¹⁵⁹² Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τα αλλεπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», *ό.π.*, σ. 415.

¹⁵⁹³ *Το ίδιο*, σ. 418.

¹⁵⁹⁴ Σιβετίδου, *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, *ό.π.*, σ. 29.

Σιγκαλίνας είναι η κατάφαση της «πρωτεϊκής αλλαγής των ρόλων»¹⁵⁹⁵ ως προϋπόθεσης για την διαρκώς αναζητούμενη αυθεντικότητα του βίου.

Το κρασί επιστρατεύεται και στο επόμενο έργο του Ανδρέα Στάικου, *Το μήλον της Μήλου*. Ενώ, όμως, στο προηγούμενο έργο το κρασί είχε χρησιμοποιηθεί κατεξοχήν για να επιστέψει το παιχνίδι των ρόλων, εδώ αξιοποιείται για τον αντίθετο ακριβώς σκοπό, προκειμένου δηλαδή να αποτρέψει την αποκάλυψη της αλήθειας. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στον οίκο ανοχής της Μαρούσας, όπου κάποια στιγμή καταφτάνει ο ναύαρχος Ολιβιέ ντε Πατατράκ. Η Μαρούσα αρχικά πιστεύει ότι η επίσκεψή του ενέχει τον χαρακτήρα των επισκέψεων του ναυτικού πληθυσμού στον οίκο της, ωστόσο στο τέλος αποδεικνύεται ότι ο ντε Πατατράκ δεν είναι άλλος από τον υποτιθέμενο νεκρό σύζυγό της, ο οποίος έμαθε για το «επιχειρηματικό» βήμα της συζύγου του και αποφάσισε να επιστρέψει για να την ταπεινώσει.

Η αναγνώριση μεταξύ Μαρούσας και Πατατράκ επέρχεται στην τελευταία σκηνή του έργου. Η Μαρούσα έχει ήδη αρχίσει να υποψιάζεται τον Πατατράκ από τη φωνή του, ωστόσο διατηρεί την ψυχραιμία της και του απευθύνεται σαν να είναι ο άνδρας που από καιρό περίμενε να φανεί και είχε πλάσει στο φαντασιακό της. Στην επίμαχη ερώτηση του Πατατράκ εάν η Μαρούσα είναι βέβαιη ότι ο άντρας της έχει πεθάνει, εκείνη απαντά καταφατικά και του προσφέρει μια κούπα κρασί. Ο Πατατράκ το αρνείται και αμέσως αποφασίζει να ενεργήσει δραστικά. Βγάζει το μαχαίρι του και σε μια λογομαχία με τη Μαρούσα, στη διάρκεια της οποίας το μαχαίρι αλλάζει χέρια, χωρίς όμως ποτέ να εκπληρώνει τη λειτουργία του, φανερώνει την ταυτότητα και τον σκοπό του. Το έργο τελειώνει με τη Μαρούσα να προσφέρει ταπεινά το κορμί της βορά στην εκδικητική μανία του ανδρός της.

Το κρασί στο έργο αυτό δεν εντάσσεται σε μια γενικευμένη ατμόσφαιρα ευωχίας, ούτε εγγράφεται σε μια συνθήκη συνεύρεσης, όπως στο προηγούμενο έργο. Αξιοποιείται μάλλον ευκαιριακά από τη Μαρούσα, ως το τελευταίο της όπλο, με τον οποίο εκείνη επιχειρεί να ανακόψει την πορεία της αναγνώρισής της με τον Πατατράκ και της οριστικής αποκάλυψης της αλήθειας. Καθώς το κρασί ενεργοποιεί τις αισθήσεις, αποκρίνεται στο θυμικό και ταυτόχρονα κάμπτε τις όποιες αντιστάσεις, η Μαρούσα θεωρεί ότι τη δεδομένη στιγμή η προσφορά της θα επιφέρει την επιθυμητή αναστολή της διαφανόμενης κατάληξης των δραματικών καταστάσεων. Όμως ο Πατατράκ, γνώστης της αλήθειας και απόλυτα αποφασισμένος να εκδικηθεί τη σύζυγό του, δεν ανταποκρίνεται στην προσφορά της Μαρούσας και καθοδηγεί τη δράση σύμφωνα με αυτά που έχει προσχεδιάσει. Έτσι, το κρασί εμπίπτει και αυτό στην κατηγορία εκείνη των σκηνικών αντικειμένων στη δραματουργία του Στάικου τα οποία υπηρετούν και συνεπικουρούν το κυρίαρχο παιχνίδι των ρόλων που εκτυλίσσεται επί σκηνής.

Το κρασί ως σημείο ενός τρυφηλού βίου, αλλά και ως βοήθημα για την ενεργοποίηση του σκηνικού παιχνιδιού των μεταμφίσεων εμφανίζεται και στα *Φτερά*

¹⁵⁹⁵ Πηγή Κουτσογιαννοπούλου, «Αριάν Μνουσκίν, 1789/Ανδρέας Στάικος, 1843. Θέατρο, Ιστορία, Σκηνοθεσία», στον τόμο Ανδρέας Στάικος, *Φτερά στρουθοκαμήλου*, ό.π., σ. 338.

στρουθοκαμήλου του ίδιου συγγραφέα. Εδώ η οινοποσία ξεκινάει πολύ νωρίς, ταυτόχρονα σχεδόν με την έναρξη του παιχνιδιού των ειδώλων και των αντικατοπτρισμών, το οποίο και στο έργο αυτό τοποθετείται στον δραματικό του πυρήνα. Η δράση εκτυλίσσεται στο σαλόνι του Αργύρη Βακόντιου, ενός πλούσιου βιομήχανου της μεσοπολεμικής Αλεξάνδρειας, ο οποίος βρίσκεται σε ένα σημαντικό επιχειρηματικό μεταίχμιο, με μια προθεσμία που εκβιάζει την οριστική του απόφαση σε σχέση με τις επιχειρήσεις του να εκπνέει σε λίγες μόλις ώρες. Ενώ, όμως, βρίσκεται υπό τέτοια επαγγελματική πίεση, ο Βακόντιος έχει στρέψει όλο του το ενδιαφέρον στην Εύα Σαββίδη, μια υποτιθέμενη ηθοποιό, την οποία έχει ερωτευθεί. Αλλά και εδώ υπάρχει μια προθεσμία, καθώς ο Βακόντιος φέρεται να ακολουθεί πρόγραμμα σε σχέση με τους έρωτές του. Έχει ορίσει κάθε του ερωτική περιπέτεια να διαρκεί δεκαπέντε ημέρες, χρονικό όριο το οποίο επίσης λήγει σε λίγες ώρες για την Εύα. Όμως αυτήν τη φορά ο Βακόντιος δηλώνει σφόδρα ερωτευμένος και είναι αποφασισμένος να σπάσει το πρωτόκολλο το οποίο ο ίδιος έχει ορίσει. Αλλά και εδώ ο συγγραφέας επιφυλάσσει διαδοχικές ανατροπές. Στην ακόλουθη συνάντηση του Βακόντιου με την Εύα θα εκτυλιχθεί ένα αλληπάλληλο παιχνίδι αλήθειας και ψεύδους, που θα άρει κάθε σκηνική βεβαιότητα, αφήνοντας τελικά τα πρόσωπα απογυμνωμένα από κάθε ταυτότητα αλλά όχι και καταρρακωμένα. Σε αντίθεση με το προηγούμενο έργο, εδώ τα πρόσωπα ομονοούν και χαιρετίζουν τους διπλούς τους γάμους: αυτόν του Βακόντιου με την Εύα και εκείνον του Τ. Αναστασίου, έμπιστου του Βακόντιου, με την Χ. Τζώρτζη, άλλως Ρωξάνη, φίλη της Εύας.

Η τελική αναγγελία των γάμων επισφραγίζεται με οινοποσία και συγκεκριμένα με σαμπάνια, δίνοντας έτσι το στίγμα του δραματικού χώρου και χρόνου του έργου. Η μεσοπολεμική Αλεξάνδρεια προβάλλει ως μια «γη της επαγγελίας, όπου οι ταξικοί φραγμοί και οι διακρίσεις διαρρηγνύονται και οι ερωτικές φαντασιώσεις πραγματοποιούνται»¹⁵⁹⁶. Αυτό αποδεικνύεται περίτρανα από το γεγονός ότι ο Αρ. Βακόντιος, βιομήχανος και ανήκων στη μεγαλοαστική τάξη, ακόμα και όταν πληροφορείται ότι η Εύα Σαββίδη δεν είναι ηθοποιός, αλλά μια κοινή θνητή και ενδεχομένως ελευθερίων ηθών, δεν υπαναχωρεί από την απόφασή του να δεσμευτεί μαζί της εφ' όρου ζωής. Ωστόσο, το ιστορικό πλαίσιο και στο έργο αυτό δεν είναι προεξάρχον, αλλά αποτελεί μάλλον το «κέλυφος, μέσα στο οποίο εκκολάπτεται το σκηνικό παιχνίδι αλήθειας και ψεύδους»¹⁵⁹⁷, αφού ο συγγραφέας φαίνεται ότι «αναζητεί τη μορφή του έργου του πέρα από οποιαδήποτε 'πατρίδα' και χρονική σήμανση»¹⁵⁹⁸. Δραματουργικός και αισθητικός στόχος του συγγραφέα είναι να καταδειχθεί η ρευστότητα των ταυτοτήτων και το αέναο παιχνίδι των ρόλων εντός του ανθρώπινου βίου, έτσι που το παιχνίδι αυτό να αναδεικνύεται ως η μόνη δυνατή συνθήκη.

¹⁵⁹⁶ Πετράκου, «Ο μύθος της Αιγύπτου ως Γης της Επαγγελίας σε δύο σύγχρονα ελληνικά έργα: *Φτερά Στρουθοκαμήλου* του Ανδρέα Στάικου και *Το δάκρυ των χεριών* του Άκη Δήμου», στον τόμο *Σχήματα και Εικόνες από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό: δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 305.

¹⁵⁹⁷ Πεφάνης, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», ό.π., σ. 248.

¹⁵⁹⁸ Ο.π.

Για να υποστηριχθεί, όμως, από τα δραματικά πρόσωπα αυτή η συνθήκη απαιτείται ένα βοήθημα και αυτό δεν είναι άλλο από το κρασί. Με την εμφάνιση της Εύας Σαββίδη, προτού ακόμα αρχίσουν να καταρρίπτονται ένα-ένα τα προσώπια, Βακόντιος και Σαββίδη ξεκινούν να πίνουν στην υγεία της ασθένειάς τους, της ασθένειας του έρωτα, όπως χαρακτηριστικά διατείνονται. Στη συνέχεια η Εύα Σαββίδη αποχωρεί για να μεταβεί στο λουτρό, όπου πρόκειται να κάνει ένα μπάνιο μέσα σε κρασί. Ο Τ. Αναστασίου εκπλήσσεται από τη συνήθεια αυτή της Εύας και επισημαίνει στον Βακόντιο ότι θα του στοιχίζει μια περιουσία. Εκείνος, τότε, αναφωνεί μοιρολατρικά «Τι να κάνω, Τάκη; Τι να κάνω;»¹⁵⁹⁹, εναποθέτοντας οριστικά την τύχη του στα χέρια της Εύας. Όταν στη συνέχεια στην παρέα τους προστίθεται η Χριστίνα Τζώρτζη, τα πρόσωπα συνεχίζουν να πίνουν, με την Εύα κάποια στιγμή να επιπλήττει τον Βακόντιο που δεν πρόσεξε ότι τα ποτήρια τους έχουν αδειάσει. Ο Τ. Αναστασίου τα ξαναγεμίζει και η βραδιά συνεχίζεται στο ίδιο τέμπο παιγνιώδους και ανάλαφρης διάθεσης, αλλά και εναλλαγής ρόλων και ταυτοτήτων μεταξύ των προσώπων. Η τελική οινοποσία επισφραγίζει το παιχνίδι αυτό των μεταμφιεσμένων αισθημάτων και κινήτρων, καταφάσκοντας την αποκλειστικότητά του εντός της ανθρώπινης κατάστασης.

Καθώς η οινοποσία διαχέεται σε όλη τη διάρκεια της δράσης και το κρασί διαρρέει το σύνολο των δραματικών καταστάσεων, διαμορφώνεται επί σκηνής μια συνθήκη που ευνοεί την έκλυση των ηθών, τη χαλάρωση των αντιστάσεων, την ατόνηση των πνευματικών διεργασιών και την ενεργοποίηση μιας ψευδαισθητικής πραγματικότητας. Υπό αυτό το πρίσμα τα όσα εκτυλίσσονται επί σκηνής, με τα συνεχή ψεύδη και τις διαδοχικές μεταμορφώσεις, απολήγουν σε μια σκηνική πραγματικότητα στην οποία το αυθεντικό καθίσταται δυσδιάκριτο, αφομοιωμένο από τα πολλαπλά στρώματα του ψεύδους: «Τα αλλεπάλληλα τεχνάσματα, οι προσποιήσεις, οι εξαπατήσεις και οι μεταμφιέσεις οδηγούν τα τέσσερα πρόσωπα του δράματος σε μια τέλεια εξαφάνιση του πραγματικού»¹⁶⁰⁰. Παρασυρμένα από τα εκφυλισμένα τους πάθη, τον διάχυτο ερωτισμό και τις παρενέργειες της πόσης, τα τέσσερα πρόσωπα επιδίδονται σε έναν αγώνα λόγου, κάτω από την επιφάνεια του οποίου συνωθούνται οι πραγματικές ταυτότητες και τα αυθεντικά κίνητρά τους, υπαγόμενα σε μια διαρκή συστροφή, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την αέναη αυτοεπικέντρωσή τους.

Στο ίδιο έργο το τσιγάρο εμφανίζεται ως χαρακτηριστικό της επιτηδευμένης εικόνας της γυναικείας παρουσίας. Στη διάρκεια του παρατεταμένου παιχνιδιού προσποίησης, το οποίο εκτυλίσσεται μεταξύ της Εύας Σαββίδη και του Αρ. Βακόντιου, εκείνη θα ενδυθεί διάφορα προσώπια, σε κάθε περίπτωση όμως δεν θα απολέσει την εικόνα της φιλάρεσκης και ματαιόδοξης γυναίκας, η οποία δεν διστάζει να μετέλθει παντός μέσου προκειμένου να επιτύχει τον στόχο της –στην προκειμένη περίπτωση να παγιδεύσει ερωτικά τον Βακόντιο. Στο πλαίσιο της δράσης αυτής επιστρατεύει και το τσιγάρο. Στην έναρξη της μεταξύ τους συνάντησης η Εύα

¹⁵⁹⁹ Στάικος, «Φτερά στρουθοκαμήλου», στον τόμο *Φτερά στρουθοκαμήλου*, ό.π., σ. 179.

¹⁶⁰⁰ Βαροπούλου, «Οι φόρμες, τα ιδιώματα, οι παραστάσεις», ό.π.

φέρεται να καπνίζει μανιωδώς, με τον Βακόντιο να την επιπλήττει για την κακή της συνήθεια. Εκείνη δικαιολογείται ότι το κάνει για να διαφημίσει τα καπνά του, κατά τη δική του υπόδειξη μάλιστα, και ο Βακόντιος της ανταπαντά αφοπλιστικά ότι αυτό δεν ισχύει προφανώς για το ίδιο του το σπίτι. Τότε η Εύα ομολογεί ότι καπνίζει πολύ επειδή ο καπνός του Βακόντιου είναι θεσπέσιος και εκείνος, απολαμβάνοντας την κολακεία, την παραινεί να καπνίζει όσο θέλει.

Η σκηνή αυτή, μολονότι δεν προσφέρει τίποτα περισσότερο στην εξέλιξη της δράσης ούτε ενσωματώνει κάποιου είδους δραματική ένταση, για την εκτόνωση της οποίας θα μπορούσαν τα πρόσωπα να καταφύγουν στη συνήθεια του καπνίσματος, όπως συμβαίνει στην πλειονότητα των άλλων έργων της υπό εξέταση δραματουργίας, εντούτοις φωτίζει από μια ακόμη πλευρά το μοντέλο της «φαντασιακής γυναίκας»¹⁶⁰¹, το οποίο αναπαράγεται στο σύνολο της δραματουργίας του Στάικου. Η γυναίκα αυτή προβάλλει από τη μια με την αθωότητα μιας νεανίδος, από την άλλη φέρει τόσο έντονα το στοιχείο του ερωτισμού και της αποπλάνησης, ώστε βυθίζεται σε ένα αέναο παιχνίδι προσωπειών και μεταμφίσεων, διαμέσου του οποίου στοχεύει το εκάστοτε αντικείμενο του πόθου. «Τα γυναικεία σώματα, επιρρεπή στην ερωτική απόλαυση, προβάλλονται ‘ελλειπτικά’ και επιζητούν τη συμπλήρωση από τον Άλλον, τον άνδρα», σύμφωνα με την Κ. Ζηροπούλου¹⁶⁰².

Η στάση της Εύας μαρτυρά αυτήν την ελλειπτικότητα: η Εύα στοχεύει ερωτικά τον Βακόντιο και είναι διατεθειμένη να μεταχειριστεί οτιδήποτε θα την φέρει πιο κοντά στον στόχο της. Η χρήση του τσιγάρου εξυπηρετεί αυτήν την ανάγκη, όπως αποδεικνύει και ένα ανάλογο επεισόδιο στο τέλος του έργου, όταν η Εύα ζητά από τον Βακόντιο να της ανάψει τσιγάρο και εκείνη με την καύτρα του τσιγάρου της βάζει φωτιά στο συμβόλαιο. Σκοπός της ενέργειάς της εδώ είναι να δοκιμάσει τον έρωτα του Βακόντιου, αλλά η κίνησή της πέφτει στο κενό, αφού το συμβόλαιο αποδεικνύεται ομοίωμα του πραγματικού. Ο έρωτάς τους τελικά ευοδώνεται και οι ίδιοι ενώνονται με τα δεσμά του γάμου. Η επιτηδευμένη χρήση του τσιγάρου και στις δύο περιπτώσεις έχει κυρώσει τη ματαιόδοξη φύση της Εύας και έχει υπηρετήσει για ακόμα μια φορά το σκηνικό παιχνίδι των μεταμφίσεων που εκδιπλώνεται επί σκηνής.

Προς την ίδια κατεύθυνση, αλλά με μια επιπλέον διάσταση στην απόδοση της γυναικείας εικόνας, αξιοποιείται το τσιγάρο στο επόμενο έργο του συγγραφέα, *Η αυλαία πέφτει*. Το έργο αποτυπώνει τη σχέση Κων/νου Χρηστομάνου-Πριγκίπισσας Ελισάβετ μέσα από ένα πανόραμα σκηνών, διά των οποίων φωτίζεται η μεταίχμιακή προσωπικότητα του Χρηστομάνου και η περιπέτεια της αναζήτησης της καλλιτεχνικής του ταυτότητας στο ιδιόμορφο πολιτισμικό περιβάλλον της Ελλάδας στην αυγή του 20ού αιώνα. Ο Στάικος, προκειμένου να αποδώσει την αισθητική συγκυρία της εποχής και την αμφίθυμη διάθεση του Χρηστομάνου απέναντί της, επιστρατεύει μια μάλλον μεταμοντέρνα γραφή, στην οποία διηθούνται ποικίλοι και διαμετρικά αντίθετοι μεταξύ τους θεατρικοί κώδικες, ενώ η ίδια η συγκρότηση του

¹⁶⁰¹ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τα αλλεπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», *ό.π.*, σ. 421.

¹⁶⁰² Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου: στοιχεία ποιητικής*, *ό.π.*, σ. 127.

μύθου προβάλλει ατελής και κατακερματισμένη, με επεισόδια που συνιστούν μνημονικές ανακλήσεις, φαντασιακές προβολές αλλά και ρεαλιστικές αποδόσεις επιμέρους πτυχών της ελληνικής πραγματικότητας.

Η σκηνή η οποία εκτυλίσσεται στα παρασκήνια του θεάτρου στην τελευταία παράσταση του Χρηστομάνου ως σκηνοθέτη (μια παράσταση βαριετέ καθ' υπέρβαση των αισθητικών προτύπων του συμβολιστή καλλιτέχνη, αλλά υπαγόμενη στις καλλιτεχνικές επιταγές της εποχής) είναι μια σκηνή στην οποία παρουσιάζεται σε όλο της το εύρος η παρακμιακή αισθητική του ελαφρού θεάματος το οποίο κυριαρχούσε την περίοδο εκείνη στις αθηναϊκές σκηνές. Ακόμη, στη σκηνή αυτή διαφαίνεται η αμφιθυμία του Χρηστομάνου, ο οποίος εμφανίζεται μάλλον εγκλωβισμένος σε αυτήν την αισθητική συγκυρία, από τη μια στηλιτεύοντας αλλά από την άλλη συμβάλλοντας στον εκφυλισμό της τέχνης του θεάτρου. Η έκπτωση αυτή των καλλιτεχνικών του επιλογών συνοψίζεται στο πρόσωπο της Ειμαρμένης, πρωταγωνίστριας του σκηνοθέτη, η οποία παρουσιάζει μια παρηκμασμένη εικόνα καλλιτεχνικής περσόνας, που «ξεπέφτει στη χυδαιότητα του καμπαρέ»¹⁶⁰³. Η εικόνα της αυτή συγκροτείται κατά κύριο λόγο από τη ροπή της στο αλκοόλ και συμπληρώνεται από την ολοένα επαναφερόμενη τάση της να καπνίζει στα καμαρίνια στο ενδιάμεσο των εμφανίσεών της στη σκηνή.

Χαρακτηριστική είναι η πρώτη της σκηνική εικόνα με το τσιγάρο στα παρασκήνια του θεάτρου, έτσι όπως περιγράφεται στις αντίστοιχες σκηνικές οδηγίες: «Η Ειμαρμένη, ημίγυμνη, με τα απαραίτητα πούπουλα και φτερά να κοσμούν το φόρεμά της, περιμένοντας της σειρά της, έχει σχεδόν αποκοιμηθεί ενώ ένα τσιγάρο καπνάζει τις άκρες των δαχτύλων της»¹⁶⁰⁴. Το τσιγάρο θα το απομακρύνουν οι συναδέλφισσές της, με την Κούλα να αποφαίνεται: «Η δεσποινίς Ειμαρμένη χρειάζεται ένα φρουρό να της σβήνει τσιγάρα. Η δεσποινίς Ειμαρμένη καπνίζει και στον ύπνο της»¹⁶⁰⁵. Αμέσως μετά, στο μεταίχμιο μεταξύ ύπνου και ξύπνιου, η Ειμαρμένη καταφέρνει να ανάψει καινούριο τσιγάρο επιβεβαιώνοντας τα λεγόμενα της Κούλας. Καπνίζει διαρκώς, μέχρι που την ξαναπαίρνει ο ύπνος. Η Κούλα, τότε, της απομακρύνει εκ νέου το τελειωμένο τσιγάρο από τα δάχτυλα, την ίδια στιγμή που η Ευανθία της φωνάζει να βγει στη σκηνή, καθώς έχει έρθει και πάλι η σειρά της. Η Ειμαρμένη σαν υπνωτισμένη κατευθύνεται στη σκηνή, αλλά μάλλον δεν προλαβαίνει να τελειώσει το νούμερό της, καθώς μετά από λίγο την σύρουν ημιλιπόθυμη στα παρασκήνια η Μερόπη με την Καλλιόπη. Την ξαπλώνουν στην πολυθρόνα της Έντα Γκάμπλερ από προηγούμενη παράσταση και εκείνη ζητά τσιγάρο. Όλες την αποδοκιμάζουν, πλην της Λιλής που ανάβει ένα και της το προσφέρει επιδεικτικά, κάνοντας τις άλλες να σωπάσουν. Μετά από λίγο μπαίνει στο καμαρίνι και ο Χρηστομάνος. Ρωτά την Ειμαρμένη πώς είναι, καθώς ακολουθεί και άλλο νούμερο δικό της και θα πρέπει να ξαναεμφανιστεί στη σκηνή, και εκείνη πάντα βυθισμένη στην πολυθρόνα με το τσιγάρο στο στόμα του απαντά αφοπλιστικά: «Plus belle que jamais»¹⁶⁰⁶.

¹⁶⁰³ Γεωργουσόπουλος, «Η ζωή ως μίμησις θεάτρου», *ό.π.*

¹⁶⁰⁴ Στάικος, *Η αυλαία πέφτει*, *ό.π.*, σ. 69.

¹⁶⁰⁵ *Το ίδιο*, σ. 72.

¹⁶⁰⁶ *Το ίδιο*, σ. 81.

Η τελευταία αυτή φράση της Ειμαρμένης συνιστά το αποκορύφωμα της ματαιοδοξίας της: «Πιο όμορφη από ποτέ», απαντά η Ειμαρμένη στον Χρηστομάνο, ο οποίος ωστόσο την ρωτά αν έχει συνέλθει από τη λιποθυμία. Η διατήρηση της εικόνας της ως μοιραίου θηλυκού και η διαιώνιση της φιλαρέσκειας αποτελούν για την Ειμαρμένη στόχο ζωής. Άλλωστε, το είδος της τέχνης το οποίο η ίδια υπηρετεί απαιτεί την προσήλωση στην εικόνα του εαυτού και έχει ως αποτέλεσμα τη διόγκωση του εγώ. Στον «αστερισμό της αισθησιακής αισθητικής»¹⁶⁰⁷ στον οποίο διαβιώνουν τα γυναικεία πρόσωπα του Στάικου η αξία της ζωής επικεντρώνεται «στο 'θεάσθαι' και το 'οράσθαι'»¹⁶⁰⁸. Αυτή η συνθήκη, όμως, φαίνεται ότι βαρύνει τα πρόσωπα. Η μανία με την οποία η Ειμαρμένη έχει επιδοθεί σε αυτόν τον αγώνα αυτοεπιβεβαίωσης μοιάζει να την έχει καταβάλει τόσο ώστε να βρίσκει καταφύγιο στο ποτό και το τσιγάρο. Η αυτοκαταστροφική εικόνα της ηθοποιού στη σκηνή αυτή, καταβεβλημένη από το αλκοόλ και με ένα τσιγάρο διαρκώς στο στόμα, υποδηλώνει τον απόλυτο ξεπεσμό της, τον εκφυλισμό της γυναικειάς υπόστασής της αλλά και της θεατρικής περσόνας που η ίδια έχει χτίσει.

Στον αντίποδα της εικόνας της Ειμαρμένης τοποθετείται η εικόνα της Πριγκίπισσας Ελισάβετ. Ενδεδυμένη το προσωπίο «της απελπισίας, της μοναξιάς, της αξιοπρεπούς αυτοεγκατάλειψης»¹⁶⁰⁹, η Ελισάβετ προβάλλει στο έργο ως το «πρότυπο του fin de siècle»¹⁶¹⁰, το οποίο στα μάτια του Χρηστομάνου αποκτά μυθικές διαστάσεις. Άλλωστε, και ο ίδιος μοιάζει να παραπαίει στο αισθητικό μεταίχμιο της εποχής του, ταλανιζόμενος από τους συμβιβασμούς και τις καλλιτεχνικές εκπτώσεις στις οποίες έχει εξωθηθεί. Τα δύο πρόσωπα συναντώνται στον μύθο του έργου όχι μόνο χάριν του βιογραφικού του χαρακτήρα, αλλά πολύ περισσότερο προς ανάδειξη της μεταθεατρικής του προβληματικής. Η προβληματική αυτή αναπτύσσεται διαμέσου της ιδιόμορφης προσωπικότητας του Χρηστομάνου, ο οποίος εδώ φαίνεται να προσπαθεί να προβάλλει πάνω στο πρόσωπο της Ελισάβετ το δικό του ιδανικό της θεατρικότητας –μιας θεατρικότητας, η οποία όμως σταδιακά εκφυλίζεται και εκπίπτει με αποτέλεσμα την καταβύθιση του καλλιτέχνη στην απόγνωση. Η Ελισάβετ γίνεται η αφορμή, το έναυσμα και το πεδίο πειραματισμού για την καλλιτεχνική αυτή αναμέτρηση του Χρηστομάνου. Με άλλα λόγια, «ο Στάικος φιλοτεχνεί ένα θεατρικό προσωπίο της ιδανικής Ελισάβετ ως 'ρόλου' μέσα από τη ματιά του απόλυτου καλλιτέχνη Χρηστομάνου»¹⁶¹¹.

Κατά την επιτέλεση του «ρόλου» αυτού η Ελισάβετ ενδύεται το προσωπίο της θλίψης, που υποκρύπτει μια βαθύτερη αίσθηση ματαιότητας των πραγμάτων. Έτσι, όταν στην έναρξη της έκτης εικόνας του έργου η Ελισάβετ φέρεται να καπνίζει μανιωδώς βηματίζοντας και πλήττοντας κατά τις οδηγίες του συγγραφέα, στην εικόνα της αυτή συμπυκνώνεται ακριβώς η αίσθηση κενότητας του βίου που την διακρίνει. Η χειρονομία του καπνίσματος πληρώνει το κενό αυτό, το οποίο όμως αποδεικνύεται

¹⁶⁰⁷ Μπακονικόλα-Γεωργιοπούλου, «Ανδρέας Στάικος ή Η μελαγχολική πλευρά του σαρκασμού», στον τόμο *Κανόνες και εξαιρέσεις: Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 156.

¹⁶⁰⁸ Ο.π.

¹⁶⁰⁹ Γεωργουσόπουλος, ό.π.

¹⁶¹⁰ Ο.π.

¹⁶¹¹ Ανδριανού, «Επί σκηνής ιθαγενή», ό.π., σ. 278.

αδυσώπητο για την Ελισάβετ, καθώς τροφοδοτείται έτι περαιτέρω από τη δημόσια εικόνα της, έτσι όπως αυτή παρουσιάζεται από τα δημοσιεύματα της εποχής. Αυστριακές εφημερίδες κάνουν λόγο για κατάπτωση της Πριγκίπισσας, η οποία για τον λόγο αυτό οδηγήθηκε στην απομόνωση της Κέρκυρας, για ομοφυλοφιλικές τάσεις και για υιοθέτηση από τη μεριά της «συνηθειών των γυναικών του πεζοδρομίου»¹⁶¹², όπως είναι «το κάπνισμα σιγαρέττων»¹⁶¹³. Στο άκουσμα αυτών των χαρακτηρισμών η Ελισάβετ απαντά έμπρακτα: δίνει ένα πεταχτό φιλί στο στόμα στην έμπιστή της Ίντα και ανάβει αμέσως ένα τσιγάρο, το οποίο μοιράζεται μαζί της. Το τσιγάρο εδώ ουσιαστικά επισφραγίζει την κατάσταση της Ελισάβετ: με αυτοσαρκαστική διάθεση η ίδια επιβεβαιώνει τη δημόσια εικόνα της και με τον τρόπο αυτό κυρώνει το κενό της ύπαρξής της και οικειοποιείται οριστικά πια το προσωπείο του «ρόλου» της. Στο εξής σε κάθε συνδιαλλαγή της θα επιβεβαιώνει τον ρόλο αυτό, αντανακλώντας την αισθητική άποψη του ίδιου του συγγραφέα πως «η ζωή νομιμοποιείται μόνο ως θέατρο»¹⁶¹⁴.

Η κατηγορία αντικειμένων η οποία αναλύθηκε στην παρούσα υποενότητα συνιστά την πολυπληθέστερη της υπό εξέταση περιόδου, γεγονός που δεν προβάλλει ασύνδετο προς τον ταχύτατα εξελισσόμενο εκσυγχρονισμό της νεοελληνικής κοινωνίας τη δεκαετία αυτή, την εισαγωγή νέων ηθών που συνδέονται με την οριζόντια αστικοποίηση του κοινωνικού βίου, την ανάδυση της ατομικότητας αλλά και την παράλληλη απομάκρυνση από την έννοια του συλλογικού υποκειμένου που είχε καλλιεργηθεί από τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Η συστηματική καταφυγή στις εξαρτήσεις δεν νοείται παρά ως σύμπτωμα μιας κοινωνίας υπό μετασχηματισμό, εντός της οποίας το νέο κοινωνικό υποκείμενο πασχίζει να προσδιορίσει τον νέο του ρόλο και προσανατολισμό.

Ο υψηλός βαθμός εξάρτησης των δραματικών προσώπων από βοηθήματα τα οποία επιτρέπουν στα πρόσωπα μια πρόσκαιρη αναστολή του χρόνου στοχεύει στην αποστασιοποίηση από τις τρέχουσες δραματικές καταστάσεις, στον αναστοχασμό πάνω στα γεγονότα και στην ανάκτηση του ελέγχου του εαυτού τους. Είτε εστιάζουμε στις εξαρτήσεις ως προσωρινές καταφυγές των προσώπων σε μια προσπάθεια να υπερβούν καθημερινές άβολες καταστάσεις, είτε τις θεωρήσουμε ως μόνιμη συντροφιά στο ευρύτερο πλαίσιο του βίου τους, ενός βίου στιγματισμένου από ένα δυσαναπλήρωτο συναισθηματικό ή συνειδησιακό κενό, σε κάθε περίπτωση οι εξαρτήσεις αναδεικνύουν τις πολλαπλές ρηγματώσεις της ταυτότητας των προσώπων, εκεί όπου εγκαθίστανται η αμηχανία, η αμφιβολία και η διαρκής αναζήτηση μιας εναλλακτικής ταυτότητας, ενδυναμωμένης και απαλλαγμένης από τα κοινωνικά στερεότυπα.

Αν το ρεαλιστικό δράμα, σύμφωνα με την U. Chaudhuri, έχει κληροδοτήσει στο σύγχρονο θέατρο τις εξαρτήσεις ως ύστατο μέσο υπέρβασης της κρίσης ταυτότητας των δραματικών προσώπων, τότε η μαζική επέλασή τους στη δραματολογία της δεκαετίας του 1990 φανερώνει την κορύφωση της κρίσης αυτής,

¹⁶¹² Στάικος, *ό.π.*, σ. 53.

¹⁶¹³ *Ο.π.*

¹⁶¹⁴ Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*

αλλά καταδεικνύει και τα όριά της. Στο τέλος της δεκαετίας θα αρχίσουν να αναδύονται νέες δραματικές φόρμες, στις οποίες η κρίση του υποκειμένου προβάλλει σύμφυτη με την ίδια τη δραματική φόρμα, εκβάλλοντας σε μια νέα αντίληψη της υποκειμενικότητας, η οποία διέρχεται και μέσα από τη διαχείριση του δραματικού χώρου και χρόνου (προδρομική μορφή της υφολογικής και αισθητικής αυτής στροφής της νεοελληνικής δραματουργίας συνιστά ήδη από τη δεκαετία του 1990 η Έλενα Πέγκα). Μέχρι, όμως, την αποκρυστάλλωση αυτής της νέας αντίληψης της υποκειμενικότητας, η δραματική κρίση θα εντοπίζεται πάντα σε έναν ορισμένο δραματικό χώρο και η όποια απόπειρα υπέρβασής της θα τελείται στα όρια του χώρου αυτού, χωρίς ακόμα να αμφισβητείται η πρωτοκαθεδρία του.

3.3 Καταφύγια του εαυτού

Πέρα από τις εξαρτήσεις, στις οποίες καταφεύγουν τα δραματικά πρόσωπα σε μια προσπάθεια να υπερβούν μια πνιγηρή καθημερινότητα ή ακόμα τη βαθύτερη δυστοπική πραγματικότητα που τα περιβάλλει, εντοπίζονται στην υπό εξέταση δραματουργία και άλλα κανάλια διά των οποίων τα πρόσωπα επιχειρούν να ανακτήσουν τον έλεγχο της καθημερινότητάς τους, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο δημιουργικά. Πρόκειται για αντικείμενα τα οποία αποτελούν όχι τόσο βοηθήματα της δράσης των προσώπων αλλά πολύ περισσότερο εσωτερικά καταφύγια, από τα οποία εκείνα φαίνεται να αντλούν τη δύναμή τους και στα οποία εναποθέτουν το νόημα της ύπαρξής τους. Συνεπώς, τα εν λόγω αντικείμενα διακρίνονται από τα αντικείμενα της προηγούμενης κατηγορίας στον βαθμό που δεν αποτελούν πια ψευδαισθητικούς μηχανισμούς αντίστασης και δεν υποθάλλουν μια τάση διαφυγής, αλλά αντίθετα συνιστούν τόπους στους οποίους τα πρόσωπα προσφεύγουν για να αναζητήσουν την εσωτερική τους ισορροπία και μια εναλλακτική εκδήλωση της εαυτότητάς τους.

Με το έργο της *Διαμάντια και Μπλουζ* η Λούλα Αναγνωστάκη μεταβαίνει σε μια νέα φάση της δημιουργικής της πορείας, μετέρχεται νέων δραματουργικών τρόπων και παρεισδύει σε μια διαφορετική περιοχή της ανθρώπινης εμπειρίας, εκεί όπου η αναζήτηση της ταυτότητας αφίσταται από το τρέχον κοινωνικό πλαίσιο και ανάγεται στην επικράτεια της μνήμης, η οποία κυριεύει σχεδόν ολοκληρωτικά το σκηνικό παρόν και επικαθορίζει την ψυχική διάθεση του κεντρικού δραματικού προσώπου. Το όχημα για το ανανεωμένο αυτό βλέμμα της συγγραφέως αποτέλεσε παραδόξως, ένας –στα όρια του τετριμμένου– ρεαλισμός: στα *Διαμάντια και μπλουζ* αποτυπώνεται με έναν φαινομενικά συμβατικό τρόπο η πεζή καθημερινότητα μιας μεσήλικης γυναίκας, της Άννας, η οποία φέρεται εγκλωβισμένη σε έναν ξεφτισμένο γάμο και σε μια άνευρη ζωή. Μοναδικό της καταφύγιο αποτελεί το πιάνο, στο οποίο προστρέχει τακτικά, ενώ στο δραματικό παρόν η Άννα έχει εναποθέσει την ελπίδα της εσωτερικής της αναγέννησης σε ένα τραγούδι, με το οποίο θα εμφανιστούν σε ένα φεστιβάλ τζαζ μουσικής η κόρη της μαζί με τον σύντροφό της.

Το ρεαλιστικό περίβλημα της πλοκής του έργου, από το οποίο όμως ταυτόχρονα ελλείπουν οι κοινωνικές προεκτάσεις, καθώς δεν γίνεται καμιά αναφορά στο κοινωνικό πλαίσιο της δράσης, ενώ τα ίδια τα πρόσωπα δεν φαίνονται να τα απασχολούν ζητήματα της τρέχουσας πραγματικότητας, εύλογα διαμορφώνουν την αίσθηση ενός δραματικού κόσμου, ο οποίος κινείται σε «επιστρώματα και επιφάνειες»¹⁶¹⁵ και εξαντλείται στην εσωτερική του κατανάλωση. Πράγματι, η απόσπαση του δραματικού πλαισίου του έργου από τις άμεσες κοινωνικές αναφορές, οι οποίες στην πρότερη δραματολογία της συγγραφέως έφεραν μια διακριτή παρουσία, έστω και ως υπαινικτικές αναφορές, σε συνδυασμό με τη σχεδόν ομφαλοσκοπική προσέγγιση του δραματικού υλικού στο παρόν έργο ξένισαν μεγάλο μέρος της κριτικής¹⁶¹⁶.

Με αφορμή την πρώτη παράσταση του έργου από τον θίασο Καρέζη-Καζάκου οι κριτικοί επεσήμαναν τη στροφή της Αναγνωστάκη σε έναν αμιγή ρεαλισμό, συγκρίνοντας μοιραία την παρούσα γραφή της με τη δραματολογία της προηγούμενης περιόδου, στην οποία κυριαρχούσε η «κατάδυση στο βάθος, ο πυκνός λόγος και οι ρωγμές όπου άλλοτε εισχωρούσε το θεαματικό, το ονειρικό και εξωπραγματικό»¹⁶¹⁷. Αναγνωρίστηκε εν πολλοίς μια μεταστροφή όχι μόνο της θεματικής, αλλά και του ίδιου του ύφους της γραφής σε πιο οικείους και καθημερινούς τόνους και η συνακόλουθη αποποίηση του υπαρξιακού φορτίου της πρότερης δραματικής παραγωγής της συγγραφέως.

Υπήρξαν, ωστόσο, κριτικοί αλλά κυρίως μελετητές του έργου της Αναγνωστάκη οι οποίοι προσεγγίζοντας με νηφαλιότητα το δραματικό σύμπαν του συγκεκριμένου έργου διέκριναν τις υπόγειες δονήσεις του, τις λεπτές τραγικές αποχρώσεις που εμφιλοχωρούν στην ασημαντότητα των καθημερινών ενεργειών και συνηθειών των προσώπων, καθώς και τη διαρκή εκκρεμότητα την οποία οι αλλεπάλληλες αναγωγές στο παρελθόν και οι προβολές στο μέλλον καλλιεργούν μέχρι το τέλος. Ουσιαστικά όλη η δράση, μολονότι η εξέλιξή της εμπλέκει σε σημαντικό βαθμό και τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος, περιστρέφεται γύρω από την Άννα και από το πώς εκείνη προσλαμβάνει τις εκάστοτε συνιστώσες του βίου της. Τα εξωτερικά γεγονότα αποτελούν απλώς τα εναύσματα για την ενεργοποίηση

¹⁶¹⁵ Βαροπούλου, «Η ελληνική δραματολογία», *Το Βήμα*, 18.11.1990 [τόρα και στο Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα: Η παράδοση του καινούριου (1974-2006)*, τ. Β', Άγρα, Αθήνα 2011, σσ. 500-501].

¹⁶¹⁶ Καθολικά αρνητικά απέναντι στο έργο στάθηκαν οι: Δ. Καγγελάρη, που έκανε λόγο για «λάθος, αν όχι και επικίνδυνη, ολίστηση στη νατουραλιστική σχολαστικότητα» (Καγγελάρη, «Απογοήτευση...», *Έθνος*, 14.11.1990) και ο Θ. Κρητικός, που χαρακτήρισε το έργο «μελοδραματική φαντασιοκοπία» (Κρητικός, «Αληθινά και ψεύτικα διαμάντια», *Ελευθεροτυπία*, 14.11.1990). Μετριοπαθέστεροι εμφανίστηκαν ο Σπ. Παγιατάκης και ο Β. Παγκουρέλης, οι οποίοι αναγνώρισαν ότι το έργο βασίζεται εξολοκλήρου στο κεντρικό δραματικό πρόσωπο, αφήνοντας ατελή και σε επίπεδο σχηματοποίησης τα δευτερεύοντα πρόσωπα του δράματος (Παγιατάκης, «Πάθος, όπως και στη ζωή», *Η Καθημερινή*, 9.12.1990 και Παγκουρέλης, «Αμμηχανία!: 'Διαμάντια και μπλουζ' στο θέατρο 'Αθήναιον'», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σσ. 32-34). Με διαμετρικά αντίθετη παρουσιάστηκαν οι Μ. Πράτσικας και Ρ. Σώκου, που έκαναν λόγο για «το καλλίτερο θεατρικό έργο της Λούλας Αναγνωστάκη» και το «ωραιότερο ελληνικό έργο ύστερα από τα έργα του Αισχύλου και της εποχής του», αντίστοιχα (Μανώλης Πράτσικας, «Λούλας Αναγνωστάκη: Διαμάντια και Μπλουζ στο θέατρο 'Αθήναιον'», *Ημερήσιος Κήρυξ*, 10.11.1990 και Σώκου, «Διαμάντια και Μπλουζ για την Άννα», *Απογευματινή*, 27.11.1990).

¹⁶¹⁷ Βαροπούλου, ό.π.

των εσωτερικών ανακλαστικών της Άννας, ανακαλούν απωθημένα συναισθήματα και πυροδοτούν μνημονικές διεργασίες, πάνω στις οποίες η ηρωίδα χτίζει όλη της την ύπαρξη στο σκηνικό και δραματικό παρόν. Υπό αυτό το πρίσμα υφίσταται στο έργο μια εξωτερική υποχώρηση του δράματος, που καλλιεργεί το πεδίο του εσωτερικού αναδιπλασιασμού του στο πρόσωπο της Άννας¹⁶¹⁸. Πρόκειται γι' αυτό που η ίδια η Αναγνωστάκη αποκαλεί «ανθρώπινο βίωμα», στο οποίο ομολογεί ότι εστιάζει συνολικά στη δραματουργία της, απέχοντας από μια διαλεκτική διαδικασία σύνθεσης των σκηνικών δρωμένων πάνω στη βάση αιτίου και αιτιατού¹⁶¹⁹.

Σε αυτήν την «εσωτερική γωνία λήψης της πραγματικότητας»¹⁶²⁰, στην οποία επενδύει η Αναγνωστάκη κατ' εξοχήν στα *Διαμάντια και μπλουζ*, μπορεί να εντοπιστεί η υφέρπουσα υπαρξιακή περιδίνηση του κεντρικού δραματικού προσώπου, το οποίο επιχειρεί να αυτοπροσδιοριστεί στο δραματικό παρόν υπό το κράτος των αναμνήσεων του παρελθόντος και της απραξίας του άνδρου παρόντος της. Η Άννα, βυθισμένη στο τέλμα ενός απονεκρωμένου συζυγικού βίου, μιας εφήμερης σχέσης, την οποία η ίδια μόλις έχει τερματίσει, και της αναγγελίας φυγής του συζύγου της με τη Ρουμάνα ερωμένη του, αναζητά μια καταφυγή στην καθημερινότητά της τέτοια που θα της επιτρέψει να ανασυγκροτηθεί και να στοχεύσει τη δημιουργική της αυτοπραγμάτωση. Και αυτή η καταφυγή δεν είναι άλλη από τη μουσική, η οποία συνιστά εδραίο χαρακτηριστικό του έργου: η Άννα σε όλη τη διάρκεια του έργου καταφεύγει τακτικά στο πιάνο, στο οποίο παίζει το τραγούδι του φεστιβάλ, δοκιμάζοντας κάθε φορά διαφορετικούς μουσικούς τρόπους. Η μουσική, όμως, παρεισφρεί στον σκηνικό χώρο και από άλλες ηχητικές πηγές, όπως το σαξόφωνο του Άντζελο, το οποίο επίσης συνδέεται με την επικείμενη συναυλία, αλλά και το κασετόφωνο, από το οποίο ξεπηδούν ήχοι της τζαζ, καθώς και το music box, ενθύμια της Άννας από ένα ταξίδι της στο Μόναχο.

Οι ήχοι βρίσκονται στον πυρήνα του δραματικού σύμπαντος των έργων της Αναγνωστάκη στο σύνολό τους. Από την τριλογία της *Πόλης*, όπου στο μονόπρακτο *Η παρέλαση* ολόκληρος ο εξωσκηνικός χώρος ανασυστήνεται στο δραματικό παρόν μέσω των ήχων που παρεισδύουν από το παράθυρο, μέχρι την *Κασέτα* και τον *Ήχο του όπλου*, όπου η ταυτότητα κάθε δραματικού προσώπου προσδιορίζεται από διαφορετικά ακούσματα και προσωπικούς ήχους¹⁶²¹, εντοπίζεται η συστηματική προσπάθεια της Αναγνωστάκη να διερευνήσει τα όρια του δημόσιου αλλά και του ιδιωτικού/προσωπικού χώρου μέσα από τη συγκρότηση επιμέρους ηχητικών τοπίων. Η επιμέλεια με την οποία η ίδια διαμορφώνει τα ηχητικά περιβάλλοντα των έργων της έχει οδηγήσει στην επίκληση του όρου «ηχητική δραματουργία»¹⁶²², που περιγράφει αυτήν ακριβώς την κλιμάκωση της δράσης μέσα από τους ποικίλους χειρισμούς των ήχων.

¹⁶¹⁸ Αρδίτης, «Μπλουζ και Θέατρο», *ό.π.*, σ. 12.

¹⁶¹⁹ Αναγνωστάκη, Ατίτλο σημείωμα, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Η Νίκη*, Θέατρο Τέχνης, Χειμώνας 1977-1978 [Τώρα και στο: Αναγνωστάκη, *Ο ήχος της ζωής*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 14].

¹⁶²⁰ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», *ό.π.*, σ. 237.

¹⁶²¹ Ειδικά για τον *Ήχο του όπλου*, βλ. αναλυτικά: Μαυρομούστακος, «Με όπλο τους ήχους», στον τόμο *Σχεδιάσματα Ανάγνωσης*, *ό.π.*, σσ. 248-252.

¹⁶²² Καλτάκη, «'Σ' εσάς που με ακούτε'», *Ο Κόσμος του Επενδυτή, χ.χ.*

Όπως, όμως, εύστοχα επισημαίνει ο Β. Πούχγερ, τα ηχητικά αυτά περιβάλλοντα δεν έχουν την ίδια λειτουργικότητα σε όλα τα έργα. Ενώ στη δραματουργία της πρώτης περιόδου της Αναγνωστάκη (*Η Πόλη, Συναναστροφή, Αντόνιο ή το μήνυμα, Νίκη*) οι ήχοι συνδέονται περισσότερο με τον έξω κόσμο, στην επόμενη φάση (της *Κασέτας* και του *Ήχου του όπλου*) πρόκειται για τον εξωστρεφή ήχο της «μεγάλης πράξης», που υφέρει στο υπόστρωμα των δραματικών καταστάσεων, ο οποίος στα *Διαμάντια και μπλουζ* μετουσιώνεται σε «μελωδία της ψυχής», αντιπροσωπεύοντας τον προσωπικό ρυθμό που υποβάλλει και την ιδιαίτερη ποιότητα του ατομικού βίου¹⁶²³. Πρόκειται, ουσιαστικά, για την αξιοποίηση της μουσικής στην κατεύθυνση της διαμόρφωσης του προσωπικού ιδιώματος αλλά και της κατάκτησης της αυτοπραγμάτωσης, γεγονός που αφορά αποκλειστικά το κεντρικό δραματικό πρόσωπο του έργου.

Στα *Διαμάντια και μπλουζ*, λοιπόν, όλες σχεδόν οι ηχητικές πηγές ελέγχονται από την Άννα. Εκείνη ηχογραφεί τη συναυλία μπλουζ από το ραδιόφωνο και στη συνέχεια την αναπαράγει σε διάφορες στιγμές του έργου, ορίζοντας την ένταση και τη διάρκειά της. Επίσης, η Άννα έχει οικειοποιηθεί το πιάνο, στο οποίο κατά διαστήματα παίζει το τραγούδι του φεστιβάλ. Εκείνη είναι, επίσης, που παρακολουθεί βιντεοκασέτες στην τηλεόραση. Ο μόνος ήχος ο οποίος δεν της ανήκει είναι αυτός του σαξόφωνου, που ταυτίζεται με τον Ιταλό Άντζελο. Ο ήχος αυτός συντελεί στη διαμόρφωση μιας διάχυτης ερωτικής ατμόσφαιρας στο έργο και κατά μία έννοια ενθαρρύνει την εκ νέου ενασχόληση της Άννας με τη μουσική. Το θριαμβευτικό για την ίδια τέλος με την αποδοχή του δικού της μουσικού τρόπου από το γκρουπ των τριών νέων μουσικών επισφραγίζει την εξαρχής διαφαινόμενη διάθεσή της να ανακτήσει τον έλεγχο της ζωής της μέσα από το δημιουργικό πεδίο της μουσικής.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διακυμάνσεις της ενασχόλησης της Άννας με καθεμιά από τις μουσικές πηγές του σκηνικού χώρου, η συχνότητα με την οποία προστρέχει στο πιάνο ή στο κασετόφωνο, καθώς και η ένταση, την οποία η ίδια προσδίδει σε κάθε της χειρονομία. Ουσιαστικά η ψυχολογική κατάσταση της Άννας αντανακλάται στη χρήση των ηχητικών πηγών, οι οποίες κρατάνε «το μέτρο της συναισθηματικής της ρηχότητας»¹⁶²⁴. Οι ηχητικές αυτές πηγές συμπυκνώνουν τη συνολική της διάθεση απέναντι στην πραγματικότητα: προσδέχονται τους συναισθηματικούς της κραδασμούς και τους μετουσιώνουν σε ηχητικά μορφώματα και ρυθμικές δονήσεις, που συνοδεύουν την παλλόμενη ψυχική ενέργεια της Άννας είτε υποδαυλίζοντάς την είτε απαλύνοντας τις αιχμές και τις εξάρσεις της. Με τον τρόπο αυτό η μουσική διαχέεται στο σύνολο του δραματικού σύμπαντος του έργου, καταλαμβάνοντας κάθε επιμέρους πτυχή του και δικαιώνοντας την «πρόθεση σκηνικής αναθεώρησης των μουσικών κωδίκων»¹⁶²⁵, στην οποία προβαίνει η Αναγνωστάκη στο έργο της αυτό.

¹⁶²³ Πούχγερ, «Οι ραγισμένοι καθρέφτες της ταυτότητας: ο σκηνικός πληθυσμός στα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη», *ό.π.*, σ. 406.

¹⁶²⁴ Γεωργίου, «Οι Έλληνες: συνοπτικός σχολιασμός, ελληνικών έργων και παραστάσεων του χειμώνα που πέρασε», *Θεατρικά Γεγονότα και Ζητήματα*, 6-7 (Ιαν.-Ιούν. 1991), σ. 8.

¹⁶²⁵ Κυριακός, «Γυναικεία πορτρέτα στο όψιμο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη», *ό.π.*, σ. 461.

Στον πυρήνα του δράματος βρίσκεται ουσιαστικά το τραγούδι του φεστιβάλ, στο οποίο η Άννα έχει επενδύσει όλο της το είναι. Η Άννα φέρεται να διάγει έναν βίο χωρίς ενδιαφέρον, αλλά και χωρίς καμία δημιουργική διέξοδο. Η ίδια ομολογεί ότι ακόμα και τη μεγάλη της αγάπη, τη μουσική, πάνε χρόνια που την έχει αποποιηθεί. Στο παρόν της σκηνικής δράσης η Άννα μοιάζει να έχει αποφασίσει να αναθερμάνει την παλιά της αγάπη για τη μουσική και προσπαθεί εναγωνίως να επανακαλύψει τον εαυτό της μέσα από αυτήν. Το σύνολο της δράσης του έργου περιστρέφεται γύρω από το επικείμενο γεγονός του φεστιβάλ, στο οποίο θα συμμετάσχουν η Ειρήνη με τον Νίκο και τον Άντζελο με ένα τραγούδι, του οποίου τους στίχους έχει δανείσει η Άννα. Μια προσεκτική ματιά στη σύνθεση του δραματικού λόγου δύναται να αποκαλύψει τα υψηλά επίπεδα προβολικών αναφορών της κεντρικής ηρώιδας στη συνάντηση, η οποία πρόκειται να λάβει χώρα την επόμενη μέρα στο σπίτι της και στην οποία το τραγούδι της θα λάβει το βάπτισμα του πυρός. Το εν λόγω τραγούδι συνδέεται με το παρελθόν της Άννας, καθώς πρόκειται για ένα ποίημα που της αφιέρωσε κάποτε ένας νεαρός, με τον οποίο όμως ποτέ δεν ξανασυναντήθηκαν. Συμβολίζει τη χαμένη νιότη της, τον ανεκπλήρωτο έρωτα και ίσως μια εκκρεμότητα, στην οποία τώρα εκείνη αποφασίζει να επανέλθει, για να της δώσει νέα προοπτική. Το τραγούδι του φεστιβάλ γίνεται, έτσι, «το σημείο αναφοράς της με ό,τι απόμεινε όρθιο γύρω της και μέσα της»¹⁶²⁶, άλλως η «αναγκαία ιδιότητα» που χαρακτηρίζει την ταυτότητα της Άννας και που συνιστά τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον ονειρικό της υπο-κόσμο και τους κόσμους των άλλων προσώπων¹⁶²⁷.

Η επαναφορά του παλιού ποιήματος ως μιας δυνατότητας, η οποία δεν υλοποιήθηκε και η οποία διεκδικεί τώρα την ετεροχρονισμένη πραγμάτωσή της, συνδέεται με το ζήτημα της μνήμης, εδραίο χαρακτηριστικό στο σύνολο της δραματουργίας της Αναγνωστάκη¹⁶²⁸. Σε πολλά έργα της συγγραφέως (ιδίως της πρώτης δραματουργικής περιόδου) η μνήμη παρεισφρεί στον δραματικό χώρο και καταλαμβάνει το είναι των δραματικών προσώπων συχνά σε τέτοιο βαθμό ώστε διαμορφώνει στρεβλές εντυπώσεις της τρέχουσας πραγματικότητας. Ακόμα όμως και όταν δεν οδηγεί σε στρεβλώσεις, η μνήμη, καθώς ανασυστήνει παρελθόντα γεγονότα και βιωμένες καταστάσεις που επανέρχονται στη συνείδηση των προσώπων με ένα διαφορετικό φορτίο –μεγεθυμένα ή υποτιμημένα, διαυγή ή αλλοιωμένα–, οδηγεί σε κάθε περίπτωση σε μια διαφοροποιημένη αντίληψη του παρελθόντος ή αλλιώς «σε έναν συνεχώς τροποποιούμενο επαναφωτισμό του παρελθόντος μέσω του παρόντος»¹⁶²⁹. Το παρελθόν μέσα από την ανακλητική διαδικασία της μνήμης

¹⁶²⁶ Ελένη Καραϊνδρου, Άτιτλο σημείωμα, στο Λούλα Αναγνωστάκη *Διαμάντια και μπλουζ*, Θίασος Καρέζη-Καζάκου, Θέατρο Αθήναιον, Χειμώνας 1990-1991.

¹⁶²⁷ Ο Δ. Τσατσούλης επιχειρεί μια ανάγνωση της δραματουργίας της Αναγνωστάκη υπό το πρίσμα των πιθανών κόσμων. Βλ. αναλυτικά: Τσατσούλης, *Η θεωρία των πιθανών κόσμων και η δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη*, ό.π., σσ. 129-197 (ιδίως σσ. 187-194).

¹⁶²⁸ Όπως εύστοχα το περιγράφει ο Γ. Πεφάνης, «[Η Αναγνωστάκη] μάλλον βλέπει το παρελθόν ως έναν κόσμο από δυνατότητες που δεν υλοποιήθηκαν, τροχιές που θα μπορούσαν να είχαν ακολουθηθεί, αλλά δεν ακολουθήθηκαν, ημιτελείς δηλαδή πραγματικότητες που προεκτείνονται μέχρι σήμερα, στο παρόν της ανακλητικής πράξης». Πεφάνης, «Από το θέατρο ως ετεροτοπία στο θέατρο της μνήμης. Στοιχεία για μια ποιητική της μνήμης στη δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη», ό.π., σσ. 280-281.

¹⁶²⁹ *Το ίδιο*, σ. 272.

λαμβάνει και μια διαφορετική υπόσταση σε κάθε νέα παροντικότητα εντός της οποίας ενεργοποιείται.

Στα *Διαμάντια και μπλουζ* η μνημονική διεργασία πυροδοτείται από το ποίημα της Άννας, το οποίο ανάγεται στο απώτερο παρελθόν και στους ανεκπλήρωτους πόθους της. Το ποίημα αναδεικνύεται, έτσι, σε μνημονικό τόπο¹⁶³⁰, εφόσον στο παρόν της δράσης συμπυκνώνει την ανάγκη της Άννας για μια εκ νέου δημιουργική επαναφορά του, διά της οποίας στοχεύεται από την ηρωίδα η αυτοπραγμάτωσή της. Μπορεί το ποίημα να φέρει μια άυλη υπόσταση, ωστόσο η δημιουργική του αξιοποίηση στο πλαίσιο του τραγουδιού, το οποίο με τη σειρά του αναπαράγεται πολλάκις και με ποικίλους τρόπους από το πιάνο, προσδίδει στο ποίημα έναν εξέχοντα ρόλο στη δραματουργική συγκρότηση του έργου.

Η προσκόλληση της Άννας στο πιάνο από την πρώτη έως και την τελευταία εικόνα του έργου (με εξαίρεση την έκτη εικόνα, στην οποία η δραματική εστίαση μετατοπίζεται στη σχέση με την κόρη της) υποδηλώνει την επιτακτική της ανάγκη να υπάρξει διά της μουσικής, η οποία αναλαμβάνει εδώ τον ρόλο της ανασύστασης του παρελθόντος εαυτού της Άννας, τότε που η ύπαρξή της παλλόταν από δίψα για ζωή και για έρωτα. Το παίξιμο της Άννας στο πιάνο υφίσταται πολλές διακυμάνσεις μέχρι να γίνει σταθερό και αποφασιστικό στην τελευταία σκηνή του έργου: ξεκινά ως μια αφηρημένη χειρονομία στην πρώτη εικόνα, εξελίσσεται σε διστακτική και απρόθυμη έκθεση με προσωρινή αναδίπλωση στη δεύτερη εικόνα, επιστρατεύεται ως μέσο κατευνασμού στην κορύφωση της έντασης με τον Γιάγκο στην τρίτη εικόνα, μετατρέπεται σε ξεκάθαρη δήλωση του προσωπικού μουσικού τρόπου της Άννας στην πέμπτη εικόνα, για να καταλήξει σε ολοκληρωμένη μουσική πρόταση, η οποία γίνεται πλήρως αποδεκτή από τους άμεσα ενδιαφερόμενους στην τελευταία εικόνα του έργου. Εντοπίζεται, δηλαδή, η βαθμιαία μετατόπιση της Άννας από μια αμφίθυμη στάση απέναντι στο μελοποιημένο ποίημα στην αρχή του έργου στην ολοκληρωτική του αποδοχή ως μοναδικού τρόπου ύπαρξης και δικαίωσης του εαυτού στο τέλος.

Τα ενδιάμεσα κενά στην κλιμακούμενη αυτή πορεία της αυτοπραγμάτωσης της Άννας καλύπτει το κασετόφωνο. Εκεί όπου η καταφυγή στο πιάνο αδυνατεί να ανταποκριθεί στη βαθύτερη υπαρξιακή ανάγκη της Άννας, καθώς η ίδια φαίνεται να μην έχει ακόμα βρει τον δικό της ρυθμό στο τραγούδι, το κασετόφωνο προσφέρεται ως η μοναδική εναλλακτική για τις αναγκαίες μεταβάσεις της καθημερινότητας, ούτως ώστε αυτές να καταστούν πιο λείες και ανώδυνες. Υπό αυτή την έννοια το κασετόφωνο λειτουργεί περισσότερο ως μια υπεκφυγή των επώδυνων καταστάσεων, την ίδια στιγμή που το πιάνο αποδεικνύεται μια δημιουργική καταφυγή. Δεν είναι τυχαίο ότι η χρήση του κασετοφώνου φθίνει στη διάρκεια του έργου, ενώ απουσιάζει πλήρως από τις δύο τελευταίες εικόνες του, στις οποίες αποκρυσταλλώνεται η βαθμιαία κατάκτηση εκ μέρους της Άννας του προσωπικού της ρυθμού μέσα από το πιάνο.

Το έργο κλείνει με την Άννα να κατορθώνει αυτό που διαρκώς και διακαώς επιζητούσε σε όλη τη διάρκεια του βίου της: να υπάρξει αυτόνομα και ολοκληρωμένα μέσα σε μια πραγματικότητα την οποία η ίδια θα ορίζει. Στην τελευταία εικόνα του

¹⁶³⁰Το ίδιο, σ. 284.

έργου, μέσα σε άπλετο φως και πάνω στα πλήκτρα του γερασμένου της πιάνου, η Άννα θα εκδιπλώσει όλη της την τέχνη στο τραγούδι, κατακλύζοντας με τις μουσικές της νότες τον χώρο του σπιτιού αλλά και τον «μέσα της» χώρο. Κατ' αυτόν τον τρόπο φέρεται να έχει κατορθώσει να διαρρήξει τα ασφυκτικά πλαίσια της οικογενειακής της ζωής μέσα στο σπίτι, μετουσιώνοντας το οικιακό της βασίλειο σε εστία δημιουργίας και αυτουπέμβασης. Συντάσσεται, συνεπώς, και εκείνη με την πλειάδα των δραματικών προσώπων της Αναγνωστάκη τα οποία εμφανίζουν μια αδυναμία προσαρμογής στο περιβάλλον τους, την ίδια στιγμή που πασχίζουν να οριοθετήσουν τον προσωπικό τους χώρο θεωρώντας ότι έτσι θα κατακτήσουν την προσωπική τους ελευθερία¹⁶³¹. Υπό αυτό το πρίσμα η προσήλωση της Άννας στο τραγούδι του φεστιβάλ προβάλλει ως μια άλλη μορφή της «μεγάλης πράξης» με την οποία είχαν συνδεθεί οι νεαροί πρωταγωνιστές των δύο προηγούμενων έργων της συγγραφέως, της *Κασέτας* και του *Ήχου του όπλου*¹⁶³², ήτοι της πεποίθησης ότι είναι ικανοί να πράξουν κάτι πραγματικά σπουδαίο, μέσα από το οποίο θα ανυψωθούν και θα καταξιωθούν στο περιβάλλον τους¹⁶³³.

Με τον τρόπο αυτό το πιάνο στο τέλος είναι σαν να εκपुरσοκροτεί εκπληρώνοντας μια προδιαγεγραμμένη αποστολή, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Α. Δήμου¹⁶³⁴, επιχειρώντας έναν εύσχημο παραλληλισμό της λειτουργίας του πιάνου με τη λειτουργία του όπλου στο αστικό δράμα του Ίψεν και του Τσέχωφ. Το πιάνο, που υπάρχει πάνω στη σκηνή από την αρχή του έργου, συνιστά μια διακριτική υπόμνηση της δυνητικής λυτρωτικής του αποστολής. Η Άννα δοκιμάζει τον εαυτό της πάνω στα πλήκτρα του σε όλη τη διάρκεια του έργου, μέχρι που τελικά κατορθώνει να αρθρώσει τον εσωτερικό της λόγο, όταν ο ρυθμός της μουσικής αποκρυσταλλώνεται μέσα της και αποτυπώνεται στη μελωδία του πιάνου στην τελευταία εικόνα. Εκεί είναι που διαλύεται κάθε ψευδαισθητικός μηχανισμός στον οποίο είχε προστρέξει η Άννα στη διάρκεια της σκηνικής δράσης (κασετόφωνο, ποτά, καφέδες, τσιγάρα, μικροαντικείμενα) και τώρα πια η μουσική αναδεικνύεται σε «σύμβολο μοναδικότητας»¹⁶³⁵ διά του οποίου η ίδια κατακτά την αυτοπραγμάτωσή της. Με τη μετάθεση του ρυθμού του τραγουδιού στον εσωτερικό παλμό της Άννας επικυρώνεται τελικά η ίδια η «ενδιάθετη μουσικότητα»¹⁶³⁶ του έργου. Η μουσική στο έργο αυτό δεν αποτελεί απλώς επένδυση, πρόσχημα ή αντανάκλαση της δράσης, αλλά διατρέχει την εσωτερική δομή του και διαυγάζει τα βαθύτερα νοηματικά του υποστρώματα.

¹⁶³¹ Χαρίτου, «Ο χώρος στη *Νίκη*», *ό.π.*, σ. 12.

¹⁶³² Ο Μ. Καρατζογιάννης θεωρεί «μεγάλη πράξη» όχι μόνο το τραγούδι της Άννας, αλλά και την παράσταση της Δήμητρας από το *Ταξίδι μακριά*, καθώς και την προσωπική «επανάσταση» της Σοφίας Αποστόλου στον μεταγενέστερο *Ουρανό κατακόκκινο*. Βλ. αναλυτικά: Καρατζογιάννης, *ό.π.*, σσ. 44-45.

¹⁶³³ Όπως χαρακτηριστικά το περιγράφει η Χ. Προκοπάκη: «Όλοι με τον έναν ή τον άλλο τρόπο αρνούνται την πραγματικότητά τους. Θέλουν να αρθούν πάνω από τη μετριότητα, με τις ψευδαισθήσεις τους, με τις εξεγέρσεις, με μια πράξη παράτολμη, στην οποία θα προσδώσουν την μεγαλοπρέπεια του μοναδικού». Προκοπάκη, *ό.π.*, σ. 41.

¹⁶³⁴ Δήμου, «Με δύναμη από την ερημιά. Ξαναδιαβάζοντας τα *Διαμάντια και Μπλουζ* της Λούλας Αναγνωστάκη», *ό.π.*, σ. 93.

¹⁶³⁵ Μπακοπούλου-Χωλς, «Πορτρέτα γυναικών στη νεοελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σ. 168.

¹⁶³⁶ Κυριακός, *ό.π.*, σ. 462.

Και η Άννα, η κεντρική ηρωίδα του πρώτου έργου του Παναγιώτη Μέντη *Άννα, είπα!*, καταφεύγει στη μουσική ως μια πρόσκαιρη διέξοδο από την καταπιεστική της καθημερινότητα. Ο συγγραφέας στο έργο του αυτό αξιοποιεί την τεχνική του μοντάζ και μέσα από συνεχείς παλινδρομήσεις μεταξύ παρόντος και παρελθόντος ανασυστήνει στο δραματικό παρόν τα τραυματικά βιώματα της Άννας. Ουσιαστικά επί σκηνής ζωντανεύουν επεισόδια από το παρελθόν της Άννας, τα οποία ξετυλίγονται μπροστά της εν είδει οράματος και μας επιτρέπουν μια συνολική εποπτεία πάνω στα πρόσωπα και τις καταστάσεις που διαμόρφωσαν την τρέχουσα ψυχική της υπόσταση. Η Άννα φέρεται να έχει καταπιεστεί στη διάρκεια του βίου της από μια άκρως δεσποτική μητέρα, η οποία την θεωρούσε εν πολλοίς μαλθακή και ανίκανη, με τον κύκλο της ψυχολογικής βίας να επαναλαμβάνεται και στον έγγαμο βίο της.

Στο δραματικό παρόν η Άννα εμφανίζεται απομονωμένη σε ένα δωμάτιο να ανατρέχει στο παρελθόν της, να ανακαλεί οδυνηρές μνήμες και να προβαίνει σε φαντασιακές προβολές μέσα από έναν λόγο παραληρηματικό και ανεργμίστο. Τελεί σε ένα καθεστώς εκούσιου ή ακούσιου εγκλεισμού, περιθωριοποιημένη και αποκομμένη από κάθε είδους κοινωνική δραστηριότητα. Βιώνοντας τη συνεχή απόρριψη από τους οικείους της στη διάρκεια του πολύπαθου βίου της, μοιάζει να έχει προσπαθήσει να δημιουργήσει εντός της καθημερινότητάς της μικρές νησίδες χαλάρωσης, όπως είναι το τσιγάρο ή τα δημοτικά τραγούδια που ακούει από το τρανζιστοράκι της. Στις εγκιβωτισμένες σκηνές που παρακολουθούμε από το παρελθόν της Άννας εκείνη καταφεύγει συχνά στο τρανζιστοράκι της, μολοντί σχεδόν πάντα εισπράττει την επίπληξη της μητέρας της να το χαμηλώσει ή και να το κλείσει, καθώς, όπως η ίδια δηλώνει χαρακτηριστικά, της έχει πάρει τα αφτιά. Η Άννα, ωστόσο, σε πείσμα της Σοφίας επιμένει να βάζει το τρανζιστοράκι στη διαπασών και να μερακλώνει με τα δημοτικά. Αντίθετα με τη μητέρα της, η οποία φέρεται να αποδοκιμάζει αυτήν της τη συνήθεια, ο πατέρας της Άννας όχι μόνο την αποδέχεται αλλά επιπλέον την ενισχύει προμηθεύοντας την Άννα με μπαταρίες. Είναι και αυτό ένα από μικρά και ανεπαίσθητα σημεία σύγκλισης της Άννας με τον πατέρα της, εκεί όπου η συννεογή γίνεται πεδίο αμοιβαίας στήριξης και εν τέλει λύτρωσης από την καταπίεση της καθημερινότητας.

Το τρανζιστοράκι, συνεπώς, συνιστά για την Άννα μια διαφυγή από την καθημερινή ψυχολογική βία, έναν τόπο προσωρινής λύτρωσης από τα «μαρτύρια της ψυχής»¹⁶³⁷. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι η μουσική που ακούγεται από το τρανζιστοράκι εξελίσσεται σε ένα ακόμα πεδίο σύγκρουσης της Άννας με τη μητέρα της. Οτιδήποτε απορρέει από τον ζωτικό χώρο της Άννας μοιάζει να αποτελεί εξορισμού μεμπτό στοιχείο για τη Σοφία, η οποία φέρεται να απαξιώνει την παραμικρή πτυχή της προσωπικότητας της κόρης της. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η Άννα να προσκολλάται ακόμα περισσότερο σε αυτές τις ιδιωτικές της απολαύσεις, γεγονός που προοδευτικά ενισχύει τη μονομανία της και εκκολάπτει την

¹⁶³⁷ Μπακονικόλα, «Μεταλλάξεις της βίας στο σύγχρονο ελληνικό έργο», *Διαβάζω*, 461 (Μάρ. 2006), σ. 109.

ολοκληρωτική ψυχική της απομόνωση. Ουσιαστικά γύρω από την ύπαρξη της Άννας διαγράφεται ένας φαύλος κύκλος: η Σοφία υποτιμά και περιφρονεί κάθε έκφανση του εαυτού της Άννας, εκείνη αναζητά καταφύγιο σε διάφορες συνήθειες (τσιγάρο, μουσική), το γεγονός αυτό εξοργίζει έτι περαιτέρω τη Σοφία, καθώς ανατροφοδοτεί την εικόνα της απραξίας που έχει για την κόρη της, με τελικό αποτέλεσμα η Άννα να απομονώνεται όλο και περισσότερο, να καταβυθίζεται στις συνήθειες αυτές και να καταλήγει ένα κουρέλι της «προβληματικής της επιβίωσης»¹⁶³⁸.

Ό,τι δεν καταφέρνει η Άννα με την ηχηρή μουσική στη διάρκεια του βίου της, το στοχεύει τελικά με την ηχηρή κατάθεση ψυχής που επιχειρεί στη δύση αυτού. Στο δραματικό παρόν η «Άννα της Σιωπής»¹⁶³⁹, απομονωμένη και αλλοτριωμένη από τη βία του κόσμου, αναλαμβάνει να καταστήσει «ακρόαμα το δράμα της συνείδησής της»¹⁶⁴⁰ και να μας υποχρεώσει να ακούσουμε αυτό που τόσο καιρό και η ίδια δεν τολμούσε να αναγνωρίσει. Μετά από την πράξη της αυτή η Άννα φαίνεται ότι λυτρώνεται διαπαντός: είναι πλέον σε θέση να αντικρίσει τη μάνα της ως αυθεντική μητρική φιγούρα, με όλη την τρυφερότητα και την οικειότητα που αρμόζει στη σχέση μάνας-κόρης. Αυτό μαρτυρά η τελευταία σκηνή του έργου, μια σκηνή απροσδόκητης εγγύτητας μεταξύ των δύο, η οποία θα μπορούσε να ιδωθεί ως η φανταστική αποκατάσταση της μητρικής φιγούρας στο συνειδησιακό δράμα της Άννας.

Το τρανζιστοράκι της Άννας ίσως έχει λειτουργήσει ως μια ανύποπτη νησίδα ενδυνάμωσης, τροφοδοτώντας με την απελευθερωτική του δυναμική την ύστατη αυτή προσπάθεια της Άννας να αρθρώσει τον λόγο της εαυτότητάς της μακριά από τις αγκυλώσεις και τα στερεότυπα που την συνόδευσαν στη διάρκεια του βίου της. Υπό αυτό το πρίσμα το τρανζίστορ, μόνιμο καταφύγιο στη στερημένη συναισθηματικά ζωή της Άννας, αναδεικνύεται σε μέσο χειραφέτησης, όχι τόσο με τον δημιουργικό και παρωθητικό τρόπο με τον οποίο είχε λειτουργήσει η μουσική στο προηγούμενο έργο, αλλά διαμορφώνοντας ένα υπόγειο πεδίο ψυχικής ανάτασης, στο οποίο βρήκε χώρο να αναπτυχθεί η εσωτερική φωνή της Άννας και να βρει δίοδο έκφρασης το καταπιεσμένο αίσθημα ολόκληρου του βίου της.

Η μουσική όχι μόνο ως καταφύγιο των δραματικών προσώπων αλλά και ως ένα δραματουργικό μέσο ενίσχυσης της σκηνικής ατμόσφαιρας εμφανίζεται και στο έργο του Γιώργου Σκούρτη *Το θρίλερ του έρωτα*. Ολόκληρη η δράση του έργου εκτυλίσσεται στο μεγαλοαστικό σαλόνι του ζεύγους Αλέκου-Μάγδας και αφορά το παρόν και κατά κύριο λόγο το παρελθόν της σχέσης τους, όπως αποδεικνύεται στο τέλος. Επί σκηνής παρακολουθούμε τη φαινομενικά αρμονική συμβίωση του ζεύγους, η οποία διέπεται από κοινά ζητήματα της καθημερινότητας: την τρέχουσα επαγγελματική υπόθεση του Αλέκου, το εν εξελίξει μυθιστόρημα της Μάγδας, την επικείμενη ανέγερση του εξοχικού τους καθώς και τις ερωτικές ανησυχίες της έφηβης κόρης τους. Κάτω, όμως, από την επιφάνεια της ομαλότητας υποφώσκει ένα νοσηρό παρελθόν, το οποίο με έναν αλληγορικό τρόπο διαπλέκεται με την υπόθεση βιασμού την οποία έχει αναλάβει ο Αλέκος στο παρόν της δράσης, καθώς και με το

¹⁶³⁸ Νικολετάτος, «'Άννα, είπα!'», *Αυριανή*, 19.1.1997.

¹⁶³⁹ Καλτάκη, χ.τ., στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 306.

¹⁶⁴⁰ Πατσαλίδης, «Λήδα, είπες», ό.π.

μυθιστόρημα που επιχειρεί να γράψει η Μάγδα και στο οποίο προσπαθεί να αποτυπώσει τον επαναλαμβανόμενο εφιάλτη της.

Η Μάγδα καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης επανέρχεται στην ανάκληση του εφιάλτη και της ανδρικής φιγούρας με το θολό πρόσωπο που ζωντανεύει σε αυτόν και που συνοδεύεται από απειλητικές και βίαιες διαθέσεις. Πασχίζει μάταια να ξεδιαλύνει το πρόσωπο του θύτη, τον οποίο θεωρεί απλώς ως μια προβολή των ασυνείδητων φόβων της. Κάθε φορά, ωστόσο, που η Μάγδα εκμυστηρεύεται στον Αλέκο το όνειρό της, εκείνος αναδιπλώνεται, γνωρίζοντας ότι το πρόσωπο της ανδρικής φιγούρας του εφιάλτη δεν είναι παρά το δικό του και ότι οι ασυνείδητοι φόβοι της Μάγδας δεν είναι καθόλου αβάσιμοι, αλλά απορρέουν από το συμβάν του βιασμού της από τον ίδιο, ένα συμβάν που τοποθετείται στο απώτερο παρελθόν και η μνήμη του οποίου ελλείπει από τη Μάγδα, καθώς εκείνη ήταν υπό την επήρεια αλκοόλ. Μάλιστα, η κόρη τους ζεύγους φέρεται να είναι καρπός αυτού ακριβώς του κακοποιητικού συμβάντος.

Ολόκληρος ο συζυγικός βίος του ζεύγους έχει βασιστεί, συνεπώς, πάνω σε ένα νοσηρό γεγονός και τη συνεπακόλουθη διαρκώς διογκούμενη ενοχή εκ μέρους του Αλέκου. Η Μάγδα, από την πλευρά της, βιώνει όλη αυτήν την κατάσταση ως μια συνθήκη του μυαλού της, ως μια νευρωτική ψύχωση, από την οποία επιχειρεί να λυτρωθεί μέσα από τη συγγραφή. Η έκβαση των δραματικών καταστάσεων στο έργο δεν σχετίζεται με μια συγκεκριμένη εξέλιξη ή ανατροπή στο επίπεδο της σκηνικής δράσης, αλλά έρχεται ως απότοκο μιας συσσωρευμένης ψυχικής ενέργειας που ζητά να εκτονωθεί. Καθώς ο κλοιός γύρω από τον Αλέκο σφίγγει όλο και περισσότερο, τα επιμέρους δραματικά επίπεδα του έργου συγκλίνουν σε ένα κοινό πεδίο, αυτό της πολυδιάστατης έννοιας του βιασμού: σωματικού, ψυχικού, ηθικού και κοινωνικού, μέσα από την οποία αποδεικνύεται ότι έχουν διέλθει τελικά και τα δύο πρόσωπα.

Η δραματική συνθήκη του έργου εδράζεται, λοιπόν, σε μια κλιμακούμενη ατμόσφαιρα απειλής, η οποία κυοφορεί την έκρηξη. Μέσα σε αυτό το κλίμα εκκόλαψης της αναπάντεχης αποκάλυψης του τέλους η μουσική που ακούγεται από το κασετόφωνο λειτουργεί ως ηχητικός επιτοπισμός της δραματικής ατμόσφαιρας. Ο ίδιος ο συγγραφέας, άλλωστε, επισημαίνει στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες ότι η μουσική, κλασική ή μη, θα πρέπει να υποβοηθάει στη δημιουργία ατμόσφαιρας σασπένς. Η Μάγδα είναι εκείνη που τις περισσότερες φορές θα ανοίξει το κασετόφωνο, ιδίως στις μοναχικές της στιγμές μέσα στο σπίτι. Συνεπώς, η μουσική και στο έργο αυτό συνδέεται ευθέως με μια βαθύτερη ανάγκη πλήρωσης του εσωτερικού κενού της Μάγδας, όπως συμβαίνει με τις ηρωίδες της Αναγνωστάκη και του Μέντη. Ωστόσο, στο έργο του Σκούρτη η μουσική, όπως άλλωστε και άλλα δραματουργικά ευρήματα, με χαρακτηριστικότερο το τηλέφωνο που χτυπά αδιάκοπα, συστήνει και ένα δεύτερο δραματικό επίπεδο, το οποίο συντηρεί και συνεπικουρεί την εκδίπλωση των ψυχικών διαθέσεων των προσώπων που συντελείται στο πρώτο επίπεδο του έργου. Ηχητική ατμόσφαιρα και ψυχικό τοπίο συνθέτουν, έτσι, το ιδιότυπο «Stimmung» του έργου, που του αποδίδει τον ψυχικό του τόνο και επικαθορίζει τη δραματική συνθήκη στο σύνολό της.

Με ανάλογη δραματουργική λειτουργία επενδύεται η μουσική και στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη *Το ταξίδι μακριά*. Από τη μια συνιστά δημιουργικό καταφύγιο των δραματικών προσώπων, από την άλλη, σε δραματουργικό επίπεδο, λειτουργεί κατεξοχήν ως ειρωνικός επιτοπισμός της ατμόσφαιρας που διαρρέει το έργο. Η μουσική στο έργο αυτό προέρχεται από διάφορες πηγές: από κασετόφωνο επί σκηνής και από όργανα που παίζουν τα πρόσωπα ζωντανά, ενώ ακούγεται και off stage, είτε σημαίνοντας τη μουσική που προβάει ένας γείτονας στον επάνω όροφο της πολυκατοικίας, είτε προκαλώντας ένα «punctum»¹⁶⁴¹ που διαρρηγνύει στιγμιαία τον δραματικό χρόνο και διαπερνά το ψυχικό στάτους των προσώπων, είτε συνιστώντας τη μουσική επένδυση του εσωκλειόμενου έργου, η οποία όμως ταυτίζεται και ενίοτε συγχέεται με τη μουσική που παράγεται από ηχητικές πηγές επί σκηνής. Η ύπαρξη της μουσικής διατρέχει όλο το έργο και σε αυτήν ανταποκρίνονται όλα τα πρόσωπα του δράματος, ωστόσο δεν διαμορφώνονται σχέσεις εξάρτησης, όπως στο προηγούμενο έργο.

Και στο έργο αυτό εντοπίζεται επί σκηνής ένα κασετόφωνο, στο οποίο η Μυρτώ βάζει να ακουστεί μια μελωδία από φλάουτο, όταν η Δήμητρα της το ζητάει στη δεύτερη εικόνα. Στη συνέχεια του έργου, η μουσική του φλάουτου θα παρεισφρήσει ζωντανά στον σκηνικό χώρο, όταν στην εσωκλειόμενη πρόβα της Δήμητρας με τον Άγη σε ρόλο Ξένου, ο Άγης βγάζει από την τσέπη του ένα φλάουτο και παίζει μια μελωδία του μεσοπολέμου. Αργότερα στην ίδια εικόνα το φλάουτο θα περάσει στα χέρια της Δήμητρας, η οποία πάλι εντός ρόλου θα δοκιμάσει να παίζει αδέξια κάποιες νότες, μέχρι που στη σκηνή εισέρχεται η Μυρτώ σε ρόλο υπαλλήλου καταστήματος. Κατά τη διάρκεια της μεταξύ τους συνομιλίας θα ακουστεί και πάλι μουσική φλάουτου εκτός σκηνής, αλλά ως μουσική επένδυση στο εσωκλειόμενο έργο, την οποία η Δήμητρα θα αναζητήσει λίγο αργότερα στις κασέτες της Μυρτώ για να την ξανακούσει. Μόλις την βρει, την βάζει στο κασετόφωνο και για λίγο η δράση παγώνει, τα φώτα χαμηλώνουν, όλοι ακούν σαν χαλαρωμένοι, ώσπου η μουσική χαμηλώνει, πέφτει στιγμιαία σκοτάδι και, όταν το φως επανέρχεται, η δράση μεταστρέφεται. Αργότερα στην ίδια εικόνα η Δήμητρα θα ξαναπαίξει φλάουτο την ώρα που η Μυρτώ εκτός ρόλου αφηγείται το περιστατικό με τον μουσικό φίλο της ως απάντηση στο δημοσίευμα το οποίο είχε νωρίτερα παρουσιάσει η Κορίνα.

Στην τελευταία εικόνα του έργου η Δήμητρα θα πατήσει το κουμπί του κασετόφωνου για να ακουστεί στιγμιαία μια μουσική και ύστερα θα το κλείσει. Μετά από αυτήν τη χειρονομία η Δήμητρα εμφανίζεται πλήρως αποφασισμένη να εμπλακεί στην παράσταση της Μυρτώ, σαν να ολοκληρώθηκε μέσα της η απαραίτητη συναισθηματική ζύμωση, και στο υπόλοιπο της εικόνας επιχειρεί να πείσει και τη Μυρτώ για την αναγκαιότητα υλοποίησης του εγχειρήματός τους. Στο τέλος, πλέον, και ενώ η Δήμητρα περιγράφει τις συνθήκες σκηνικής αναπαράστασης του εσωκλειόμενου έργου, αρχίζει να ακούγεται η γνωστή μουσική του φωταγωγού, την ίδια στιγμή που στη σκηνή εισέρχονται διαδοχικά ο Άγης και η Κορίνα. Υπό τον ήχο της μουσικής που ολοένα δυναμώνει οι διαφορετικές πραγματικότητες των τεσσάρων

¹⁶⁴¹ Για τη λειτουργία του *punctum* βλ. Barthes, *Ο Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, μετ. Γιάννης Κρητικός, Κέδρος, Αθήνα 2007, σ. 43.

προσώπων δύνανται τώρα να διασταυρωθούν και να ζυμωθούν στη σκηνή του θεάτρου, εκεί όπου κάθε συνύπαρξη των επιμέρους κόσμων είναι δυνατή. Το δραματικό σύμπαν διανοίγεται, έτσι, σε ένα «ιαματικό μέλλον»¹⁶⁴², που επιστέφει τελικά το έργο με μια αίσθηση αισιοδοξίας.

Με τρόπο ανάλογο του έργου του Σκούρτη, η μουσική εδώ λειτουργεί περισσότερο υπαινικτικά, ενεργοποιώντας λανθάνουσες παθολογίες, σημαίνοντας στιγμιαίες συναισθηματικές καταστάσεις και παρορμήσεις, αλλά και ανακινώντας μνήμες, οι οποίες εν συνεχεία αποδεικνύονται στρεβλές, αντιφατικές και διφορούμενες. Όπως όλο το έργο αποποιείται τη γραμμικότητα στην ανάπτυξη του δραματικού υλικού και διαρθρώνεται πάνω στην αρχή της αποσπασματικότητας, της ελλειπτικότητας και της «πολυφωνίας αναμνήσεων και οπτικών γωνιών»¹⁶⁴³, έτσι και η μουσική μέσα στο έργο δεν ακολουθεί μια συστηματική και βαθμιαία εκδίπλωση της επενέργειάς της στα πρόσωπα, παρά αναδύεται στα κενά των αφηγήσεων και στα ρήγματα των σκέψεων των δραματικών προσώπων, συνεπικουρώντας έτσι την αναπαράσταση του παρελθόντος ως άτακτα και ανερμάτιστα αναβιούμενων αναμνήσεων στο παρόν.

Ομοίως με τις ηρωίδες των έργων της Αναγνωστάκη, του Μέντη και του Σκούρτη, στο κασετόφωνο καταφεύγει και η Λίτσα από το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο δρόμος περνά από μέσα*. Την ιδιαίτερη σχέση της Λίτσας με τη μουσική εκμεταλλεύεται ο Ανδρέας με απώτερο στόχο την εδραίωση ενός ερωτικού κλίματος μεταξύ τους. Η πρώτη επαφή μεταξύ της Λίτσας και του Ανδρέα λαμβάνει χώρα στην τρίτη εικόνα του έργου. Η κατάληψη του χώρου του σαλονιού από τα έπιπλα τα οποία έχει φέρει το ζεύγος των αντικέρ, είναι ήδη γεγονός και το επιχειρηματικό σχέδιο φαίνεται να προχωράει γοργά. Η Λίτσα κάθεται σε μια πολυθρόνα, κεντά και από ένα ογκώδες ραδιοκασετόφωνο δίπλα της ακούει Βιβάλντι. Μετά από μια σύντομη συνομιλία με τον Ποριώτη, αυτός αποχωρεί και τότε εισβάλλει στον χώρο ο Ανδρέας, ο οποίος κάνει εδώ την πρώτη του σκηνική εμφάνιση.

Ο Ανδρέας αρχικά παριστάνει τον υποψήφιο πελάτη, ωστόσο στα λεγόμενά του λανθάνει μια εξοικείωση με τον χώρο και τα αντικείμενα. Καθώς περιδιαβαίνει τον χώρο και σχολιάζει τις παλαιές αντίκες, προσέχει τη μουσική που ακούγεται από το κασετόφωνο και προσπαθεί να μαντέψει τον συνθέτη. Η Λίτσα τον πληροφορεί ότι πρόκειται για Βιβάλντι και αμέσως κλείνει το κασετόφωνο δηλώνοντας την πρόθεσή της να αποχωρήσει, αισθανόμενη προφανώς άβολα από την υπερβολική άνεση του Ανδρέα. Τότε εκείνος, μέσα από μια αφήγηση των παιδικών του χρόνων, της συστήνεται εμμέσως και στη συζήτηση που ακολουθεί οι δυο τους ανταλλάσσουν περαιτέρω πληροφορίες για τους εαυτούς τους. Στην αρχή της επόμενης εικόνας ο Ανδρέας συνομιλεί με τον θείο του και από τις πρώτες του κιόλας κουβέντες αναφέρεται στη Λίτσα: εξαίρει την ομορφιά της, αλλά σχολιάζει αρνητικά την

¹⁶⁴² Δημήτρης Τσεκούρας, «Οκτώ επιστήμονες και ένα υστερόγραφο για τη Λούλα Αναγνωστάκη», *Ελευθεροτυπία*, 10.4.2009.

¹⁶⁴³ Πούχγερ, «Οι ραγισμένοι καθρέφτες της ταυτότητας: ο σκηνικός πληθυσμός στα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη», *ό.π.*, σ. 403.

προτίμησή της στον Βιβάλντι. Η ευκαιρία του να προσεγγίσει τη νεαρή αντικέρ θα έρθει στην επόμενη εικόνα και η αφορμή θα είναι η μουσική. Μόλις μείνουν για λίγο οι δυο τους, ο Ανδρέας θα βγάλει από την τσέπη του μια κασέτα με Χέντελ και θα ζητήσει την άδεια της Λίτσας για να την βάλει στο κασετόφωνο. Εκείνη, τότε, δηλώνει την άγνοιά της για τον συνθέτη, αλλά υπόσχεται να τον ακούσει. Σε συνέχεια της συνάντησής τους αυτής η Λίτσα στην επόμενη εικόνα του έργου ενημερώνει τον Ανδρέα ότι ο Χέντελ της άρεσε πολύ και μάλιστα αναφέρει ότι τον άκουσε ήδη τρεις φορές.

Η τελευταία φορά μέσα στο έργο κατά την οποία χρησιμοποιείται το κασετόφωνο είναι στην τελευταία του εικόνα και μάλιστα από τον Αντωνάκο, ένα πρόσωπο που έως τώρα δεν είχε εμπλακεί με κανέναν τρόπο στις μουσικές επιλογές της συζύγου του. Ο ίδιος από πολύ νωρίς είχε εξάρει στον Ποριώτη την προτίμηση της Λίτσας για την κλασική μουσική («σοβαρή μουσική»¹⁶⁴⁴ την είχε αποκαλέσει), σε μια προσπάθεια να ανυψώσει το πολιτισμικό του στάτους μπροστά στον ηλικιωμένο αστό, ενώ σε μεταγενέστερο χρόνο είχε αναφερθεί και πάλι στις αλλόκοτες μουσικές προτιμήσεις της Λίτσας, η οποία έβρισκε ερωτικές τις μελωδίες εκείνες που στα δικά του αφτιά ηχούσαν σαν εκκλησιαστικοί ύμνοι.

Το κασετόφωνο στο έργο ενέχει αρχικά τον ρόλο του πνευματικού καταφυγίου για τη Λίτσα. Η Λίτσα φέρεται να διακρίνεται από κάποιες ποιότητες ξεχωριστές, οι οποίες στην πορεία της δράσης βαθαίνουν όλο και περισσότερο το χάσμα με τον σύζυγό της, Αντωνάκο. Σε αυτήν την προϊούσα διάσταση βρίσκει πρόσφορο έδαφος να δράσει ο Ανδρέας. Αγκιστρώνεται από την ιδιαίτερη προτίμηση της Λίτσας στη μουσική και καλλιεργεί περαιτέρω το μουσικό της αισθητήριο, προκειμένου να την κερδίσει. Έτσι το κασετόφωνο καθίσταται η αφορμή για την προσέγγιση της Λίτσας από τον Ανδρέα ή αλλιώς το μέσο χάρη στο οποίο εδραιώνεται η επαφή μεταξύ μιας κοπέλας χωρίς ακαδημαϊκή μόρφωση, κατά τα λεγόμενα του Αντωνάκου, η οποία όμως «μονάχη της παλεύει να μάθει ό,τι μαθαίνει»¹⁶⁴⁵, και ενός νεαρού γόνου αστικής οικογένειας με κλασική παιδεία και σπουδές στο Λονδίνο. Ανάμεσα στην Λίτσα και τον Ανδρέα αναπτύσσεται μια σχέση, η οποία εδράζεται στην αμοιβαία εκτίμηση και τον θαυμασμό, στοιχεία που ελλείπουν από τη σχέση της Λίτσας με τον Αντωνάκο, ο οποίος επιμένει να την θεωρεί «δημιούργημά»¹⁶⁴⁶ του, άρα και κτήμα του.

Επιπλέον, η έλξη την οποία η Λίτσα επιτυγχάνει να δημιουργήσει στον Ανδρέα είναι αντιστρόφως ανάλογη της εκτίμησης του Ανδρέα για τον Αντωνάκο. Όσο μεγεθύνεται ο θαυμασμός του Ανδρέα για τη Λίτσα, τόσο βαθαίνει η δυσπιστία του απέναντι στο πρόσωπο του Αντωνάκου, τον οποίο ο Ανδρέας βλέπει ως έναν τυχάρπαστο αντικέρ, που δεν του εμπνέει καμιά αξιοπιστία. Έτσι, η ευρύτερη καλλιέργεια της Λίτσας, για την οποία καμαρώνει ο Αντωνάκος¹⁶⁴⁷, καθίσταται

¹⁶⁴⁴ Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σ. 123.

¹⁶⁴⁵ *Το ίδιο*, σ. 124.

¹⁶⁴⁶ *Το ίδιο*, σσ. 124, 126.

¹⁶⁴⁷ Λέει χαρακτηριστικά στον Ποριώτη: «... θα σας πω κάτι που θα σας κάμει εντύπωση... λόγω της δουλειάς μας, έχουμε συνάφεια και με μορφωμένο κόσμο, με καλλιτέχνες... ε λοιπόν, να την ακούσετε να μιλάει μαζί τους, θα νομίζετε ότι έχει βγάλει πανεπιστήμιο...!». *Το ίδιο*, σ. 123.

τελικά ο πολιορκητικός κριός διά του οποίου η Λίτσα περιέρχεται στη ζώνη επιρροής του Ανδρέα, αφού ο τελευταίος εκμεταλλεύεται την αγάπη της για τη μουσική και καταφέρνει να την γοητεύσει προσφέροντάς της νέα ακουστικά ερεθίσματα.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Αντωνάκος φέρεται να προδίδεται από το ίδιο το «δημιούργημά» του, όντας ανίκανος ο ίδιος να αρθεί στο ύψος των περιστάσεων αλλά και του πνευματικού ορίζοντα της συζύγου του, η οποία, καθώς φαίνεται, έχει ήδη αρχίσει να διαγράφει μια πορεία αυτονομησης. Το κασετόφωνο, συνεπώς, από πνευματικό καταφύγιο έχει βαθμιαία καταστεί εργαλείο πνευματικής απελευθέρωσης και κυριολεκτικής χειραφέτησης της Λίτσας από τα δεσμά του συζύγου της. Το τέλος του έργου θα είναι συντριπτικό για τον Αντωνάκο, αφού αυτός φέρεται να οδηγείται στην απώλεια όχι μόνο της βιτρίνας του οίκου Ποριώτη, που αποτέλεσε την πεμπτουσία του μεταποιητικού του οράματος, αλλά και αυτής της ίδιας της «βιτρίνα» της ζωής του, της Λίτσας, η οποία ορμώμενη από την αναγεννητική δύναμη της μουσικής ετοιμάζεται τώρα να αυτονομηθεί και να χαράξει τη δική της ατομική διαδρομή.

Η μουσική ως καταφύγιο των δραματικών προσώπων, αν και με μια χροιά διαφορετική από ό,τι στα προηγούμενα έργα, αξιοποιείται και στο έργο του Περικλή Κοροβέση *Επιχειρήσις Ιουδίθ*¹⁶⁴⁸. Στην έναρξη του έργου στο καθιστικό ενός πολυτελούς εξοχικού σπιτιού βρίσκονται τρία πρόσωπα: ο Νίκος, ιδιοκτήτης της βίλας, η Μαρία, πρώην σύντροφός του, και η Ιουδίθ, νεαρή δημοσιογράφος και νυν σύντροφος της Μαρίας. Από την αρχή κιόλας αυτής της ιδιότυπης συνύπαρξης υφάινεται μια ατμόσφαιρα ερωτική με εκατέρωθεν υπονοούμενα. Σε αυτό συμβάλλει και η κατανάλωση ποτών, τσιγάρων και χασίς, που βαθμιαία θα κάμψει τις αντιστάσεις των προσώπων, ενώ η μουσική προβάλλει ως αναπόσπαστο κομμάτι της διαδικασίας. Το πιάνο που δεσπόζει στον χώρο θα γίνει πόλος έλξης για τα πρόσωπα και κυρίως για τον Νίκο, ο οποίος θα προστρέξει αρκετές φορές σε αυτό για να παίξει κάποιο μουσικό κομμάτι. Με αντίστοιχο τρόπο θα λειτουργήσει και το πικάπ. Οι πολυάριθμοι δίσκοι του Νίκου θα φυλλομετρηθούν από τον ίδιο και την Ιουδίθ κατά την αναζήτηση της καταλληλότερης μουσικής με σκοπό τη δημιουργία μιας αισθησιακής ατμόσφαιρας. Η αναζήτηση αυτή θα εκβάλει στο τελευταίο τραγούδι το οποίο η Ιουδίθ προλαβαίνει να βάλει στο πικάπ πριν την εισβολή της αστυνομίας, ένα τραγούδι στη διάρκεια του οποίου οι τρεις τους θα εμπλακούν σε έναν αισθησιακό χορό.

Τη στιγμή εκείνη, όμως, ακούγονται ριπές πολυβόλου, η μουσική σιγεί και επέρχεται η ολική ανατροπή του δραματικού σύμπαντος. Με την είσοδο στο σπίτι του Ντικ, επικεφαλής της αστυνομίας, και την κατηγορία περί σύστασης τρομοκρατικής οργάνωσης που αποδίδεται στον Νίκο, η δράση παρεκκλίνει από την αρχική της πορεία και οδηγείται σε αναπάντεχα μονοπάτια. Η μουσική, η οποία είχε αποτελέσει απαραίτητο συστατικό στο πρώτο μέρος του έργου για τη δημιουργία ερωτικής ατμόσφαιρας μεταξύ των τριών προσώπων, τώρα εξοβελίζεται από τον δραματικό

¹⁶⁴⁸ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τη «Θεατρική Σκηνή» τη θεατρική περίοδο 1991-1992 σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντωνίου.

χώρο και τη θέση της στο ηχητικό περιβάλλον του έργου θα καταλάβουν οι ριπές του πολυβόλου και οι φωνές από τις ντουντούκες των αστυνομικών. Το ασφαλές καταφύγιο των προσώπων καταλύεται, ο ιδιωτικός τους χώρος παραβιάζεται και η αξιοπρέπιά τους θίγεται, όταν ο Ντικ τους προτείνει έναν συμβιβασμό βασισμένο σε ψευδή στοιχεία που ενοχοποιούν τον Νίκο. Αυτό για το οποίο ο Νίκος αισθανόταν περισσότερο σίγουρος από οτιδήποτε άλλο, το «σπίτι-κάστρο» όπως το αποκαλούσε, όπου φυλούσε με ευλάβεια τα βιβλία, τους δίσκους, τα αρχεία και τα μικροαντίκειμενα από τα ταξίδια του, εκπορθείται από την αστυνομική αυθαιρεσία και μαζί με αυτό εκπορθείται και ολόκληρος ο πνευματικός κόσμος του Νίκου, καθώς αμφισβητείται η ιδεολογία του και στις πράξεις του αποδίδονται εγκληματικά κίνητρα.

Τελικά, όμως, επέρχεται η δικαίωση του Νίκου χάρη στην παγίδευση του σπιτιού με κοριό, στην οποία είχε νωρίτερα προχωρήσει η Ιουδίθ εν αγνοία του Νίκου και της Μαρίας. Από τον κοριό αυτό μεταδίδονταν σε ραδιοφωνικό σταθμό μεγάλης εμβέλειας τα διαμειβόμενα στο σπίτι, με αποτέλεσμα να ξεσκεπαστεί δημοσίως ο μηχανισμός κατασκευής ψευδών και ενόχων της αστυνομίας και η εμπλεκόμενη υπηρεσία να βρεθεί έκθετη. Με την αποχώρηση του Ντικ την ώρα ακριβώς που μια καινούρια μέρα ξημερώνει, τα τρία πρόσωπα κάθονται στο τραπέζι, για να απολαύσουν το πρωινό τους, ελεύθερα από τον παραλογισμό της εξουσίας που υπέστησαν την προηγούμενη νύχτα. Η μουσική από πιάνο που θα αρχίσει να ακούγεται στη σκηνή αυτή επαναφέρει την αρχική αίσθηση της χαλαρής ατμόσφαιρας και επανεδραιώνει την ιδιωτικότητα του χώρου, όχι μόνο με χωροταξικούς όρους αλλά κυρίως με όρους συνειδησιακής αντίστασης ενάντια στο «κρατικό μονοπώλιο της νομιμότητας»¹⁶⁴⁹.

Το έργο του Διονύση Χαριτόπουλου *Αυγά Μαύρα* διαδραματίζεται στο σπίτι της Μαρίας, μιας μεσήλικης γυναίκας, την οποία έρχεται να επισκεφτεί ο αδερφός της, Σπύρος. Η επίσκεψη και τα διαμειβόμενα σε αυτήν καταλαμβάνουν και τα δύο μέρη του έργου, με αποτέλεσμα ο σκηνικός χρόνος του έργου να ταυτίζεται σχεδόν απόλυτα με τον πραγματικό χρόνο της παράστασης. Τα δύο μέρη προβάλλουν αρκετά διακριτά μεταξύ τους, καθώς παρατηρείται μια έντονη διαφοροποίηση ως προς την κινητικότητα των δραματικών προσώπων αλλά και τη συγκρότηση του δραματικού λόγου: εναλλασσόμενοι διάλογοι με νεύρο και αντιπαράθεση στο πρώτο μέρος, μονολογικές τάσεις με κάμψη των αντιστάσεων στο δεύτερο μέρος¹⁶⁵⁰.

Το παιχνίδι με τη μνήμη βρίσκεται στον δραματικό πυρήνα αυτού του έργου: «[...] πρωταγωνιστής του έργου είναι, στην ουσία, η μνήμη και τα συνακόλουθα,

¹⁶⁴⁹ Βαρβέρης, «Ένα έργο κι ένα... βραβείο: Π. Κοροβέσης στη Θεατρική Σκηνή – Μ. Ζαρόκωστα στο Εθνικό», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου, Γ'*, ό.π., σ. 173.

¹⁶⁵⁰ Ο Βαρβέρης καταλογίζει στον συγγραφέα μια δραματοουργική αδυναμία στο σημείο αυτό, καθώς κατά τον ίδιο το έργο στο δεύτερο μέρος υφίσταται μια αφηγηματική μετατόπιση, σε βάρος της σκηνικής δράσης (Βαρβέρης, «Εμφύλιος παλιός και νέος στο... σανίδι: Ασημάκης Γιαλαμάς, *Η ταυτότητα* – Έθνικό Θέατρο / Διονύσης Χαριτόπουλος, *Αυγά μαύρα* – Θεατρική Σκηνή», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου, Δ'*, ό.π., σ. 59). Αντίθετα, για την Θυμέλη σε αυτό ακριβώς το στοιχείο λανθάνει η «δυνατή εσωτερική-ψυχολογική δράση του λόγου, παρά την 'ακινησία', τη στατικότητα της πλοκής» (Θυμέλη, «'Αυγά μαύρα' στη 'Θεατρική Σκηνή'», *Ριζοσπάστης*, 21.3.1995).

αμνησία, λήθη, επιμονή και εμμονή στην ακρίβεια της αφηγήσεως των γεγονότων»¹⁶⁵¹. Τα δυο αδέλφια και δη η Μαρία φέρουν βαρέως το παρελθόν της οικογένειάς τους, όταν στα χρόνια του εμφυλίου οι γονείς τους είχαν καταφύγει σε μια σπηλιά στο βουνό, προκειμένου να αποφύγουν τις διώξεις του εθνικού στρατού. Ο Σπύρος αναπολεί με περηφάνια το ήθος και το ανάστημα του αντάρτη πατέρα τους. Αντίθετα, η Μαρία, έχοντας εγκαταλειφθεί από τον αδερφό της μέσα στον χαμό της εμφύλιας διαμάχης και έχοντας ήδη χάσει μάνα και πατέρα, αποζητά εναγωνίως την παιδική της ηλικία, την οποία τα χρόνια εκείνα εκχώρησε στην Παιδούπολη που την φιλοξένησε. Στην προσπάθειά της να ξαναβρεί τον χαμένο της εαυτό αποκηρύσσει τους ιδεολογικούς αγώνες του πατέρα της και τηρεί σαφή απόσταση από κάθε απόπειρα πολιτικού επιχρίσματος των τραυματικών της βιωμάτων.

Ο εκούσιος εγκλεισμός της Μαρίας στο σπίτι, από το οποίο δεν τολμά να ξεμυτίσει παρά τις επίμονες παραινήσεις του αδερφού της, συνάδει με την αναδίπλωσή της στα ενδότερα του εαυτού της. Από την αρχή κιόλας του έργου ο συγγραφέας υπογραμμίζει την εμμονή της Μαρίας με την καθαριότητα: «Εσωτερικό σπιτιού. Μια γυναίκα, η Μαρία, κρατώντας ένα ξεσκονόπανο, καθαρίζει με μανία τις επιφάνειες των επίπλων. Φυσάει αόρατες σκόνες, τρίβει, σκύβει κάτω από τις επιφάνειες, βάζει το χέρι της σε δύσκολα σημεία να διώξει αόρατες κηλίδες»¹⁶⁵². Ακόμα και όταν χτυπά το κουδούνι, η Μαρία, αφού κοντοσταθεί για λίγο, θα συνεχίσει απτόητη τη δραστηριότητά της. Μόνο μετά την επιμονή του Σπύρου να του ανοίξει η Μαρία θα διακόψει προς ώρας το ξεσκόνισμα και θα κατευθυνθεί στην εξώπορτα για να την ανοίξει.

Με την είσοδο του Σπύρου η αδερφή του φροντίζει να του υπενθυμίσει ότι έχει πολλή δουλειά και του υποδεικνύει μια συγκεκριμένη καρέκλα για να καθίσει, αφού πρώτα σκουπίσει τα πόδια του. Ενώ ο Σπύρος κάθεται και αρχίζει να εκφράζει στη Μαρία το παράπονό του που τον υποδέχεται κατ' αυτόν τον τρόπο, εκείνη συνεχίζει μανιωδώς την καθαριότητα. Μάλιστα, όταν η κουβέντα επεκτείνεται στα παιδιά τους, με τον Σπύρο να διαμαρτύρεται που δεν μιλιούνται μεταξύ τους παρότι είναι σχεδόν συνομήλικα, η Μαρία έξαφνα ανακαλύπτει στο πάτωμα πατημασιές του Σπύρου. Πιάνει εκ νέου τη σφουγγαρίστρα και τον υποχρεώνει να μαζέψει τα πόδια του για να σφουγγαρίσει από κάτω. Στη συνέχεια εξετάζει εξονυχιστικά το πάτωμα για άλλα ίχνη βρομιάς και αποφαίνεται ότι θα καθαρίσει ξανά μόλις ο Σπύρος αποχωρήσει. Η εμμονή της με την καθαριότητα ενεργοποιείται και πάλι όταν ο Σπύρος επιχειρεί να ακουμπήσει πάνω στο τραπέζι το πλαστικό ποτήρι που έχει φέρει από το σπίτι του. Η Μαρία με μια υστερική αντίδραση τον αποτρέπει και πιάνει να σφουγγίζει προσεκτικά το τραπέζι.

Από το σημείο εκείνο και εξής η Μαρία θα γίνει πιο δεκτική στην κουβέντα, εκδιπλώνοντας σταδιακά το δικό της παράπονο, που έχει να κάνει με τα δύσκολα παιδικά της χρόνια. Μιλά με πόνο ψυχής για το γεγονός ότι η ίδια δεν γνώρισε σπίτι, οικογενειακή εστία, αλλά έζησε τα πρώτα χρόνια της ζωής της στη σπηλιά και ύστερα κλείστηκε σε μια Παιδούπολη, όπου κανένα από τα φιλοξενούμενα παιδιά δεν

¹⁶⁵¹ Θωμαδάκη, «'Αυγά Μαύρα' του Διονύση Χαριτόπουλου στη 'Θεατρική Σκηνή', Θέατρο 'Άττις'», *Θεατρογραφίες*, 19 (Οκτ. 2014), σ. 95.

¹⁶⁵² Χαριτόπουλος, *Αυγά μαύρα*, ό.π., σ. 7.

γελούσε ούτε έπαιζε σαν παιδί. Γι' αυτό η ίδια θέλησε να στήσει ένα σπιτικό, στο οποίο τα πάντα να τελούν εν τάξει και τίποτε το επιλήψιμο να μην μπορεί να της αποδοθεί: «Εδώ είναι σπίτι. Από τη σπηλιά έφυγα κι ήρθα σε σπίτι. Δε θα μου το κάνει εμένα αχούρι ούτε η κόρη μου ούτε ο άντρας μου ούτε ο βρομόγερος ο πατέρας του»¹⁶⁵³. Αντιδιαστέλλει τις άθλιες συνθήκες στις οποίες μεγάλωσε μέσα στη σπηλιά με τις συνθήκες απόλυτης αποστείρωσης που η ίδια φρόντισε να δημιουργήσει για τη νεογέννητη κόρη της μέσα στο σπίτι: «Εγώ όταν γεννήθηκε η κόρη μου, καθάριζα δέκα φορές για να την ακουμπήσω κάπου. Αν ο άντρας μου δεν πλενόταν ολόκληρος, δεν τον άφηνα να την πλησιάσει»¹⁶⁵⁴. Και δεν διστάζει να παραδεχθεί ότι η δουλική προσήλωση με την οποία καθημερινά παρέχει τις φροντίδες της στον άνδρα και την κόρη της οφείλεται στο γεγονός ότι φοβάται μήπως κάνουν τίποτα ατασθαλίες και της λερώσουν το σπίτι: «Τρώω τα νύχια μου κάθε μέρα για να είναι το σπίτι καθαρό. Δε θα μου ανοίγουνε όποτε τους καπνίσει μια το ψυγείο, μια τα ντουλάπια... Ό,τι θέλουνε θα τους το δώσω εγώ. Γι' αυτό είμ' εδώ»¹⁶⁵⁵.

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι η Μαρία έχει δημιουργήσει μέσα στο διαμέρισμά της έναν μικρόκοσμο, αυτόν του νοικοκυριού, τον οποίο υπηρετεί με θρησκευτική ευλάβεια θεωρώντας ότι έτσι υπερβαίνει το έλλειμμα φροντίδας το οποίο η ίδια είχε βιώσει στα παιδικά της χρόνια και ότι για τη δική της οικογένεια εξασφαλίζει τις καλύτερες δυνατές συνθήκες ενός αληθινού σπιτικού. Ωστόσο, η καθημερινότητά της μέσα στο σπίτι κατατρώχεται από ανούσιες εμμονές, οι οποίες την εγκλωβίζουν σε μια αποστειρωμένη πραγματικότητα απολύτως αποκομμένη από την πραγματική ζωή. Η Μαρία δεν έχει κατορθώσει να βρει την ταυτότητά της μέσα σε αυτόν τον ψευδεπίγραφο κόσμο που έχει διαμορφώσει γύρω της, καθώς αφήνεται να κατακυριευθεί από τη μανία της στιλπνότητας των επίπλων, της γυαλάδας του πατώματος και της απόλυτης ευταξίας. Η σχέση της με τα έπιπλα του σπιτιού υποκαθιστά επί της ουσίας την ανύπαρκτη σχέση στοργής με την οικογένειά της.

Η Μαρία μοιάζει να ζει και να αναπνέει διά των επίπλων, τα οποία περιστοιχίζουν την κατά τα άλλα μουντή ζωή της. Οι διαδρομές που χαράσσει ανάμεσά τους, οι ήπιες επεμβάσεις πάνω τους, τα προστατευτικά χάρδια στην επιφάνειά τους λαμβάνουν έναν χαρακτήρα τελετουργικού που επαναλαμβάνεται συστηματικά. Οι καθημερινές της κινήσεις μέσα στο σπίτι συνθέτουν ένα είδος πρωτοκόλλου, που τηρείται ευλαβικά χωρίς την παραμικρή παρέκκλιση. Ακόμα και αυτή η ίδια η επαφή της με τον Σπύρο, την οποία στην αρχή του έργου η Μαρία ολοφάνερα δείχνει να αποστρέφεται, αποδεικνύεται στην τελευταία σκηνή ότι βασίζεται σε ένα είδος τελετουργικού: ο Σπύρος φέρεται να περνάει κάθε μέρα από το σπίτι της Μαρίας για να της διηγείται το παρελθόν τους και εκείνη να περιμένει διακαώς τη συνάντησή τους αυτή: «Σπύρο, να ξέρεις... Μια μέρα αν δεν έρθεις...»¹⁶⁵⁶.

¹⁶⁵³ *Το ίδιο*, σ. 38.

¹⁶⁵⁴ *Το ίδιο*, σ. 25.

¹⁶⁵⁵ *Το ίδιο*, σσ. 29-40.

¹⁶⁵⁶ *Το ίδιο*, σ. 71. Η κριτική έχει κάνει λόγο για μια «επαναληπτικότητα του παραλόγου» στο έργο (βλ. Θωμαδάκη, *ό.π.*). Η κυκλική επαναφορά εντοπίζεται όχι μόνο στο επίπεδο της σκηνικής πράξης, αλλά και σε αυτό του δραματικού λόγου, που «δεν ακολουθεί μια ιστορική, παρατακτική παράθεση των

Αυτό που ελλείπει από τη Μαρία είναι η μνήμη της παιδικής ηλικίας. Σε ένα ξέσπασμά της προς τον Σπύρο, τον οποίο κατηγορεί ότι την εγκατέλειψε μωρό, του λέει αφοπλιστικά: «Υπάρχει τίποτα που να δείχνει ότι ήμουν κάποτε παιδί, πώς να το πιστέψω; Υπάρχει καμιά φωτογραφία; Από τότε που κατάλαβα τον εαυτό μου είμαι μεγάλη [...] Κοιτάω πίσω μου κι είναι σκοτάδι. Μια τρύπα. Δεν ήμουν παιδάκι εγώ; Έτσι βρέθηκα στον κόσμο, σ' αυτό το χάλι που 'μαι σήμερα;»¹⁶⁵⁷. Το μόνο, που είναι σε θέση να ανακαλέσει η Μαρία, είναι τα άχαρα χρόνια της Παιδούπολης. Γι' αυτό και κρέμεται από τα χείλη του Σπύρου όταν αυτός στο δεύτερο μέρος του έργου της εξιστορεί το παρελθόν τους. Τις μονολογικές του αφηγήσεις η Μαρία διακόπτει μόνο για να ρωτήσει: «Εγώ, Σπύρο;», «Εγώ πού ήμουν;», «Πώς ήμουν;», «Εγώ; Τι μου φόραγε η μάνα; Μου είχε μωρουδιακά;», «Γλειφόμουνά όπως τα μωρά;», «Έπαιζα! Είχα παιχνίδια;», «Αλήθεια, Σπύρο, ήμουν όμορφη;». Η αναζήτηση της παιδικής της εικόνας είναι για την Μαρία το ζητούμενο της ζωής της και οι συναντήσεις με τον Σπύρο ενέχουν τον χαρακτήρα της ανασύστασης αυτής της εικόνας. Παρά την επιφανόμενη δυσθυμία της η Μαρία αποζητά αυτήν την καταβύθιση στο παρελθόν ορμώμενη από το στείρο και άνυδρο παρόν της.

Ομοίως με τη Μαρία, ο Σπύρος διαθέτει και αυτός το δικό του προσωρινό καταφύγιο, από το οποίο φαίνεται πως καταβάλλει φιλότιμες προσπάθειες να απαλλαγεί στη διάρκεια του έργου. Πρόκειται για το πλαστικό κύπελλο με νερό με το οποίο εισέρχεται στον σκηνικό χώρο και το οποίο κρατά διαρκώς σφιχτά στη χούφτα του. Τα λόγια της Μαρίας προς τον αδερφό της είναι αυτά που μας δημιουργούν μια υποψία σχετικά με τη θέση την οποία επέχει αυτό το κύπελλο στην καθημερινότητα του Σπύρου. Όταν εκείνος προσπαθεί να την πείσει να πάρει τα αντικαταθλιπτικά χάπια, η Μαρία του επιτίθεται κατηγορώντας τον ότι ο ίδιος έχει αποχαυνωθεί από τη λήψη των χαπιών: «[...] Γυρνάς σαν τον βλαμμένο, τοίχο-τοίχο με το νερό στα χέρια, λες κι είσαι στην έρημο» και αμέσως παρακάτω: «[...] Άμα σου πάρω το νερό που κρατάς, μπορείς να γυρίσεις στο σπίτι σου; Μπορείς; Εδώ θα μου μείνεις, αμανάτι»¹⁶⁵⁸. Ο Σπύρος, τότε, για να την διαψεύσει, αφήνει προσεκτικά το κύπελλο σε μια καρέκλα και επιχειρεί να περπατήσει ευθεία με κλειστά τα μάτια. Η προσπάθειά του στέφεται με αποτυχία και ο ίδιος επιστρέφει στο κάθισμά του, παίρνοντας και πάλι το κύπελλο στα χέρια του. Θα το κρατήσει μέχρι το τέλος του πρώτου μέρους, οπότε και θα το προτείνει στη Μαρία, για να πει νερό ώστε να καταπιεί τα χάπια της. Εκείνη το αρνείται. Στο δεύτερο μέρος του έργου το κύπελλο βρίσκεται από την αρχή αφημένο επάνω στο τραπέζι. Ο Σπύρος έχει εμπλακεί με πάθος στις αφηγήσεις του παρελθόντος και έχει αποσυνδεθεί από το κύπελλό του. Θα το θυμηθεί μόνο κατά τη στιγμή της αποχώρησής του στο τέλος του έργου.

Όπως έχει γίνει αντιληπτό και παραπάνω, το δεύτερο μέρος του έργου ενέχει έναν θεραπευτικό χαρακτήρα για τα πρόσωπα του δράματος, ολοκληρώνοντας την «απελπισμένη αναζήτηση του εγώ, της ιστορίας, της αλήθειας, της ζωής»¹⁶⁵⁹, που

γεγονότων αλλά τ' ανακυκλώνει μέσ' απ' τη διαδικασία της ανάμνησης, κατασκευάζοντας έτσι ένα μυθικό χρόνο» (βλ. Πολενάκης, «Πηγαίνετε να το δείτε!», *Κυριακάτικη Αυγή*, 15.12.1994).

¹⁶⁵⁷ Χαριτόπουλος, *ό.π.*, σσ. 41-42.

¹⁶⁵⁸ *Το ίδιο*, σ. 19.

¹⁶⁵⁹ Κολτσιδοπούλου, «Αντίσταση μνήμες και αναγωγές», *Η Καθημερινή*, 4.5.2014.

βρίσκεται στον δραματικό πυρήνα του έργου. Η Μαρία αποζητά την αναδίφηση στο παρελθόν της οικογένειάς τους, ώστε να ανασυστήσει την παιδική της ηλικία, από την οποία διαθέτει μόνο τις ισχνές μνήμες της Παιδούπολης. Με τα χάπια να έχουν κάμψει τις αντιστάσεις της τείνει ευήκοον ους στον αδερφό της, τον οποίο μέχρι πρότινος κατηγορούσε ότι την εγκατέλειψε μωρό. Προβάλλει πλέον παραιτημένη από την εμμονή της καθαριότητας και αναζητά το στήριγμά της στις αφηγήσεις του Σπύρου. Αντίστοιχα, εκείνος, φορτωμένος με τύψεις για το γεγονός του χωρισμού του από τη μικρή Μαρία στα δύσκολα χρόνια του εμφυλίου, αρνούμενος όμως ταυτόχρονα να απεμπολήσει τις κομμουνιστικές καταβολές της οικογένειάς του (στις οποίες η Μαρία χρεώνει την εγκατάλειψή της), επιχειρεί στο δεύτερο μέρος του έργου να αναστρέψει την εικόνα που η αδερφή του προωθεί για την οικογένειά τους. Αφηγείται τις ξέγνοιαστες στιγμές στο χωριό πριν το ξέσπασμα του πολέμου, την καταφυγή στο βουνό μετά την επιστράτευση του εθνικού στρατού, τις μικρές χαρές τους πάνω στο βουνό παρά τις όποιες στερήσεις, τη στιγμή της ενέδρας, κατά την οποία έπεσε νεκρός ο πατέρας, και τέλος τον αποχωρισμό από τη μάνα, που είχε ως αποτέλεσμα τον εγκλεισμό της Μαρίας στην Παιδούπολη.

Παρά τον οδυνηρό χαρακτήρα των αναμνήσεων, τόσο ο Σπύρος όσο και η Μαρία φαίνεται ότι φτάνουν στη λύτρωση, όταν αποφασίζουν να μοιραστούν ανοιχτά τις αντικρουόμενες εικόνες του κοινού τους παρελθόντος. Η μεν Μαρία παραδίνεται ολοκληρωτικά στις αφηγήσεις του αδερφού της, για να συμπληρώσει και η ίδια με σπαράγματα αναμνήσεων από την Παιδούπολη, ο δε Σπύρος εμφορείται από μια βαθιά ανάγκη να δείξει στη Μαρία ότι, παρά τις άθλιες συνθήκες διαβίωσής τους, η ζωή τους στο βουνό πλάι στον αντάρτη πατέρα είχε αξιοπρέπεια και περηφάνια. Στη διάρκεια αυτών των εκατέρωθεν εκμυστηρεύσεων και οι δύο εγκαταλείπουν τα τεχνητά τους στηρίγματα (η Μαρία την καθαριότητα και ο Σπύρος το κυπελλάκι με το νερό του) και αφήνονται στη θαλπωρή της μνήμης των παιδικών χρόνων.

Αυτή η θαλπωρή, εξάλλου, είναι που θρέφει και το καθημερινό τους τελετουργικό: τα δυο αδέρφια θα συναντιούνται κάθε μέρα, θα μαλώνουν για τις πατημασιές στο πάτωμα, θα αντιδικούν για τα χάπια, θα ανταλλάσσουν ρόλους θύτη και θύματος και θα καταλήγουν να παραμερίζουν τις εμμονικές τους συνήθειες χάριν μιας τελικής υπόρρητης ομολογίας αγάπης και αφοσίωσης. Μπορεί να μην εγκαταλείπουν διά παντός τις καθημερινές τους καταφυγές, εντούτοις στο καθημερινό τους τελετουργικό ορμώνται από το πλέγμα ασφάλειας, το οποίο οι καταφυγές τους παρέχουν, προκειμένου να καταβυθιστούν στις μνήμες του παρελθόντος τους και να αναζητήσουν σε αυτές τη λυτρωτική τους διάσταση.

Μια αντίστοιχη διέξοδο με αυτήν της Μαρίας από τα *Αυγά μαύρα* φαίνεται ότι έχει βρει και ο Γιάννης από το *Save* του Παναγιώτη Μέντη. Ο Γιάννης είναι παντρεμένος με την Πάτρα και έχουν δύο γιους, τον Ντίνο και τον Βασίλη. Στην αρχή του έργου ο Ντίνος είναι ακόμα μαθητής, αλλά στην εξέλιξη της δράσης περνά στο πανεπιστήμιο. Ο Βασίλης εξαρχής βρίσκεται ως ερευνητής στο εξωτερικό, όπου ζει μαζί με την κοπέλα του, Λίλα. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στο σπίτι του Γιάννη και της Πάτρας, στο οποίο κατοικεί και η μητέρα του Γιάννη, Μουμού, ενώ ορισμένες σκηνές λαμβάνουν χώρα στο κέντρο στο οποίο τελείται η δεξίωση του

γάμου του Βασίλη με τη Λίλα. Εμβόλιμα τοποθετούνται πολύ σύντομες σκηνές δίκην αφήγησης, στις οποίες ο Ντίνος ξετυλίγει το νήμα των οικογενειακών γεγονότων. Το έργο ουσιαστικά αποτυπώνει τα αδιέξοδα της σύγχρονης μέσης ελληνικής οικογένειας: συναισθηματικά ελλείμματα των γονιών, που μεταφράζονται σε υψηλές προσδοκίες από τα παιδιά, θυσίες που περιμένουν να εξαργυρωθούν, συμμόρφωση με τις κοινωνικές επιταγές και τους κυρίαρχους κοινωνικούς ρόλους και μια διάχυτη αίσθηση ενός εσωτερικού κενού και μιας επιθυμίας η οποία ποτέ δεν εκπληρώθηκε.

Ο Γιάννης, μεσήλικας πια, φέρεται να έχει διοχετεύσει την αγωνία του για το μέλλον των παιδιών του και ταυτόχρονα την έλλειψη ενδιαφέροντος στην καθημερινότητά του στη μονομανή του ενασχόληση με την καθαριότητα και την τάξη. Στην εναρκτήρια σκηνή του έργου περιεργάζεται το οικογενειακό φωτογραφικό άλμπουμ με ιδιαίτερη προσοχή και σχεδόν «εκνευριστική» φροντίδα, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Σε επόμενη σκηνή θα τακτοποιήσει με σχολαστική προσοχή το άλμπουμ σε ένα σημείο του χώρου και ύστερα θα ισιώσει κάποιο σεμεδάκι. Αργότερα, καθώς στη σκηνή έχουν μπει οι δυο του γιοι μαζί με τη Λίλα και περιμένουν τον πατέρα για να καθίσουν στο τραπέζι, θα πληροφορηθούμε ότι ο Γιάννης είναι κάτω και πλένει το αυτοκίνητό του. Ο Ντίνος σχολιάζει την εμμονή του πατέρα του με την καθαριότητα: «Είναι ιεροτελεστία το καθάρισμα... Αν δεν πιστεύετε, κοιτάξτε απ' το μπαλκόνι. Πλένει το αυτοκίνητο. Μετά πλένει τα σφουγγάρια και τα πανιά που έπλυνε το αυτοκίνητο. Και μετά κουβάδες, κουβαδάκια...»¹⁶⁶⁰, ενώ λίγο αργότερα συμπληρώνει: «Αν δεν είχε το αυτοκίνητο, θα έπλενε τις τσιγαροθήκες. Τα αθλητικά μου τα παπούτσια. Τα πορτοκάλια!... Τις ντομάτες... Τις κούπες του καφέ... Κάτι θα έβρισκε»¹⁶⁶¹.

Προς επίρρωση των λεγομένων του Ντίνου στην ενδέκατη σκηνή του έργου βλέπουμε τον Γιάννη να καπνίζει σε μια στιγμή έντασης μεταξύ του ιδίου, της Πάτρας και του Βασίλη. Αμέσως μόλις σβήσει το τσιγάρο, ο Γιάννης παίρνει το τασάκι και κατευθύνεται προς τα ενδότερα του σπιτιού. Η Πάτρα, τότε, τον αποπαίρνει, κατηγορώντας τον ότι μόλις δει τα δύσκολα πιάνει την τσιγαροθήκη, με αποτέλεσμα ο Γιάννης να παραμείνει στο σαλόνι. Η συζήτηση συνεχίζεται με τον Βασίλη τελικά να εγκαταλείπει τον χώρο εξοργισμένος με τους γονείς του και τον Γιάννη να κάνει και πάλι να βγει κρατώντας στα χέρια το τασάκι. Ακολουθεί τότε ο εξής διάλογος με την Πάτρα:

ΠΑΤΡΑ: Πού πας;... Πού φεύγεις;

ΓΙΑΝΝΗΣ: Να πλύνω την τσιγαροθήκη.

ΠΑΤΡΑ: Παράτα τη γιατί θα την πετάξω απ' το μπαλκόνι!

ΓΙΑΝΝΗΣ: Σε πείραξε να την ξεπλύνω;¹⁶⁶²

Εκείνη τη στιγμή εμφανίζεται στη σκηνή η Λίλα, η Πάτρα της απευθύνεται και ο Γιάννης βρίσκει την ευκαιρία να το σκάσει με την τσιγαροθήκη. Στην επόμενη σκηνή του έργου ο Γιάννης περιμένει τα παιδιά του να γυρίσουν από τη βραδινή τους έξοδο

¹⁶⁶⁰ Μέντης, «Save», *ό.π.*, σσ. 118-119.

¹⁶⁶¹ *Το ίδιο*, σσ. 120-121.

¹⁶⁶² *Το ίδιο*, σ. 131.

κοιτώντας συχνά-πυκνά έξω από το παράθυρο. Κάποια στιγμή παίρνει το τασάκι και φεύγει προς τα μέσα. Εμφανίζονται, τότε, ο Βασίλης με τη Λίλα και τον Ντίνο μεθυσμένο. Από μέσα ακούγεται ήχος βρύσης και ο Ντίνος, αν και σε σύγχυση, παρατηρεί ότι μάλλον ο πατέρας τους θα κάπνισε. Πράγματι, ο Γιάννης επιστρέφει με το τασάκι καθαρό, για να εισπράξει λίγο αργότερα την επιτίμηση της Πάτρας για το γεγονός ότι κάπνισε μέσα στην κουζίνα και ντουμάνιασε όλο το σπίτι.

Στη δεύτερη πράξη του έργου η συνήθεια του Ντίνου θα χαρακτηριστεί ως «κουσούρι» και από τρίτα πρόσωπα. Συγκεκριμένα, στη διάρκεια συζήτησής του με τον συμπέθερό του, Τάσο, ο Γιάννης κάποια στιγμή θα αντιληφθεί ότι το τασάκι γέμισε με τσιγάρα. Ο Τάσος, τότε, του λέει χαριτολογώντας: «Σε καλό σου!... Μας το είπε η κόρη μου. Μην το παρεξηγήσεις!... Μας λέει: Το νου σας, όλα να λαμποκοπάνε γιατί ο πεθερός μου είναι... Το 'χει κουσούρι, πώς το λένε;»¹⁶⁶³. Και ο Γιάννης αμέσως δικαιολογείται ότι το «κουσούρι» τού έχει μείνει από την παιδική του ηλικία, όταν είχε εμφανίσει αλλεργία στη σκόνη. Σε άλλο σημείο, βέβαια, η Πάτρα αποδίδει τον «υποχονδριασμό» του, όπως χαρακτηριστικά τον αποκαλεί, στη δουλειά του στην τράπεζα, όπου αναγκάζοταν να πιάνει συνέχεια χρήματα. Προοδευτικά τα πρόσωπα του έργου θα αρχίσουν να μιλάνε όλο και πιο ανοιχτά για τη συνήθεια αυτή του Γιάννη. Το «κουσούρι» του Γιάννη θα σχολιαστεί και από τη συμπεθέρα, Αγγέλα, η Λίλα θα παραδεχθεί ότι αποφεύγει να καπνίσει, λόγω της μανίας του πεθερού της με τα τασάκια, ενώ η Μουμού θα σχολιάσει ότι ο γιος της είναι σαν να παθαίνει αμόκ κάθε φορά που ακούει βρύση: πλένει ό,τι βρει μπροστά του και το τρίβει ώσπου να ξεθωριάσει. Σε δεύτερο χρόνο, μάλιστα, θα τον αποκαλέσει «ηλεκτρικό πλυντήριο».

Η πιο εύστοχη, όμως, περιγραφή της συνήθειας του Γιάννη, συνδεδεμένη με τον βαθύτερο ψυχισμό του, προέρχεται από τον Ντίνο στον πρώτο μονόλογό του στην αρχή κιόλας του έργου. Λέει ο Ντίνος:

[...] Ο μπαμπάς γέρασε χωρίς να ζήσει. Πέρασε δίπλα από τα πράγματα και δεν τον άγγιξαν ούτε και τ' άγγιξε... Όχι, τα άγγιξε! Τα έπιασε στα χέρια του, τα πήγε ως το νεροχύτη, τα έπλυνε με σαπουνάδα κι άφθονο νερό. Και ύστερα τα ξανακούμπησε εκεί που τα βρήκε. Ούτε ένα χιλιοστό πιο δω ή πιο κει [...].¹⁶⁶⁴

Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η διαπίστωση του Μάριου, του μουσικού στο κέντρο στο οποίο τελείται η δεξίωση του γάμου του Βασίλη με τη Λίλα στη δεύτερη πράξη του έργου. Χωρίς προηγουμένως να γνωρίζει τον Γιάννη, σε μια κατ' ιδίαν συνομιλία μαζί του, ο Μάριος αποφαινεται: «Τα χέρια σου λένε ότι δεν άγγιξες. Ότι δεν έπιασες τίποτα... Σαν να 'χεις πλύνει όλα τα σημάδια»¹⁶⁶⁵. Η εικόνα των χεριών που ξεπλένονται για να αφαιρέσουν από πάνω τους τα σημάδια από ό,τι έχουν κατά καιρούς πιάσει εξελίσσεται σε μια μεταφορά ολόκληρης της ζωής του Γιάννη, κινούμενης διαρκώς στη ζώνη του «ακροθιγός»: τα συναισθήματα, οι συγκινήσεις, οι σχέσεις, οι αποφάσεις φαίνεται ότι δεν τον άγγιξαν στην πορεία του βίου του παρά μόνο επιφανειακά. Συνιστούσαν για τον Γιάννη μάλλον άβολες καταστάσεις, από τις

¹⁶⁶³ *Το ίδιο*, σ. 142.

¹⁶⁶⁴ *Το ίδιο*, σ. 112.

¹⁶⁶⁵ *Το ίδιο*, σ. 163.

οποίες ο ίδιος ένιωθε ότι έπρεπε άμεσα να απαλλαγεί. Η ροπή του στην τάξη και την καθαριότητα και η μονομανία του με το πλύσιμο δύνανται, έτσι, να εκληφθούν ως μια ακατάπαυστη αναζήτηση εκείνης της συνθήκης κάθαρσης η οποία θα τον απαλλάξει από την ευθύνη των αισθημάτων και της συναισθηματικής εμπλοκής.

Συνεπώς, στα αντικείμενα της καθημερινότητάς του ο Γιάννης μοιάζει να μεταθέτει την αδυναμία του σχετίζεσθαι και του αισθάνεσθαι. Ο ίδιος αποφασίζει να αφιερώσει όλη του την ενέργεια σε άψυχα αντικείμενα από τον φόβο του να αναμετρηθεί με τις βαθύτερες ανάγκες του. Στον αποστειρωμένο του κόσμο απουσιάζει οτιδήποτε θα μπορούσε να προκαλέσει απώλεια ελέγχου και να εκβιάσει τον επαναπροσδιορισμό των προτεραιοτήτων του. Το τασάκι που αδειάζει και πλένεται μετά από κάθε χρήση, το αυτοκίνητο που σαπουνίζεται σχολαστικά ακόμα και αν δεν χρησιμοποιείται σχεδόν καθόλου, το άλμπουμ και το σεμεδάκι που τοποθετούνται με κάθε ακρίβεια στην πρότερη θέση τους συνιστούν ίχνη ενός ψυχαναγκασμού, κάτω από τον οποίο όμως υποκρύπτεται το κενό μιας ύπαρξης που ποτέ δεν ήρθε αντιμέτωπη με τον αυθεντικό της εαυτό.

Προσδεμένη στο νοικοκυριό της εμφανίζεται και η Πάτρα από το ίδιο έργο. Όπως ο Γιάννης, έτσι και η Πάτρα δεν φαίνεται να έχει καταφέρει να προσεγγίσει το βαθύτερο εγώ της, να αφουγκραστεί τις εσώτερες ανάγκες της και να στοχεύσει τον αυθεντικό της εαυτό, με αποτέλεσμα να σέρνει την ύπαρξή της καμουφλάροντας την υπαρξιακή της αγωνία κάτω από επιφανειακές καταφυγές. Σταθερό καταφύγιο της Πάτρας φέρεται το νοικοκυριό της. Η ίδια εκπληρώνει στο ακέραιο τους κοινωνικούς ρόλους της συζύγου, της μητέρας και της νοικοκυράς, περιβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την οικογενειακή τους ζωή με το κάλυμμα της ευδαιμονίας και της απόλυτης ευταξίας.

Η Πάτρα είναι που εισέρχεται δύο φορές στον σκηνικό χώρο με ένα ξεσκονόπανο, φέρνει τραπεζομάντηλο για να στρώσει το τραπέζι για φαγητό, μεταφέρει και τοποθετεί στην τραπεζαρία σερβίτσια και πιατέλες, φτιάχνει και σερβίρει καφέ στον σύζυγό της, φροντίζει εκείνος να πάρει τα χάπια του και του προσφέρει νερό, ξεχωρίζει τις κάλτσες από τη λεκάνη της μπουγάδας, περιποιείται τη γιαγιά και συχνά πυκνά ενημερώνει τους παριστάμενους για δουλειές που κάνει στα ενδότερα του σπιτιού: μαγειρεύει άλλοτε κρέας και άλλοτε γιαπράκια, κόβει τη σαλάτα για το μεγάλο τραπέζι, καθαρίζει τα τζάμια, ξεθάβει το παλιό κουβερτάκι του γιου της και το δίνει στην Κάτια να τυλίξει το μωρό. Η κινησιολογία της στον χώρο μαρτυρά τον απόλυτο έλεγχο και την κυριαρχία της στην επικράτεια του σπιτιού. Η φροντίδα όλων εξαρτάται από εκείνη και η ίδια απολαμβάνει να προλαμβάνει τις ανάγκες των οικείων της.

Πρόκειται, ωστόσο, για μια ακόμα κεκαλυμμένη όψη της απουσίας ενός ευρύτερου και ουσιαστικότερου ενδιαφέροντος για τη ζωή, της περιχαράκωσης στον στενό κοινωνικό ρόλο και της αναπαραγωγής μιας στερεοτυπικής εικόνας της γυναίκας-νοικοκυράς. Υπό αυτό το πρίσμα τα αντικείμενα του νοικοκυριού τα οποία περιέρχονται στη χρήση της Πάτρας, σε συνδυασμό με το υπόλοιπο δραματικό πλαίσιο, το οποίο αποτυπώνει την εικόνα μιας τυπικής μικροαστικής ελληνικής οικογένειας της δεκαετίας του 1990, αντανακλούν αυτήν ακριβώς την επικυριαρχία

των κοινωνικών ρόλων αλλά και των κοινωνικών προτύπων, τα οποία αξιώνουν από τα άτομα πολύ συγκεκριμένες –έμφυλα και ταξικά– προσδιορισμένες συμπεριφορές.

Σε ένα ιδιαίτερο και απρόβλεπτο αντικείμενο προβάλλει την κενότητα του βίου της και την ανάγκη της για ψυχική πλήρωση του κενού αυτού η Λέτα από το έργο του Παναγιώτη Μέντη *Ριάλιτι και Σόου*. Η Λέτα ζει μαζί με την κόρη της Μαίρη και τον σύντροφό της Γιώργο στο ίδιο σπίτι. Εν αγνοία της, όμως, η Μαίρη με τον Γιώργο διατηρούν ερωτικό δεσμό, τον οποίο σύντομα δημοσιοποιούν, με αποτέλεσμα να έρθουν σε οριστική ρήξη με τη Λέτα. Η ενδοοικογενειακή αυτή κρίση θα τους φέρει, με πρωτοβουλία της Μαίρης, ενώπιον του τηλεοπτικού φακού σε ένα τηλεριάλιτι, στο οποίο θα εκθέσουν τον ταραχώδη βίο τους και θα εκτεθούν ανεπανόρθωτα. Κατόπιν της «δημόσιας αυτομαστίγωσης»¹⁶⁶⁶, στην οποία θα επιδοθούν, εισέρχονται σε μια διαφορετική προοπτική ο καθένας: η Λέτα επιλέγει να κλειστεί στο σπίτι της, μακριά από τα αδιάκριτα βλέμματα του περίγυρου, η Μαίρη αποφασίζει να χαράξει μια νέα πορεία στη ζωή της μετακομίζοντας σε ένα νησί και ανοίγοντας κατάστημα τουριστικών ειδών, ενώ ο Γιώργος μάταια προσπαθεί να πείσει τη Μαίρη να επιστρέψει στη συζυγική εστία και να φτιάξουν εκεί την οικογένειά τους, αγνοώντας μέχρι ένα χρονικό σημείο ότι η Μαίρη έχει «ρίξει» το παιδί που κυοφορούσε.

Παρά τη φαινομενική εξέλιξη των προσώπων και τη μεταστροφή της πορείας τους, η βασική συνθήκη που διέπει τον βίο τους παραμένει μέχρι το τέλος η ίδια: εγκλωβισμένα στα οικεία κοινωνικά στερεότυπα και την κυρίαρχη ηθική, τα πρόσωπα διέρχονται μέσα από διαρκείς ματαιώσεις και διαψεύσεις των βαθύτερων επιθυμιών τους. Τα οικογενειακά αδιέξοδα, τα απωθημένα, η έλλειψη ουσιαστικής συναισθηματικής σύνδεσης, η απουσία προοπτικής στη ζωή, ο εγκλωβισμός σε μια καθημερινή ρουτίνα καθιστούν την καθημερινότητα των προσώπων πεζή και προβλέψιμη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο κάθε ένα από αυτά επιζητά μια δημιουργική διέξοδο, μια απελευθερωτική δύναμη, που θα τους επιτρέψει έστω μια πρόσκαιρη ψυχική ανάταση. Εντός αυτής της συνθήκης εγγράφεται και η τάση της Λέτας να συλλέγει μαχαιροπίρουνα. Μάλιστα, ενώ η ίδια προβάλλει τη δικαιολογία ότι τα συλλέγει για την προίκα της κόρης της, από τα λεγόμενά της προκύπτει ότι η συλλογή των μαχαιροπίρουνων υπηρετεί μια βαθύτερη δική της ανάγκη: «Με τα σεργίτσια έχω πάθος γενικώς, αλλά με τα μαχαιροπίρουνα κάτι παθαίνω. Θα τσιρίζει η Μαιρούλα. Ας τσιρίζει. Δύο βιβλιάρια τραπέζης, δόξα τω Θεώ! Έχω δικαίωμα να πάρω κάτι που λαχταρά η ψυχή μου»¹⁶⁶⁷.

Το έργο ανοίγει με τη Λέτα να παραλαμβάνει από έναν διανομέα ένα δέμα. Πρόκειται για το καινούριο σετ με μαχαιροπίρουνα που έχει παραγγείλει και το οποίο βιάζεται να εγκαινιάσει. Πράγματι, στην επόμενη σκηνή το τραπέζι είναι στρωμένο με τα καινούρια μαχαιροπίρουνα. Στο δείπνο συμμετέχουν η Λέτα, ο Γιώργος και η Μαίρη και επικρατεί το γνωστό κλίμα των καθημερινών προστριβών. Κάποια στιγμή η Μαίρη ομολογεί ότι εκνευρίστηκε που η μητέρα της αγόρασε πάλι καινούρια

¹⁶⁶⁶ Γεωργουσόπουλος, χ.τ., στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Δ', ό.π., σ. 296.

¹⁶⁶⁷ Μέντης, «Ριάλιτι και Σόου», στον τόμο *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Δ', ό.π., σ. 15.

μαχαιροπύρουνα και σε επόμενο χρόνο την λαιδορεί που της «μαζεύει προίκα», αναφερόμενη στα μαχαιροπύρουνα. Αργότερα μέσα στο έργο σε ένα ακόμα οικογενειακό τραπέζι θα δούμε να φιγουράρει ένα ακόμα καινούριο σετ από μαχαιροπύρουνα. Η έκρηξη της Μαίρης, μόλις τα δει, είναι αυτήν τη φορά μεγαλύτερη:

ΜΑΙΡΗ: [...] Κι άλλα μαχαιροπύρουνα;

ΛΕΤΑ: Τα είδα και... Για σένα. Για το σπίτι σου.

ΜΑΙΡΗ: Δε θέλω άλλα μαχαιροπύρουνα!... Ούτε για το σπίτι μου, ούτε... Ποιο σπίτι μου;... Σου είπα εγώ;... (Ξεσπά αδικαιολόγητα). Δε θέλω μαλακίες... Κι αυτά, για το σπίτι σου και για το σπίτι μου... Να μην τα ξανακούσω!... Ανέχομαι, ανέχομαι, ανέχομαι... Τι να τα κάνω τα μαχαιροπύρουνα;

ΛΕΤΑ: Μπήξ' τα μου!... Ορίστε είμαι εδώ. Πάρ' τα και πήξ' τα μου...

ΜΑΙΡΗ: Βλέπεις; Δεν έχεις απαντήσεις. Αμέσως έτοιμες οι κατινιές. Αμέσως μπήξ' τα μου. Μα δεν καταλαβαίνεις;... Δεν καταλαβαίνεις;

ΛΕΤΑ: Προσπαθώ.¹⁶⁶⁸

Η κατάληξη της αντιπαράθεσης μαρτυρά το βαθύ επικοινωνιακό χάσμα που χωρίζει τις δύο γυναίκες. Η σπασμωδική αντίδραση της Λέτας στην έκρηξη της κόρης της σχετικά με την εμμονή της πρώτης με τα μαχαιροπύρουνα οδηγεί τη Μαίρη στην ανοιχτή έκφραση της απογοήτευσής της για τον λόγο ότι η μητέρα της δεν συναισθάνεται την κατάστασή της. Η Λέτα, από την άλλη, ομολογεί ότι προσπαθεί να καταλάβει, αλλά μάλλον υποπίπτει στην εγωιστική της τάση να υπολογίζει τα πάντα μέσα από τη δική της οπτική και παρόρμηση. Υπό αυτό το πρίσμα τα μαχαιροπύρουνα αφενός μπορούν να ιδωθούν ως μια καταφυγή της Λέτας σε μια περιττή πολυτέλεια, σύμφωνα άλλωστε και με τα δικά της λεγόμενα, αφετέρου μπορεί να υποκρύπτουν την τάση της Λέτας να ελέγχει και να κατευθύνει τη ζωή της κόρης της, ορίζοντας η ίδια το μέλλον και την προοπτική της. Τα μαχαιροπύρουνα, συνεπώς, λειτουργούν ως ένας δείκτης της αποπροσανατολισμένης ζωής της Λέτας και ως ένα βαρόμετρο της τραυματισμένης σχέσης με την κόρη της.

Μια κιθάρα συνιστά στο έργο του Θόδωρου Γράμψα *Τριάντα χρόνια ακριβώς* το προσωπικό αντικείμενο του Βασίλη το οποίο εκείνος δεν αποχωρίζεται ούτε και όταν μπαίνει στο νοσοκομείο για διαγνωστικές εξετάσεις και θεραπεία. Στην κιθάρα του ο Βασίλης θα προστρέξει αρκετές φορές στη διάρκεια της διπλής νοσηλείας του, ενώ για τα αντικείμενα που κουβαλάει μαζί του στο νοσοκομείο (κιθάρα, γραφομηχανή, κασετόφωνο, βιβλία) θα δηλώσει στη νοσοκόμα ότι, όπως οι Φαραώ έπαιρναν μαζί τους στο τελευταίο τους ταξίδι τα προσωπικά τους αντικείμενα, έτσι και αυτός, βέβαιος για το τέλος του, τα κουβαλά μαζί του στο νοσοκομείο, από όπου δεν πιστεύει ότι θα βγει ζωντανός. Η κιθάρα, συνεπώς, συνιστά και στο έργο αυτό μια λυτρωτική διέξοδο από μια πιεστική και στρεσογόνο συνθήκη, όπως αυτή της νοσηλείας. Παράλληλα, όμως, επέχει και τη θέση ενός φανταστικού αντικειμένου, στο οποίο ο Βασίλης προβάλλει τον επικείμενο –όπως ο ίδιος πιστεύει– θάνατό του.

¹⁶⁶⁸ *Το ίδιο*, σσ. 39-40.

Αντικείμενο σύστοιχο της καλλιτεχνικής δημιουργίας η κιθάρα καθίσταται για τον Βασίλη αναγνωριστικό στοιχείο της ιδιότητάς του, με το οποίο ο ίδιος επιθυμεί να διαβεί το κατώφλι του θανάτου. Είναι, άλλωστε, σε όλη της διάρκεια της δράσης διάχυτη η ανησυχία του για το κενό που θα αφήσει η αποδημία του: ρωτά με αγωνία τον Δάσκαλο για τον αντικαταστάτη του στο θέατρο, του ζητά να τοιχοκολλήσει στο φουαγιέ του θεάτρου μια φωτογραφία του για να νιώθει και μετά θάνατον μέλος του θιάσου και στοχάζεται πάνω στο νόημα της καλλιτεχνικής ματαιοδοξίας αναλογιζόμενος τη φθαρτότητα της ανθρώπινης φύσης. Η προσκόλλησή του στην κιθάρα ως ξεχωριστό προσωπικό του αντικείμενο και ως μέρος της καλλιτεχνικής του υπόστασης φωτίζει λοξά τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα του έργου, αντανακλώντας παράλληλα τις συναισθηματικές περιδινήσεις και τη βαθύτερη υπαρξιακή αγωνία του Βασίλη.

Με έναν αντίστοιχο ρόλο επιφορτίζεται το κλουβί από το έργο του Άκη Δήμου *Τα λουλούδια στην κυρία*. Το κλουβί στο έργο αυτό συνδέεται αποκλειστικά με τον Γρηγόρη, τον πλέον ευαίσθητο και μοναχικό από τους τρεις ήρωες του έργου – συγκάτοικοι όλοι στο ίδιο σπίτι–, ο οποίος αρέσκεται στο να κατασκευάζει κλουβιά πουλιών. Στην πρώτη σκηνή του έργου ο Νικήτας ομολογεί την άποψη αισθητική των κλουβιών του Γρηγόρη: «Εσύ είσαι ο Πικάσσο του κλουβιού. Τα κλουβιά τα δικά σου είναι η Μερσεντές των κλουβιών»¹⁶⁶⁹. Αμέσως μετά, όμως, τον ψέγει που επιμένει να διατηρεί το εργαστήριό του μέσα στο σπίτι και που δεν τολμά να ανοίξει τη δική του επιχείρηση, ώστε να «χεστεί στο χαρτονόμισμα», όπως λέει χαρακτηριστικά¹⁶⁷⁰. Ο Γρηγόρης του ανταπαντά ότι δεν θέλει μαγαζί και στην κατηγορία του Νικήτα ότι ζει μέσα στη μιζέρια εκείνος αντιτείνει: «Εδώ μέσα θέλω, να φαντάζομαι... Ένα δάσος πουλιά. [...] Ξέρεις πόσα πουλιά χωράνε σ' αυτό το κλουβί; Σμήνη ολόκληρα»¹⁶⁷¹.

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και μια δεύτερη αψιμαχία μεταξύ των δύο νεαρών στην επόμενη σκηνή του έργου: εκεί ο Νικήτας λαιμάρει τον Γρηγόρη επειδή απαρνήθηκε την οικογενειακή επιχείρηση με τα εσώρουχα «[...] για να βγάλει τα μάτια του πάνω απ' τα σύρματα»¹⁶⁷² και ο Γρηγόρης με τη σειρά του τον κατηγορεί ότι εποφθαλμιά την επιχείρηση. Ο Νικήτας θα επανέλθει στα αιχμηρά του σχόλια για τα κλουβιά του Γρηγόρη στην επόμενη σκηνή του έργου, όπου τον προειδοποιεί: «[...] εφτά μήνες κλεισμένος εδώ μέσα με τα κλουβιά, στο τέλος θα κλουβιάσεις κι εσύ»¹⁶⁷³. Στη διαρκή πίεση και τον εμμένοντα χλευασμό του Νικήτα σχετικά με τα κλουβιά ο Γρηγόρης απαντά με ένα ποιητικό ξέσπασμα στην πέμπτη σκηνή του έργου. Προκαλεί τον Γρηγόρη να ανακαλέσει τι του θυμίζει το κλουβί που έχουν μπροστά τους κι εκείνος χωρίς δεύτερη σκέψη αποκρίνεται πεζά ότι του θυμίζει... κλουβί. Τότε ο Γρηγόρης σε μια ποιητική μεταφορά συμπυκνώνει την παρούσα

¹⁶⁶⁹ Δήμου, «Τα λουλούδια στην κυρία», *ό.π.*, σ. 195.

¹⁶⁷⁰ *Το ίδιο*, σ. 196.

¹⁶⁷¹ *Ο.π.*

¹⁶⁷² *Το ίδιο*, σ. 200.

¹⁶⁷³ *Το ίδιο*, σ. 212.

κατάστασή τους, την καθήλωση των τριών νεαρών μέσα στους τέσσερις τοίχους του σπιτιού τους και την αδυναμία τους να αδράξουν τη ζωή:

Ένα φτερό. Το πουλί έχει πετάξει κι έχει αφήσει πίσω του ένα φτερό. Και το φτερό έχει κοκαλώσει. (Παύση) Αυτό εδώ είναι το ίχνος μας, Νικήτα. Ένα φτερό. Εμείς την έχουμε κάνει, είμαστε αλλού. Ο καθένας και σ' άλλο δέντρο. Έχουμε πιάσει από ένα δέντρο και την έχουμε αράξει. Κι ούτε να κελαηδήσουμε μπορούμε ούτε να ζευγαρώσουμε καταφέρνουμε. Γραπωμένοι στο κλαδί μας, κρυφοκοιτάμε ο ένας τον άλλο και λουφάζουμε. Αντί γεράκια, κόττες.¹⁶⁷⁴

Το άδειο κλουβί αναδεικνύεται, έτσι, σε κυρίαρχη μεταφορά μέσα στο έργο. Τα κλουβιά του Γρηγόρη «δεν δημιουργούνται για να φιλοξενήσουν πουλιά αλλά για να φιλοξενήσουν τις τύψεις, τις επιθυμίες και τα όνειρα του κατασκευαστή τους»¹⁶⁷⁵. Όταν σε προηγούμενη σκηνή ο Ανέστης είχε αποκαλύψει στον Γρηγόρη τη σκέψη του να του κάνει δώρο για τα γενέθλιά του ένα πουλί, ώστε να μη μένουν άδεια τα κλουβιά του, εκείνος τον είχε προλάβει λέγοντάς του ότι τα θέλει άδεια. Λίγο αργότερα, σε μια άλλη στιχομυθία μεταξύ των δύο, ο Ανέστης θα παρατηρήσει ότι το κλουβί που κατασκευάζει ο Γρηγόρης δεν έχει πόρτα, με κίνδυνο ο μελλοντικός ένοικός του να πετάξει. Ο Γρηγόρης, εκδηλώνοντας στο σημείο αυτό τη συσσωρευμένη του ένταση, του απαντά ότι τα πουλιά είναι για να πετάνε και στην αφελή παρατήρηση του Ανέστη ότι θα του το γυρίσουν πίσω στο μαγαζί, εκείνος σε απύ τόνο τον αποπαίρνει. Και σε άλλα σημεία, εξάλλου, έχουμε διαπιστώσει υπαινικτικές αναφορές του Γρηγόρη στην αίσθηση της ελευθερίας που του λείπει, την οποία συνδέει με το πέταγμα των πουλιών: «Σκατά ελεύθεροι. Ξέρεις πού είσαι ελεύθερος; Στον ουρανό είσαι ελεύθερος, όταν πετάς»¹⁶⁷⁶.

Η αντίδραση του Νικήτα σε όλα τα παραπάνω είναι μονίμως χλευαστική. Πεζός και κυνικός, ο Νικήτας θεωρεί εαυτόν ως τον πιο προσγειωμένο από τους τρεις και κατηγορεί διαρκώς τον Ανέστη και τον Γρηγόρη ότι δειλιάζουν, λοξοδρομούν, δεν κατέχουν τα μυστικά της ζωής και αδυνατούν να προσηλωθούν στον στόχο τους, ο οποίος εν προκειμένω είναι η προσέλευση της μυστηριώδους ύπαρξης από το απέναντι διαμέρισμα. Το όνειρο, όμως, της φυγής συνεπαίρνει και τον ίδιο τον Νικήτα, όταν σε ανύποπτο χρόνο μπαίνει στους τρεις φίλους η ιδέα να φύγουν για την Αργεντινή. Μάλιστα, στο σχέδιό τους αφήνουν χώρο και για την άγνωστη γυναίκα του απέναντι διαμερίσματος. Είναι η μόνη στιγμή σε όλο το έργο κατά την οποία διαπιστώνεται σύμπνοια μεταξύ των τριών φίλων –το σχέδιο καταστρώνεται συλλογικά και οι μεμονωμένες αποκλίνοσες επιθυμίες απορροφώνται διά της αμοιβαίας υποχώρησης.

Αυτή η στιγμή έκστασης, κατά την οποία οι επιμέρους αντιστάσεις κάμπτονται και οι βαθύτερες επιθυμίες ενώνονται σε μια κοινή προβολή στο μέλλον, έρχεται σε ευθεία αντίθεση με την παρούσα κατάσταση των δραματικών προσώπων. Ο εκούσιος εγκλεισμός τους στους τέσσερις τοίχους του διαμερίσματος, η τροφοδότηση της καθημερινότητάς τους σχεδόν αποκλειστικά με τις εικόνες τις

¹⁶⁷⁴ Το ίδιο, σσ. 230-231.

¹⁶⁷⁵ Μουντράκη, «Τα λουλουδία στην κυρία στο Θέατρο της Άνοιξης», *Αντί*, 779 (10.1.2003).

¹⁶⁷⁶ Δήμου, *ό.π.*, σ. 231.

οποίες προσλαμβάνουν από το απέναντι διαμέρισμα, η διαρκής αναμόγχευση των παθών τους άλλοτε με νύξεις και άλλοτε με ευθείες βολές διαμορφώνουν μια ασφυκτική πραγματικότητα για τους τρεις ήρωες. Η πραγματικότητα αυτή βρίσκει το σκηνικό της ανάλογο στο αντικείμενο του κλουβιού, που τόσο εύστοχα υποδηλώνει την απουσία ζωτικότητας. Το κλουβί περικλείει, προστατεύει, θάλλει τη ζωή, αλλά ταυτόχρονα περιορίζει την ελευθερία κινήσεων. Έτσι, όταν ο Γρηγόρης προκαλείται από τον Νικήτα να πει τι θα χαλάλιζε για ένα φιλί από τη γυναίκα του απέναντι διαμερίσματος, εκείνος αποκάλυπτα δηλώνει ότι θα χαλάλιζε τον αέρα που του λείπει μέσα στο σπίτι και στην κυνική απάντηση του Νικήτα ότι εκείνος το διάλεξε, ο Γρηγόρης ζητά το δικαίωμα της επανεκλογής: «Να διαλέξω πάλι. Μια φορά ακόμα... Μπορώ;»¹⁶⁷⁷.

Το έργο τελειώνει με την αυτοκτονία της γυναίκας του απέναντι διαμερίσματος, την ώρα που οι τρεις νέοι ετοιμάζονται πυρετωδώς να την υποδεχτούν. Τη μοιραία βουτιά από το μπαλκόνι του σπιτιού της γυναίκας περιγράφει σε ζωντανό χρόνο ο Ανέστης. Μετά την κατάρρευση του ειδώλου τους, αυτού του φαντασιακού έτερου που ερχόταν απ' έξω, από τον απροσπέλαστο εξωτερικό κόσμο, οι τρεις νέοι θα απομείνουν μόνοι να ατενίζουν το κενό τους όραμα. Απομονωμένοι μέσα στο δικό τους κλουβί θα συνεχίσουν να βλέπουν το έξω ως μια άπιαστη απεραντοσύνη, η οποία θα επικυρώνει αυτόν ακριβώς τον ασφυκτικό τους εγκλεισμό. Το διαμέρισμα γίνεται ο τόπος του πεπερασμένου και η περιχαράκωση στα στενά όριά του σημαίνει την αναγνώριση ενός δυσθεώρητου έξω, το οποίο ολοένα και γιγαντώνεται μέσα από τις άπειρες δυνατότητές του. Έτσι, η εποίκηση του μέσα, χωρίς την αβίαστη προσπέλαση του έξω αποκτά τα χαρακτηριστικά της διαβίωσης εντός του κλουβιού. Εκεί μέσα κανένα τραγούδι δεν ηχεί το ίδιο με τα τραγούδια που αρθρώνονται έξω από το κλουβί, όπως ειρωνικά επισημαίνει ο Νικήτας, ανακαλώντας τα λόγια του Γρηγόρη. Η εικονοποιία του κλουβιού στο έργο αυτό έχει θρέψει όχι μόνο το φαντασιακό του Γρηγόρη, αλλά και ολόκληρη την ποιητική του δραματικού κειμένου.

Σε μια ιδιάζουσα παρουσία επενδύουν το νόημα της καθημερινότητάς τους οι δύο αδερφές, Σουζάνα και Θοδωρούλα, από το έργο του Γιώργου Διαλεγμένου *Λόγω φάτσας*. Ο λόγος για τον γάτο τους, Βαρόνο, ο οποίος τριγυρίζει ολημερίς στα πόδια τους. Ολόκληρη η πρώτη πράξη του έργου περιστρέφεται σχεδόν αποκλειστικά γύρω από τη φροντίδα του γάτου: οι δύο γυναίκες τον χαϊδεύουν στα πόδια τους, του τοποθετούν έντεχνα τη σκόνη για τις ψείρες, μαζεύουν σχολαστικά τις τρίχες του, του βγάζουν το παλτουδάκι του για να μην ζεσταίνεται, ενώ του τραγουδούν και το τραγουδάκι των γενεθλίων, καθώς ο Βαρόνος φέρεται να γιορτάζει. Ακόμα, συνομιλούν μαζί του, του ζητούν τον λόγο για τις διατροφικές του προτιμήσεις, τον αποπαίρνουν για την απεισκευσία του να φύγει από το σπίτι επτά ολόκληρες μέρες, ενώ του επιδεικνύουν για παραδειγματισμό το καύκαλο του προηγούμενου γάτου τους, Ριρή, απειλώντας τον ότι αν δεν φάει θα καταλήξει και ο ίδιος έτσι.

¹⁶⁷⁷Το ίδιο, σ. 232.

Σύμφωνα με τις οδηγίες του συγγραφέα, ο γάτος αναπαρίσταται σκηνικά από ένα κουκλάκι, στο εσωτερικό του οποίου έχει τοποθετηθεί ένα σύρμα, ώστε να κάνει συγκεκριμένες κινήσεις. Συνεπώς, η παρουσία του γάτου δεν διακρίνεται από τη διφυΐα της φυσικής υπόστασης του ζώου και της αναπαραστατικής του λειτουργίας, όπως επίσης δεν υπεισέρχεται ο παράγοντας του τυχαίου για αυτόβουλες ενέργειες, στις οποίες θα μπορούσε να επιδοθεί ένας αληθινός γάτος επί σκηνής διαταράσσοντας την εξέλιξη των σκηνικών δρωμένων¹⁶⁷⁸. Υπό το πρίσμα αυτό ο γάτος στη σκηνή του Διαλεγμένου αντικειμενοποιείται πλήρως και η εστίαση μετατοπίζεται από την ενσώματη παρουσία του στη δράση που ενορχηστρώνεται γύρω του. Οι κινησιακές και γειτνιαστικές σχέσεις τις οποίες αναπτύσσουν οι δύο αδερφές με τον γάτο, οι χειρονομίες φροντίδας που του απευθύνουν, αλλά και η μεταχείρισή του ως ισότιμου συνομιλητή τους ανάγει τον γάτο σε κάτι περισσότερο από ένα απλό κατοικίδιο ζώο. Είναι ο τρίτος πόλος της μοναξιάς τους και, καθώς η πορεία των δύο αδερφών στη ζωή υπήρξε παράλληλη και σχεδόν ταυτόσημη, ο γάτος καθίσταται ο Άλλος πάνω στον οποίο εκείνες προβάλλουν συλλήβδην τις ματαιώσεις του βίου τους και από τον οποίο επιχειρούν να αντλήσουν τα τελευταία ψήγματα της ζωτικότητάς τους.

Για τον J. Baudrillard τα κατοικίδια ζώα τελούν σε ένα ενδιάμεσο καθεστώς μεταξύ όντων και αντικειμένων, αφού οι ιδιοκτήτες τους σε έναν μεγάλο βαθμό τα αντιμετωπίζουν ως αντικείμενα, μέσα από τα οποίοι οι ίδιοι αποκομίζουν το αίσθημα της ασφάλειας που τους λείπει¹⁶⁷⁹. Ακόμα και αν δεν συνηγορήσουμε σε μια τέτοια γενικευτική οπτική, εντούτοις η συμπεριφορά της Σουζάνας και της Θεοδωρούλας απέναντι στον γάτο μαρτυρά τη βαθύτερη ανάγκη τους να αγκιστρωθούν στο παρόν και να το νοηματοδοτήσουν εν όψει του επικείμενου θανάτου τους. Η ενασχόληση με τον γάτο συνιστά μια απόπειρα να υπερβούν την ανασφάλεια και την αγωνία του θανάτου και να προσδώσουν νόημα και αξία στον τρέχοντα βίο τους. Σύμφωνα με την Δ. Καγγελάρη, ο γάτος συνιστά έναν ενδιαφέροντα τρόπο να μετονομαστεί η απομόνωση και η ανία, που κατά τον Μπαρτ «είναι η έκφραση ενός παραπανίσιου χρόνου, μιας παραπανίσιας ζωής»¹⁶⁸⁰.

Ο γάτος, συνεπώς, λειτουργεί ως συνεκδοχή του παροπλισμού των δύο αδερφών και της αναγκαστικής λόγω ηλικίας απόσυρσής τους από την ενεργό δράση, μαρτυρώντας μια χρονικότητα η οποία εκδιπλώνεται παράλληλα με την κυρίαρχη ροή του χρόνου. Εντός της χρονικότητας αυτής εξασκείται από τις δύο αδερφές μια διαρκής αντίσταση στον χρόνο που παρέρχεται αμετάκλητα, μια απόπειρα να δηλώσουν το παρόν στη ζωή, η οποία πλέον προχωρά ερήμην τους. Στο πλαίσιο αυτό εγγράφεται και η απόφαση της Σουζάνας να συμμετάσχει στο χριστουγεννιάτικο τηλεοπτικό σποτ, καθώς θεωρεί ότι έτσι θα μπορέσει να αποδείξει στον εαυτό της ότι είναι ακόμα μάχιμη. Στο τέλος, όμως, έρχεται η διάψευση, καθώς το σποτ λόγω μιας

¹⁶⁷⁸ Αναφορικά με την ύπαρξη επί σκηνής ενός ζώου ο B. States επισημαίνει ότι ουσιαστικά σε αυτήν τη συνθήκη αλληλεπιδρούν δύο τελείως ανεξάρτητα φαινομενολογικά πεδία: η φυσική συμπεριφορά του ζώου από τη μια και η πολιτισμικά προσδιορισμένη ανθρώπινη συμπεριφορά από την άλλη. States, *ό.π.*, σ. 33.

¹⁶⁷⁹ Baudrillard, *Le système des objets*, *ό.π.*, σ. 125.

¹⁶⁸⁰ Καγγελάρη, «Γαλοπούλα ή στρουθοκάμηλος;», *ANTI*, 4.2.1994.

εμπλοκής με τον έτερο πρωταγωνιστή δεν πρόκειται να προβληθεί, με αποτέλεσμα η Σουζάνα να προσγειώνεται απότομα πίσω στη γνώριμη πραγματικότητα της. Ο ενδιάθετος χρόνος του γυρίσματος του σποτ αποδεικνύεται, έτσι, μια παρένθεση στην ιδιάζουσα χρονικότητα του βίου των δύο αδερφών, οι οποίες επιστρέφουν στην τρέχουσα καθημερινότητά τους και τη φροντίδα του γάτου τους ως μοναδικού πεδίου προβολής της επιθυμίας τους για ζωή.

Στο έργο, όμως, εμφανίζεται και έτερο ζώο, η γαλοπούλα που συμμετέχει στο διαφημιστικό σποτ και η οποία βιώνει την τηλεοπτική σφαγή της. Στο τέλος του έργου η γαλοπούλα συγκαταλέγεται μεταξύ των «αντικειμένων» τα οποία το συνεργείο έχει αφήσει πίσω του στο σπίτι της Σουζάνας και της Θοδωρούλας, όπου έλαβε χώρα το γύρισμα. Όταν ο σκηνοθέτης καταφθάνει για τις εξηγήσεις, οι δύο αδερφές του εγχειρίζουν τη γαλοπούλα και κατόπιν εκείνος αποχωρεί με τη γαλοπούλα υπό μάλης. Στην περίπτωση της γαλοπούλας εντοπίζεται μια καθαρή αντικειμενοποίηση υπό διαφορετικό όμως πρίσμα από αυτό του γάτου. Ενώ ο γάτος μετέχει της καθημερινότητας των δύο αδερφών και συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας παράλληλης χρονικότητας του βίου τους, λειτουργώντας ως «αντικείμενο» μόνο στον βαθμό που επάνω του προβάλλονται οι επιθυμίες και οι ματαιώσεις των δύο αδερφών, ο ρόλος και η λειτουργικότητα της γαλοπούλας εξαντλούνται στις ανάγκες του σποτ και στον ενδιάθετο χρόνο του γυρίσματος.

Η γαλοπούλα συνιστά αντικείμενο της διαφήμισης, άρα προορίζεται να εκτεθεί στα βλέμματα των τηλεθεατών ως ένα προϊόν προς κατανάλωση. Λειτουργεί ως συνεκδοχή του προϊόντος προώθησης και συμπυκνώνει την καταναλωτική κουλτούρα των Χριστουγέννων, μιας γιορτής η οποία στη σύγχρονη εποχή της ευημερίας έχει συνδεθεί ευθέως με την εμπορευματοποίηση του θρησκευτικού πνεύματος. Η γαλοπούλα, συνεπώς, επενδύεται εξ αρχής με μια ανταλλακτική αξία, ουδέποτε και σε κανένα στάδιο του γυρίσματος δεν αντιμετωπίζεται ως ζωντανή ύπαρξη, παρά αποκτά έναν εργαλειακό χαρακτήρα, ο οποίος την απομακρύνει από τη φύση της. Το μόνο που μένει να θυμίζει τη ζωντανή παρουσία της είναι το «γλου, γλου, γλου» που ακούγεται κάθε τόσο από τα ενδότερα του σπιτιού.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, όμως, και η αμοιβαία υποκατάσταση του γάτου και της γαλοπούλας στην εξέλιξη της δράσης. Ενώ στην πρώτη πράξη του έργου η σκηνική δράση οργανώνεται γύρω από τον γάτο και την καθημερινότητα των δύο γυναικών μαζί του, στη δεύτερη πράξη ο γάτος φέρεται εξαφανισμένος και επίκεντρο του ενδιαφέροντος γίνεται τώρα η γαλοπούλα. Οι δύο αδερφές εκδηλώνουν μια μικρή αγωνία για την εξαφάνιση του γάτου, αλλά ο ενθουσιασμός του γυρίσματος είναι τέτοιος ώστε σύντομα η ανησυχία τους υπερβαίνεται και η εστίαση μετατοπίζεται σε αυτό καθ' αυτό το γύρισμα. Έτσι, όταν στην τελευταία σκηνή του έργου το εγχείρημα του τηλεοπτικού σποτ φέρεται υπονομευμένο από την απόφαση της διαφημιστικής εταιρίας και ο κύκλος για τις δύο γυναίκες κλείνει άδοξα, εκείνες δεν έχουν παρά να παραδώσουν το πρόσκαιρο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους, τη γαλοπούλα, στον σκηνοθέτη. Εμφανίζονται δε έτοιμες να επιστρέψουν στον πρότερο βίο τους, αναμένοντας προφανώς την επανεμφάνιση του γάτου, στον οποίο θα εναποθέσουν και πάλι το νόημα του υπολειπόμενου βίου τους.

Μια ιδιάζουσα επί της πραγματικότητας οπτική αποτυπώνεται στο έργο του Βασίλη Κατσικονούρη *Λεπτή γραμμή*. Εδώ δεν βρισκόμαστε πλέον στο πεδίο του ρεαλισμού, αλλά έχουμε εισέλθει σε μια μελλοντολογική πραγματικότητα, κυριαρχική μορφή της οποίας αποτελεί μία μηχανή. Η λειτουργία της μηχανής αυτής συνίσταται στην κατασκευή νέων εικονικών πραγματικότητας. Χειριστής της μηχανής είναι ο Άλεφ, ο οποίος εκτελώντας τις εντολές της άορατης Φωνής, έχει αναλάβει να πείσει τον πρώην τρόφιμο του ψυχιατρείου Βίκτωρα να εισέλθει στη μηχανή δελεάζοντάς τον με τις νέες πολύτιμες εμπειρίες ζωής, τις οποίες θα αποκομίσει μέσα από αυτό το ταξίδι της προσομοίωσης. Όσο, όμως, ο Άλεφ προετοιμάζει τον Βίκτωρα για την είσοδό του στη μηχανή, ο Βίκτωρας εμφανίζεται αγκιστρωμένος σε μια εικόνα από τα παιδικά του χρόνια, η οποία φέρεται να στοιχειώνει το παρόν του. Η επίμονη αυτή μνημονική ανάκληση του Βίκτωρα συνιστά υπαρκτή απειλή για το όλο σχέδιο, καθώς ο Βίκτωρας θα πρέπει να έχει απαλλαγεί από τις αξιώσεις του παρελθόντος του προκειμένου να εισαχθεί στη νέα πραγματικότητα. Ο ίδιος, ωστόσο, εμφανίζεται μέχρι το τέλος απρόθυμος. Μπαίνει μεν στη μηχανή, αλλά το όνειρό του, που ζωντανεύει και πάλι, προκαλεί την εμπλοκή της μηχανής και οδηγεί στην έκρηξή της, με αποτέλεσμα τελικά ο Βίκτωρας να οδηγείται σε ένα νέο επίπεδο αυτοσυνειδησίας.

Ο σπόρος για την κατάκτηση αυτής της νέας αυτοσυνειδησίας έχει μπει από την αρχή του έργου και εντοπίζεται τόσο στην επίμονη επαναφορά των μνημονικών ανακλήσεων του Βίκτωρα όσο και στη σύνδεσή του με αντικείμενα του χώρου, τα οποία φανερώνουν την αγκύρωσή του στον υλικό κόσμο και την αναζήτηση της ζωτικότητας στην επικράτεια των πραγμάτων. Ένα τέτοιο αντικείμενο είναι το πορτοκάλι, με το οποίο ο Βίκτωρας συνδέεται σχεδόν εμμονικά στις πρώτες εικόνες του έργου. Στην έναρξη του έργου η Μαρία, συνοδοιπόρος του Βίκτωρα στο ταξίδι της αυτοσυνειδησίας του, θα του φέρει μια σακούλα με πορτοκάλια. Ο Βίκτωρας θα προστρέξει συχνά στα πορτοκάλια όχι μόνο για να τα καταναλώσει, αλλά κυρίως για να τα περιεργαστεί στο φως του ήλιου και να θαυμάσει τη στιλπνότητα και το ολοστρόγγυλο σχήμα τους. Ενίοτε, μάλιστα, θα επιδοθεί σε αυτήν την ενατένιση σαν να κοιτάζει το πορτοκάλι για πρώτη φορά, σαν να αντικρίζει μια ανοίκεια παρουσία, που τον θέλγει και τον προσκαλεί.

Μέσα στη δυστοπία του δραματικού κόσμου του έργου και την καθολική παρουσία των μηχανικών και τεχνολογικών επιτευγμάτων, τα οποία επωμίζονται τον ρόλο της συγκρότησης της πραγματικότητας, μιας πραγματικότητας όμως εικονικής, στερημένης συγκινήσεων και κενής νοήματος, τα πορτοκάλια του Βίκτωρα αναδύονται ως η μοναδική φανέρωση του φυσικού κόσμου και το μοναδικό ίχνος της αυθεντικής ζωής. Η διέγερση των αισθήσεων που προκαλεί το πορτοκάλι με το σχήμα, το άρωμα, τη γεύση και την υφή του συντηρεί την ανάγκη της βιωμένης εμπειρίας για τον Βίκτωρα, ο οποίος επιμένει μέχρι το τέλος να ανακαλεί το παρελθόν του και να προσδοκά την αναβίωσή του στο παρόν.

Ο Βίκτωρας στο έργο αντιπροσωπεύει τον πόλο της αυθεντικής πραγματικότητας, που συγκροτείται όχι μόνο από το παρόν αλλά και από τις μνήμες του παρελθόντος, σε αντιδιαστολή προς την εικονική πραγματικότητα, την οποία αντιπροσωπεύουν οι υπεύθυνοι της Εταιρείας και η οποία συνίσταται σε εφήμερα

συμβάντα ευτυχίας. Ο κόσμος των μηχανών και των οθονών δεν έχει να αντιτάξει κάποια εμπειρία που να άπτεται του υλικού κόσμου και να ριζώνει βαθιά στην επικράτεια των αισθήσεων, παρά ομνύει στην προσομοίωση και την παραχάραξη της πραγματικότητας. Αντίθετα, ο κόσμος του Βίκτωρα είναι ένας κόσμος που πάλλεται από συγκινήσεις, μνημονικές ανακλήσεις, όνειρα και οράματα. Στον κόσμο αυτόν διεκδικεί τον χώρο της και η φύση ως αδιάψευστος μάρτυρας της υλικότητας της ύπαρξης και του κύκλου της ζωής.

Το ζωτικό καταφύγιο του Βίκτωρα, συνεπώς, αναδεικνύεται σε σταθερό αντίβαρο στη δυστοπική πραγματικότητα που προδιαγράφεται για το μέλλον. Στα πορτοκάλια αντανakλάται όλη η προβληματική που διατρέχει το έργο περί της αυθεντικότητας του βιώματος από τη μια και της φαλκίδευσης της εμπειρίας από την άλλη, την οποία προσφέρει η εικονική πραγματικότητα. Το πορτοκάλι, άλλωστε, συνιστά σύμβολο της γονιμότητας¹⁶⁸¹. Υπό αυτό το πρίσμα, στη στενή σχέση την οποία ο Βίκτωρας αναπτύσσει με τα πορτοκάλια καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνικής δράσης κυοφορείται η προοπτική μιας ριζικής αλλαγής, μιας αναγέννησης. Καθώς, λοιπόν, ο Βίκτωρας στο τέλος του έργου κατορθώνει να διαρρήξει τα δεσμά της εικονικής πραγματικότητας και να εδραιώσει στο παρόν τη δική του αλήθεια, μοιάζει να αναγεννάται μέσα από τη βιωμένη συνείδηση που κουβαλά. Με τον τρόπο αυτό αναδύεται και η αισιόδοξη ματιά του συγγραφέα γύρω από το μέλλον της ανθρώπινης ύπαρξης εν όψει της επερχόμενης δυστοπίας των νέων τεχνολογιών.

Στα παραπάνω έργα χαρτογραφήθηκε η εναλλακτική απόπειρα των δραματικών προσώπων να προσπελάσουν την ύπαρξή τους μέσα από κοινά αντικείμενα της καθημερινότητάς τους, στα οποία εκείνα φέρονται να επενδύουν το νόημα του βίου τους. Τα αντικείμενα αυτά, είτε πρόκειται για οργανική ύλη, είτε πρόκειται για ηχητικές πηγές από τις οποίες αναδύονται λυτρωτικές μελωδίες, είτε πρόκειται για αντικείμενα συλλογής, όπως τα μαχαιροπίρουνα, είτε πρόκειται για ολόκληρο το βασίλειο του νοικοκυριού, είτε για ιδιοκατασκευές, όπως τα κλουβιά του Γρηγόρη, είτε ακόμα για οιονεί ζωντανές παρουσίες όπως ο γάτος και η γαλοπούλα από το έργο του Διαλεγμένου, προσλαμβάνουν έναν χαρακτήρα καταφυγίου για τα πρόσωπα, πολύ συχνά συγκαλύπτοντας την κρίση ταυτότητας των προσώπων, η οποία βρίσκεται στον πυρήνα του δραματικού σύμπαντος των έργων. Τα εν λόγω αντικείμενα ανάγονται, κατ' αυτόν τον τρόπο, σε τόπους επιτέλεσης μιας εναλλακτικής ταυτότητας των προσώπων, η οποία ενίοτε εκβάλλει και σε λυτρωτικές πράξεις, όπως στην περίπτωση των έργων της Αναγνωστάκη, του Κατσικονούρη και του Μέντη.

3.4 Από τη φροντίδα και την αυτοφροντίδα στη βιομέριμνα

Μια ιδιότυπη κατηγορία σκηνικών αντικειμένων είναι εκείνα τα οποία σχετίζονται με την αναγκαιότητα για επιβίωση αλλά και την ανάγκη για φροντίδα,

¹⁶⁸¹ Λήμμα «Orange», στον τόμο *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, ό.π., σ. 708.

περιποίηση και αυτοφροντίδα των δραματικών προσώπων. Τέτοια αντικείμενα μπορεί να είναι φαγητά, τρόφιμα και ποτά, που προσφέρονται στον άλλο ή καταναλώνονται με σκοπό την ικανοποίηση της αντίστοιχης βιολογικής ανάγκης, μέχρι προϊόντα περιποίησης σώματος και ατομικής υγιεινής ή άλλα βοηθήματα, στα οποία προβάλλεται η προοπτική μιας ευαγγελιζόμενης ευζωίας και τα οποία εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο φροντίδας του εαυτού. Όλα τα παραπάνω αντικείμενα μας εισάγουν σε μια επικράτεια τόσο προσανατολισμένων στον Άλλο ενεργειών όσο και χειρονομιών που στοχεύουν στην αυτοφροντίδα και συγκροτούν το ευρύτερο εννοιολογικό πεδίο της βιομέριμνας ως μιας κατάστασης διαρκούς προσπάθειας διατήρησης της σωματικής ευρωστίας και της ψυχικής ανθεκτικότητας.

Στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη *Το ταξίδι μακριά* εντοπίζεται μια μεγάλη ποικιλία τέτοιων αντικειμένων σε ένα διευρυμένο δίκτυο παροχής φροντίδας, στο οποίο εμπλέκονται όλα τα δραματικά πρόσωπα. Σε ό,τι αφορά τα βρώσιμα είδη, αυτά ανιχνεύονται τόσο στο επίπεδο της κατανάλωσης νερού και χυμού, όσο και σε αυτό της αναζήτησης και της προσφοράς τροφής. Στην πρώτη εικόνα του έργου, όταν ο Άγης επιχειρεί να ανάψει τσιγάρο, η Μυρτώ τον αποτρέπει και αντ' αυτού του προσφέρει έναν χυμό. Στην πέμπτη εικόνα του έργου ο Άγης είναι αυτός που ζητάει νερό, από την Κορίνα αυτήν τη φορά, η οποία του το φέρνει, ενώ αμέσως μετά του προσφέρει και καφέ. Ο Άγης στη συνέχεια της ζητά και άλλο νερό και λίγο αργότερα η Κορίνα αυτοβούλως του προσφέρει και πάλι καφέ μαζί με τσιγάρο.

Στην επόμενη εικόνα του έργου, εντός της εσωκλειόμενης σκηνής, την οποία προβάρουν η Δήμητρα με τον Άγη ως Ξένο, η Δήμητρα ζητά από τον Ξένο λίγο νερό και αργότερα ένα τσιγάρο, επιθυμίες που ο Ξένος αμέσως εκπληρώνει. Επίσης, η Μυρτώ στη δεύτερη εικόνα του έργου, ενόσω μεταφέρει πιατέλες για να στρώσει το τραπέζι για το δείπνο, καλεί τη Δήμητρα να πλησιάσει για να φάει κάτι, αλλά εκείνη της αντιτείνει ότι δεν πεινάει. Της προσφέρει, μάλιστα, ντομάτες, τις οποίες διατείνεται ότι αγόρασε αποκλειστικά για εκείνη, μιας και η Μυρτώ «δεν τις βάζει στο σπίτι της»¹⁶⁸², όπως χαρακτηριστικά λέει. Στην τρίτη εικόνα η Δήμητρα είναι εκείνη που αναζητά να φάει κάτι από το τραπέζι, το οποίο έχει μείνει στρωμένο από την προηγούμενη εικόνα, ενώ στην τελευταία πια εικόνα η Δήμητρα, έχοντας κουβαλήσει στον σκηνικό χώρο μια μεγάλη πιατέλα με φρούτα, θα τσιμπολογήσει η ίδια κάποια από αυτά, αλλά θα βάλει και στο στόμα της Μυρτώς μια φράουλα και κεράσια. Ύστερα θα γεμίσει ένα ολόκληρο πιάτο με φράουλες για τη Μυρτώ, η οποία ρωτά με ενδιαφέρον αν έχουν σαντιγί. Λίγο αργότερα η Μυρτώ θα καθαρίσει ένα πορτοκάλι για να φάει.

Πέρα, όμως, από αντικείμενα που καλύπτουν ζωτικές ανάγκες των προσώπων, υπάρχουν και αντικείμενα στο έργο τα οποία συνδέονται περισσότερο με την έννοια της περιποίησης. Σε τρεις διαφορετικές περιπτώσεις τρία διαφορετικά πρόσωπα εμφανίζονται με πετσέτα ή μπουρνούζι, έχοντας μόλις βγει από το μπάνιο ή έχοντας ρίξει λίγο νερό στο πρόσωπό τους: ο Άγης στην πρώτη εικόνα του έργου, που σκουπίζει το πρόσωπό του με μια πετσέτα, η Δήμητρα στη δεύτερη εικόνα, που έχει

¹⁶⁸² Αναγνωστάκη, «Το ταξίδι μακριά», *ό.π.*, σ. 115.

μόλις εξέλθει από το ντουζ και στεγνώνει τα μαλλιά της με την πετσέτα, και η Κορίνα στην πέμπτη εικόνα, που φορά ένα άσπρο μπουρνούζι. Ενίοτε συνδεδεμένα με τη διαδικασία του μπάνιου προβάλλουν και ορισμένα άλλα αντικείμενα, τα οποία υποδηλώνουν φροντίδα του σώματος, όπως το λάδι με το οποίο κάνει μασάζ η Μυρτώ στη Δήμητρα, όταν η τελευταία βγαίνει από το μπάνιο στη δεύτερη εικόνα του έργου, το ψαλίδι με το οποίο η Κορίνα κόβει τα μαλλιά του Άγη στην πέμπτη εικόνα και το ταλκ που του βάζει έπειτα, καθώς και η χτένα με την οποία η Δήμητρα χτενίζει τα μαλλιά της Μυρτώς στην τελευταία εικόνα του έργου. Τέλος, άλλα αντικείμενα που σχετίζονται με τη φροντίδα της εμφάνισης είναι το σίδερο με το οποίο η Κορίνα σιδερώνει τα ρούχα του Άγη στην πέμπτη εικόνα του έργου, όπως επίσης η πούδρα και το κραγιόν που η Δήμητρα εφαρμόζει στο πρόσωπο της Μυρτώς στην τελευταία εικόνα του έργου.

Ενώ στο προηγούμενο έργο της Αναγνωστάκη, τα *Διαμάντια και μπλουζ* στον πυρήνα του χειρονομιακού συστήματος των προσώπων βρίσκονταν ο καφές, τα ποτά και τα τσιγάρα, στα οποία τα πρόσωπα κατέφευγαν σε άβολες στιγμές, προκειμένου να μπορέσουν να ανταπεξέλθουν στην ασφυκτική πραγματικότητά τους, διαμορφώνοντας έτσι εστίες ατομικής απομόνωσης, στο *Ταξίδι μακριά* ο σκηνικός κόσμος προβάλλει διαρθρωμένος με άλλους όρους. Το ποτό, ο καφές και το τσιγάρο εντοπίζονται και εδώ, ωστόσο δεν φέρουν τον εξαρτητικό χαρακτήρα που είχαν στο προηγούμενο έργο και βέβαια δεν καταλαμβάνουν τόση μεγάλη έκταση της σκηνικής δράσης. Αντ' αυτού, αναδύεται στο έργο αυτό μια τάση φροντίδας τόσο προς τον εαυτό ως μια κίνηση περιφρούρησης της ατομικότητας, όσο και προς τον άλλο ως μια χειρονομία έγνοιας και προστασίας.

Με τα αντικείμενα περιποίησης και φροντίδας ενεργοποιείται στο *Ταξίδι μακριά* εξ αρχής μια διάθεση για τη διασφάλιση της ψυχικής υγείας των προσώπων, η οποία απορρέει και από την αυτοφροντίδα, την ίδια στιγμή που τα πρόσωπα φέρονται να κλυδωνίζονται υπό το βάρος των επώδυνων αναμνήσεων και των ενοχών που αυτές συνεπιφέρουν. Σε αυτήν την «κατάσταση transit», από την οποία διέρχονται τα πρόσωπα του έργου, καθώς μετατοπίζονται «από τον έναν εσωτερικό σταθμό στον άλλο»¹⁶⁸³, χωρίς άλλα σταθερά ερείσματα στη ρευστή πραγματικότητά τους, η προφύλαξη της σωματικής και ψυχικής τους ακεραιότητας καθίσταται η μόνη οδός διά της οποίας θα μπορούσαν να διατηρήσουν τη διαύγειά τους και να κατορθώσουν να διαχειριστούν το παρόν τους. Αντί να αναζητήσουν την παρηγοριά στους εθισμούς, όπως στα *Διαμάντια και μπλουζ*, εδώ ως αντιστάθμισμα εστιάζουν στη φροντίδα του εαυτού. Μάλιστα, οι σχετικές χειρονομίες τους δεν έχουν ως αποδέκτη μόνο τον ίδιο τον εαυτό τους, αλλά και τους γύρω τους, γεγονός που υποδηλώνει τη σημασία η οποία αποδίδεται στη διυποκειμενικότητα ως εδραίο στοιχείο για τη συγκρότηση της πραγματικότητας. Η αυτοπάθεια του προηγούμενου έργου, όπου κάθε ενέργεια των προσώπων επέστρεφε πίσω στα ίδια, με αποτέλεσμα τις διαρκώς αδιέξοδες καταστάσεις, εδώ αίρεται και δίνει τη θέση της στη φροντίδα του εαυτού και του άλλου ως μέσο υπέρβασης της ατομικής περιχαράκωσης στις περιδιμήσεις της μνήμης.

¹⁶⁸³ Βαροπούλου, «Η γλώσσα είναι το όπλο», *ό.π.*, σ. 147.

Σύνεργα αυτοφροντίδας εμφανίζονται και σε άλλα έργα, όπως στο πρώτο έργο του Παναγιώτη Μέντη, *Άννα, είπα!* Πρόκειται για τα ξυριστικά είδη του πατέρα της Άννας, Στέλιου (ένα μπουγέλο, πινέλο, σαπούνη, ξυράφι και κούπα για σαπουνάδα), τα οποία όμως περιέχονται σε χρήση από την Άννα στο δεύτερο μέρος του έργου. Συγκεκριμένα, η Άννα ετοιμάζεται να ξυρίσει τα πόδια της, όταν στη σκηνή εισέρχεται η Μπέμπα, άλλοτε ερωμένη του συζύγου της Άννας, Χρήστου. Καθώς η Άννα περιμένει από την Μπέμπα να της συστηθεί, μαζεύει τα ξυριστικά είδη και σκουπίζεται με μια πετσέτα, αναβάλλοντας για λίγο το ξύρισμα. Το δραματουργικό ενδιαφέρον σχετικά με τα αντικείμενα του ξυρίσματος έγκειται στο γεγονός ότι η Άννα στο έργο αυτό παρουσιάζεται ως μια βραχυκυκλωμένη ύπαρξη, στο όριο της ψυχοπαθολογίας, με παραγνωρισμένη τη θηλυκότητά της και καταπιεσμένους όλους τους κοινωνικούς της ρόλους. Η εικόνα της, λοιπόν, να ετοιμάζεται να ξυρίσει τα πόδια της όχι μόνο έρχεται σε αντίθεση με την τρέχουσα κατάστασή της, αλλά συνιστά έναν σχεδόν ειρωνικό επιτονισμό της κατάστασης αυτής. Υπό το πρίσμα αυτό, η αναβολή του ξυρίσματος λειτουργεί μάλλον ενισχυτικά της εικόνας της Άννας ως μιας αδιάφορης γυναικείας παρουσίας σαν ένα είδος αυτοεκληπούμενης προφητείας: κανείς –ούτε η μάνα της αλλά ούτε και οι θεατές– θα περίμεναν από την Άννα να περιποιείται τον εαυτό της και δη να την απασχολεί η θηλυκότητά της. Η ίδια η Άννα φροντίζει, τελικά, να επιβεβαιώσει τη στάση αυτή των εξωτερικών παρατηρητών αναβάλλοντας το ξύρισμα, προκειμένου να μιλήσει με την Μπέμπα, η οποία μάλιστα θα αποδειχθεί το αντίπαλον δέος της Άννας, αφού φέρεται να ξεχειλίζει από ερωτισμό και για τον λόγο αυτό να έχει παγιδεύσει ερωτικά τον Χρήστο.

Παρά τη σύντομη σκηνική εμφάνιση των σύνεργων αυτοφροντίδας και την υπονόμηση της λειτουργικότητάς τους, τα αντικείμενα αυτά θα μπορούσαν να στοιχηθούν πλάι στη χορεία εκείνων των αντικειμένων τα οποία συνιστούν για την Άννα πρόσκαιρες νησίδες απόδρασης από την καταπιεστική καθημερινότητα και τον ασφυκτικό έλεγχο της μητέρας της. Το τσιγάρο και το τρανζιστοράκι της Άννας, όπως έχουμε δει και αλλού, έχουν υπάρξει πολύτιμα καταφύγια της κατατρεγμένης της ύπαρξης. Τα σύνεργα του ξυρίσματος εδώ, μολονότι η χρήση τους απενεργοποιείται λόγω των δραματικών καταστάσεων, συνιστούν μια έκτακτη απόπειρα υπέρβασης της έξωθεν επιβεβλημένης ταυτότητας της Άννας, μια προσπάθεια να διαγέυσει τη μητέρα της, που συστηματικά την περιφρονεί και διατυμπανίζει την ανικανότητα, την αδεξιότητα και την αφελειά της.

Αντικείμενα που συνδέονται με τη φροντίδα του εαυτού εμφανίζονται και στο μεταγενέστερο έργο του Παναγιώτη Μέντη *Ριάλιτι και Σόου*. Πρόκειται για τα σύνεργα μανικιούρ και τις κρέμες προσώπου που φέρεται να χρησιμοποιεί η Λέτα στην έναρξη της τρίτης πράξης του έργου. Είναι η πρώτη σκηνή η οποία ακολουθεί τη δημόσια διαπόμπευση της ίδιας, της κόρης της Μαίρης και του Γιώργου, νυν συντρόφου της κόρης της και πρώην δικού της συντρόφου, στο τηλεριάλιτι στο οποίο εκείνοι εμφανίστηκαν και την εξέλιξη του οποίου παρακολουθήσαμε στη δεύτερη πράξη του έργου. Το σύντομο αυτό στιγμιότυπο αυτοφροντίδας της Λέτας σε μια

δραματική συνθήκη στην οποία κυριαρχεί η ψυχική και συναισθηματική κακοποίηση των προσώπων, προερχόμενη τόσο από τους άλλους όσο και από τον ίδιο τους τον εαυτό, συνιστά καταρχάς έναν ειρωνικό επιτονισμό της κατάστασης: με την εικόνα της Λέτας, μιας μεσήλικης που έχει αποτύχει στις διαπροσωπικές σχέσεις ακόμα και με τα ίδια τα παιδιά της, που δεν εμφανίζει ενεργό ενδιαφέρον για τη ζωή και της οποίας η αυτοεικόνα προβάλλει παντελώς καταρρακωμένη, διόλου δεν συνάδει μια διαδικασία περιποίησης και φροντίδας του εαυτού. Η ίδια η Λέτα, άλλωστε, στη συγκεκριμένη σκηνή φέρεται να διατηρεί κλειστά τα παντζούρια του σπιτιού από φόβο για τις επιτιμητικές αντιδράσεις των γειτόνων.

Από την άλλη, όμως, η σκηνή αυτή της αυτοφροντίδας αναδύεται ως μια μικρή όαση στο άνυδρο δραματικό τοπίο και αφήνει να διαφανεί μια κάποια διέξοδος στο ηθικό και συνειδησιακό τέλμα στο οποίο έχουν περιέλθει τα πρόσωπα. Όπως ακριβώς η αντίστοιχη απόπειρα της Άννας να ξυρίσει τα πόδια της συνιστούσε μια προσπάθεια υπέρβασης της εικόνας την οποία είχε κατασκευάσει η μητέρα της για εκείνη και την οποία η ίδια ωθούνταν διαρκώς να επιβεβαιώνει ως ένα είδος αυτοεκληρούμενης προφητείας, έτσι και εδώ η πρόσκαιρη καταβύθιση της Λέτας στον κόσμο της ομορφιάς και της περιποίησης μπορεί να ιδωθεί ως μια απόπειρα υπέρβασης της αυτοεικόνας της. Η όλη διαδικασία της περιποίησης του εαυτού θα μπορούσε να αποβεί μια ιδιαίτερα ζωογόνος συνθήκη για τη Λέτα και να της ανοίξει έναν νέο ορίζοντα στο μακρύ ταξίδι της ψυχικής της ανασυγκρότησης. Βέβαια, η Μαίρη είναι αυτή που θα καθορίσει στο εξής σε μεγάλο βαθμό και την εξέλιξη της ζωής της μητέρας της. Καθώς της ανακοινώνει ότι χώρισε οριστικά με τον Γιώργο και ότι σκοπεύει να φύγει σε ένα νησί και να ανοίξει εκεί μαγαζί με τουριστικά είδη, ουσιαστικά διαρρηγνύει διαπαντός την αρρωστημένη σχέση που είχε με τη μητέρα της και την αφήνει μόνη να ορίσει στο εξής τη δική της ζωή.

Μια εμβόλιμη σκηνή φροντίδας εκτυλίσσεται και στο έργο του Τάκη Θεοδωρόπουλου *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*. Στην ένατη σκηνή του έργου ο Αντώνης φέρεται να νοσηλεύεται στο νοσοκομείο μετά το εγκεφαλικό που υπέστη. Εκεί του παραστέκονται η σύζυγός του, Ελένη, και κυρίως η υπηρέτρια Μίρτα, η οποία θα αναλάβει και ρόλο νοσοκόμας. Θα ταιΐσει τον Αντώνη με το κουταλάκι, θα του πλύνει με επιμέλεια τα δόντια και θα του δώσει το καθρεφτάκι, ώστε εκείνος να ισιώσει τα μαλλιά του και να σουλουπωθεί. Στο μεταξύ η Ελένη έχει απομακρυνθεί από τον χώρο. Μόλις η Μίρτα ολοκληρώσει το έργο της, θα καθίσει στο πλάι του Αντώνη, αλλά θα αναγκαστεί να αποχωρήσει, όταν στον χώρο εισέλθει η Κατερίνα, ερωμένη του Αντώνη. Με την Κατερίνα ο Αντώνης θα έχει μια «συνομιλία», στην οποία ο ίδιος αποκρίνεται μόνο με επιφωνήματα και άναρθρες κραυγές, την ίδια στιγμή που η Κατερίνα του εκμυστηρεύεται την απόλυτη αφοσίωσή της τώρα που ο έτερος εραστής της έχει αποδημήσει και η ίδια αγωνιά μπροστά στη διασφάλιση του μέλλοντός της. Στο τέλος της σκηνής η Κατερίνα ανεβαίνει επάνω στο νοσοκομειακό κρεβάτι και παρασύρει τον αμήχανο Αντώνη σε ερωτικές περιπτώξεις.

Η φροντίδα που παρέχεται στη σκηνή αυτή από την υπηρέτρια αντιδιαστέλλεται προς τη μη φροντίδα την οποία επιδεικνύουν οι δύο γυναίκες της ζωής του Αντώνη, Ελένη και Κατερίνα. Η μεν Ελένη απομακρύνεται για να

ξεκουραστεί, αδιαφορώντας για την εξέλιξη της υγείας του συζύγου της, η δε Κατερίνα εμφανίζεται με καθαρά ιδιοτελή κίνητρα, έτοιμη να απομυζήσει το τελευταίο ίχνος ζωτικότητας και αποδοτικότητας του εραστή της. Αντίθετα, η Μίρτα προβάλλει ως η μόνη πιστή στον κύριό της, η μόνη που εκτιμά την αξία της ζωής και η μόνη προσγειωμένη στην πραγματικότητα. Είναι εκείνη που θα του αποκαλύψει ότι δεν είναι έτοιμος να πεθάνει ακόμα: «Γκίνεται συμπούλιο. Μίρτα ακούει συμπούλιο. Ουρολόγγο ψήφισε κατά. Πατολόγγο καρντιολόγγο υπέρ. Τρία ντύο το αποτέλεσμα Αντώνη ζήσει. Κέρντισε ημιπληγκία»¹⁶⁸⁴. Η Μίρτα έχει απόλυτη επίγνωση του χρόνου: γνωρίζει πότε είναι η κατάλληλη ώρα να πεθάνει κανείς, γνωρίζει ότι ο χρόνος της αρρώστιας είναι ένας χρόνος αμείλικτος, γνωρίζει ότι ο θάνατος караδοκεί στο τέρμα του νοσοκομειακού διαδρόμου και η ίδια με τη φροντίδα της αναλαμβάνει να αναστείλει τον χρόνο αυτόν και να τον μεταστρέψει σε χρόνο παραγωγικό.

Πράγματι, στην επόμενη σκηνή του έργου ο Αντώνης φέρεται να έχει αποθεραπευθεί και η ζωή του να έχει επιστρέψει στους κανονικούς της ρυθμούς. Η Μίρτα, επίσης, έχει επιστρέψει στα καθημερινά της καθήκοντα, καθώς και στην άμεση απόκριση σε κάθε σημαντικό και ασήμαντο κέλευσμα των κυρίων της. Η Μίρτα είναι το μοναδικό πρόσωπο μέσα στο έργο που αντιπροσωπεύει την πραγματιστική πλευρά της ζωής. Τα υπόλοιπα τέσσερα πρόσωπα του ιδιότυπου ερωτικού κουαρτέτου φέρονται να αντιπροσωπεύουν την «απουσία του χρόνου, την απουσία του νοήματος, την απουσία της σημασίας στις χειρονομίες»¹⁶⁸⁵, καθώς εξαντλούν τον λόγο αλλά και τη σκηνική τους παρουσία σε μια διαρκή ανακύκλιση λεκτικών και συμπεριφορικών κλισέ, τα οποία απλώς επικυρώνουν την κενότητα του βίου τους. Εύλογα, λοιπόν, εναπόκειται στη Μίρτα να φροντίσει τον Αντώνη, καθώς σύζυγος και ερωμένη απέχουν από τον κόσμο των πραγματικών αναγκών και περιορίζονται στο αναμάσημα μιας φαντασιακής συνθήκης. Υπό το πρίσμα αυτό, τα σύνεργα της φροντίδας του Αντώνη αναδεικνύονται μεταξύ των ελάχιστων σκηνικών αντικειμένων που αγκυρώνουν τη δράση στον δραματικό χώρο και χρόνο, την ίδια στιγμή που άλλα αντικείμενα της καθημερινότητας, όπως το ρολόι, η σκούπα, το τηλέφωνο, αποκτούν μια παρεκκλίνουσα διάσταση, η οποία διανοίγει τη δραματική συνθήκη σε μια υπερβατική προοπτική.

Στο πεδίο της συντροφικής φροντίδας εγγράφονται τα λευκά είδη στο έργο του Διονύση Χαριτόπουλου *Λίστα γάμου*. Τα εν λόγω αντικείμενα ακολουθούν την εξελικτική πορεία του κρεβατιού στο έργο, το οποίο από προνομιακό πεδίο της σεξουαλικότητας εξελίσσεται σταδιακά σε μήτρα τρυφερότητας και φροντίδας, για να καταστεί τελικά το σύμβολο της εις γάμου κοινωνίας μεταξύ Δημητρώπουλου και Νένας. Στην αρχική λειτουργία του κρεβατιού ως συμβόλου της ερωτικής πράξης συνηγορούν στη δεύτερη εικόνα του έργου τα σεντόνια, κάτω από τα οποία η Νένα με τον Δημητρώπουλο επιδίδονται στα ερωτικά τους παιχνίδια. Είναι η πρώτη απόπειρα σκιαγράφησης της σχέσης τους και το βλέμμα του συγγραφέα επιλέγει να

¹⁶⁸⁴ Θεοδωρόπουλος, *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*, ό.π., σ. 90.

¹⁶⁸⁵ Θεοδωρόπουλος, «Πώς έμπλεξα με το θέατρο», στο Τάκης Θεοδωρόπουλος, *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*, Θέατρο του Νότου, Χειμώνας 1996-1997, σ. 12.

φωτίζει την καθαρά ερωτική πλευρά της. Στην τέταρτη εικόνα έχουμε μια ελαφρά διαφοροποίηση: ο Δημητρόπουλος εδώ, ξαπλωμένος στο κρεβάτι, φορά ένα μπουρνούζι, τη στιγμή που η Νένα του απλώνει μια μάσκα ομορφιάς στο πρόσωπο. Εδώ το ερωτικό πάθος έχει παραχωρήσει τη θέση του στην τρυφερότητα –ένα πάθος που ωστόσο δεν θα αργήσει να αναζωπυρωθεί προς το τέλος της σκηνής. Στην ένατη πλέον εικόνα και ενώ ο Δημητρόπουλος βρίσκεται καθηλωμένος στο κρεβάτι με το πόδι του σε γύψο, η Νένα του τρίβει με φροντίδα το σώμα με μια πετσέτα. Κι εδώ ο Δημητρόπουλος επιχειρεί μια κίνηση ερωτικού καλέσματος προς τη Νένα –κίνηση που όμως θα καταλήξει άδοξα, καθώς ο ίδιος θα πέσει από το κρεβάτι χτυπώντας το ήδη τραυματισμένο του πόδι.

Με τη βαθμιαία διαφοροποίηση της λειτουργίας του κρεβατιού, συνεπικουρούμενης από τα λοιπά αντικείμενα φροντίδας, τα οποία κερδίζουν έδαφος στη σχέση του Δημητρόπουλου με τη Νένα, αποτυπώνεται η φθίνουσα πορεία της αμιγούς ερωτικής δραστηριότητας του ζευγαριού, ενώ παράλληλα αναδύονται στοιχεία τα οποία υποδηλώνουν τη σταδιακή μεταστροφή της σχέσης προς έναν βαθύτερο δεσμό. Πρόκειται για μια μεταστροφή η οποία εγγράφεται στον πυρήνα του δραματικού σύμπαντος του έργου, καθώς η ψευδεπίγραφη λίστα γάμου για τον εξοπλισμό της παράνομης γκαρσονιέρας του Δημητρόπουλου μεταπίπτει σε μια κυριολεκτική αναβάθμιση της οικοσκευής του νέου σπιτικού, το οποίο πλέον στεγάζει τον έρωτα του Δημητρόπουλου και της Νένας. Τα αντικείμενα που αξιοποιούνται για την παροχή φροντίδας της Νένας προς τον Δημητρόπουλο υποδηλώνουν την ειρωνική αντιστροφή του αρχικού σχεδίου της λίστας γάμου και την οριστική κατίσχυση του αυθεντικού ερωτικού αισθήματος έναντι των ευτελών και εφήμερων ερώτων που αντιπροσωπεύει η παρέα των αμετανόητων εργένηδων.

Μια διαφορετική διάσταση της φροντίδας του σώματος και του εαυτού αναδύεται στο έργο των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά *Με δύναμη από την Κηφισιά*. Εδώ το δραματικό πλαίσιο ευνοεί μια εικόνα της αυτοφροντίδας ενταγμένη στο σύγχρονο lifestyle και στην αξίωση ενός περιποιημένου προφίλ της γυναίκας στην πορεία προς την κοινωνική χειραφέτηση και την αυτονόμησή της. Οι τέσσερις πρωταγωνίστριες του έργου, τρεις σαραντάρες και η νεαρή κόρη της μίας, άπασες κάτοικοι Κηφισιάς, αναλώνονται στις καθημερινές τους συζητήσεις στο σπίτι της Αλέκας σε ζητήματα ερωτικής φύσεως. Όπως επισημαίνει η Κ. Πετράκου, μπορεί να ασκούν απαιτητικά επαγγέλματα, τα οποία τους εξασφαλίζουν μια καλή ποιότητα ζωής και τους γεμίζουν ηθική ικανοποίηση, αλλά άξονας της ζωής τους παραμένουν οι σχέσεις τους με τους άντρες¹⁶⁸⁶. Και ενώ όλη τους η έγνοια περιστρέφεται γύρω από το πώς θα μπορέσουν να απαγκιστρωθούν από το εκάστοτε ανδρικό πρότυπο και να χαράξουν μια αυτόνομη πορεία στη ζωή τους, τελικά απολήγουν στην επικύρωση

¹⁶⁸⁶ Πετράκου, «Η γυναίκα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο (κοινωνική και ψυχολογική εικόνα της γυναίκας στη νεοελληνική δραματουργία)», στον τόμο *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, ό.π., σ. 52.

του κοινωνικού ρόλου του φύλου τους, καθώς «θωρακίζονται πίσω από τα κλισέ και τις κοινώς αποδεκτές στάσεις»¹⁶⁸⁷.

Ενδεικτική των παλινωδιών και των ανακολουθιών στη ρητορική των γυναικών σχετικά με την επιβεβαίωση ή μη των κοινωνικών στερεότυπων της εποχής είναι η σχέση την οποία αναπτύσσουν με το σώμα τους κατά την εξέλιξη της δράσης. Οι τέσσερις γυναίκες φέρονται να φροντίζουν την εικόνα τους, να καλλωπίζουν και να γυμνάζουν το σώμα τους, να ασχολούνται με την υγιεινή διατροφή και όλα αυτά σε μια προσπάθεια να υπερβούν τη συμβατική εικόνα της γυναίκας της εποχής τους, να φανούν δυναμικές και ανεξάρτητες και έτσι να αποδείξουν στους εαυτούς τους ότι μπορούν να ζήσουν έξω από τη σφαίρα επιρροής των συντρόφων τους. Εντούτοις, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο: μέσα από τη διαρκή ανακύκλωση των δραματικών καταστάσεων και τις επαναφερόμενες αφηγήσεις τους γύρω από τα ερωτικά θέματα οι γυναίκες επιστρέφουν τελικά στο σημείο μηδέν της αυτονόμησής τους, έχοντας στο μεταξύ διαγράψει επάλληλους κύκλους μάταιων προσπαθειών χειραφέτησης. «Το εκκρεμές των ηρωίδων διαγράφει τη μικρότερη γωνία ταλάντωσης για να δείξει στιγμιαία το μηδέν της ιστορίας τους»¹⁶⁸⁸, γράφει χαρακτηριστικά ο Λ. Πολενάκης, όπου ιστορία δεν είναι παρά το σύνολο των κοινωνικών ρόλων που οι γυναίκες αυτές φέρουν στους ώμους τους και τους οποίους επιχειρούν να υπερβούν κατορθώνοντας εν τέλει μόνο να τους επικυρώσουν.

Στην έναρξη του έργου η Αλέκα φέρεται να κάνει μανιωδώς ποδήλατο. Όταν στον χώρο εισβάλει η κόρη της, Ηλέκτρα, θα ανοίξει το ψυγείο και θα αναζητήσει κάτι να φάει. Θα αντικρίσει τα άδεια ράφια και τότε η Αλέκα θα την πληροφορήσει ότι, ένεκα της δίαιτας που κάνει, έχει πετάξει όλο το περιεχόμενο του ψυγείου και θα προτείνει να φάει βραστά αυγά. Όταν η ίδια, τελειώνοντας τη γυμναστική, θα προστρέξει στο ψυγείο πεινασμένη, θα συμβιβαστεί με ένα μαρούλι και θα ορκιστεί να επιβληθεί στην πείνα της. Στην τρίτη εικόνα του έργου και ενώ η Αλέκα αναπολεί τις παλιές ευτυχισμένες στιγμές με τον Στέφανο και θρηνεί για την απώλειά τους, η Μάρω της προσφέρει από το άδειο ψυγείο μια πορτοκαλάδα για να παρηγορηθεί. Στην επόμενη εικόνα οι τέσσερις γυναίκες σε πλήρη απαρτία θα αρχίσουν να μασουλάνε τη σαλάτα τους εν μέσω της ανάλυσης της συμπεριφοράς του Αντώνη, συντρόφου της Φωτεινής. Στην έναρξη της επόμενης εικόνας η Ηλέκτρα και η Φωτεινή κάνουν γυμναστική και ταυτόχρονα αναρωτιούνται αν η Αλέκα θα έχει θυμηθεί να φέρει το φαγητό. Μόλις εκείνη μπει στο σπίτι αλαφιασμένη, η Ηλέκτρα θα της προσφέρει καφέ για να κατευνάσει την αναστάτωση της. Και ενώ οι τέσσερις γυναίκες έχουν επιδοθεί σε έναν επίμονο αγώνα διατήρησης της σιλουέτας τους και αυτοκυριαρχίας στις έξωθεν προκλήσεις, το σκηνικό αναστρέφεται άρδην, όταν η Ηλέκτρα φέρνει μέσα στο σπίτι το κουτί με τις σοκολάτες που έχει στείλει ο Αντώνης στη Φωτεινή. Οι γυναίκες μία-μία θα αρχίσουν να τις ξετυλίγουν και να δοκιμάζουν

¹⁶⁸⁷ Γλυκερία Καλαϊτζή, «Στρατηγικές ζωής και τακτικές επιβίωσης στη δραματουργία του Δημήτρη Κεχαΐδη και της Ελένης Χαβιαρά», *Θεατρικά Τετράδια*, 36 (2000): Δημήτρης Κεχαΐδης – Ελένη Χαβιαρά, σ. 39.

¹⁶⁸⁸ Πολενάκης, «Διαλεκτική της δύναμης και της αδυναμίας στο θέατρο του Δημήτρη Κεχαΐδη», στο Δημήτρης Κεχαΐδης, *Πανηγύρι*, Εθνικό Θέατρο-Νέα Σκηνή, Χειμώνας 1997-1998, σ. 32.

τις εξωτικές τους γεύσεις, την ίδια στιγμή που η Φωτεινή τις προειδοποιεί να μην τις καταναλώσουν, καθώς οι σοκολάτες είναι... «σεξουαλικές»!

Η σχεδόν ψυχαναγκαστική φροντίδα του σώματος η οποία αναδύεται μέσα από τις επιμέρους σκηνές του έργου εγγράφεται στη συνολικότερη προσπάθεια των ηρωίδων να αρθούν πάνω από τη στερεοτυπική εικόνα της γυναίκας-νοικοκυράς-υποταγμένης στους κοινωνικούς ρόλους που της έχει υπαγορεύσει η πατριαρχική κοινωνία και να επικυρώσουν τη δυνατότητα ελεύθερης αυτοδιάθεσης του σώματός τους εντός της κυρίαρχης αυτής ιδεολογίας. Ωστόσο, καθώς η προσπάθειά τους αποδεικνύεται μάταιη και βαθμιαία οι ηρωίδες τελικά υποτάσσονται στη δύναμη του αρσενικού, η ενασχόληση με την εικόνα του σώματός τους ακολουθεί την ίδια πτωτική πορεία. Παρότι ξεκινούν δυναμικά με γυμναστική και διατροφή, στην πορεία παρεκτρέπονται και υποκύπτουν στις σοκολάτες του Αντώνη, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι στις τρεις τελευταίες εικόνες του έργου δεν γίνεται καμία αναφορά σε κανενός είδους φροντίδα του σώματος ή της διατροφής. Η καθημερινότητα των γυναικών πλέον όχι μόνο μονοπωλείται από τα ερωτικά προβλήματα, αλλά αυτά έχουν αρχίσει να αλώνουν και αυτήν την ίδια την αρχική τους διάθεση για αυτονόμηση. Έτσι, αποδεικνύεται ότι «σε κάθε καμπή το γυναικείο σώμα ορίζεται σε σχέση με την ανδρική παρουσία/απουσία»¹⁶⁸⁹, που είναι τελικά τόσο κεφαλαιώδης ώστε υποσκελίζει κάθε απόπειρα αυτοπροσδιορισμού των γυναικών.

Οπτικό ορόσημο της προϊούσας αυτής διαδικασίας αποτελεί το επί σκηνής ψυγείο, το οποίο βλέπουμε να ανοίγει και να κλείνει αρκετές φορές στο πρώτο μισό του έργου. Τα συνεχή ανοιγοκλεισίματα του ψυγείου λειτουργούν ως «ο διαρκώς ανοιγο-κλεινόμενος ‘σειсмоγράφος’ των ψυχολογικών κραδασμών και διαθέσεων»¹⁶⁹⁰ των δραματικών προσώπων, συνοψίζοντας έτσι με σκηνικούς όρους την επαναληπτικότητα των δραματικών καταστάσεων. Χαρακτηριστικό στοιχείο της δραματικής δομής του έργου είναι το γεγονός ότι απουσιάζει η κλιμάκωση και η κορύφωση, ενώ επί σκηνής εκδιπλώνονται τα διαρκώς επαναφερόμενα αδιέξοδα των ηρωίδων αναφορικά με τα ερωτικά τους ζητήματα και, κατ’ επέκταση, με τη συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητάς τους. Το ψυγείο που χάσκει άδειο, καθώς η Αλέκα έχει φροντίσει να εξαφανίσει από μέσα του οτιδήποτε θα μπορούσε να την οδηγήσει σε μια βουλμική κατανάλωση της στερεοτυπικής εικόνας της γυναίκας-νοικοκυράς, μαρτυρά την κοπιώδη προσπάθειά της να αρθεί πάνω από τον εξουσιαστικό λόγο της πατριαρχικής κοινωνίας και να εδραιώσει μια αναβαθμισμένη εκδοχή της γυναικείας ταυτότητας. Με τις συνεχείς αυτοαναίρεσεις, όμως, των προσπαθειών των ηρωίδων του έργου, το ψυγείο μέσα στην κενότητά του μπορεί τελικά να ιδωθεί ως το «απόλυτο τίποτα»¹⁶⁹¹ της αναζήτησής τους. Με τον τρόπο αυτό, το άδειο ψυγείο λειτουργεί ως ειρωνικός επιτοπισμός της απόληξης της πορείας

¹⁶⁸⁹ Πατσαλίδης, «Θηλυκές φαντασιώσεις – ‘Με δύναμη από την Κηφισιά’», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 2.4.2000.

¹⁶⁹⁰ Κολτσιδοπούλου, «Καρδιά από θέατρο», *Γυναίκα* (Μάρ. 1995), σ. 28.

¹⁶⁹¹ *Το ίδιο*.

αυτονόμησης των γυναικών και της τελικής αναδίπλωσής τους στον κοινωνικό ρόλο τον οποίο οι ίδιες αρχικά αποστρέφονταν¹⁶⁹².

Συνεπώς, όλη αυτή η διαδικασία φροντίδας της εικόνας του σώματος με σκοπό την ανάδυση μιας εναλλακτικής έμφυλης ταυτότητας διέρχεται μέσα από το ίδιο δραματουργικό σχήμα το οποίο διέπει το έργο στο σύνολό του. Στόχος των συγγραφέων στο έργο αυτό δεν είναι να αναδείξουν τις ίδιες τις δραματικές καταστάσεις, από τις οποίες άλλωστε απουσιάζει η όποια δραματική κορύφωση, αλλά μάλλον την αίσθηση των καταστάσεων αυτών¹⁶⁹³, η οποία ερείδεται σε μια συγκεκριμένη αντίληψη του κοινωνικού εαυτού. Οι μεσοαστές της Κηφισιάς αποφεύγουν συστηματικά την ταύτιση με το παλαιό πρότυπο γυναίκας, που υπηρετεί τις διαθέσεις του άνδρα και ετεροπροσδιορίζεται από αυτόν, αλλά τελικά μοιάζουν να εγκλωβίζονται μέσα σε αυτήν τους την προσπάθεια απο-φυγής, με αποτέλεσμα να αυτοακυρώνονται. Η εκφυλιστική πορεία που ακολουθούν οι ενέργειες αυτοφροντίδας στο έργο επιβεβαιώνει την κατάληξη αυτή, καταδεικνύοντας την αδυναμία της απόλυτης ρήξης με τα κοινωνικά στερεότυπα.

Το έργο της Μαρίας Λαϊνά *Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ* εστιάζει στον εσωτερικό αγώνα μιας μεσήλικης γυναίκας, της Άννας, η οποία βρίσκεται σε μια κρίσιμη καμπή της ζωής της: η ψυχική διαταραχή η οποία έχει ανατρέψει τη ζωή και την καθημερινότητά της καθίσταται στο δραματικό παρόν μια πρώτης τάξεως ευκαιρία για τον ολικό επαναπροσδιορισμό του εαυτού και την αναθεώρηση της πραγματικότητας γύρω της. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η Άννα, όταν καλείται να επιλέξει ανάμεσα στους δύο χώρους που μπορούν να στεγάσουν το υπαρξιακό της αδιέξοδο, δηλαδή τον φαινομενικά ασφαλή χώρο του σπιτιού και τον κατεξοχήν χώρο θεραπείας της ψυχικής ασθένειας, που όμως εγκυμονεί και τον κίνδυνο της ιδρυματοποίησης, θα επιλέξει τον δεύτερο. Ωστόσο, δεν προχωρά στην επιλογή αυτή επειδή θεωρεί ότι στο ψυχιατρείο θα μπορέσει να θεραπευθεί, αλλά γιατί στον αποστειρωμένο κόσμο του αισθάνεται ότι μπορεί να απαλλαγεί πλήρως από τις κοινωνικές επιταγές και να συγκροτήσει μια εναλλακτική θεώρηση των πραγμάτων.

Η αντίθεση αυτή ανάμεσα στους δύο χώρους και τη συνειδησιακή εμπειρία την οποία αυτοί ενεργοποιούν, συμπυκνώνεται σε δύο αντικείμενα τα οποία εμφίλοχωρούν στους χώρους αυτούς και διαθλούν την ψυχική κατάσταση της Γυναίκας. Πρόκειται για τα φυτά με τα οποία εκείνη κάνει την εμφάνισή της στην πρώτη πράξη του έργου και τα οποία φυτεύει στον κηπάκο του ιδρύματος και για τα χρυσάνθεμα που έχει στην αγκαλιά της στην έναρξη της δεύτερης πράξης του έργου

¹⁶⁹² Η Ε. Χαβιαρά σε συνέντευξή της περιγράφει αναλυτικά το σχήμα αυτό: «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». Δημήτρης Κεχαΐδης, Ελένη Χαβιαρά, «Σε πρώτο πρόσωπο: συζήτηση με την Γλυκερία Καλαϊτζή», *Θεατρικά Τετράδια*, 36 (2000): Δημήτρης Κεχαΐδης – Ελένη Χαβιαρά, σ. 15.

¹⁶⁹³ Χρηστίδης, «Το μπαλέτο της υστερίας», *Ελευθεροτυπία*, 27.2.1999.

και τα οποία βολεύει όπως-όπως σε βάζα μέσα στο σπίτι. Συνεκδοχές του φυσικού περιβάλλοντος τα φυτά και τα λουλούδια συμβολίζουν καταρχήν την πρωταρχική ουσία της ζωής και το είναι των πραγμάτων. Ωστόσο, τα κομμένα λουλούδια συνιστούν ήδη μια νεκρή φύση, ενώ, αντίθετα, τα φυτά που μεταφυτεύονται από τη Γυναίκα στο χώμα και σταδιακά αναπτύσσονται υποδηλώνουν τη διαρκή αναγέννηση της φύσης. Η Άννα μέσα στο σπίτι της συμβιβάζεται απλώς με ένα μπουκέτο χρυσάνθεμα, αλλά στο ψυχιατρείο ονειρεύεται να φτιάξει τον δικό της κήπο και να παρακολουθεί τα φυτά της να αναπτύσσονται, να ανθίζουν και να καρποφορούν.

Στη διαμετρικά αντίθετη εικόνα της φύσης η οποία αναδύεται στις δύο αυτές καταστάσεις αντικατοπτρίζεται η ψυχική διάθεση της Άννας. Ο χώρος του σπιτιού αποδεικνύεται για την ίδια τόπος εγκλωβισμού στη νόρμα και στην εγνωσμένη αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας, ενώ ο χώρος του ψυχιατρείου προβάλλει ενδεδυμένος με μια χειραφετητική προοπτική. Τα σημεία της φύσης που κάνουν την εμφάνισή τους σε κάθε έναν από τους δύο χώρους υποδεικνύουν και το εύρος της ζωτικότητας των χώρων αυτών: από τη μια λουλούδια κομμένα και προορισμένα σύντομα να μαραθούν μέσα στον χώρο του σπιτιού, έναν χώρο που δεν αποπνέει για την Άννα καμία αίσθηση ελευθερίας, και από την άλλη φυτά που υπόσχονται πλήρη ανθοφορία και καρποφορία στον μικρό κήπο του ψυχιατρείου, υποδηλώνοντας έναν τόπο αναγέννησης και διαρκούς αναδημιουργίας.

Η Άννα ενστικτωδώς τείνει προς το φυσικό περιβάλλον του κήπου ως αντανάκλαση του δυνητικού ολικού μετασχηματισμού του μέσα χώρου της, αναγνωρίζοντας στον χώρο του κήπου τη δυνατότητα μιας ανανεωμένης ζωτικότητας. Όπως επισημαίνει και ο G. Bachelard, «χάρη σε ένα λουλούδι όλο το Είναι του ονειροπόλου χαλαρώνει. Το λουλούδι που γεννιέται μέσα στην ποιητική ονειροπόληση είναι λοιπόν το ίδιο το Είναι του ονειροπόλου, το Είναι που ανθίζει. Ο ποιητικός κήπος κυριεύει όλους τους κήπους της γης»¹⁶⁹⁴. Η επιλογή αυτή της Άννας ενέχει το στοιχείο της αυτοφροντίδας, καθώς υπαγορεύεται από μια έντονη επιθυμία διασφάλισης της ψυχικής της ανθεκτικότητας, αλλά και από μια έντονη βιοφιλική διάθεση, κόντρα στην ψυχική ασθένεια που την κατατρώχει.

Στο πεδίο της ονειροπόλησης και της προβολής μιας αισιόδοξης και βιώσιμης προοπτικής για το μέλλον εγγράφεται και η σκηνική εμφάνιση του καρπουζιού στο έργο του Στέλιου Βιρβιδάκη *Στην Εθνική με τα μεγάλα*. Η δεύτερη πράξη του έργου ξεκινά με την είσοδο της Λέλας, συντρόφου του Λόλη. Μπαίνοντας η Λέλα βρίσκει στη σκηνή μόνο τον Λάκη. Αναζητώντας τον Λόλη, αφήνει στο πάτωμα κάτι που λέει ότι έφερε για εκείνον. Το συγκεκριμένο αντικείμενο δεν ονοματίζεται ούτε εντός του δραματικού λόγου αλλά ούτε και στις σκηνικές οδηγίες¹⁶⁹⁵. Η ταυτότητά του παραμένει εκκρεμής, ενώ σε όλη την έκταση του κειμένου στην οποία γίνεται αναφορά σε αυτό το αντικείμενο ουδέποτε αναφέρεται ρητά η ονομασία του. Με φράσεις όπως: «Άστο στη γωνία», «Παγωμένο!», «Να το κόψω, τι λες; Θα μου γούσταρε...» και «Άστο λίγο ακόμα μωρέ... Το 'φερα για κείνον. Το 'χω από χτες

¹⁶⁹⁴ Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, Paris 1999, σ. 133.

¹⁶⁹⁵ Οι σκηνικές οδηγίες απουσιάζουν από το σύνολο του έργου.

στη γεώτρηση!», «Για μένα το 'φηρες ρε!!», «Μπούζι. Λελάρα, γλύκα μου!», «Πιάσε να δεις... [...] Ωραίο!», «Ε κόψ' το! Τι το 'χεις και μας το δείχνεις;», «Μέλι», «Αυτή για το Λάκη μας που γύρισε!», «Εμένα μια μικρή... τόση δα, όχι άλλο», «Φτάνει;», «Καρδιά μπράβο!», «Καλόσο!!! [...] Ζάχαρη!», «Το πιο καλό που 'χω φάει!», «Κόψε μια... είχα καιρό έτσι να το... ζάχαρη!», συνάγουμε ασφαλώς το συμπέρασμα ότι πρόκειται για ένα καρπούζι. Στο «'κλειστό' κωδικοποιημένο λεκτικό παιχνίδι»¹⁶⁹⁶ το οποίο ο Βιρβιδάκης αναπτύσσει στο έργο του αυτό οι αναφορές στο καρπούζι διέρχονται μέσα από την ενεργοποίηση των αισθήσεων και από μια σχεδόν ιερή σύνδεση με τους καρπούς της γης.

Σε όλη τη διάρκεια της σκηνής τα σχόλια για το καρπούζι, προερχόμενα κυρίως από τον Λόλη, εισάγονται εμβόλιμα στον δραματικό λόγο, διακόπτοντας στιγμιαία τη ροή του σαν μια παραφωνία στον διάλογο Λάκη-Λέλας. Ο Λόλης μοιάζει να έχει εστιάσει την προσοχή και το ενδιαφέρον του στη δροσιά του καρπουζιού και να αδυνατεί να συμμετάσχει στην κουβέντα του αδερφού και της μνηστής του. Ο δε διάλογος του Λάκη και της Λέλας περιστρέφεται γύρω από το κοινό μέλλον του ζευγαριού. Η Λέλα ρωτά τον Λάκη αν ο αδερφός του του έχει μιλήσει για τα όσα σχεδιάζουν από κοινού και στη συνέχεια του εξηγεί αναλυτικά το πλάνο: η ίδια θα είναι υπεύθυνη για την καντίνα και τον δρόμο, ενώ ο Λόλης θα αναλάβει το χωράφι, όπου το καλοκαίρι θα φυτεύει καρπούζια και θα τα πουλάνε στα διερχόμενα αυτοκίνητα. Στον ίδιο τον Λάκη η Λέλα προτείνει να αναλάβει το συνεργείο.

Το καρπούζι, συνεπώς, κυκλοφορεί μεν ως αντικείμενο στον σκηνικό χώρο κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης σκηνής, αλλά δεν ονοματίζεται καθόλου. Παρόλα αυτά, η παρουσία του στον δραματικό λόγο αποδεικνύεται ότι υπερβαίνει κατά πολύ την απλή ονομαστική αναφορά: το καρπούζι γίνεται το κέντρο αναφοράς στο κοινό όνειρο του Λόλη και της Λέλας. Τα λόγια της Λέλας είναι χαρακτηριστικά: «Μια καλαμιά εδώ δίπλα στο δρόμο κοντά στις φραγκοσυκιές και θα τα πουλάμε στ' αυτοκίνητα. Με το μαχαίρι! Ξέρεις πόσα έβγαλε ο γείτονας εδώ παρακάτω πέρσι, μη σου πω, θα πέσεις κάτω. Τώρα θα τον φαρδύνουνε ακόμα καλύτερα...»¹⁶⁹⁷. Στην παραγωγή και εμπορία καρπουζιών συμπυκνώνεται εν τέλει η ονειροπόληση της Λέλας προωθώντας έτσι μια ενεργητικότητα η οποία κατά τα άλλα απουσιάζει παντελώς από τον σκηνικό χρόνο. Η ονειροπόληση αυτή εκδιπλώνεται εντός ενός ονειρικού-διηγητικού χρόνου¹⁶⁹⁸ και προβάλλει την αξίωση μιας «vita activa», θέτοντας το ζήτημα της βιομέριμνας σε πρώτο πλάνο στο δραματικό σύμπαν του έργου.

Στο παρόν, όμως, της σκηνικής δράσης κανένα στοιχείο δεν φανερώνει μια ανάλογη ενεργητική στάση των δραματικών προσώπων απέναντι στις καταγιστικές εξελίξεις που βιώνουν. Από τη ραθυμία και την απουσία παραγωγικής εργασίας έως την προσπάθεια πλαστογράφησης των τίτλων ιδιοκτησίας και την παθητική αποδοχή

¹⁶⁹⁶ Κυριακίδης, «Η δραματουργία του Δημήτρη Βιρβιδάκη», Ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/3>

¹⁶⁹⁷ Βιρβιδάκης, *Στην Εθνική με τα μεγάλα*, ό.π., σ. 75.

¹⁶⁹⁸ Για μια ανάλυση των επιπέδων του χρόνου στο θέατρο, βλ. Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα: Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, ό.π., σσ. 552-592.

του τετελεσμένου τα δυο αδέρφια αφήνονται να παρασυρθούν από τη ροή των γεγονότων, περιφερόμενα ασκόπως εντός του επαπειλούμενου οικιακού χώρου και αναζητώντας χαμένα αντικείμενα. Άλλωστε, όπως έχει ήδη διαπιστωθεί σε άλλο σημείο, τα ίδια τα αντικείμενα του σκηνικού χώρου μαρτυρούν αυτήν την παραίτηση από μια δυνητική «vita activa»: τα ανενεργά ανταλλακτικά που πληρούν ασφυκτικά τον σκηνικό χώρο πλήρως αποκομμένα από την παραγωγική διαδικασία υποδηλώνουν αυτήν ακριβώς την απομάκρυνση από τον πυρήνα της ζωτικότητας.

Η έννοια της βιομέριμνας, λοιπόν, έτσι όπως αναδύεται μέσα από την ονειροπόληση της Λέλας, προβάλλεται σε έναν μελλοντικό διηγητικό χρόνο, τον οποίο όμως τα ίδια τα δραματικά γεγονότα ήδη υπονομεύουν. Η Λέλα αγνοεί ότι τα δυο αδέρφια δεν διαθέτουν στην πραγματικότητα κανένα αποδεικτικό έγγραφο της ιδιοκτησίας τους καθώς και ότι την επόμενη κιόλας μέρα πρόκειται να βρεθούν εκδιωγμένοι από το σπίτι τους. Το όνειρο με τα καρπούζια, συνεπώς, ενέχει μια ειρωνική λειτουργία, η οποία επιτείνεται από τη σκηνική παρουσία του ίδιου του καρπούζιού. Το καρπούζι ως σκηνικό αντικείμενο, τόσο διά της παρουσίας του, όσο και μέσω των διηγητικών αναφορών, οι οποίες διαρκώς επαναφέρουν την προσοχή επάνω του, υπογραμμίζει ακριβώς αυτήν τη ματαιότητα που διακρίνει την ονειροπόληση της Λέλας. Πολύ γρήγορα το καρπούζι καθαιρείται από σύμβολο της ονειρικής εικόνας και απομένει να χάσκει επί σκηνής (καθώς έχει κοπεί και μοιραστεί σε φέτες μεταξύ των τριών), υπενθυμίζοντάς μας την αναλωσιμότητά του. Η εστίαση στην υλικότητά του το καθηλώνει τελικά στον παριστώμενο χώρο και χρόνο ως ίχνος ενός ανεκπλήρωτου ονείρου αλλά και ως τη διαψευσμένη εκδοχή μιας ευαγγελιζόμενης νέας ζωτικότητας.

Μια αντίστοιχη διάψευση της ονειροπόλησης των δραματικών προσώπων που σχετίζεται με το μέλλον του βίου τους συναντάμε και στο ιδιότυπη δραματικής γραφής μονόπρακτο του Θόδωρου Γράμψα *Οι Αλησμονημένοι*¹⁶⁹⁹. Στο έργο αυτό, το οποίο αξιοποιεί τη ζακυνθινή διάλεκτο, δύο αδέρφια, ο Σπύρος και ο Νιόνιος, φέρονται να διάγουν έναν μοναχικό και φτωχικό βίο μακριά από τις απολαύσεις της ζωής. Εν μέσω των αγροτικών εργασιών και της μέριμνας της καθημερινής τους επιβίωσης αναφύεται η φαντασίωση μιας άλλης ζωής στο πλευρό μιας γυναίκας, που σταδιακά παίρνει σάρκα και οστά: πρόκειται για τη χήρα κουμπάρα τους, η οποία από τότε που έχασε τον άνδρα της φέρεται να κάνει συχνά επισκέψεις στο σπίτι τους, φιλεύοντάς τους με είδη «πολυτελείας»: τσιγάρα, ρεβυθόζουμο και κρασί.

Μέσα από τη διεκδίκηση της χήρας αναδύεται στην επιφάνεια το παρελθόν των δύο αδερφών και η αποκάλυψη ότι ο Νιόνιος είχε κρυφό δεσμό με τη γυναίκα του Σπύρου. Ο Νιόνιος κατηγορεί τον Σπύρο ότι την κακομεταχειριζόταν μέχρι που την σκότωσε, αλλά στο τέλος ομολογεί ότι και ο ίδιος έτσι θα φερόταν στη γυναίκα του, γιατί έτσι τους έχει μάθει η σκληρή τους ζωή. Προοδευτικά ο Νιόνιος θα είναι αυτός που θα ιδιοποιηθεί τη φαντασίωση με τη χήρα, ενώ θα φτάσει στο σημείο να επινοήσει μια ολόκληρη ιστορία γύρω από την υποτιθέμενη επίσκεψή του στο σπίτι

¹⁶⁹⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τη Θεατρική Σκηνή Ζακύνθου τη θεατρική περίοδο 1992-1993 σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα.

της χήρας με σκοπό να την ζητήσει σε γάμο. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Νιόνιου η χήρα τον φίλεψε, μάλιστα, λαχταριστό γλυκό του κουταλιού με ολόκληρο λευκό αμύγδαλο μέσα. Τελικά, όμως, ο ίδιος ομολογεί στον αδερφό του ότι όλο αυτό ήταν μια απλή φαντασίωση και οι δύο μαζί συνομολογούν την κακή τους μοίρα, που τους έριξε στη φτώχεια και τη μιζέρια, προορισμένοι να είναι ο ένας η μόνη συντροφιά του άλλου.

Τα κεράσματα της χήρας, όσο ταπεινά και αν φαίνονται, αποτελούν για τα δύο αδέρφια πολύτιμα δώρα. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Σπύρος στην πρώτη σκηνή κόβει με το σουγιαδάκι του στα τρία το τσιγάρο («Θεία κοινωνιά» το αποκαλούν), για να έχουν να καπνίσουν και αργότερα, ενώ ο Νιόνιος στη θέα του ρεβυθιού κοιτάζει έκπληκτος. Δεν είναι, όμως, μόνο η αξία τους ως ξεχωριστών απολαύσεων εν μέσω της απόλυτης ανέχειας των δύο αδερφών που προσδίδει στα κεράσματα αυτά την εξέχουσα σημασία τους. Είναι κυρίως το γεγονός ότι προέρχονται από το αντικείμενο του πόθου, ενός πόθου άγνωστου μέχρι τότε στα δύο αδέρφια, των οποίων όλη η ζωή συνίστατο στον καθημερινό μόχθο της επιβίωσης. Στα απρόσμενα αυτά δώρα, συνεπώς, προβάλλεται ο πόθος του έρωτα και της συντροφικότητας, η άγνωστη πλευρά του έγγαμου βίου και της οικογενειακής ευτυχίας.

Όταν ο Νιόνιος επιστρέφει στο σπίτι μετά την υποτιθέμενη επίσκεψή του στο σπίτι της χήρας και φέρνει τσιγάρα και ρεβύθι, υπονοώντας ότι του τα φίλεψε και πάλι η χήρα (ενώ κατά πάσα πιθανότητα τα έχει κλέψει), είναι καταφανές ότι επιχειρεί να χτίσει μια ολόκληρη φαντασίωση γύρω από τον ευσεβή του πόθο. Τελικά όλα καταρρέουν μετά την ομολογία του περί ψευδούς αναγγελίας γάμου και το δραματικό σύμπαν επανέρχεται στην αρχική του κατάσταση. Τα δύο αδέρφια εμφανίζονται καταδικασμένα να ζουν «αλησμονημένα» από τον κόσμο, ανάξια ενός ταπεινού οικογενειακού βίου και στερημένα των μικρών απολαύσεων της ζωής. Τα βρώσιμα είδη τα οποία μετείχαν της ονειροπόλησής τους και αποτέλεσαν εφήμερες εστίες απόλαυσης ουσιαστικά συνοψίζουν όλη τους τη διάθεση για την ανατροπή των όρων της διαβίωσής τους και για μια εναλλακτική ζωτικότητα, στην οποία θα υπάρξει χώρος τόσο για τον έρωτα όσο και για τις μικρές καθημερινές απολαύσεις της ζωής.

Μεταπηδώντας από το πεδίο του ονειρικού στο πεδίο του υπερβατικού, βρισκόμαστε εντός του δραματικού σύμπαντος του έργου του Παύλου Μάτεσι *Προς Ελευσίνα*. Στο έργο αυτό αναπαρίσταται η πορεία καθόδου της νεκρής Μητέρας στα πατρογονικά της εδάφη πλάι στη θάλασσα, εκεί όπου κατά βούλησή της προορίζεται να ταφεί. Στο δραματικό πλαίσιο του έργου συγχωνεύεται η μυθική νέκυνια¹⁷⁰⁰ με το ταξίδι της αρχετυπικής οικογένειας που παρουσιάζει ο W. Faulkner στο μυθιστόρημά του *Καθώς ψυχορραγώ*. Τα πρόσωπα του *Προς Ελευσίνα*, όπως ακριβώς και τα πρόσωπα του Faulkner, αναδύονται ως αρχετυπικές μορφές-μέλη μιας οικογένειας, εξού και η απουσία ονομάτων: Κόρη, Μεγάλος γιος, Μικρός γιος, Πατέρας, Μητέρα. Μάλιστα, οι σχέσεις τους δεν διαγράφονται ως δεσμοί αγάπης, αντίθετα τελούν σε

¹⁷⁰⁰ Για μια αναλυτική παρουσίαση του θεματικού μοτίβου της νέκυιας σε σημαντικούς συγγραφείς του νεοελληνικού θεάτρου, βλ. Πεφάνης, «Θεατρική νέκυνια (Ζιώγας, Σκούρτης, Μάτεσις, Καμπανέλλης)», στον τόμο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 306-310.

ένα πρωτόγονο στάδιο, με μόνη τη σχέση με τη Μητέρα να προβάλλει ως σταθερή και πρωταρχική¹⁷⁰¹.

Στη συγκρότηση των διαπροσωπικών δικτύων εμφανίζεται το ίδιο ανοίκειο στοιχείο το οποίο διακρίνει και τα υπόλοιπα δραματικά επίπεδα του έργου, δίνοντας τελικά την εντύπωση ότι κάθε πρόσωπο διανύει μια αυτόνομη σκηνική πορεία, η οποία εκβάλλει στη διαφορετική αποστολή που καθένα από τα πρόσωπα προκρίνει για τον βίο του στο τέλος του έργου. Καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνικής δράσης καθένα από τα πρόσωπα αυτά έχει συνδεθεί με συγκεκριμένα σκηνικά αντικείμενα, που αν και δεν λειτουργούν κατ' ανάγκη ως «σύμβολα»¹⁷⁰², ωστόσο δύνανται να φωτίσουν την ιδιόζουσα φύση των προσώπων. Μεταξύ όλων των προσώπων του έργου μόνο η Γειτόνισσα και ο Πατέρας εμφανίζονται ως εκείνα τα πρόσωπα των οποίων μοναδική έγνοια προβάλλει η επιβίωσή τους. Η πρόσδεσή τους σε αντικείμενα της βρώσης και της αυτοφροντίδας φανερώνει τον υψηλό βαθμό της βιομέριμνας που τα διακρίνει, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, τα οποία τελούν σε ένα περισσότερο μεταφυσικό καθεστώς, αποκομμένα από τον κόσμο των πραγματικών αναγκών.

Στην πρώτη σκηνή του έργου παρακολουθούμε την αργή μετάβαση της Μητέρας στο καθεστώς της αποβίωσης. Η Γειτόνισσα κάνει την εμφάνισή της ήδη από την έναρξη της πρώτης σκηνής. Έχει φέρει ένα καλάθι με αυγά ως προσφορά στην ετοιμοθάνατη, αλλά εκείνη αποδεικνύεται αδύναμη να καταναλώσει την οποιαδήποτε τροφή. Έτσι, μόλις η Γειτόνισσα αντιληφθεί ότι η Μητέρα σύντομα πρόκειται να ξεψυχήσει, δεν διστάζει να προτείνει στον Πατέρα να πάρουν μαζί στο ταξίδι τους το καλάθι με τα αυγά, ώστε να τα πουλήσουν στην πόλη όπου θα πάνε. Μάλιστα, εμφανίζεται απολογητική για την πρωτοβουλία της αυτή, λέγοντας ότι είναι κρίμα τα αυγά να κλουβιάσουν, επικαλούμενη τη ζέστη που θα τα χαλάσει μια ώρα αρχύτερα και, τέλος, κατηγορώντας τις κότες της ότι έχουν ξεπατωθεί να γεννάνε. Τελικά, η Γειτόνισσα αποχωρεί αφήνοντας το καλάθι και απευθύνοντας ένα τυπικό «περαστικά» στη Μητέρα χωρίς κανένα βάθος συναισθήματος.

Στο ίδιο μήκος κύματος με τη Γειτόνισσα κινείται και ο Πατέρας. Είναι το μόνο πρόσωπο που νοιάζεται για τροφή, που αντιμετωπίζει τη σίτιση ως επιτακτική ανάγκη, που προβάλλει την ανάγκη αυτή πάνω στα σκηνικά δρώμενα με κάθε ευκαιρία και που κινητοποιείται τελικά από την ανάγκη της επιβίωσης στο τέλος του έργου για να επιχειρήσει μια καινούρια αρχή στη ζωή του. Ήδη από την πρώτη σκηνή του έργου ο Πατέρας ενδιαφέρεται για τα αυγά της Γειτόνισσας, την ίδια στιγμή που η γυναίκα του ξεψυχά. Με το πρόσχημα ότι η Μητέρα «δεν καταδέχεται» τα αυγά της Γειτόνισσας, ο Πατέρας υφαρπάζει ένα και αποσύρεται στα ενδότερα για να το ρουφήξει. Όταν επανέρχεται, ευχαριστεί τη Γειτόνισσα για το φρεσκοτάτο αυγό και λίγο μετά αρχίζει να ψαχουλεύει το καλάθι. Αργότερα θα πλησιάσει τη Μητέρα και θα της προσφέρει ψωμί σε μια αμήχανη ή ίσως και αδιάφορη προσπάθεια να την

¹⁷⁰¹ Πούχνερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι*, ό.π. σ. 16.

¹⁷⁰² Ο Πούχνερ επισημαίνει για το έργο: «Η υπόθεση οπτικοποιείται με πρωτότυπο τρόπο: ιδέες, καταστάσεις, γεγονότα, αντικείμενα μεταφέρονται σε συγκεκριμένα σκηνικά αντικείμενα και δρώμενα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι πάντα σημαντικά 'σύμβολα' ή αντικείμενα-κλειδιά για την κατανόηση της παράστασης». *Το ίδιο*, σ. 143.

βοηθήσει να στηλωθεί: «Δεν έχω ξαναϊδωμένο άνθρωπο να πεθαίνει... δεν τρως λίγο ψωμί;»¹⁷⁰³. Κατά τον ίδιο τρόπο, λίγο παρακάτω της προσφέρει νερό και ζάχαρη, ενώ αμέσως μετά τον θάνατο και την ανάληψη της Μητέρας και ενώ κανένα από τα πρόσωπα δεν έχει αντιληφθεί τη μεταφυσική διαδικασία, ο Πατέρας τείνει στην Μητέρα εκ νέου ένα ποτήρι νερό. Καθώς, όμως, πλησιάζει στο κρεβάτι, διαπιστώνει ότι είναι άδειο και τότε συνειδητοποιεί την αποβίωσή της.

Από εκείνη τη χρονική στιγμή και εξής οι διαδικασίες θα είναι συνοπτικές: το ήδη έτοιμο φέρετρο θα φορτωθεί στο κάρο και η οικογένεια θα ετοιμαστεί για την εξόδιο πορεία. Ο Πατέρας, όμως, προτού αναχωρήσουν προτείνει να φάνε κάτι για να στηλωθούν –άλλωστε το επιβάλλει και το έθιμο. Έτσι, πάνω στο φέρετρο της νεκρής θα στηθεί πρόχειρα το νεκρόδειπνο, το οποίο θα τελεστεί με μηχανικές κινήσεις και, αμέσως μόλις ολοκληρωθεί, το ταξίδι της οικογένειας ξεκινά. Η δεύτερη σκηνή του έργου ανοίγει με την οικογένεια να παίρνει το κολατσιό της έχοντας κάνει μια στάση στο ταξίδι της. Ο Πατέρας ζητά από την Κόρη επιβεβαίωση ότι έχει τα χρήματα για το φάρμακο καλά φυλαγμένα και εκείνη του πετά στο πρόσωπο το πιάτο με τα αποφάγια της. Εκείνος, τότε, εξανίσταται: «Μην το πετάς το ψωμί. Σώμα του Κυρίου, αμαρτία»¹⁷⁰⁴ και αρχίζει να το μασουλάει. Προσπαθεί στη συνέχεια να πείσει την Κόρη για τον ορθόν της απόφασής του να ρίξει το παιδί και της υπόσχεται ότι θα της αγοράσει μπανάνες, εφόσον εκείνη πάρει το φάρμακο και εξομολογηθεί στον παπά την αμαρτία της. Αποφαινόμενος, ακολούθως, ότι όλο αυτό ήταν μια δοκιμασία στην οποία τον υπέβαλε ο Θεός για να τον δοκιμάσει¹⁷⁰⁵, συνεχίζει το φαγητό, για να διαπιστώσει σε λίγο ότι το κρέας έχει ξινίσει. Στο σημείο αυτό εμφανίζονται οι δύο γιοι. Στη διαπίστωσή τους ότι ο περαματάρης αργεί να φανεί, ο Πατέρας προτείνει να περάσουν το ποτάμι μόνοι τους και καλεί τους δυο γιους να φάνε και αυτοί κάτι για να δυναμώσουν. Πράγματι, ο Μεγάλος και ο Μικρός γιος κάθονται στο κάρο και η Κόρη τούς σερβίρει. Φαίνεται, όμως, ότι ο Μεγάλος δεν έχει ιδιαίτερη όρεξη, με αποτέλεσμα ο Πατέρας να τον προτρέπει να καθίσει πιο άνετα για να μπορέσει να φάει, ενώ λίγο αργότερα απευθύνεται και στον Μικρό ενθαρρύνοντάς τον να συνεχίσει το φαγητό του. Ύστερα, ο Πατέρας αποκοιμείται πάνω στο κάρο μασουλώντας κάτι, ενώ η Κόρη απομακρύνει από τα χέρια του ένα πιάτο.

Στην επόμενη σκηνή του έργου η οικογένεια συνεχίζει το ταξίδι της. Κάποια στιγμή ο Πατέρας παρατηρεί ότι το φέρετρο της Μητέρας έχει λίγο πετσικάρει και επιχειρεί να το επιδιορθώσει καρφώνοντας μια πρόκα. Η Κόρη, τότε, πετάγεται σαν να δέχτηκε η ίδια το χτύπημα στο σώμα της και ορμά στον πατέρα της για να τον χτυπήσει. Εκείνος την αποφεύγει και, παρακάμπτοντας την ένταση της στιγμής, της λέει να φτιάξει κάτι τηγανητό να φάνε, καθώς σκοπεύει να συνεχίσουν το ταξίδι τους, συνεπώς θα πρέπει να πάρουν δυνάμεις. Πράγματι, το ταξίδι συνεχίζεται και στην επόμενη σκηνή αναπαρίσταται η διέλευση του ποταμού. Αφού περάσουν στην

¹⁷⁰³ Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, ό.π., σ. 19.

¹⁷⁰⁴ Το ίδιο, σ. 43.

¹⁷⁰⁵ Η προηγούμενη φράση του Πατέρα για το ψωμί σε συνδυασμό με την απόφασή του ότι τον δοκιμάζει ο Θεός, αλλά και με την παρότρυνσή του προς την Κόρη να εξομολογηθεί, γιατί μόνο έτσι θα πάψει να υφίσταται η αμαρτία της, συνιστούν ειρωνικές αιχμές του συγγραφέα για τη θρησκευτική πίστη, η οποία έτσι εμφανίζεται απλώς ως επίφαση, επιτρέποντας μόνο σε «ρηγά βιώματα του 'θείου'» (Πούχγερ, ό.π., σ. 18) να εποικούν τον δραματικό κόσμο του Μάτεσι.

απέναντι όχθη έχοντας κοντέψει να χάσουν το φέρετρο, ο Πατέρας αγωνιά μήπως τα χρήματα, τα οποία νωρίτερα είχε δώσει στην Κόρη, μουσκέψανε ή μήπως τα πήρε το ποτάμι. Αφού βεβαιωθεί ότι παραμένουν άθικτα και αφού όλοι μαζί αποθέσουν το φέρετρο στο παρακείμενο εκκλησάκι «για διανυκτέρευση», ο Πατέρας ζητά από την Κόρη και πάλι να φτιάξει κάτι να φάνε. Πράγματι, η Κόρη αποσύρεται για να ετοιμάσει το φαγητό και στο επεισόδιο με τη Φωτιά που ακολουθεί βλέπουμε τον Πατέρα να εισέρχεται στη σκηνή τυλιγμένος με μια κουβέρτα κρατώντας στα χέρια του πιάτο και κουτάλι. Συνεχίζει να μασουλάει, ακόμα και όταν βλέπει το εκκλησάκι να τυλίγεται στις φλόγες, ενώ μέσα από το μπουκωμένο στόμα του βγάζει άναρθρους ήχους. Τελικά, μαζί με την Κόρη σπεύδουν να σβήσουν τη φωτιά και καταφέρνουν να γλιτώσουν το φέρετρο της Μητέρας από τις πόρινες γλώσσες.

Η πέμπτη εικόνα του έργου σηματοδοτεί την άφιξη της οικογένειας στον τόπο ταφής της Μητέρας. Στη διάρκεια της σκηνής ο Πατέρας αποχωρεί για λίγο και επανέρχεται κρατώντας μια χαρτοσακούλα. Από μέσα θα βγάλει μια μπανάνα και θα την μασουλήσει, παρακολουθώντας ταυτόχρονα τη διαδικασία μεταφοράς του Μεγάλου γιου στο ψυχιατρείο. Μπροστά στα ακατάληπτα λόγια του Μεγάλου, καθώς εκείνος είναι έτοιμος για αναχώρηση, ο Πατέρας σαν χαμένος του προσφέρει μπανάνα και ύστερα στρέφεται στην Κόρη τείνοντάς της επίσης μια μπανάνα. Καθώς κανένας από τους δύο δεν αποκρίνεται, ο Πατέρας μασουλάει εκ νέου την μπανάνα μόνος του. Τη στιγμή εκείνη η Κόρη παραδίνει στον Μεγάλο γιο τα λεφτά της. Ο Πατέρας εξανίσταται, ζητώντας να δώσει και στον ίδιο ένα μερίδιο, καθώς, όπως λέει, ξόδεψε πολλά για τις μπανάνες. Στη συνέχεια, ζητά από τους Νοσοκόμους να του επιτρέψουν να προσφέρει και πάλι μια μπανάνα στον Μεγάλο, επισημαίνοντάς τους ότι δεν έχει φάει ποτέ μπανάνα, αλλά δεν παίρνει απάντηση και έτσι αποφασίζει να αναχωρήσει και ο ίδιος. Παίρνει, τότε, το καλάθι με τα αυγά για να τα πουλήσει στην πόλη όπου πρόκειται να κατευθυνθεί και αναθεματίζει την Κόρη για την απόφασή της να κρατήσει το παιδί. Πριν φύγει της ξαναπροσφέρει μπανάνα αλλά, καθώς πάλι δεν παίρνει απόκριση, την τρώει ο ίδιος. Κάνει, μάλιστα, μια τελευταία απόπειρα να ζητήσει από την Κόρη χρήματα, ωστόσο εκείνη δεν του απαντά και πάλι, με αποτέλεσμα ο Πατέρας να αποχωρήσει οριστικά. Το έργο τελειώνει αμέσως μετά με την τέλεση του γάμου της Κόρης με τον εαυτό της, μια ιεροτελεστία που σηματοδοτεί την επανεκκίνηση της ζωής, καθώς η Κόρη με την απόφασή της να γεννήσει το παιδί που κυοφορεί αναλαμβάνει ακέραια την αποστολή της αναπαραγωγής της μυθικής οικογένειας.

Η σύνδεση του Πατέρα με την τροφή, η εμμονή του στην κάλυψη της ανάγκης της σίτισης, η κατανάλωση τροφής την οποία αρνούνται ή περιφρονούν οι άλλοι, καθώς και η προσφυγή του στο φαγητό σε περιστάσεις οι οποίες απαιτούν από τον ίδιο ενεργή εμπλοκή και μια πιο καίρια παρέμβαση, υποδηλώνουν την πρόσδεσή του στο πεδίο της βιομέριμνας, την αναγνώριση εκ μέρους του της επιτακτικότητας της ζωής και την πρόκριση μιας βιοφιλικής στάσης, η οποία όμως υπαγορεύεται μάλλον από ευτελή κίνητρα παρά από μια διάθεση ανθρωπισμού¹⁷⁰⁶. Αυτό

¹⁷⁰⁶ Σύμφωνα με την Ε. Ανδριανού, ο Πατέρας ενσαρκώνει «το πατριαρχικό μοτίβο της πρόσδεσης στα υλικά αγαθά και της επίμονης αυτοπροβολής σε ρόλο δοκιμαζόμενου κατά το ιώβειο μοτίβο της

φανερώνεται και από την τελική του απόφαση να ακολουθήσει τη δική του πορεία ζωής μακριά από τα παιδιά του αδιαφορώντας για την τύχη τους –απόφαση την οποία φαίνεται πως έχει λάβει ήδη από την αρχή του ταξιδιού, καθώς είναι το μόνο από τα πρόσωπα που παίρνει μαζί του ένα βαλιτσάκι, φεύγει δηλαδή μαζί με τα υπάρχοντά του με στόχο να μην επιστρέψει ποτέ πια στην οικογενειακή εστία.

Ένα ακόμα αντικείμενο που υπογραμμίζει τη διάθεση αυτή του Πατέρα είναι η ομπρέλα ήλιου με την οποία εμφανίζεται στο μέσον περίπου της διαδρομής. Στην τρίτη σκηνή του έργου ο Πατέρας βρίσκεται καθισμένος στο κάρο με τα πόδια του να κρέμονται, ενώ το κάρο σέρνουν τα παιδιά του. Κρατάει μια ομπρέλα, την οποία δεν θα εγκαταλείψει ακόμα και όταν τους πετροβολούν, ενώ στην επόμενη σκηνή του έργου θα την κλείσει μόνο όταν πρόκειται να διασχίσουν τον ορμητικό ποταμό. Στην τελευταία σκηνή ο Πατέρας θα ανοίξει εκ νέου την ομπρέλα, μόλις φτάσουν έξω από την πόρτα του νεκροταφείου, οπότε θα κατέβει από το κάρο και θα καλέσει την Κόρη να πλησιάσει για να αντικρίσουν τη θάλασσα. Η προστασία από τον ήλιο την οποία ο Πατέρας αποζητά μέσω της ομπρέλας έρχεται να προστεθεί στην τάση του να περιφρουρεί τη σωματική του ακεραιότητα, ενισχύοντας το ένστικτο της αυτοσυντήρησης που εξ αρχής τον διακρίνει.

Ο Πατέρας με την επίμονη αναγκαιότητα που προβάλλει για την κάλυψη των βιοτικών του αναγκών και η Γειτόνισσα με την ωφελμιστική έγνοια να μην πάνε χαμένα τα αυγά της αναδεικνύονται στον πόλο που ενσαρκώνει το «αντιτραγικό»¹⁷⁰⁷ στο έργο, με την έννοια ότι και οι δυο τους παραμένουν ουσιαστικά αμέτοχοι των τραγικών καταστάσεων που εκτυλίσσονται επί σκηνής, ενώ μοιάζουν περισσότερο αγκυρωμένοι στον κόσμο της ανάγκης και της επιβίωσης. Παρουσιάζονται ως «αμύητοι»¹⁷⁰⁸ στο τελετουργικό καθόδου, το οποίο βρίσκεται στον δραματικό πυρήνα του έργου, την ίδια στιγμή που εμφανίζονται ως οι «πρακτικοί άνθρωποι που ζουν στην επικράτεια του θετού δικαίου και της τυπικής λογικής»¹⁷⁰⁹ και για τους οποίους «Ο χρόνος, οι λέξεις, οι άνθρωποι διατηρούν [...] μόνο την κυριολεκτική τους σημασία»¹⁷¹⁰. Διά των προσώπων αυτών ο Μάτεσις επιχειρεί να αγγίξει τη «γήνη», όπως ο ίδιος λέει χαρακτηριστικά¹⁷¹¹, πλευρά των πραγμάτων, εκεί όπου η βιομέριμνα και η επιτακτικότητα της επιβίωσης δύνανται να συγχωνευθούν με την ωμότητα, την απάθεια ή ακόμα και τον αμοραλισμό. Ειδικά στο πρόσωπο του Πατέρα συμπυκνώνεται η ανάγκη για την κάλυψη των ζωτικών εκείνων αναγκών οι οποίες «δεν αφήνουν περιθώρια για συνειδησιακούς δισταγμούς», γι' αυτό και η μορφή του παρουσιάζεται με τα πλέον κυνικά χαρακτηριστικά¹⁷¹².

εγωκεντρικότητας και της αποποίησης των ευθυνών». Ανδριανού, «Δύο εκδοχές ενός κοινού μύθου. Παύλου Μάτεσι, *Προς Ελευσίνα*, Ουίλιαμ Φόκνερ, *Καθώς ψυχροραγώ*», *ό.π.*, σ. 174.

¹⁷⁰⁷ Βαρβέρης, «Ο αδάκρυτος οδυρμός...», *ό.π.*, σ. 48.

¹⁷⁰⁸ Κολτσιδοπούλου, «Κι όμως... προς Ελευσίνα – μέσω Γκούζη», *Γυναίκα* (Ιαν. 1998), σ. 26.

¹⁷⁰⁹ Βαρβέρης, *ό.π.*

¹⁷¹⁰ Ρόζη, «Παύλου Μάτεσι *Προς Ελευσίνα*: το πέρασμα από τον 'ρεαλισμό' στη 'μετα-τραγική' οπτική», *ό.π.*, σ. 27.

¹⁷¹¹ Μάτεσις, «Καμαρώνω που μεγάλωσα: Συνέντευξη στην Έλενα Δ. Χατζηγιάννου», *ό.π.*, σ. 43.

¹⁷¹² Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Οι παρόντες νεκροί στο θέατρο του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 136.

Στο πεδίο της βιομέριμνας εγγράφονται τα αντικείμενα τα οποία σχετίζονται με τη βρώση και στην *Τελευταία πράξη* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, αν και με έναν σαφή προσανατολισμό στον μεταθεατρικό προβληματισμό του έργου. Με την έναρξη του έργου ο Θιασάρχης, μόνος στη σκηνή, απολαμβάνει το πλουσιοπάροχο πρωινό το οποίο έχει σερβιριστεί στο περίπτερο του κήπου. Όταν καταφθάνει η Πηνελόπη, ο Θιασάρχης διακόπτει για να της προσφέρει καφέ, εκείνη αρνείται ευγενικά εξηγώντας του ότι έχει συνηθίσει να αυτοεξυπηρετείται και ζητά με τη σειρά της το φλιτζάνι του Θιασάρχη για να του το ξαναγεμίσει, παροτρύνοντάς τον μάλιστα να συνεχίσει το πρωινό του. Ο Θιασάρχης, σαν να περίμενε την άδεια της Πηνελόπης, ρίχνεται και πάλι στο φαγητό και, όταν εκείνη προσφέρεται να του ετοιμάσει φέτες με μαρμελάδα, εκείνος με περισσή χαρά τις αποδέχεται. Δηλώνει, τότε, την ευφορία που του έχει προκαλέσει όλη αυτή η πληθώρα γευστικών, οσφρητικών και οπτικών ερεθισμάτων και κόβει ένα πορτοκάλι από μια παρακείμενη πορτοκαλιά για να το προσφέρει στην Πηνελόπη¹⁷¹³. Από το σημείο αυτό και στο εξής παρατηρείται μεταξύ των δυο τους μια ψυχική σύγκλιση, η οποία θα οδηγήσει την Πηνελόπη να εκμυστηρευθεί στον Θιασάρχη τις βαθύτερες υπαρξιακές της ανησυχίες μέσα σε μια έκσταση και έξαρση συναισθήματος και τον Θιασάρχη να ομολογήσει τις προσωπικές ήττες και απογοητεύσεις του από την πορεία του στο επάγγελμα.

Η εξομολογητική αυτή ατμόσφαιρα θα διαρρηχθεί από την άφιξη του Τηλέμαχου. Ο Θιασάρχης αμέσως του προσφέρει καφέ, μετά διαπιστώνει ότι ο καφές δεν είναι αρκετός, η Πηνελόπη προσφέρεται να πάει να γεμίσει την καφετιέρα, αλλά ο Θιασάρχης αναλαμβάνει ο ίδιος να επιτελέσει τον ανεφοδιασμό, έτσι ώστε «ν' αρχίσει να νιώθει σαν να είναι του σπιτιού», όπως χαρακτηριστικά λέει, μιας και γι' αυτό πληρώνεται¹⁷¹⁴. Όταν επιστρέφει, φέρνει μαζί του και ένα πιάτο με κρουασάν θριαμβολογώντας με το στόμα γεμάτο για την ανακάλυψη των ζεστών και μοσχομυριστών κρουασάν μέσα στο φουρνάκι της κουζίνας. Η Πηνελόπη σερβίρει τον καφέ και έπειτα οι τρεις τους συζητούν για το χρονοδιάγραμμα των προβών. Εν μέσω της κατανάλωσης κρουασάν ο Θιασάρχης έντεχνα εκμαιεύει από την Πηνελόπη την προσφορά στέγης και δείπνου για όλο τον θίασο, ώσπου στον χώρο εισέρχεται η Δημοσιογράφος. Μετά από μια σύντομη αναγνωριστική συζήτηση, η Πηνελόπη, παίρνοντας το πορτοκάλι το οποίο της είχε προσφέρει νωρίτερα ο Θιασάρχης, αποχωρεί μαζί του προς τα ενδότερα. Ο Θιασάρχης θα εμφανιστεί εκ νέου λίγο αργότερα και ενώ έχει μόλις ξεκινήσει η μαγνητοφώνηση της μαρτυρίας του Νοσοκόμου από τη Δημοσιογράφο. Κρατώντας έναν δίσκο με πορτοκαλάδες για όλους εισέρχεται στον χώρο και ζητά από τη Δημοσιογράφο να παρίσταται στη διαδικασία ακρόασης των μαρτύρων. Ενώ αρχικά εκείνη αρνείται, τελικά συγκατατίθεται και ο Νοσοκόμος αρχίζει την αφήγησή του.

Στην επόμενη εικόνα κάνει την είσοδό του ο θίασος. Το τραπέζι είναι ακόμη στρωμένο με το πρωινό και όλοι σπεύδουν να προμηθευθούν καφέ, ο οποίος όμως

¹⁷¹³ Κατά τον Πούχγερ, η χειρονομία αυτή του Θιασάρχη συνιστά μια ειρωνική αντιστροφή της απαγορευμένης πράξης των προπατόρων. Πούχγερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σ. 757. Καθώς, όμως, στο έργο δεν ανιχνεύονται άλλα στοιχεία στην κατεύθυνση ενός θρησκευτικού διακειμένου, η ερμηνεία αυτή μπορεί να έχει ισχύ μόνο ως μεμονωμένη παρατήρηση.

¹⁷¹⁴ Καμπανέλλης, «Τελευταία πράξη», ό.π., σ. 177.

έχει κρυώσει, ενώ κάποιοι κόβουν πορτοκάλια από τις πορτοκαλιές και τα παραχώνουν στις τσέπες τους μαζί με μπισκότα και κρουασάν. Πάνω στην ώρα μπαίνει ο Θιασάρχης, που τους επιπλήττει για την τραχεία συμπεριφορά τους:

... σιγά, για όνομα του Θεού, σιγά, με το μαλακό, εδώ θα 'ναι κι αύριο οι πορτοκαλιές, δε θα φύγουνε...! εσείς τι κάνετε εκεί, θέλετε καφέ...; να πω να σας φέρουνε! και βουτήματα... αφήστε τα αυτά... προσέχετε, σας παρακαλώ, καλλιτέχνες είμαστε, διανοούμενοι είμαστε...¹⁷¹⁵

για να εισπράξει από τον Λάρη την αφοπλιστική στερεοτυπική απάντηση: «... δεν μπορώ να βλέπω περισσευόμενο φαί όταν στον Τρίτο Κόσμο υπάρχουν παιδιά που πεινάνε...»¹⁷¹⁶. Στη συνέχεια, ο Θιασάρχης εξηγεί στους ηθοποιούς το πλάνο της διαμονής τους, αλλά εκείνοι φαίνεται ότι φαντασιώνονται τις παροχές:

ΛΑΡΗΣ: ... κάτι έλεγες πως θα πεις να φέρουν καφέ...

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ...τι τον θες τον καφέ τέτοια ώρα...; σε λίγο θα μας σερβίρουν για μεσημέρι...! κι έχει πρώτο πιάτο, δεύτερο πιάτο, τρίτο...!

ΑΡΙΑΣ: ...εδώ να μας σερβίρουν, να φάμε με την άνεσή μας...

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ...εδώ θα σερβίρουν, το κανόνισα, είπα πως είναι γεύμα εργασίας... ελάτε μπράβο, μην καθυστερείτε... δεν έχουμε καιρό για χάσιμο...¹⁷¹⁷

Η εικόνα κλείνει με ένα *tableau vivant*, που αποτυπώνει τα μεθεόρτια της ευωχίας των ηθοποιών: έχοντας καταναλώσει μια ντουζίνα μπουκάλια κρασιού, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, οι ηθοποιοί εμφανίζονται γερμένοι στις καρέκλες, στο τραπέζι ή και ξαπλωμένοι κατάχαμα, με τον ήχο του ροχαλητού τους να δίνει τον τόνο στο καταληκτικό αυτό στιγμιότυπο.

Στην τρίτη εικόνα βρισκόμαστε στο μέσον της πρόβας των ηθοποιών, που έχει διακοπεί, με τον Λάρη και πάλι να έχει καταφύγει στα σάντουιτς. Τα σάντουιτς φαίνεται πως αποτελούν την τροφή όλων των φιλοξενούμενων για τα ενδιαμέσα των προβών και της παράστασης. Ακόμα και η Δημοσιογράφος δέχεται με χαρά το σάντουιτς και την μύρα με τα οποία η Σμάγδα την προμηθεύει, ενόσω εκείνη περιμένει στον κήπο την έκβαση της παράστασης που τελείται στο εσωτερικό της έπαυλης. Τα εδώδιμα είδη δεν ξανακάνουν την εμφάνισή τους στο έργο. Οι ηθοποιοί, μετά το πέρας της –αποτυχημένης– αποστολής τους μαζεύουν τις αποσκευές τους και αποχωρούν από το νησί της Ιθάκης. Η τελευταία τους συνάντηση με τον Θιασάρχη, προτού αποχωρήσουν, έχει ως επίκεντρο την απόφαση του Οδυσσέα να τους ακολουθήσει στις περιοδείες τους. Ο Θιασάρχης σπεύδει να τονίσει στους έκπληκτους ηθοποιούς ότι ο Οδυσσέας προτίθεται να αναλάβει όλα τα οικονομικά του θιάσου καθώς και τα ελλείμματά του, γεγονός που χαροποιεί ιδιαίτερα τους ηθοποιούς, που δεν ξεχνούν «τις απενταρίες και τους εξευτελισμούς που έχουν τραβήξει»¹⁷¹⁸.

¹⁷¹⁵ Το ίδιο, σ. 201.

¹⁷¹⁶ Ο.π.

¹⁷¹⁷ Το ίδιο, σ. 202.

¹⁷¹⁸ Το ίδιο, σ. 235.

Η αφθονία βρώσιμων αγαθών στο έργο αυτό συνδέεται ευθέως με τον επισφαλή βίο των περιπλανώμενων ηθοποιών. Παρά την αυστηρή σύσταση του Θιασάρχη προς τους ηθοποιούς να επιδείξουν αυτοσυγκράτηση στην κατανάλωση τροφίμων και ποτών, με την αιτιολογία ότι είναι καλλιτέχνες, άρα τελούν σε ένα ανώτερο πνευματικό καθεστώς, εντούτοις η διαβίωση του θιάσου προβάλλει στο έργο ως αδήριτη ανάγκη: «Η χρεία του ψωμιού και της ‘μάσκας’, η μέριμνα για την επιβίωση, αλλά και για την ομορφιά της ζωής, η απόλαυση του καθημερινού και η γοητεία της μεταμφίεσης στοιχειοθετούν τον χρόνο των ανθρώπων αυτών»¹⁷¹⁹. Ο θιάσος έχει αφιχθεί στο νησί της Ιθάκης με την αποστολή να φέρει εις πέρας μια ιδιότυπη παράσταση ψυχοδράματος. Το πρωτότυπο εγχείρημα, όσο και αν τρέφει τη φιλοδοξία των ηθοποιών, ταυτόχρονα τους γεμίζει με την αμφιβολία της έκβασής του:

ΛΑΡΗΣ: ... εάν δεν πετύχει το κόλπο, φέρουμε εμείς καμία ευθύνη...;

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ...καμία...

ΛΑΡΗΣ: ...άρα πετύχει δεν πετύχει, θα πληρωθούμε...;

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ... ασφαλώς...!

ΛΑΡΗΣ: ...εντάξει, πάμε παρακάτω...¹⁷²⁰

Ο ίδιος ηθοποιός, μετά την αποτυχία της αποστολής και την αποκάλυψη του Οδυσσέα ως έχοντος πλήρη επίγνωση της κατάστασης και, αφού βεβαιωθεί ότι το οικονομικό έχει τακτοποιηθεί, σπεύδει να καλέσει τους συναδέλφους του να αποχωρήσουν¹⁷²¹. Όταν δε διά στόματος Θιασάρχη ο θιάσος πληροφορείται τη διάθεση του Οδυσσέα να τον ακολουθήσει στις περιοδείες του αναλαμβάνοντας μάλιστα όλα τα έξοδά του, η ανακούφιση των ηθοποιών είναι μεγάλη.

Η σκηνική εικόνα την οποία παρουσιάζουν τα βρώσιμα είδη στο έργο συνάδει με το αποδιοργανωμένο προφίλ που εμφανίζει ο περιοδεύων θιάσος. Τα κρουασάν, τα σάντουιτς, η μαρμελάδα, ο καφές, τα πορτοκάλια, οι πορτοκαλάδες προβάλλουν διάχυτα και διαθέσιμα προς κατανάλωση σε όλη τη διάρκεια της δράσης. Δεν ανήκουν σε έναν συγκεκριμένο δραματικό χρόνο, για παράδειγμα στον χρόνο ενός γεύματος, αλλά ούτε και σε έναν συγκεκριμένο δραματικό χώρο. Ενώ κατά την έναρξη του έργου η παρουσία τους περιορίζεται στο τραπέζι του πρωινού, πολύ σύντομα αρχίζουν να κυκλοφορούν σε δίσκους, σε πιάτα ή ακόμα και στα χέρια, σε μια άναρχη συγκρότηση του χρόνου της βρώσης στο έργο. Ανάλογη είναι και η κινησιολογία των ηθοποιών του θιάσου: με την εμφάνισή τους αλλά και καθ' όλη τη διάρκεια της παρουσίας τους στον σκηνικό χώρο δεν φέρουν ενιαία στάση, αντίθετα κυκλοφορούν ελεύθερα στον χώρο, στο διάλειμμα της δοκιμής ο καθένας τους

¹⁷¹⁹ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 65.

¹⁷²⁰ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 203.

¹⁷²¹ ΛΑΡΗΣ: ... (στο ΘΙΑΣΑΡΧΗ)... δε μου λες; έχουμε καμιά υποχρέωση να μένουμε εδώ...;

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ... τυπικά όχι...

ΛΑΡΗΣ: ... κανόνισες τους λογαριασμούς...;

ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ: ... απ' το μεσημέρι...

ΛΑΡΗΣ: ... (στους άλλους) ...πάμε να ετοιμάσουμε τις βαλίτσες μας, αναχωρούμε... (Το ίδιο, σ. 232).

επιδίδεται σε διαφορετική ενασχόληση σε άλλο σημείο της σκηνής¹⁷²², ενώ στις περιπτώσεις συλλογικών αποφάσεων παρατηρείται απόκλιση απόψεων και απουσία κοινής γραμμής. Μέσα σε αυτό το κλίμα γενικευμένης αταξίας τα βρώσιμα είδη διαμορφώνουν ένα μικροδίκτυο αντικειμένων που συντονίζεται με την κινησιακή κατάσταση των δραματικών προσώπων.

Δεν είναι, άλλωστε, καθόλου τυχαία η απουσία ενός κύριου γεύματος, που θα μπορούσε να συγκροτήσει μια ορισμένη ενότητα χρόνου και χώρου και να συσπειρώσει γύρω του τα δραματικά πρόσωπα, διαμορφώνοντας ένα ομοιογενές δραματικό και σκηνικό πεδίο. Στο έργο αυτό η βρώση και η πόση από τη μια υπηρετούν την ανάγκη διαβίωσης των πλανόδιων ηθοποιών, από την άλλη όμως απολήγουν στη συγκρότηση ενός πεδίου κινησιακών σχέσεων, διά των οποίων αναδεικνύεται ο ίδιος ο χαρακτήρας της θεατρικής τέχνης, την οποία οι ηθοποιοί αντιπροσωπεύουν: εφήμερη και αποκλίνουσα, πολυσυλλεκτική και υπερβατική, ανθίσταται σε παγιωμένες σημασίες και ευνοεί τη διαρκή οντολογική περιπλάνηση. Άλλωστε, στο τέλος του έργου η τέχνη είναι αυτή που θα επικρατήσει τόσο έναντι της Ιστορίας όσο και έναντι του Μύθου. Ο Οδυσσεάς με την απόφασή του να συνταχθεί με τον θίασο αφίσταται από τον ιστορικό χρόνο, υπερβαίνει τα παγιωμένα σχήματα της μυθικής του συγκρότησης και σε κατάσταση «έκστασης»¹⁷²³ παρεισδύει στον θεατρικό χρόνο των ηθοποιών, εντός του οποίου δύναται να αναδημιουργεί αενάως τον εαυτό του.

Η οντολογική αυτή συνθήκη του διαρκώς επαναφερόμενου εαυτού εστιάζει την προσοχή μας στο «είναι» και στη σχέση του με το «φαίνεσθαι». Εδώ, όμως, επιτελείται μια μετατόπιση από τη συνήθη αποτύπωση του διπόλου «είναι» και «φαίνεσθαι». Ο Καμπανέλλης αίρεται πάνω από τη διπολική αυτή αντίθεση (η οποία στην πραγματικότητα φαλκιδεύει τη σημασία των ρόλων στη συγκρότηση του εαυτού) και καταλήγει σε μια κατάφαση της πολλαπλότητας των ταυτοτήτων, οι οποίες πραγματώνονται μέσα από τους καθημερινούς –και πολλές φορές αντιφατικούς– ρόλους και οδηγούν σε μια διαρκώς επαναδιαπραγματευόμενη εικόνα του «είναι»¹⁷²⁴. Ο λόγος για τον οποίο ο Οδυσσεάς επιστρέφει τελικά στην τέχνη του θεάτρου δεν είναι γιατί επιδιώκει να απορροφηθεί από τον ψευδαισθητικό μηχανισμό

¹⁷²² Διαβάζουμε στη σχετική σκηνική οδηγία: «[...] Έχουν διακόψει την πρόβα για ένα μικρό διάλειμμα. Ωστόσο, στο βάθος η ΜΕΛΙΣΣΑ, ντυμένη κόκκος, πάει κι έρχεται ψιλοτραγουδώντας και χορεύοντας. Η ΠΗΝΕΛΟΠΗ χαριεντίζεται με το ΒΛΑΣΗ. Ο ΛΑΡΗΣ τρώει ένα σάντουιτς, ο ΑΡΙΑΣ σεργιανά παραμιλώντας. Η ΣΜΑΓΔΑ κρατά ένα σπρέι και σημαδεύει τα κουνούπια που την πλησιάζουν. Ο ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ έχει διακριτικά πάρει πίσω τη ΜΕΛΙΣΣΑ. Ο ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ, που φορά ρόμπα σπιτιού, κάθεται στο δεξί άκρο του προσκήνιου. Δίπλα του η ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ, με σημειωματάριο και μολύβι. Ο ΚΛΕΩΝ φεύγει από κοντά τους...». Το ίδιο, σ. 211.

¹⁷²³ Ο Α. Μπενάτσης με τον όρο «έκσταση» επιχειρεί να αποδώσει την τελευταία εικόνα του Οδυσσέα τη στιγμή της αναχώρησής του με τον θίασο, όπως τον περιγράφει στον Τηλέμαχο η Δημοσιογράφος με τις χειρονομίες της. Το λέξημα αυτό, κατά τον Μπενάτση, επιτυγχάνει να αποτυπώσει τόσο τον ενθουσιασμό του Οδυσσέα, όσο και την απόφασή του να συνταχθεί με τον χρόνο και τον χώρο του θεάτρου. Βλ. αναλυτικά: Μπενάτσης, «Ο μύθος του Οδυσσέα στο έργο του Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, ό.π., σ. 146.

¹⁷²⁴ Για μια αναλυτική παρουσίαση της σχέσης εαυτού-ρόλου-ταυτότητας, βλ. Πεφάνης, «Εαυτός, ρόλος και ταυτότητα. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της θεατρικής σχέσης», στον τόμο *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, ό.π., σσ. 583-595.

του θεάτρου, αλλά επειδή «η επαναληπτικότητα των θεατρικών παραστάσεων διασώζει κάτι από τις ανθρώπινες πράξεις, ενώ η μοναδικότητα των καθημερινών μας πράξεων δεν μπορεί να διασώσει τίποτα»¹⁷²⁵.

Αν θέλουμε να κάνουμε μια αναγωγή του φαινομενολογικού αυτού προβληματισμού στην εικόνα που παρουσιάζει ο σκηνικός χώρος του έργου, θα μπορούσαμε να σταθούμε στις πορτοκαλιές, οι οποίες περιστοιχίζουν το κεντρικό περίπτερο του κήπου και είναι κατάφορες με πορτοκάλια. Η στιλπνότητα του καρπού, που εδώ βρίσκεται σε αφθονία, σε συνδυασμό με το σφαιρικό του σχήμα, διαμορφώνουν μια αίσθηση εσωτερικότητας, αναδίπλωσης στον πυρήνα του εαυτού:

«[...] οι εικόνες της απόλυτης σφαιρικότητας μας βοηθούν να συγκεντρωθούμε, να αποκτήσουμε μια πρώτη συγκρότηση, να βεβαιωθούμε για την ύπαρξή μας από τον εσωτερικό μας κόσμο, από τα μέσα. Γιατί βιωμένο από τα μέσα, χωρίς εξωτερικότητα το ον, δεν θα μπορούσε να είναι παρά στρογγυλό.»¹⁷²⁶

Η ατμόσφαιρα που αναδύεται από τον διάστικτο από τους πορτοκαλί ολοστρογγυλούς καρπούς σκηνικό χώρο είναι μια ατμόσφαιρα της απόλυτης εσωτερικότητας, όχι όμως με την έννοια της ονειροπόλησης, η οποία ενέχει έναν χαρακτήρα διαλογισμού και άρα αναπαραγωγής της κατάστασης του εαυτού, αλλά πολύ περισσότερο στη βάση της πρωταρχικής του συγκρότησης. Έτσι, τα πορτοκάλια, στα οποία μάλιστα έχουν ελεύθερη και ανεμπόδιση πρόσβαση τα δραματικά πρόσωπα του έργου, ως συμβολικές αντανάκλασεις του πυρήνα της ύπαρξης, ενεργοποιούν το εδραίο ζήτημα το οποίο επιχειρεί να θέσει εδώ ο Καμπανέλλης, εκείνο του ριζικού εαυτού, ο οποίος δεν προβάλλει παγιωμένος και αμετάβλητος, αλλά υπόκειται σε διαρκείς μετατοπίσεις διατηρώντας ωστόσο πάντα την πρωταρχική ουσία του. Άλλωστε, η περιπλάνηση στους ρόλους του εαυτού που ο Οδυσσεάς επιλέγει στο τέλος του έργου υποδηλώνει αυτήν ακριβώς την επιστροφή στον πυρήνα του εαυτού, όχι όμως και τη «μόνιμη υπαρξιακή εγκατάσταση»¹⁷²⁷.

Παραμένοντας στο πεδίο του μεταθεατρικού προβληματισμού, θα συναντήσουμε στο έργο του Ανδρέα Στάικου *Η αυλαία πέφτει* ακόμα μια σκηνική εμφάνιση αντικειμένων φροντίδας, με πολύ πιο ευθεία αυτήν τη φορά τη στόχευση στην έννοια της θεατρικότητας του βίου. Το έργο αποτυπώνει, μέσα από μια σειρά ετερόκλιτων και ανομοιογενών στο ύφος και τη δραματική φόρμα σκηνών, την ιδιότυπη σχέση του συμβολιστή καλλιτέχνη Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και της Πριγκίπισσας Ελισάβετ το σύντομο διάστημα κατά το οποίο εκείνη παρέμεινε στην Κέρκυρα και έπαιρνε ιδιαίτερα μαθήματα γλώσσας και πολιτισμού από τον Χρηστομάνο. Στο έργο εντοπίζονται διάσπαρτα δραματικά στοιχεία και μοτίβα που ανακαλούν την έννοια της θεατρικότητας και έχουν ως αποτέλεσμα τη διαστρωμάτωσή της στα διαφορετικά δραματικά επίπεδα του έργου.

¹⁷²⁵ Πεφάνης, «Γενικευτικές αποφάνσεις στο έργο του Καμπανέλλη: Περιεκτικοί στοχασμοί και σύντομοι συλλογισμοί εν μέσω διαλόγων», στον τόμο *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγκερ*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιάκης, ERGO, Αθήνα 2007, σ. 1005.

¹⁷²⁶ Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 258.

¹⁷²⁷ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, ό.π., σ. 94.

Μια τέτοια περίπτωση είναι και η σκηνή που διαδραματίζεται στα ιδιαίτερα δωμάτια της Ελισάβετ, κατά τη διάρκεια της οποίας η Πριγκίπισσα βρίσκεται καθισμένη στο κέντρο της σκηνής, με τη Φάνη να την χτενίζει ευλαβικά και την έτερη έμπιστή της, Ίντα, μαζί με τον Χρηστομάνο και μια καμαριέρα να παρακολουθούν την «ιεροτελεστία του χτενίσματος»¹⁷²⁸, όπως την χαρακτηρίζει ο ίδιος ο συγγραφέας. Γλαφυρή είναι και η λοιπή περιγραφή της σκηνής: «Η Ελισάβετ κάθεται σ' ένα κάθισμα, στη μέση της σκηνής. Τα μαλλιά της, καστανοκόκκινα, σωστός καταρράκτης, πέφτουν μέχρι το δάπεδο. Η Φάνη τα έχει απλώσει σε όλο τους το εύρος και τα χτενίζει σχεδόν ευλαβικά με ένα μεγάλο χτένι φιλντισένιο»¹⁷²⁹. Από τον μονόλογο της Φάνης, ο οποίος ακολουθεί, γίνεται φανερό ότι πρόκειται για μια ιεροτελεστία φροντίδας που πραγματοποιείται καθημερινά, κατά τη διάρκεια μάλιστα της οποίας η Ελισάβετ δεν κρατά καθρέφτη, ενώ παραμένει απολύτως σιωπηλή. Όταν πλέον η ιεροτελεστία ολοκληρωθεί, η Ελισάβετ σηκώνεται και αρχίζει να προχωρά αργά-αργά, με την Ίντα και τη Φάνη να της κρατούν τα μαλλιά σαν πέπλο νύφης.

Στην αμέσως επόμενη σκηνή παρακολουθούμε μια συνομιλία της Ίντας με τη Φάνη, κατά την οποία η τελευταία εκμυστηρεύεται στην Ίντα ότι το χτένισμα που κάνει στην Ελισάβετ δεν είναι απλώς ένα χτένισμα αλλά «επικοινωνία» και συμπληρώνει: «επικοινωνία των αισθήσεων»¹⁷³⁰. Και στη συνέχεια εξηγεί το πώς η Ελισάβετ της απαγορεύει να χτενίζει άλλες κυρίες, ενώ ανακαλεί και τα λόγια της Ελισάβετ, καθώς εκείνη την χτενίζει: «Εσείς, Φάνη, μου είπε, δεν με χτενίζετε. Εσείς με ναρκώνετε, με βυθίζετε στους βυθούς των ουρανών, με ταξιδεύετε σε χώρες που μόνο στα όνειρα υπάρχουν. Αχ, αναστέναξε, τι δάχτυλα είν' αυτά!»¹⁷³¹. Το χτένισμα της Φάνης παρουσιάζεται ως μια πράξη που προκαλεί στην Ελισάβετ ηδονή, αντίστοιχη με αυτήν που προκαλούσαν τα ριπίσματα της βεντάλιας στην Εύα Σαββίδη από τα *Φτερά στρουθοκαμήλου*. Η ιεροτελεστία του χτενίσματος φορτίζεται, έτσι, με έναν αισθησιασμό η επενέργεια του οποίου, όπως θα φανεί στη συνέχεια, δύναται να μετατεθεί και σε άλλα πρόσωπα. Όταν στην επόμενη σκηνή του έργου η Ελισάβετ με τον Χρηστομάνο βρίσκονται οι δυο τους στο δωμάτιο, εκείνη διαμαρτύρεται για το έντονο βλέμμα του: «Για όνομα του Θεού! Μη με κοιτάζετε. Κάθε ματιά που μου ρίχνετε την αισθάνομαι στα μαλλιά μου. Σαν να με ξεχτενίζετε»¹⁷³².

Το βλέμμα του Χρηστομάνου αποκτά εδώ σχεδόν μαγικές ιδιότητες, καθώς φέρεται να επενεργεί πάνω στο σώμα της Ελισάβετ, η οποία νιώθει ξαφνικά τα μαλλιά της να ανακατεύονται. Όσο το μεγάλο χτένι της Φάνης χτενίζει την πλούσια κόμη της Ελισάβετ, άλλο τόσο το διαπεραστικό βλέμμα του Χρηστομάνου δύναται να την ξεχτενίσει. Όλη αυτή η εικονοποιία που δημιουργείται γύρω από το χτένισμα εγγράφεται στην «μπρεσιονιστική αίσθηση των πραγμάτων και των φυσικών φαινομένων»¹⁷³³, που διέπει το δραματικό σύμπαν του έργου στο σύνολό του. Ο

¹⁷²⁸ Στάικος, *Η αυλαία πέφτει*, ό.π., σ. 38.

¹⁷²⁹ *Ο.π.*

¹⁷³⁰ *Το ίδιο*, σ. 42.

¹⁷³¹ *Το ίδιο*, σ. 43.

¹⁷³² *Το ίδιο*, σσ. 47-48.

¹⁷³³ Βαροπούλου, «Επίμετρο», στο Ανδρέας Στάικος, *Η αυλαία πέφτει*, ό.π., σ. 134.

Στάικος ενεργοποιεί και στο έργο του αυτό το στοιχείο του αισθησιασμού, το οποίο εδώ οικειοποιείται μια διαφορετική όψη του ερωτισμού, διανοίγοντας τον ορίζοντά του στο αχανές πεδίο της εσωτερικότητας και εδραιώνοντας το «υποκειμενικό αίσθημα της ζωής»¹⁷³⁴.

Το έργο, εξάλλου, ενέχει τον χαρακτήρα μιας εσωτερικής διαδρομής στα δαιδαλώδη μονοπάτια της μνήμης, του φαντασιακού, της ονειροπόλησης και των αισθήσεων. Το μεγάλο χτένι που χρησιμοποιείται στη σκηνή του χτενίσματος υπερβαίνει τη χρηστική του λειτουργία και η ιεροτελεστία του χτενίσματος αποδεικνύεται κάτι παραπάνω από μια απλή χειρονομία φροντίδας της Φάνης προς την κυρία της. Η θεατρικότητα με την οποία επενδύεται η όλη ιεροτελεστία του χτενίσματος, συνεπώς, συμπυκνώνει αυτήν ακριβώς την εσωτερική διαδρομή καταφάσκοντας τη θεατρικότητα του ίδιου του ανθρώπινου βίου. Για τον ίδιο τον συγγραφέα, άλλωστε, «το ανοίκειο είναι το θεατρικό»¹⁷³⁵: η ανοικείωση την οποία προκαλεί εδώ η ιεροτελεστία του χτενίσματος στοχεύει ακριβώς στην ανάδειξη της θεατροποίησης που διέπει κάθε επιμέρους πτυχή της ανθρώπινης ύπαρξης.

Από την παραπάνω περιδιάβαση στην επικράτεια του βίου των δραματικών προσώπων και της αναζήτησης από μέρους τους ερεισμάτων της σωματικής και ψυχικής τους ακεραιότητας προκύπτει ότι οι έννοιες της φροντίδας του εαυτού και του άλλου αλλά και της αυτοσυντήρησης δεν συνιστούν διακυβεύματα μόνο του δραματικού παρόντος, αλλά εμφιλοχωρούν και στις ονειροπολήσεις των δραματικών προσώπων συγκροτώντας επί σκηνής έναν ονειρικό διηγητικό χρόνο. Στους δύο αυτούς χρονικούς άξονες η καταφυγή σε αντικείμενα που επιτελούν τη φροντίδα του σώματος ή αντίστοιχα η ανάκληση αντικειμένων που θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν μια βιώσιμη καθημερινότητα για τα πρόσωπα συνιστά το πεδίο στο οποίο δοκιμάζεται ο βαθμός της ζωτικότητας των προσώπων, η εμπλοκή τους σε μια «vita activa» και η μέριμνά τους για αυτοβελτίωση.

Ακόμα και στις περιπτώσεις κατά τις οποίες τα εν λόγω αντικείμενα εγγράφονται σε ένα μεταθεατρικό πλαίσιο, ενεργοποιώντας τη διάσταση της θεατρικότητας ολόκληρου του βίου, η φροντίδα για την επιβίωση και την ψυχική ενδυνάμωση δεν χάνει τη δυναμική της. Και αυτό γιατί πρόκειται για μια φροντίδα προσδεδεμένη στην ίδια τη συνθήκη της διαβίωσης, υπαγορευμένη από την ίδια την αγωνία της διαβίωσης –σωματικής, ψυχικής, ηθικής. Τα παντός είδους τρόφιμα τα οποία προορίζονται για την ικανοποίηση της βιοτικής ανάγκης της βρώσης, αντικείμενα της φροντίδας του σώματος, άλλοτε εύρωστου και άλλοτε ευάλωτου και τραυματισμένου, αντικείμενα που στοχεύουν στην ανάκτηση της ψυχικής ισορροπίας, και αντικείμενα που υπόσχονται ένα μέλλον περισσότερο βιώσιμο από το παρόν εγγράφονται στο πεδίο της βιομέριμνας και συγκροτούν το παραπλήρωμα του δραματικού βίου των προσώπων.

¹⁷³⁴ Ο.π.

¹⁷³⁵ Στάικος, «Η ενδελέχεια της ψευδαίσθησης: Συνέντευξη στην Καίτη Διαμαντάκου», *Θεατρογραφίες*, 3 (Φθινόπωρο 1998), σ. 72.

3.5 Επί χάρτου: αποτύπωση της ύπαρξης

Πέρα από τα εξωτερικά βοηθήματα, όπως αυτά χαρτογραφήθηκαν στην προηγούμενη ενότητα, διαπιστώνουμε σε ορισμένα έργα την προσφυγή των δραματικών προσώπων σε μέσα τα οποία δύνανται να τους προσφέρουν μια ευκαιρία ενδοσκόπησης, τη στιγμή που το δραματικό τους παρόν εμφανίζεται ρευστό, ασχηματοποίητο και χωρίς εμφανή ερείσματα. Όταν τα δραματικά πρόσωπα προβάλλουν με μια εύθραυστη παρουσία, μια αμφιθυμία απέναντι στο δραματικό παρόν και μια ξεκάθαρη ροπή προς το παρελθόν τους σε μια προσπάθεια να ανασυγκροτήσουν πτυχές του εαυτού τους, τότε συχνά επιστρατεύουν το μέσον της γραφής, προκειμένου να αποτυπώσουν βαθύτερες σκέψεις και συναισθήματα και να εκκινήσουν από μια νέα βάση στην αναζήτηση της ταυτότητάς τους. Γράμματα, χειρόγραφα, επιστολές αναδεικνύονται ως προνομιακοί τόποι αυτής της αναζήτησης, αφού συνιστούν μέσα ανασυγκρότησης της ύπαρξης.

Μάλιστα, είναι αξιοσημείωτο ότι τα πρόσωπα τα οποία καταφεύγουν στην ενδοσκοπική γραφή είναι αποκλειστικά γυναικεία. Το γεγονός αυτό φωτίζει λοξά την ανάδυση ενός σχεδόν νεότευκτου τη δεκαετία του 1990 προβληματισμού γύρω από τις έμφυλες ταυτότητες και τους κοινωνικούς ρόλους. Τα γυναικεία πρόσωπα τα οποία ενέχονται στην υπό εξέταση δραματολογία σε απόπειρες αποτύπωσης της ύπαρξής τους επί χάρτου είναι εκείνα τα πρόσωπα τα οποία μέσα στο δραματικό σύμπαν των έργων ασφυκτιούν εντός των κοινωνικών ρόλων που τους έχουν προδιαγραφεί, προβάλλουν έναν λόγο χειραφετητικό και ενδυναμωτικό, επιχειρούν να ανατρέψουν την παγιωμένη εικόνα του φύλου τους και διεκδικούν μια άλλη ταυτότητα, χωρίς όμως πάντα να κατορθώνουν να υπερβούν τα όρια του κυρίαρχου πατριαρχικού μοντέλου της κοινωνίας.

Το ανεπίδοτο γράμμα της Κλυταιμνήστρας προς τον γιο της Ορέστη τίθεται στον δραματικό πυρήνα του μονολόγου του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Γράμμα στον Ορέστη*. Ο Καμπανέλλης επιχειρεί στο έργο αυτό μια προσέγγιση του μυθικού προσώπου της Κλυταιμνήστρας τέτοια που αναδεικνύει την ανθρώπινή της διάσταση –της συζύγου, της μητέρας, της συντρόφου¹⁷³⁶. Όπως επισημαίνει και ο Πλ. Μαυρομούστακος, ο Καμπανέλλης προβαίνει περισσότερο σε μια κριτική της λειτουργίας του τραγικού προσώπου παρά σε μια κριτική της χρήσης του ίδιου του μύθου¹⁷³⁷. Προς επίρρωση αυτού ο ίδιος ο συγγραφέας εξομολογείται στον πρόλογο του έργου:

¹⁷³⁶ Όπως επισημαίνει η Σ. Σαμανίδη, μετά τον Β΄.Π.Π. εντοπίζεται μια μεταστροφή των συγγραφέων ως προς τον χειρισμό των τραγικών ηρωίδων, στις οποίες δεν φέρονται να αποδίδουν πλέον ηρωικά χαρακτηριστικά, αλλά τις παρουσιάζουν με το προφίλ συνηθισμένων γυναικών και αυτό διότι μετά τον Β΄.Π.Π. και τις καταστροφικές του συνέπειες η κοινωνία άρχισε να αποστρέφεται τους ήρωες και διψούσε να δει επί σκηνής απλούς ανθρώπους με τους οποίους θα μπορούσε να ταυτιστεί. Βλ. αναλυτικά: Σοφία Σαμανίδη, «Μεταμορφώσεις της Κλυταιμνήστρας (Γ. Σεφέρης - Γ. Ρίτσος - Ι. Καμπανέλλης)», στον τόμο *Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, ό.π., σσ. 245-258 (ιδίως σ. 257).

¹⁷³⁷ Η Α. Μπακοπούλου-Χωλς σε σχετική ανακοίνωσή της σχολιάζει τη στάση της πλειονότητας των κριτικών, που διακριτικά καταλόγισαν ευτέλεια στον συγγραφέα για το γεγονός ότι προσέδωσε τα

Ο μονόλογος *Γράμμα στον Ορέστη* βούιζε πολλά χρόνια μέσα μου. Και η αφορμή ήταν ότι κάθε φορά που έβλεπα παραστάσεις της Ορέστειας, της Ηλέκτρας, ήμουνα πάντα με το μέρος της Κλυταιμνήστρας. Αυτήν κατανοούσα, αυτήν εδικαίωνα, την ένιωθα σαν τη μεγάλη αδικημένη, έγινε ένα απ' τα πιο αγαπημένα μου και κοντινά «θεατρικά» πρόσωπα.¹⁷³⁸

Στον παρόντα «απολογητικό μονόλογο»¹⁷³⁹ ο Καμπανέλλης δίνει την ευκαιρία στην Κλυταιμνήστρα να αρθρώσει την έως τώρα καταπιεσμένη αλήθεια της, να ορθώσει το ηθικό της ανάστημα, να ομολογήσει και να κοινοποιήσει τις βαθύτερες επιθυμίες της. Εν ολίγοις, η Κλυταιμνήστρα αποκαθλώνεται από την απρόσιτη μυθική της υπόσταση και κατέρχεται στον κόσμο των καθημερινών ανθρώπων με τις κοινές αδυναμίες και ενοχές της¹⁷⁴⁰.

Όσον αφορά στην κριτική προσέγγιση του μύθου, ο Καμπανέλλης ουσιαστικά διατηρεί τον μύθο του γιου-τιμωρού (τον οποίο άλλωστε βλέπουμε στο τέλος του μονολόγου να εισέρχεται στη σκηνή και να τείνει στην Κλυταιμνήστρα το φονικό του όπλο), παράλληλα όμως προτείνει μια νέα εκδοχή του μύθου για το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας: αυτήν της καταπιεσμένης γυναίκας, που έχει υποφέρει στη συζυγική εστία, έχει υποστεί σωματική και ψυχολογική βία, έχει αποστερηθεί τα παιδιά της και η μόνη της καταφυγή ήταν η θερμή αγκαλιά του Αίγισθου, στην οποία,

χαρακτηριστικά μιας καθημερινής γυναίκας σε ένα μυθικό και υπερβατικό πρόσωπο. Μπακοπούλου-Χωλς, «Επιβίωση – Ανθρωπιά: Παράλληλοι δρόμοι (:) στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, ό.π., σ. 274. Ωστόσο, μετά από προσεκτική ανάγνωση του συνόλου των κριτικών που έχουν γραφτεί για τις παραστάσεις του τριπτύχου, καθώς και του μονολόγου της Κλυταιμνήστρας μεμονωμένα (και οι οποίες δεν περιέχονται στο σύνολό τους στο επίμετρο της έκδοσης του έργου), προκύπτει ότι η μερίδα των κριτικών που τέθηκαν σκεπτικιστικά απέναντι στο εγχείρημα του Καμπανέλλη δεν συνιστά την πλειονότητά τους. Πιο ισχυρές επιφυλάξεις έχουν εκφράσει οι: Περσεύς Αθηναίος, «Ο 'Δείπνος' του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Ελεύθερη Ώρα*, 4.4.1993, Γεωργουσόπουλος, «Μετά την τραγωδία», *Τα Νέα*, 5.4.1993 και Τιμογιαννάκης, «Ξαναζωντάνεψε επί σκηνής η σχέση ηθοποιού και συγγραφέα», *Ελεύθερος Τύπος*, 7.10.2002, σ. 35, ενώ μια ήπια ροπή στη μίμηση του αυθεντικού τραγικού μεγέθους έχει επισημάνει η Καγγελάρη, «Αρχετυπικές μορφές της μυθολογίας», *Έθνος*, 11.4.1993.

¹⁷³⁸ Καμπανέλλης, «Σημείωμα του συγγραφέα για την παράσταση του τρίπτυχου 'Ο Δείπνος'», ό.π., σσ. 19-20. Στο ίδιο πνεύμα, σε μια συνέντευξή του θα αποκαλέσει «φίλη του» την Κλυταιμνήστρα, την οποία, όπως δηλώνει, αγαπά και θαυμάζει πάρα πολύ σαν πρόσωπο και την οποία αισθάνεται αδικημένη: Καμπανέλλης, «Συνέντευξη στην Καλλιόπη Εξάρχου: 'Το γράψιμο του θεατρικού συγγραφέα είναι πράξη'», ό.π., σ. 5.

¹⁷³⁹ Τον χαρακτηρισμό αυτό υιοθετεί τόσο η Μ. Ντίνου στο άρθρο της [Μαίρη Ντίνου, «Ο θεατρικός μύθος στο έργο του Ιάκ. Καμπανέλλη: η διπλή σχέση με την Ποιητική και τη Μετα-ποιητική», *Θεατρογραφίες*, 1 (1998), σ. 89], όσο και ο Β. Πούχγερ στη μονογραφία του για τον Καμπανέλλη (Πούχγερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σ. 663). Η Φ. Σακελλαροπούλου δικαιολογεί τον χαρακτηρισμό της απολογίας ανακαλώντας την φράση του Ν. Frye: «Ο ανεξιχνίαστος τραγικός ήρωας, όπως και ο περήφανος και σιωπηλός κύκνος, αποκτά φωνή μόνο πριν τον θάνατο». Σακελλαροπούλου, «*Γράμμα στον Ορέστη* και *Ο Δείπνος* του Ι. Καμπανέλλη: Στοιχεία πρόσληψης και διακειμήνα», ό.π., σ. 128.

¹⁷⁴⁰ Σύμφωνα με την Αρβανίτη, «Η ιστορία τροποποιείται για να εξυπηρετήσει την αντιρωϊκή εκδοχή του μύθου και η Κλυταιμνήστρα μεταμορφώνεται σε καθημερινή γυναίκα». Κατερίνα Αρβανίτη, «Ο τραγικός μύθος σε σύγχρονη διασκευή. Δύο δραματουργικές εκδοχές», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, ό.π., σ. 198. Στο ίδιο πνεύμα, ο Π. Τακόπουλος σημειώνει χαρακτηριστικά ότι ο Καμπανέλλης αγάπησε την Κλυταιμνήστρα για το «αντί». Τακόπουλος, «Ένας Μυστικός Δείπνος Αρχαίων και Νέων: με αφορμή το καινούργιο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο Εθνικό», ό.π., σ. 34.

όπως η ίδια ομολογεί, επανακάλυψε τη χαρά της ζωής¹⁷⁴¹. Συνδυετικός κρίκος ανάμεσα στους δύο «μύθους», τον παραδεδομένο του Ορέστη και τον νεότευκτο μύθο της καταπιεσμένης Κλυταιμνήστρας, αναδεικνύεται το γράμμα¹⁷⁴². Μέσω αυτού η μητέρα επιζητά την επαφή με τον γιο της, τον καθιστά κοινωνό των συναισθημάτων αλλά και των καλά κρυμμένων οικογενειακών μυστικών και προσβλέπει στην επανένωσή τους, προτού το πάθος της Ηλέκτρας δώσει οριστικό τέλος στην ύπαρξή της. Η τραγική ειρωνεία για την Κλυταιμνήστρα είναι πως, τη στιγμή που εκείνη φέρεται να ολοκληρώνει το γράμμα της, ο Ορέστης έχει εισέλθει λάθρα στον χώρο και της καταφέρει το θανατηφόρο χτύπημα. Έτσι, το γράμμα καθίσταται μια ανεπίδοτη επιστολή, που δεν εκπλήρωσε τον ρόλο της, ο αντίκτυπός της όμως θα φανεί στο επόμενο έργο της τριλογίας, τον *Δείπνο*¹⁷⁴³.

Πέρα από τη λειτουργία του γράμματος στο δραματικό επίπεδο του έργου, αυτό αξιοποιείται και ως δραματουργική τεχνική από τον συγγραφέα προκειμένου να διαρρηχθεί η μονολογικότητα της αφήγησης της Κλυταιμνήστρας και να αναδυθούν οι διαλογικές τάσεις του μονόλογου, διά των οποίων αυτός τελικά επικυρώνει τη φύση του. Η διαρκής απεύθυνση της Κλυταιμνήστρας στον Ορέστη διά του γράμματος (είτε το γράφει στο παρόν της σκηνικής πράξης, είτε προβαίνει σε ανάγνωσή του, είτε προχωρά στην από στήθους εκφώνησή του) συνιστά μια υπόμνηση της ύστατης απόπειράς της να μοιραστεί με τον γιο της τις πλέον μύχιες σκέψεις και τα πλέον οδυνηρά συναισθήματα τα οποία έχουν σφραγίσει τον βίο της στον οίκο των Ατρειδών. Κάθε της απεύθυνση είναι και μια επαναφορά της ύπαρξής του Άλλου, που η μονολογική αφήγηση αναγκαιοί, προκειμένου να αποκτήσει θεατρική υπόσταση.

Όπως, όμως, επισημαίνει ο Β. Πούχνερ, ενώ η επιστολή ως δραματουργικό μέσο αξιοποιείται καταρχήν για την προώθηση της δράσης, αφού εισάγει πληροφορίες στο παρόν της σκηνικής δράσης, στον μονόλογο της Κλυταιμνήστρας το γράμμα, μολονότι εκφωνείται, παραμένει τελικά ανεπίδοτο αντιφάσκοντας έτσι τον εγγενή του ρόλο¹⁷⁴⁴. Επιπλέον, αν θεωρήσουμε ότι το γράμμα λειτουργεί ως ένα

¹⁷⁴¹ Κατά την Ε. Χασάπη-Χριστοδούλου, «Ο συγγραφέας συνειδητά θέλει να την [Κλυταιμνήστρα] απαλλάξει από το άγχος της δολοφονίας, χωρίς να παρεκκλίνει από τα μυθολογικά δεδομένα». Χασάπη-Χριστοδούλου, *ό.π.*, σ. 703.

¹⁷⁴² Ο Πεφάνης χαρακτηρίζει το γράμμα ως «πιθανό καταλύτη» ανάμεσα στην «παράδοση και στη δυνητική συνθήκη». Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, *ό.π.*, σ. 111.

¹⁷⁴³ Η Σακελλαροπούλου στη μελέτη της για τις διακειμενικές αναφορές του *Γράμματος στον Ορέστη* και του *Δείπνου* εύστοχα επισημαίνει την αναγωγή της δραματουργικής επιλογής του γράμματος στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη. Εκεί, ο Αγαμέμνωνας φέρεται να γράφει ένα νέο γράμμα προς τους Αχαιούς στρατηγούς σχετικά με τον απόπλου των πλοίων από το λιμάνι της Αυλίδας, στο οποίο ματαιώνει τον θάνατο της Ιφιγένειας. Το γράμμα, όμως, αυτό ουδέποτε έφτασε στον προορισμό του, επικυρώνοντας την τραγική μοίρα της Ιφιγένειας. Έτσι και το γράμμα της Κλυταιμνήστρας στον Ορέστη, διά του οποίου εκείνη επιχειρεί να επανασυνδεθεί μαζί του και να αποτρέψει την διαφαινόμενη δολοφονία της, αποτυγχάνει να φτάσει στον παραλήπτη του έγκαιρα, επιτρέποντας στην Μοίρα να θριαμβεύσει επί του οίκου των Ατρειδών. Σακελλαροπούλου, *ό.π.*, σσ. 150-151. Το διακειμενικό παιχνίδι του Καμπανέλλη με τις δύο τραγωδίες του Ευριπίδη, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, μέσα από την αξιοποίηση του μοτίβου του γράμματος επισημαίνει και η Μ. Παύλου: Maria Pavlou, «Clytemnestra's letter in Iakovos Kambanellis' *Letter to Orestes*», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 40.2 (2016), σσ. 286-287.

¹⁷⁴⁴ Πούχνερ, *ό.π.*, σσ. 664, 672.

μέσον αποκατάστασης μιας διακεκομμένης επικοινωνίας¹⁷⁴⁵, εδώ η λειτουργία του αντιστρέφεται πλήρως, από τη στιγμή που η ευαγγελιζόμενη επικοινωνία της μητέρας με τον γιο της αίρεται διά παντός στο τέλος του έργου με τη μητροκτονία. Μπορεί, συνεπώς, η επιστολική φόρμα, δοκιμαζόμενη στα όρια της ανθρώπινης επικοινωνίας, να αποτυγχάνει να εκπληρώσει τον ρόλο της στο δραματικό επίπεδο του έργου, ωστόσο αναδεικνύεται σε δυναμικό δραματουργικό εργαλείο στα χέρια του συγγραφέα εντασσόμενο σε ένα νέο πλαίσιο¹⁷⁴⁶.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Καμπανέλλης επιχειρεί να αναθεωρήσει τον λειτουργικό ρόλο του γράμματος στον μονόλογο της Κλυταιμνήστρας έγκειται στην επιλογή του να τοποθετήσει το έργο σε συνθήκες πρόβας. Με τις παρένθετες σκηνικές οδηγίες, οι οποίες υπαγορεύουν κάθε φορά το καθεστώς εκφώνησης του μονολόγου, ανακόπτεται η ροή της μονολογικής εκφοράς και καλλιεργείται η διαλογική τάση του μονολόγου. Τρεις διαφορετικές αποστάσεις από την αφηγηματική ρήση υφαίνονται, κατά τον Γ. Πεφάνη, σε όλη την έκταση του μονολόγου¹⁷⁴⁷. Η πρώτη, ελάχιστη απόσταση, αφορά την από στήθους εκφώνηση του γράμματος. Στην περίπτωση αυτή βρισκόμαστε στον πρώτο βαθμό θεατρικότητας, όπου οι θεατές παρακολουθούν το δραματικό πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας να απευθύνει τον λόγο της στον Ορέστη. Η δεύτερη, μέση απόσταση, αντιστοιχεί στην εκφώνηση που τελείται ταυτόχρονα με τη γραφή. Και εδώ βρισκόμαστε προσκολλημένοι στον πρώτο βαθμό θεατρικότητας, ωστόσο η συγγραφή του γράμματος μετατοπίζει ελαφρώς την πρόσληψη του θεατή προς τη διαδικασία της σύνθεσης της μονολογικής ρήσης¹⁷⁴⁸, αφήνοντας έτσι να εισχωρήσει η αίσθηση της μεταθεατρικής συνθήκης. Η τελευταία και μέγιστη απόσταση αφορά την ανάγνωση του γράμματος στην οποία επιδίδεται η ηθοποιός που παριστάνει την Κλυταιμνήστρα, εισάγοντας εξολοκλήρου τον θεατή σε έναν δεύτερο βαθμό θεατρικότητας, στο πλαίσιο του οποίου η ηθοποιός δοκιμάζει διάφορους τρόπους εκφώνησης του λόγου της Κλυταιμνήστρας.

Με τον τρόπο αυτό ο Καμπανέλλης οδηγεί τη διαλογική τάση του μονολόγου στα άκρα, αφού επιλέγει να ενεργοποιήσει τη διαλογική δυνατότητα μέσα από ένα μέσο –το γράμμα–, το οποίο είναι φύσει απομακρυσμένο από τον διάλογο¹⁷⁴⁹. Η αντίφαση αυτή υπερβαίνεται χάρη στη διάσταση του μεταθεάτρου την οποία προσδίδει στο έργο του. Με τη διαρκή μετάβαση από την πρωτοπρόσωπη γραφή (εκφώνηση του μονολόγου από την Κλυταιμνήστρα) στην τριτοπρόσωπη γραφή (σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα που μεταθέτουν την εστίαση στη θεατρική σύμβαση) ο μονόλογος της Κλυταιμνήστρας προβάλλει διάστικτος από νέες κάθε φορά δυνατότητες διαλόγου, ακόμα και αν η απουσία καθ αυτών διαλογικών εστιών είναι παραπάνω από εμφανής¹⁷⁵⁰.

¹⁷⁴⁵ *To ίδιο*, σ. 666.

¹⁷⁴⁶ Κατά τον Πούχγερ, ο Καμπανέλλης επιχειρεί στο έργο του αυτό μια σπουδή όχι μόνο στον μύθο των Ατρείδων, αλλά και στη δραματουργική τεχνική του γράμματος. *To ίδιο*, σ. 673.

¹⁷⁴⁷ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 159.

¹⁷⁴⁸ «Work in progress» το αποκαλεί ο Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 665.

¹⁷⁴⁹ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 160.

¹⁷⁵⁰ Τη μεταθεατρική διάσταση του έργου έχουν επισημάνει στα σχετικά μελετήματά τους η Ντίνου, *ό.π.*, σ. 89, η Σαμαρά, στο «Υπο-κριτική. Τέχνη και ανατροπή στο θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 24, η Φελοπούλου στο «Η τεχνική της θεατρικότητας στον Ιάκωβο Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 398,

Ο Β. Πούχγερ προσθέτει μια ακόμα ερμηνεία για την υιοθέτηση της τριπλής εστίασης του μονολόγου από την πλευρά του συγγραφέα –ερμηνεία η οποία επαναφέρει την ανάλυση στο μυθικό υπόστρωμα του έργου. Υποστηρίζει ότι η υπερίσχυση της ανάγνωσης/εκφώνησης του γράμματος έναντι της γραφής του¹⁷⁵¹ συνδέεται με τη μυθική διάσταση του διαλόγου μητέρας-γιου, που κινείται εκτός χώρου και χρόνου. Όπως επισημαίνει, ο γραπτός λόγος επιφέρει αναστολές στην έκφραση, με αποτέλεσμα η Κλυταιμνήστρα να προκρίνει τελικά την άμεση απεύθυνση προκειμένου να εξωτερικεύσει και να εμπιστευθεί στον γιο της τα ανομολόγητα πάθη και τις κρυφές αλήθειες της, διολισθαίνοντας στο πεδίο του μητρικού δικαίου¹⁷⁵². Εξάλλου, όπως σημειώνει ο ίδιος, δεν υπάρχουν στιλιστικές διαφορές στο έργο ανάμεσα στα λόγια που γράφονται και σε εκείνα που εκφέρονται προφορικά, γεγονός που επιβεβαιώνει την ολοκληρωτική επικράτηση εξαρχής του μητριαρχικού στοιχείου στον μονόλογο¹⁷⁵³.

Την καθολικότητα αυτήν του μητρικού λόγου έχουν εντοπίσει και άλλοι μελετητές, μετατοπίζοντας όμως την ερμηνεία του δραματικού προσώπου της Κλυταιμνήστρας στις σύγχρονες φεμινιστικές θεωρίες¹⁷⁵⁴. Καταπιεσμένη από τον αφέντη-κυρίαρχο Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα προσφεύγει στην αγκαλιά του Αίγισθου, του ευαίσθητου, του ακέραιου, του διακριτικού, και από τη δύναμη αυτής της αγκαλιάς ορμάται για να αποκαταστήσει τη σχέση της με τα παιδιά της και πρώτα και κύρια με τον Ορέστη. Υπό το πρίσμα αυτό το μυθικό πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας εγγράφεται σε έναν σύγχρονο λογοτεχνικό μύθο, που συγκεντρώνει γυναίκες οι οποίες αποφασίζουν δυναμικά να εξέλθουν από το καθεστώς καταπίεσης

καθώς και ο Γραμματάς στο «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 210. Διαλογικές εστίες σε έναν μονόλογο θα μπορούσαν να αποτελέσουν, κατά τον Πεφάνη, ο διχασμός του ομιλούντος υποκειμένου ή η απεύθυνση σε υπερφυσικά όντα. Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 160.

¹⁷⁵¹ Μόλις τρία είναι τα σημεία στα οποία η Κλυταιμνήστρα επιδίδεται στη γραφή του γράμματος, σε αντίθεση με όλη την υπόλοιπη έκταση του μονολόγου που είτε εκφωνείται είτε αναγιγνώσκεται. Για μια αναλυτική παρουσίαση της εναλλαγής αυτών των τριών διαστάσεων του μονολόγου, βλ. Πεφάνης, *ό.π.*, σσ. 159-160.

¹⁷⁵² Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 665. Για μια ανάλυση του μητρικού δικαίου σε αντιπαράθεση με το δίκαιο των ανδρών, βλ. σ. 673.

¹⁷⁵³ *Το ίδιο*, σ. 666.

¹⁷⁵⁴ Ο Παπανδρέου πρώτος κάνει λόγο για «διακριτικό φεμινιστικό τόνο του έργου»: Παπανδρέου, «Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο», στον τόμο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο Στ'*, *ό.π.*, σ. 17 (εμφανίζεται και στο πρόγραμμα της παράστασης: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Ο Δείπνος*, Εθνικό Θέατρο, Χειμώνας 1992-1993). Αντίστοιχα, η Αρβανίτη μιλά για «εντύπωση» μιας φεμινιστικής προσέγγισης του μύθου: Αρβανίτη, *ό.π.*, σ. 197. Η Σιβετίδου πολύ πιο emphatic αναφέρεται στους προσδιορισμούς του φύλου που ανιχνεύονται στα λόγια της Κλυταιμνήστρας. Σιβετίδου, «Στέλλα: τα γυναικεία πρόσωπα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, *ό.π.*, σ. 76. Ενώ, ως καινούργια συνυποδήλωση του μυθήματος «Κλυταιμνήστρα» χαρακτηρίζει τις φεμινιστικές αποχρώσεις του έργου η Σακελλαροπούλου, *ό.π.*, σ. 129. Στο ίδιο πνεύμα, η Α. Μισοπολινού βλέπει την Κλυταιμνήστρα ως «σύμβολο», που «σκοτώνοντας τον επηρμένο Αγαμέμνονα, σκοτώνει τον ιμπεριαλισμό που εκείνος αντιπροσωπεύει» (Μισοπολινού, «Η Κλυταιμνήστρα του Καμπανέλλη: μια παράλληλα ανάγνωση του διαχρονικού συμβόλου», *ό.π.*, σ. 239). Τέλος, ανάλογοι χαρακτηρισμοί δεν ελλείπουν και από την σχετική κριτικογραφία της πρώτης παράστασης. Βλ. ιδίως: Καγγελάρη, «Αρχετυπικές μορφές της μυθολογίας», *Έθνος*, 11.4.1993 και Κρητικός, «Αρχέτυπα ή στερεότυπα; 'Ο δείπνος' του Ιάκωβου Καμπανέλλη, στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Ελευθεροτυπία*, 7.3.1993.

στο οποίο έχουν εγκλωβιστεί και να διεκδικήσουν την ελευθερία τους με κάθε τίμημα¹⁷⁵⁵.

Το γράμμα σε όλη αυτήν τη διαδικασία μεταλλαγής του προσώπου της Κλυταιμνήστρας έχει λειτουργήσει ως καταλύτης, από τη στιγμή που γίνεται το εφαλτήριο για την άρθρωση του λόγου της. Ήδη η ένταξή του στον τίτλο του έργου υποβάλλει ευθύς εξ αρχής τη δυναμική του γράμματος στη συγκρότηση του δραματικού σύμπαντος του έργου, ενώ σηματοδοτεί και το πέραςμα στη σκηνική πράξη: ο θεατής περιμένει να δει μια επιστολή να γράφεται και/ή να διαβάζεται επί σκηνής¹⁷⁵⁶. Με τον τρόπο αυτό η έννοια του γράμματος εισχωρεί βαθμιαία στη συνείδηση του θεατή ως μια εναπόθεση λέξεων και προθέσεων πάνω στο χαρτί. Οι εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες επιβεβαιώνουν αυτήν την πρωτοβάθμια προσδοκία:

[...] Έρχεται στη σκηνή η ηθοποιός που θα υποδυθεί την Κλυταιμνήστρα. Κρατά καφέ, τσιγάρο και πλησιάζει ένα μεγάλο ξύλινο κιβώτιο που θα το χρησιμοποιήσει για τραπέζι. Πάνω στο τραπέζι ένα κηροπήγιο, ένα τασάκι, μολύβια, αρκετά χαρτιά γραμμένα, λευκά, τσαλακωμένα, άλλα όχι. Παίρνει μερικά χαρτιά και τα τοποθετεί σαν «δήθεν» σκόρπια μπροστά και πλάι από το τραπέζι, στο πάτωμα. Ανάβει το κερί, κάθεται σε скаμνί και σβήνει το τσιγάρο της. Παίρνει ένα από τα τσαλακωμένα χαρτιά και αρχίζει να διαβάσει αργά και καθαρά σαν για να επιβεβαιώσει ότι αυτά που έχει γράψει είναι καλά διατυπωμένα.¹⁷⁵⁷

Το γράμμα της Κλυταιμνήστρας στον Ορέστη υποστασιοποιείται σκηνικά διά των τσαλακωμένων και ατάκτως ερριμμένων χαρτιών, άλλων γραμμένων και άλλων ακόμα λευκών. Καθίσταται έτσι ένα σκηνικό αντικείμενο το οποίο, χωρίς να επιβάλλει την παρουσία του επί σκηνής, ουσιαστικά κατέχει κάθε γωνιά της. Αυτό συμβαίνει όχι μόνο επειδή οι σελίδες του γράμματος είναι διασκορπισμένες εδώ κι εκεί πάνω στη σκηνή, αλλά επιπλέον επειδή οι σελίδες αυτές καθορίζουν την κινησιολογία της Κλυταιμνήστρας στις επιμέρους στιγμές της μονολογικής της ρήσης. Εύστοχα η Μ. Παύλου επισημαίνει ότι, αν η Κλυταιμνήστρα είχε τη δυνατότητα να εκφράσει διά ζώσης στον Ορέστη τις σκέψεις και τα συναισθήματά της, τότε θα ενεργοποιούσε πλήθος παραλεκτικών στοιχείων (βλεμματική επαφή, χειρονομίες, επιτονισμό) προκειμένου να επικοινωνήσει στον Ορέστη την βαθύτερη αγωνία της. Τα παραλεκτικά αυτά στοιχεία θα υποδήλωναν ουσιαστικά τις εσωτερικές της συγκρούσεις και συναισθηματικές περιδινήσεις. Απόντος του Ορέστη η Κλυταιμνήστρα αξιοποιεί τον διαμεσολαβητικό ρόλο του γράμματος προκειμένου να του επικοινωνήσει όλα όσα θα ήθελε να του πει διά ζώσης.

¹⁷⁵⁵ Κατά τον Πεφάνη μια τέτοια διαχείριση του μύθου ενεργοποιεί τη λειτουργία της ευλυγισίας («flexibilité») κατά Brunel, σύμφωνα με την οποία «παρατηρείται μια αξιοσημείωτη διατήρηση (ή ‘αντίσταση’) του μυθικού στοιχείου στο δραματικό κείμενο, αλλά και μια παράλληλη προσαρμογή του στις ιδιαίτερες απαιτήσεις των δραματουργών στην αισθητική, στους προσανατολισμούς και στη γλώσσα τους». Πεφάνης, «Μακρινά ταξίδια μυθικών προσώπων. Η Κλυταιμνήστρα και ο Αγαμέμνων στο νεοελληνικό θέατρο (1720-1996)», *ό.π.*, σ. 113.

¹⁷⁵⁶ Η Βερβεροπούλου αποδίδει στον τίτλο την ιδιότητα του «πρόθυρου» («seuil»): «Το οριακό εκείνο άνοιγμα, η πύλη από όπου ο αναγνώστης ‘εισέρχεται’ στον κειμενικό χώρο, υφίσταται παράλληλα και ως ‘πρόθυρο’ (seuil) για τον θεατή, ως δυναμική είσοδος που επιτρέπει το πέραςμα στον τρισδιάστατο κόσμο της σκηνής». Βερβεροπούλου, «Η σημαντική των τίτλων στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 98.

¹⁷⁵⁷ Καμπανέλλης, «Γράμμα στον Ορέστη», *ό.π.*, σ. 25.

Στην ακατάστατη εικόνα των χαρτιών προβάλλεται, συνεπώς, αυτή η απύσχα λεκτική επικοινωνία με όλα τα παραλεκτικά στοιχεία, που τώρα λανθάνουν στις αλλεπάλληλες διορθώσεις και αναδιατάξεις του υλικού ψυχής της Κλυταιμνήστρας¹⁷⁵⁸. Η Κλυταιμνήστρα άλλοτε πλησιάζει κάποια από τις σελίδες, την παίρνει στα χέρια της και την διαβάζει, άλλοτε επιχειρεί να γράψει, άλλοτε τακτοποιεί τα σκόρπια χαρτιά και άλλοτε απομακρύνεται από τις εστίες των συγκεντρωμένων σελίδων γραπώνοντας τυχαία και σέρνοντας αφηρημένα μαζί της κάποιες από αυτές. Το γράμμα, λοιπόν, πέρα από το δραματικό επίπεδο του έργου φαίνεται ότι επιδρά και στη σκηνική αναπαράσταση, διαμορφώνοντας τις κινησιακές και γειτνιαστικές σχέσεις του δραματικού προσώπου της Κλυταιμνήστρας με τις σκόρπιες σελίδες. Για τη σκηνική παρουσία των σελίδων του γράμματος, οι οποίες διαρκώς αναθεωρούνται, η Σιβετίδου παρατηρεί, επίσης, ότι αυτή συνιστά «υπαινιγμό στην πλούσια έμπνευση του μύθου και μαζί έκφραση της αδυνατισμένης από το χρόνο μνήμης, ή ίσως της άρνησης της ανάμνησης, ή τέλος της απελπισμένης προσπάθειας απολογίας [της Κλυταιμνήστρας]»¹⁷⁵⁹.

Ταυτόχρονα, όμως, με την ανάδυση της σκηνικής δυναμικής των σελίδων του γράμματος αναφύεται και η χρήση τους στο περιβάλλον της δοκιμής, στο οποίο τοποθετεί ο Καμπανέλλης την εκφορά του μονολόγου. Έτσι, τα σκόρπια χαρτιά μετέχουν δύο κόσμων: αφενός του δραματικού και σκηνικού χωρόχρονου, στον οποίο το δραματικό πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας εκφωνεί τον μονόλογό του, αφετέρου της συνθήκης της θεατρικής πρόβας, κατά την οποία τα χαρτιά πλαισιώνουν και προσανατολίζουν τη δράση της ηθοποιού που υποδύεται την Κλυταιμνήστρα στον μονόλογό της. Στο επίπεδο αυτό τα χαρτιά λειτουργούν ως αντικείμενα πρόβας, γεγονός που τα κατατάσσει σε ένα αμφίσημο καθεστώς παρουσίας: από τη μια ανακαλούν τον πραγματικό κόσμο, αποποιούμενα την αναπαραστατική λειτουργία και εστιάζοντας την προσοχή του θεατή στην υλικότητά τους, και από την άλλη τελούν σε μια εκκρεμότητα ως προς την υπόσταση την οποία θα λάβουν πάνω στη σκηνή κατά την τελική παρουσίαση του μονολόγου σηματοδοτώντας το «γράμμα στον Ορέστη»¹⁷⁶⁰. Ο θεατής αμφιταλαντεύεται για το αν αυτά τα χαρτιά στη μελλοντική παρουσίαση του μονολόγου της Κλυταιμνήστρας θα έχουν την ίδια σύσσωμη παρουσία ή αν ορισμένα εξ αυτών θα έχουν απορριφθεί είτε θα έχουν εμφανιστεί καινούργια¹⁷⁶¹. Με τον τρόπο αυτό ο Καμπανέλλης συντηρεί τις συνθήκες

¹⁷⁵⁸ Ραυλου, *ό.π.*, σ. 290.

¹⁷⁵⁹ Σιβετίδου, *Το σύγχρονο δράμα: ο λόγος της σιωπής*, *ό.π.*, σ. 139.

¹⁷⁶⁰ Ο ίδιος ο Καμπανέλλης ομολογεί ότι σύμφωνα με την δική του αντίληψη τα πράγματα είναι πιο αυθεντικά στις πρόβες, προτού ενδυθούν το σκηνικό τους περιβλήμα. Αυτό πιθανόν και να δίνει μια εξήγηση στην απόφασή του να δοκιμαστεί με τους αρχαίους τραγικούς μύθους στο επίπεδο του μεταθεατρικού στοχασμού. Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, *ό.π.*, σ. 159.

¹⁷⁶¹ Η Α. Rayner επιχειρεί μια εύστοχη διάκριση του οντολογικού καθεστώτος των σκηνικών αντικειμένων τη στιγμή που αυτά κείτονται στα παρασκήνια εν αναμονή της εμφάνισής τους στη σκηνή και τη στιγμή της εισόδου τους στον σκηνικό χώρο. Για την πρώτη περίπτωση σημειώνει ότι τα αντικείμενα παραπαίουν ανάμεσα σε πραγματικές και φανταστικές χρήσεις, ότι υποβάλλουν μια ιστορία χωρίς προφανή σειρά, αλλά και ότι «όπως τα χαμένα παιχνίδια, εξάπτουν τη φαντασία ως σπαράγματα ενός κόσμου που έχει χαθεί και ενός άλλου που πρόκειται να φτιαχτεί» («Like lost toys, they elicit the imagination, as fragments of one world lost and another yet to be constructed»). Rayner, *ό.π.*, σ. 181.

αποψευδαισθητοποίησης του μονολόγου, πέρα από το δραματικό επίπεδο του έργου, και σε αυτό της σκηνικής παρουσίας¹⁷⁶².

Ένα ακόμα στοιχείο που ενισχύει την αποστασιοποιητική λειτουργία των χαρτιών του γράμματος είναι το υλικό τους: ο Καμπανέλλης εισάγει το σύγχρονο υλικό του κοινού χαρτιού, τη στιγμή που ένα γράμμα της μυκηναϊκής εποχής θα ήταν γραμμένο πάνω σε μια διαφορετική επιφάνεια γραφής/χάραξης¹⁷⁶³. Με τη χρονική αυτή μετάθεση η εστίαση μετατοπίζεται από την ιστορική διάσταση του αντικειμένου στη χειρονομία που συνοδεύει την σκηνική του παρουσία. Η ρεαλιστική αναπαραγωγή του αντικειμένου υποχωρεί μπροστά στην τελεστική του δυναμική. Και, καθώς ο μονόλογος τοποθετείται σε συνθήκες δοκιμής, δοκιμάζονται παράλληλα τα όρια της τελεστικότητας αυτής. Ο θεατής παρακολουθεί την Κλυταιμνήστρα να χειρίζεται τις σελίδες του γράμματος με διάφορους τρόπους, ωστόσο οι ενέργειες αυτές της Κλυταιμνήστρας δεν σταθεροποιούνται στην αντίληψη του ως οι παγιωμένες κινήσεις του δραματικού προσώπου, καθώς σε αυτές ελλοχεύει μονίμως η αυτενέργεια της ηθοποιού που παριστάνει την Κλυταιμνήστρα.

Μια τελευταία διάσταση της λειτουργικότητας των χαρτιών ως σκηνικών αντικειμένων θα μπορούσε να ανιχνευθεί στο επίπεδο της αναθεώρησης του μύθου υπέρ του δραματικού προσώπου της Κλυταιμνήστρας. Το καθεστώς των σκόρπιων και τσαλακωμένων σελίδων, προβαλλόμενο στο ψυχικό τοπίο του μυθικού προσώπου και κατ' επέκταση του ίδιου του μονολόγου, ουσιαστικά αντικατοπτρίζει την εσωτερική κατάσταση της Κλυταιμνήστρας¹⁷⁶⁴. Το γράμμα που γράφεται, σβήνεται και ξαναγράφεται θα μπορούσε να συνιστά μια νύξη για την ολοένα εξασθενούμενη μνήμη της Κλυταιμνήστρας τόσο λόγω της παρέλευση του χρόνου, όσο και λόγω της άρνησής της να αποδεχθεί τις οδυνηρές αναμνήσεις του παρελθόντος ή ακόμα και εξαιτίας αυτής της ίδιας της απελπισμένης απολογητικής της απόπειρας¹⁷⁶⁵. Σε κάθε περίπτωση, τη νύχτα αυτή κατά την οποία η Κλυταιμνήστρα επιχειρεί να βάλει σε μια τάξη τις σκέψεις της, να επικοινωνήσει τις καταπιεσμένες ανάγκες και τις βαθύτερες επιθυμίες της στον γιο της Ορέστη και να επανακτήσει τη σχέση της μαζί του, οι σελίδες του γράμματος τελούν σε ένα καθεστώς συνεχούς επαναδιαπραγμάτευσης. Λόγια γράφονται και σβήνονται, χαρτιά παραπίπτουν, σελίδες αποκαθίστανται και αναδιατάσσονται –το γράμμα αλλά και η ύπαρξη της Κλυταιμνήστρας σε διαδικασία (ανα-)σύνθεσης¹⁷⁶⁶.

¹⁷⁶² Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 665.

¹⁷⁶³ Την εύστοχη παρατήρηση κάνει ο Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 693.

¹⁷⁶⁴ *Το ίδιο*, σ. 667. Η Σιβετίδου γράφει χαρακτηριστικά ότι «τα 'δήθεν' σκόρπια χαρτιά υποβάλλουν την αγωνιώδη ψυχική κατάσταση της γυναίκας». Σιβετίδου, «Η μεταγραφή του μύθου της Ηλέκτρας στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*, *ό.π.*, σ. 306.

¹⁷⁶⁵ Sivetidou, «Théâtre de la mémoire et écriture spéculaire», στον τόμο *Le verbe et la scène: Travaux sur la littérature et le theater en l' honneur de Zoé Samara*, Aphrodite Sivetidou et Athanasia Tsatsakou (eds), Honoré Champion, Paris 2005, σ. 350.

¹⁷⁶⁶ Η Ε. Βαροπούλου στο κριτικό της σημείωμα για την πρώτη παράσταση του *Δείπνου* κάνει λόγο για «φωνή απόγνωσης» της Κλυταιμνήστρας, που υποδηλώνει τόσο την διαίσθηση όσο και την επίγνωσή της ότι το γράμμα δεν θα φτάσει ποτέ στον παραλήπτη του. Πρόκειται για μια ακόμα διάσταση αυτοαναίρεσης της τελικότητας του γράμματος της Κλυταιμνήστρας. Βαροπούλου, «'Ο Δείπνος' του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο *Εθνικό Θέατρο*», *Το Βήμα*, 7.3.1993.

Σε αυτήν ακριβώς τη διαδικασία φωλιάζει εν τέλει και η ειρωνεία του κειμένου, λανθάνουσα σε όλη την έκτασή του και αναδυόμενη ως τραγική ειρωνεία στην απόληξη του μονολόγου με την εμφάνιση του Ορέστη. Η Κλυταιμνήστρα με το γράμμα που απευθύνει στον μονάκριβό της ουσιαστικά επιχειρεί να μεταστρέψει τα συναισθήματά του, ώστε εκείνος να κατορθώσει να αναστείλει το εκδικητικό μένος της Ηλέκτρας εναντίον της μητέρας τους και με τον τρόπο αυτό «να διασπάσει την εκδικητική αλυσίδα και να αποτρέψει τη διαιώνιση της κακής τους ‘μοίρας’»¹⁷⁶⁷. Ωστόσο, η απόπειρά της να ταξινομήσει τα συναισθήματά της και να καταστήσει τον Ορέστη μέτοχο της απολογητικής αναδρομής στη ζωή της επισφραγίζεται τελικά με τη φόνευσή της από τον ίδιο τον παραλήπτη του γράμματος και μάλιστα τη στιγμή ακριβώς κατά την οποία εκείνη φέρεται να ολοκληρώνει το γράμμα, δηλαδή τη μετέωρη εκείνη τομή του χρόνου, κατά την οποία μια εφήμερη τάξη εδραιώνεται στο δραματικό σύμπαν της Κλυταιμνήστρας. Με τον θάνατό της καθίσταται διαυγές ότι ούτε η Μοίρα, την οποία η Κλυταιμνήστρα προσπάθησε με το γράμμα της να υπερνικήσει, αλλά ούτε εν τέλει και η ίδια η παράδοση του μύθου μπορούν να αναιρεθούν¹⁷⁶⁸.

Η ειρωνεία, όμως, επεκτείνεται και εμποτίζει αυτήν την ίδια τη δραματουργική σπουδή του συγγραφέα. Οι διαφορετικοί βαθμοί εγγύτητας στη μονολογική ρήση της Κλυταιμνήστρας καθώς και η αποκάλυψη από μέρους της της άγνωστης αλήθειας για τα πεπραγμένα του οίκου των Ατρείδων αναδεικνύουν τη διάχυση μιας ειρωνικής ματιάς στο σύνολο του μονολόγου. Με την Κλυταιμνήστρα να παραπαίει ανάμεσα στις σκέψεις που την κατατρύχουν, τις σκέψεις που αποφασίζει να εναποθέσει στο χαρτί και τις σκέψεις που έχουν ήδη γίνει λόγος και, ενώ αυτή η παλινδρόμηση εγγράφεται σε δύο διαφορετικούς βαθμούς θεατρικότητας, αποθαρρύνεται η εμβύθιση του θεατή στον ψυχισμό του δραματικού προσώπου, ενώ αντίθετα καλλιεργείται η αμφιβολία για την αποτελεσματικότητα της δραματικής απεύθυνσης της Κλυταιμνήστρας. Πρόκειται για μια «ειρωνεία των καταστάσεων»¹⁷⁶⁹, στο πλαίσιο της οποίας το σύνολο του δραματικού σύμπαντος διαφεύγει της εύκολης στόχευσης και της αμετάκλητης ερμηνείας κατά την προσληπτική διαδικασία¹⁷⁷⁰.

¹⁷⁶⁷ Στέλλα Κουλάνδρου, «Η απολογία της Κλυταιμνήστρας», *Πάπυροι*, 7 (2018), σ. 66.

¹⁷⁶⁸ Σακελλαροπούλου, *ό.π.*, σ. 147. Αντίστοιχη επισήμανση γίνεται από τον Β. Λιαπή: «Με την κορυφαία πράξη της μητροκτονίας, η προγονική αλληλοκτόνος μανία των Ατρείδων διαιώνίζεται δίχην κληρονομικής νόσου και ο Ορέστης του Καμπανέλλη υποστασιώνει τον αρχετυπικό Ατρείδη που απομνημείωσε ο Αισχύλος στις *Χοηφόρους*». Λιαπής, «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) αιώνα», *ό.π.*, σ. 400.

¹⁷⁶⁹ Τις διαφορετικές διαστάσεις της ειρωνείας στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη αναλύει ο Γ. Πεφάνης στη μονογραφία του για τον συγγραφέα. Βλ. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, *ό.π.*, σσ. 118-131, ιδίως σ. 126.

¹⁷⁷⁰ Στον πολυσύνθετο ρόλο του θεατή κατά την πρόσληψη των αρχαϊόμυθων μονολόγων αναφέρεται η Κ. Διαμαντάκου: «[...] η απομόνωση του μονολογούντος προσώπου από τα μυθικά όσο και από τα λογοτεχνικά του συμφοραζόμενα, η τελείως αφαιρετική και επιλεκτική προβολή ορισμένων προσίδιων μυθικών χαρακτηριστικών του, η εστίαση σε αυτό σε μία συγκεκριμένη προδραματική ή μεταδραματική χρονική στιγμή, ‘εντεύθεν’ ή ‘εκείθεν’ της ‘σπουδαιάς και τελείας τραγικής πράξης’, την οποία ο ποιητικός μονόλογος προοικονομεί ή απολογίζει αντίστοιχα, η εξαιρετική υπαινικτικότητα και ελλειπτικότητα των αναδρομών στο δραματικό παρελθόν ή των προβολών στο δραματικό μέλλον του μονολογούντος προσώπου, η αυτονόμηση του ‘ήθους’ και της ‘διάνοιάς’ του από την πραξιακή συμβολή του στην ορθολογική οργάνωση της ‘δράσης’, σε συνδυασμό με έναν συχνά έντονο

Το ανεπίδοτο γράμμα προς τον Ορέστη φαίνεται, έτσι, να επιδίδεται στον θεατή¹⁷⁷¹, προκειμένου να προβάλει τη δική του ερμηνεία στον λόγο της Κλυταιμνήστρας, έναν λόγο βαθιά ανθρώπινο και γυναικείο μεν, χωρίς φεμινιστικές εξάρσεις δε, έναν λόγο που εντάσσεται στην επικράτεια του μύθου, αλλά που ταυτόχρονα διεκδικεί μια θέση στις σύγχρονες δραματουργικές δοκιμές¹⁷⁷². Το γράμμα μοιάζει να διανοίγει, επιπλέον, μια νέα προοπτική: «με τον ‘άφθαρτο’ χαρακτήρα του, απευθύνεται στο *τώρα* αλλά και στο *αύριο*, κρατώντας το μύθο ανοιχτό σε νέες δημιουργικές αναπλάσεις»¹⁷⁷³. Συνεπώς, η σπουδή του Καμπανέλλη δεν συνιστά μόνο μια δραματουργική απόπειρα προσέγγισης του μυθικού προσώπου της Κλυταιμνήστρας στο θεατρικό παρόν, αλλά αυτόματα προσθέτει μια νέα όψη στο «μύθημα» της Κλυταιμνήστρας¹⁷⁷⁴, επιτρέποντας τη δυνητική αξιοποίησή της από μελλοντικά λογοτεχνικά ή άλλα εγχειρήματα. Η Κ. Διαμαντάκου σημειώνει χαρακτηριστικά:

[...] ο αρχαιόμυθος μονόλογος [...] υπαινίσσεται πρόσθετα ένα πλήθος «άλλων», που (θα) έχουν κάποτε και κατά κάποιο τρόπο συμβάλει στη συγκρότηση της παροντικής εκδοχής του μυθικού προσώπου, εκκρεμεί διαρκώς ανάμεσα στο συγχρονικό εαυτό του μονολογούντος

υφολογικά και κατ' εξοχήν ποιητικά προσανατολισμένο λόγο –όλα τα παραπάνω είναι εν γένει χαρακτηριστικά των (περισσότερων) αρχαιόμυθων μονολογικών έργων που αποκλείουν ή έστω περιορίζουν εξαρχής δραστικά τον ‘επιφανειακό’ τρόπο παρέμβασης ενός ‘σύγχρονου’ αναγνώστη, ο οποίος λειτουργεί αφενός εμπειρικά, δηλαδή χωρίς σύστημα ή προκαθορισμένη στάση απέναντι στο έργο, κι αφετέρου αποσπασματικά, χωρίς δηλαδή να κατορθώνει [ούτε και να επιθυμεί] να ανασυστήσει την εσωτερική συνοχή του έργου». Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματουργία: Η αυτονόμηση της μονολογικότητας», *ό.π.*, σσ. 82-83.

¹⁷⁷¹ Την άποψη αυτή εκφράζει ο Β. Πούχνερ στο περιθώριο της ανάλυσης του έργου: Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 672. Σε μια ανάλογη επίδοση του γράμματος στον θεατή αναφέρεται και η Α. Σιβετίδου όταν γράφει ότι η Κλυταιμνήστρα επιχειρεί την απενοχοποίησή της ενώπιον του δικαστηρίου της θεατρικής αίθουσας: Σιβετίδου, «Μεταγραφή και μοντερνικότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σ. 173.

¹⁷⁷² Σύμφωνα με τον Γραμματά, «Διακόπτοντας την πρωτοπρόσωπη γραφή και μεταβαίνοντας στην τριτοπρόσωπη με την *a posteriori* αναληπτική εξιστόρηση του παρελθόντος χρόνου, ο συγγραφέας συνδέει το σύγχρονο ελληνικό θέατρο με τις γενικότερες τάσεις του παγκόσμιου δράματος». Γραμματάς, «Μυθοκριτική και μυθοπλασία: ανάδυση, ευλυγισία και εξακτίνοση του τραγικού μύθου», στον τόμο *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τ. Β', *ό.π.*, σ. 64. Την άρση του έργου πάνω από τα στενά όρια του τραγικού λόγου υπογραμμίζει και ο Γεωργουσόπουλος σε άρθρο του για την πρόσληψη του Καμπανέλλη στο εξωτερικό. Συγκεκριμένα, με αφορμή την παράσταση του *Γράμματος στον Ορέστη* και του *Λείπνου* στο «Scena Theater» της Νέας Υόρκης, γράφει ότι η αμερικανική κριτική αναγνώρισε τον τρόπο με τον οποίο «το τραγικό ρίγος περνάει μέσα από μια σύγχρονη γλώσσα και [...] το μέγεθος των παθών, των συγκρούσεων και των χαρακτήρων διασώζει το μυθικό του κύρος χωρίς να παραπέμπει σε στερεότυπα των ερμηνευτικών σχολών της αναβίωσης του αρχαίου δράματος». Γεωργουσόπουλος, «Ο πρέσβης Καμπανέλλης», *ό.π.*, σ. 6/32.

¹⁷⁷³ Σιβετίδου, «Η μεταγραφή του μύθου της Ηλέκτρας στο νεοελληνικό θέατρο», *ό.π.*, σ. 308.

¹⁷⁷⁴ Ο Βελουδής αποκαλεί μυθήματα συλλήβδην τα μοτιβικά στοιχεία του μύθου. Γιώργος Βελουδής, «Μύθος, Ιστορία, Λογοτεχνία», *ό.π.*, σ. 65. Πιο αναλυτικά, ο Σιαφλέκης αναφέρει: «Τα μυθήματα αποτελούν το συστατικό κύτταρο του μύθου, αλλά δεν μπορούν να ενεργοποιηθούν και να λειτουργήσουν σημασιολογικά παρά μόνο όταν συναφθούν σε μεγαλύτερες ενότητες, με τρόπο τέτοιο ώστε να ευνοείται η δημιουργία μιας νέας μυθικής αφήγησης, που θα συνδέεται με την προηγούμενη αλλά και θα διαφέρει απ' αυτή, χάρη ακριβώς στην ύπαρξη μυθημάτων». Ζαχαρίας Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια: Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα 2005, σσ. 39-40. Ο όρος ανάγεται στον Claude Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, vol. I, Plon, Paris 1973-1974, σ. 234.

προσώπου και ένα πλήθος από «άλλες» ενσωματωμένες ή κυοφορούμενες δραματικές, λογοτεχνικές, ευρύτερα καλλιτεχνικές ή και δοκιμιακές *personae* του.¹⁷⁷⁵

Υπό αυτό το πρίσμα, το γράμμα ανάγεται σε υπερ-σύμβολο¹⁷⁷⁶ του έργου, καθώς στη σκηνική του λειτουργικότητα και στη δραματική δυναμική του συμπυκνώνονται όλες οι σημασίες που αναδύονται από τον εξομολογητικό μονόλογο της Κλυταιμνήστρας. Ταυτόχρονα, ενισχύει την «εννοιολογική διασπορά» του κειμένου συμβάλλοντας στην αναβλητικότητα του νοήματος¹⁷⁷⁷. Το γράμμα λειτουργεί έτσι ως μια ευρεία μεταφορά, η οποία περικλείει και ταυτόχρονα διαθλά το σύνολο των παραγόμενων νοημάτων. Διαμορφώνει, κατ' αυτόν τον τρόπο, πολλαπλές ερμηνευτικές διαστρωματώσεις, οι οποίες μετέχουν του «μετα-μυθικού υπερκειμένου» που συγκροτείται από τους επιμέρους μετασχηματισμούς του υποκείμενου μύθου¹⁷⁷⁸.

Το γράμμα της Κλυταιμνήστρας στον Ορέστη αξιοποιείται δραματουργικά και στο δεύτερο μέρος της τριλογίας, τον *Δείπνο*¹⁷⁷⁹. Στο νεκρόδειπνο που στήνουν οι τρεις απόγονοι του οίκου των Ατρείδων στο σπίτι του Φόλου για να τιμήσουν τους νεκρούς τους ο Ορέστης προσέρχεται εμφανώς επηρεασμένος από το γράμμα της μητέρας του, το οποίο έπεσε στα χέρια του αμέσως μετά τον θάνατό της. Αλλά και η Ηλέκτρα φέρεται να έχει μεταστραφεί ως προς τη στάση της απέναντι στην Κλυταιμνήστρα μετά την ανάγνωση του γράμματός¹⁷⁸⁰. Η Ιφιγένεια, από την άλλη, υιοθετεί μια πιο αποστασιοποιημένη ματιά απέναντι στο γράμμα. Αναφερόμενη στις Μυκήνες και στο παλάτι που στέγασε την ταραχώδη ζωή της οικογένειας, η Ιφιγένεια καταλήγει σχεδόν αφοριστικά: «... τι καλό βγήκε από κει μέσα...; ακόμα και το γράμμα στον Ορέστη που 'γραψε η μητέρα μας...»¹⁷⁸¹, εγείροντας τη διαμαρτυρία της Κλυταιμνήστρας, η οποία σπεύδει να επισημάνει ότι το έγγραφο για να τον προλάβει, προτού αυτός θελήσει να στραφεί εναντίον της. Αμέσως μετά, η Ιφιγένεια συμπληρώνει: «... χίλιες φορές καλύτερα να μην το 'χε πιάσει στα χέρια του...!» και, μετά τη δεύτερη παρεμβολή της Κλυταιμνήστρας, συνεχίζει: «... το 'χει συνέχεια

¹⁷⁷⁵ Διαμαντάκου-Αγάθου, *ό.π.*, σ. 82.

¹⁷⁷⁶ Οι S. Avigal και S. Rimmon-Kenan κάνουν λόγο για το «αντικείμενο – υπερ-μορφή» (*super-figure*), που προκύπτει από τη ρητορική κινητικότητα του αντικειμένου, δηλαδή το άθροισμα των επιμέρους ρητορικών λειτουργιών του αντικειμένου και του μετασχηματισμού τους στο συνεχές του δραματικού λόγου. Avigal and Rimmon-Kenan, *ό.π.*, σ. 20.

¹⁷⁷⁷ Πατσαλίδης, «Η διασπορά του νοήματος», στον τόμο *Θέατρο και θεωρία: περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, *ό.π.*, σσ. 142-152.

¹⁷⁷⁸ Κατά τον Πεφάνη, «Η διαχρονική γοητεία των αρχαίων ελληνικών μύθων έχει δημιουργήσει ένα τεράστιο μετα-μυθικό υπερκείμενο, που τελεί εν εξελίξει, καθώς μεγεθύνονται ή συμπιέζονται διάφορα μυθικά θέματα και μοτίβα, συνεχώς διογκούνται, εμπλουτίζεται και εξελίσσεται, καθώς βρίσκεται σε συνεχή ανασχηματισμό και περιλαμβάνει, όχι μόνο έργα από τη λογοτεχνία και την προφορική παράδοση διαφόρων λαών, αλλά και από τις εικαστικές τέχνες, τη μουσική, την όπερα ή τον κινηματογράφο». Πεφάνης, «Αναζητώντας τον μίτο προς τον αρχαίο ελληνικό μύθο», *ό.π.*, σσ. 24-25.

¹⁷⁷⁹ Η Μ. Παύλου επισημαίνει ότι *Ο Δείπνος* δεν θα μπορούσε να αποκτήσει δραματουργική υπόσταση αν δεν είχε προηγηθεί το *Γράμμα στον Ορέστη* και η τροπή που έδωσε στον μύθο ο Καμπανέλλης μέσα από την αξιοποίηση του σκηνικού αντικειμένου του γράμματος. Pavlou, *ό.π.*, σ. 291.

¹⁷⁸⁰ Βλ. αναλυτικά: Αρβανίτη, *ό.π.*, σ. 199.

¹⁷⁸¹ Καμπανέλλης, «Ο δείπνος», *ό.π.*, σ. 44.

πάνω του, το κρύβει στο μαξιλάρι του...! πιο πολύ κι απ' το φονικό τον τυραννά αυτό το γράμμα...!»¹⁷⁸².

Ήδη, λοιπόν, πριν από την εμφάνιση του Ορέστη στη σκηνή η Ιφιγένεια έχει προϋδεάσει τον θεατή για τον αντίκτυπο τον οποίο φέρεται να έχει επάνω του το γράμμα. Σύμφωνα με τα τελευταία λεγόμενά της, οι ενοχές του Ορέστη εκπορεύονται πολύ περισσότερο από το ετεροχρονισμένα αναγνωσμένο γράμμα παρά από την ίδια τη δολοφονία της μητέρας του. Για τον Ορέστη πιο οδυνηρός προβάλλει ο φαντασιακός θάνατος της Κλυταιμνήστρας από τον πραγματικό –τα βιώματα της παιδικής του ηλικίας τον κράτησαν καθηλωμένο στην ολοκληρωτική άρνηση της μητρικής φιγούρας, κάτι που το γράμμα ήρθε για να αναστρέψει. Μέσα από αυτό η Κλυταιμνήστρα προβάλλει τα βαθιά ανθρώπινα κίνητρά της για την πράξη της συζυγοκτονίας, ενώ παραδέχεται τις αδυναμίες και τα αποτήματά της ως μητέρας. Εάν το γράμμα είχε διαβαστεί έγκαιρα από τον Ορέστη, ο φόνος ίσως να είχε αποτραπεί. Το τετελεσμένο τον βαραίνει στο παρόν της σκηνικής δράσης με την ενοχή μιας συγχώρεσης που δεν δόθηκε, της μητρικής αγκαλιάς που ακούσια αλλά και εκούσια αποστέρηθηκε, της μητρικής φιγούρας που τόσο βίαια ο ίδιος φρόντισε να αποκαθλώσει¹⁷⁸³.

Το γράμμα στο μεγαλύτερο μέρος του έργου αποτελεί αντικείμενο ανάκλησης από τον Ορέστη, ο οποίος μνημονεύει φράσεις του αρκετές φορές παρένθετα στη διάρκεια της σκηνικής δράσης. Μετά το τελετουργικό του νιψίματος των χεριών και τη διευθέτηση των συνδαιτυμόνων στο τραπέζι του δείπνου, ο Ορέστης πρώτος παίρνει τον λόγο αναφωνώντας τα εναρκτήρια λόγια του γράμματος της μητέρας του. Η Ηλέκτρα, σαν να μην έφτασαν στα αφτιά της τα λόγια του Ορέστη, απευθύνεται τότε στον Φόλο με μια πεζή ερώτηση, ανησυχώντας για το αν έστειλαν φαγητό στους μαστόρους (εννοώντας τους εργάτες που περιποιούνται τους τάφους της οικογένειας). Λίγο παρακάτω και ενώ μόλις έχει εκκινήσει η διαδικασία του δείπνου, ο Ορέστης επαναλαμβάνει την αρχική προσφώνηση της μητέρας του προς τον ίδιο στο γράμμα της, με την Ιφιγένεια και πάλι να προσπερνά την παρεμβολή του, επαναφέροντας την κουβέντα στο σημείο στο οποίο την είχαν αφήσει με τον Φόλο και την Ηλέκτρα. Το ίδιο θα συμβεί και αργότερα μέσα στο έργο, τη στιγμή που η Ηλέκτρα εξιστορεί στην Ιφιγένεια τη σχέση της με τον Αίγισθο. Σε άλλη ανάκλησή του ο Ορέστης θα προκαλέσει την παραίνεση της Κλυταιμνήστρας να σκίσει επιτέλους αυτό το γράμμα που τόσο πολύ τον βασανίζει.

Το γράμμα καθεαυτό θα αποκτήσει σκηνική υπόσταση όταν ο Ορέστης αποφασίσει να το εμφανίσει προκειμένου να αναπαραστήσει στην Ιφιγένεια τον τρόπο με τον οποίο τα χέρια της μητέρας τους το κρατούσαν τις τελευταίες στιγμές της. Όπως εύστοχα επισημαίνει η Μ. Παύλου, το γράμμα με την υλική του υπόσταση είναι τελικά το μόνο πράγμα που δίνει στον Ορέστη την αίσθηση της φυσικής επαφής

¹⁷⁸²Το ίδιο, σ. 45.

¹⁷⁸³ Κατά την Σακελλαροπούλου, οι Ερινύες ως οντότητες απουσιάζουν λεκτικά και οπτικά από τον καμπαναλλικό *Δείπνο*, οι ενοχές όμως που βαραίνουν τον Ορέστη προβάλλονται στην ουσία πάνω στο γράμμα της μητέρας του, που ο ίδιος με ευλάβεια κρατά στην τσέπη του παντελονιού του καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Σακελλαροπούλου, *ό.π.*, σ. 142.

με τη μητέρα του, καθώς ήταν το τελευταίο αντικείμενο που εκείνη άγγιξε¹⁷⁸⁴. Με την αναπαράσταση ο Ορέστης ουσιαστικά επιχειρεί στο πρόσωπο της Ηλέκτρας μια προβολή της μητέρας του, διά της οποίας ο ίδιος προσπαθεί τώρα να ανακτήσει το χαμένο έδαφος της φυσικής επαφής, καθώς, ακόμα και σε εκείνες τις τελευταίες τραγικές στιγμές της συνεύρεσής τους που σφραγίστηκαν με τη μητροκτονία, ο Ορέστης φέρεται να είχε απομονώσει πλήρως τις αισθήσεις του από το περιβάλλον και να είχε διαρρήξει κάθε επαφή με τον κόσμο, προκειμένου να αποφευχθεί ένα ενδεχόμενο ερέθισμα που θα ακύρωνε την πρόθεση της μητροκτονίας¹⁷⁸⁵.

Σε μια υποβλητική ατμόσφαιρα, με το ισοκράτημα να δίνει τον τόνο στην οδυνηρή αναπαράσταση, ο Ορέστης τοποθετεί τα φύλλα του γράμματος σε ένα τραπέζι διάσπαρτα, ενώ δίνει στην Ηλέκτρα να κρατά στα χέρια της μερικά από αυτά ως Κλυταιμνήστρα. Καθώς αφηγείται την αλληλουχία των κινήσεών του, ο Ορέστης πλησιάζει την Ηλέκτρα και μιμείται το χτύπημα με το μαχαίρι, χρησιμοποιώντας ένα αληθινό μαχαίρι αυτήν τη φορά. Η Ηλέκτρα, ακολούθως, γέρνει και σωριάζεται στο πάτωμα. Τότε ο Ορέστης, συνεχίζοντας την αφήγηση, αναφέρεται στα χέρια της Κλυταιμνήστρας που κρατούσαν με τις ύστατες δυνάμεις τους το γράμμα και στη συνέχεια ανοίγει ένα-ένα τα δάχτυλα της Ηλέκτρας-Κλυταιμνήστρας προκειμένου να τους αποσπάσει το γράμμα. Καλεί την Ιφιγένεια να δει από κοντά πόσο «σκεφτικό» και «λυπημένο» απέμεινε άδειο και μόνο του το χέρι της Κλυταιμνήστρας, ενώ περιγράφει ακόμα πώς κλείστηκαν μαζί με την Ηλέκτρα στην κάμαρα του Αγαμέμνονα και, αντί να θριαμβολογήσουν για την πράξη τους όπως ανέμεναν ότι θα κάνουν, άρχισαν με μανία να διαβάζουν το γράμμα της μητέρας τους. Στη σκηνή αυτή τα φύλλα του γράμματος αποτελούν μέρος μιας σχεδόν εικαστικής σύνθεσης, όπου το ευάλωτο υλικό του χαρτιού παραλληλίζεται με τη φθαρτή ύλη του ανθρώπινου σώματος. Τα χαρτιά σκορπούν στον χώρο, την ίδια στιγμή που τα χέρια εκτονώνουν σε ένα ρέκβιεμ υπαρξιακής αγωνίας τις τελευταίες δονήσεις του ασπείροντος κορμού της Κλυταιμνήστρας.

Από το σημείο αυτό και στο εξής ο Ορέστης δεν θα ανακαλέσει εκ νέου φράσεις από το γράμμα της Κλυταιμνήστρας. Η αναπαράσταση φέρεται να λειτούργησε θεραπευτικά για τις ενοχές του η απτική επαφή με τα χέρια της Ηλέκτρας-Κλυταιμνήστρας φαίνεται ότι κατεύνασε τον πόνο του. Αυτή η τρίτου βαθμού αναπαράσταση¹⁷⁸⁶, κατά την οποία τα χέρια της Κλυταιμνήστρας ταυτίστηκαν με τα χέρια της Ηλέκτρας¹⁷⁸⁷, επέφερε για τον Ορέστη την κάθαρση και έθεσε τις βάσεις της οριστικής «συν-χώρησης»¹⁷⁸⁸. Τώρα οι ζωντανόι μπορούν να

¹⁷⁸⁴ Ραυλου, *ό.π.*, σ. 297.

¹⁷⁸⁵ *Το ίδιο*, σ. 295.

¹⁷⁸⁶ Ας μην ξεχνάμε ότι και αυτό το έργο τελεί σε καθεστώς δοκιμής.

¹⁷⁸⁷ Τα χέρια της Ηλέκτρας περιγράφονται στην αρχή του έργου ως γεροντικά, προσομοιάζοντας έτσι στα χέρια ενός ανθρώπου μεγαλύτερης γενιάς, όπως η μητέρα της. Αργότερα μέσα στο έργο η Ηλέκτρα θα αναφερθεί στο σμαραγδένιο δαχτυλίδι της Κλυταιμνήστρας, το οποίο εκείνη είχε υποσχεθεί να της δώσει την ημέρα του γάμου της, αλλά η Ηλέκτρα απαρνήθηκε, για να το μετανιώσει μετά τη μεταστροφή της. Η ταύτιση της Ηλέκτρας με το πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας στην αναπαράσταση του φόνου επικυρώνει αυτά τα πρώιμα ψήγματα σύγκλισης των δύο προσώπων.

¹⁷⁸⁸ Τον όρο ως έχει χρησιμοποιεί η Κ. Εξάρχου, η οποία επιχειρεί να αποδώσει με χωρικούς όρους το εννοιολογικό φορτίο της δραματουργίας του Καμπανέλλη. Εξάρχου, «'Ημέρες κρίσεως' των

μοιραστούν μαζί με τους νεκρούς τον ίδιο ζωτικό χώρο. Στον χώρο αυτό οι παρουσίες ζωντανών και νεκρών συναιρούνται, έτσι που, όταν ο Ορέστης γέρνει στο τραπέζι νικημένος από το φαρμάκι της Ιφιγένειας, η Κλυταιμνήστρα απλώνει το χέρι της και τον αγκαλιάζει αίροντας το όριο ανάμεσα στους δύο κόσμους. Η συγχώρηση πραγματώνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, και στο επίπεδο του χώρου και ο κύκλος της ζωής για τα τρία αδέρφια κλείνει με τη μητέρα να επισφραγίζει το τετελεσμένο.

Το γράμμα φέρεται να λειτουργεί καταλυτικά και στο έργο αυτό για τη δικαίωση της Κλυταιμνήστρας, αλλά επιπροσθέτως οδηγεί στην εδραίωση ενός κλίματος βαθιάς αποδοχής και συμφιλίωσης, που καλύπτει αναδρομικά το σύνολο των πεπραγμένων¹⁷⁸⁹. Βασική προϋπόθεση για την εγκαθίδρυση αυτής της νέας τάξης είναι η άρση της τραγικότητας με την οποία προβάλλει σύμφυτη στον μύθο η ιστορία του οίκου των Ατρείδων. Το γράμμα, ενεργοποιώντας την προβολή της Κλυταιμνήστρας στο πρόσωπο της Ηλέκτρας μέσα από την αναπαράσταση του φόνου, ουσιαστικά έλκει το παρελθόν στο ασταθές για τους απογόνους του οίκου παρόν, αποκαθαίροντάς το από τις ενοχές και το αίσθημα του μη αναστρέψιμου. Το τραγικό υποχωρεί μπροστά στην έλευση μιας νέας τάξης συγχώρεσης και σύμπνοιας, που όμως θα εκβάλει στην αμετάκλητη αποδημία των απογόνων του οίκου. Τελικός αποδέκτης του γράμματος αναδεικνύεται και εδώ ο θεατής, αφού σε αυτόν έγκειται να συνθέσει τα δύο χρονικά επίπεδα του έργου: τον χρόνο των ζωντανών με τον χρόνο-άχρονο των νεκρών. Η προσχώρηση των ζωντανών στον κόσμο των νεκρών στο τέλος του έργου ουσιαστικά θεμελιώνει την αμοιβαία διήθηση των δύο χρόνων και δι' αυτής την ανάδυση του ενιαίου δραματικού χρόνου του έργου¹⁷⁹⁰.

Η προωθητική λειτουργία του γράμματος στο πλαίσιο της αναπαράστασης του φόνου ενισχύεται ακόμη περισσότερο από τη δραματουργική συνθήκη η οποία μόλις στο τέλος αποκαλύπτεται ότι διατρέχει το έργο στο σύνολό του: τη συνθήκη της πρόβας. Σε μια ιδιαίζουσα παράβαση ο Αίγισθος εμφανίζεται μετά την αποδημία των τριών αδερφών για να ενημερώσει τους θεατές ότι όσα είδαν ήταν μέρος μιας πρόβας των ηθοποιών. Υπό αυτό το πρίσμα το έργο προβάλλει ως ένα εκούσια ατελές δημιουργήμα «που το κάνει να μοιάζει με απόσπασμα ενός ευρύτερου δημιουργήματος το οποίο βρίσκεται σε διαρκές γίνεσθαι»¹⁷⁹¹. Οι πράξεις του παρελθόντος, οι οδυνηρές μνήμες και η ανάκλησή τους στο παρόν του έργου αποδεικνύονται διαρκώς ανακυκλούμενες σε αυτήν την πρόβα ζωής, συνηγορώντας υπέρ μιας Μετα-ποιητικής¹⁷⁹², που αναστέλλει την τραγική υπόσταση του μύθου και στη θέση της καλλιεργεί το εφήμερο, το εναλλάξιμο, το αντιστρεπτό. «Το θεατρικό δράμα των Ατρείδων λοιπόν θα επαναληφθεί στη μεγάλη σκηνή της ζωής»¹⁷⁹³,

θεατρικών προσώπων στα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Αόρατος Θίασος, Ο Δείπνος και Μια Συνάντηση κάπου αλλού*, ό.π., σσ. 105-113.

¹⁷⁸⁹ «Για τη ματαιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης δεν υπάρχει άλλη παραμυθία από την αγάπη» επισημαίνει εύστοχα ο Ν. Παπανδρέου: Παπανδρέου, «Ιάκωβος Καμπανέλλης: Εραστής του θεάτρου», ό.π., σ. 138.

¹⁷⁹⁰ Για τα διαφορετικά είδη χρονικοτήτων στο έργο, βλ. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σσ. 49, 60-61, 112-114.

¹⁷⁹¹ Φελοπούλου, ό.π., σ. 400.

¹⁷⁹² Τον όρο υιοθετεί η Μ. Ντίνου, ό.π., σ. 90, ενώ η Ζ. Σαμαρά επισημαίνει ότι η μεταθεατρική γραφή του Καμπανέλλη κρύβει μια ολοκληρωμένη ποιητική: Σαμαρά, ό.π., σ. 31.

¹⁷⁹³ Σακελλαροπούλου, ό.π., σ. 155.

εντάσσοντας τελικά τα δύο αρχαιόθεμα μονόπρακτα στον ευρύτερο δραματουργικό προβληματισμό του Καμπανέλλη γύρω από τους χρόνους της ζωής –έναν προβληματισμό ο οποίος θα εκδιπλωθεί εναργέστερα στο εμβληματικό έργο του, *Μια συνάντηση κάπου αλλού*.

Διακειμενικό χαρακτήρα, όπως τα παραπάνω έργα του Καμπανέλλη, φέρει και ο μονόλογος του Άκη Δήμου ...*Και Ιουλιέττα*. Η σαιξπηρική ηρωίδα στο λυκόφως της ταραχώδους ζωής της βρίσκεται περιχαρακωμένη σε ένα απομονωμένο δωμάτιο μιας παλιάς κατοικίας. Ο μονόλογός της συνιστά μια απεύθυνση στους άορατους ακροατές της, διά της οποίας η ίδια επιχειρεί μια καταβύθιση στις μνήμες του νεανικού της έρωτα, τις ματαιώσεις του αισθήματος και την απολεσθείσα πια αστείρευτη δίψα της για ζωή. Ωστόσο, στον ανασκοπικό αυτόν μονόλογό της, πέρα από τις μνήμες του παρελθόντος βίου της, παρεισφρέουν και ονειροπολήσεις κατά τέτοιο τρόπο ώστε η μονολογική της εκφορά να αίρεται πάνω από την καθαυτό επικράτεια της μνήμης και να διανοίγεται σε ένα ευρύτερο πεδίο φαντασιακών προβολών, που συνέχουν παρελθόν, παρόν και μέλλον. Αυτό που ουσιαστικά επιχειρεί η Ιουλιέττα είναι να επαναφέρει τον βιωμένο της χρόνο στο παρόν, να αρθρώσει έναν λόγο πάνω σε αυτόν και έτσι να μπορέσει να νοηματοδοτήσει εκ νέου τον βίο της. Οι μνημονικές πράξεις και οι ονειρικές διεργασίες οι οποίες αναπτύσσονται στην προσπάθεια αυτή σχετίζονται με αυτό ακριβώς το βίωμα που επιζητά την αναμόχλευσή του στο παρόν και τη δι' αυτής ιχνηλάτηση μιας νέας προοπτικής του εαυτού¹⁷⁹⁴.

Σε όλη αυτήν την ανασκοπική διαδικασία η Ιουλιέττα εμφανίζεται βυθισμένη σε μια πολυθρόνα. Αρνούμενη πεισματικά να την εγκαταλείψει, επιχειρεί από τη θέση αυτή να εισχωρήσει στο παρελθόν της και να ενεργοποιήσει τον βιωμένο της χρόνο. Ο μονόλογός της διαρθρώνεται αποκλειστικά πάνω σε ανακλήσεις αναμνήσεων, σε ονειρικές παρεκβάσεις, σε βραχείες απόπειρες προβολών στο μέλλον και στην τελική αποδοχή του περικλειστού παρόντος της. Η Ιουλιέττα δεν εμφανίζει καμία αλληλεπίδραση με τον χώρο που την περιβάλλει, η σκηνή της μονολογικής της εκφοράς είναι η σκηνή του μυαλού της, εκεί όπου όλα συμπλέκονται και συναιρούνται υπό το άχθος της μνήμης και την ανάγκη επαναπροσδιορισμού του είναι της. Μοναδικό αντικείμενο το οποίο αγκυρώνει την παρουσία της Ιουλιέττας στο εδώ και τώρα της σκηνικής πράξης και άρα εδραιώνει ένα είδος θεατρικής μνήμης, αφού επανατοποθετεί το πρόσωπο της Ιουλιέττας στο θεατρικό του συγκεκριμένο, είναι τα γράμματα που φέρεται να έχει λάβει από τον αγαπημένο της Ρωμαίο.

Πιο συγκεκριμένα, στο μέσον περίπου του μονολόγου της η Ιουλιέττα καλεί τους ακροατές της να περιεργαστούν τα «χειρόγραφα», όπως τα αποκαλεί, δηλαδή

¹⁷⁹⁴ Η ίδια η μνημονική διεργασία, εξάλλου, προϋποθέτει μια αφόρμιση από μια παροντική κατάσταση και εμπεριέχει την προβολή στο μέλλον. Όπως γράφει χαρακτηριστικά και ο Γ. Πεφάνης: «Θυμάμαι σημαίνει ανακαλώ το παρελθόν και αναπλάθω τα περιεχόμενά του ανάλογα με το εκάστοτε αφετηριακό παρόν. Αυτό όμως σημαίνει ότι η ανάπλαση είναι μέρος της μέριμνάς μου για το παρόν, αλλά ότι και αυτή η μέριμνα δεν μπορεί παρά να είναι αποβλεπτική, συνδεδεμένη με μία προσδοκία, αν όχι με μία υπόσχεση, ενός κάποιου μέλλοντος». Πεφάνης, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σ. 266.

όλες εκείνες τις επιστολές που της έγραφε ο αγαπημένος της και τις οποίες θεωρεί τώρα τη μοναδική της περιουσία. Παρότι αποδίδει εξέχουσα σημασία στις επιστολές αυτές, εντούτοις η ίδια ομολογεί ότι τις άφησε αναπάντητες: «Δυσκολευόμουν πάντα με τις λέξεις, ήμουν σαν από πείσμα ανορθόγραφη, με μια δικιά μου εντελώς ορθογραφία που απολάμβανα γράφοντας στο ημερολόγιό μου, ντρεπόμουν όμως μήπως φανεί αστεία ή παράξενη στα μάτια ενός ξένου αναγνώστη»¹⁷⁹⁵. Αμέσως μετά, σε μια απόπειρα να αναστρέψει την απουσία αυτή της απόκρισης στα γράμματα του αγαπημένου της, δηλώνει ότι τώρα «του γράφει», μιλώντας «την πιο βαθιά φωνή της», αυτήν «που ακούνε οι πεθαμένοι»¹⁷⁹⁶. Ο ίδιος ο μονολόγός της, άλλωστε, εγγράφεται σε αυτήν την απόπειρα εκ βαθέων εξομολόγησης και έκθεσης των εσώτερων πτυχών του είναι της.

Τα χειρόγραφα είναι το μοναδικό αντικείμενο (μαζί με την πολυθρόνα) του οποίου η σκηνική παρουσία ενεργοποιείται από τα λεγόμενα της Ιουλιέττας. Όλα τα άλλα αντικείμενα τα οποία παρελαύνουν μέσα στη μονολογική της εκφορά ουδέποτε λαμβάνουν σκηνική υπόσταση, παραμένοντας σε ένα καθεστώς κρυπτότητας και αφάνειας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, στο ευρύ πεδίο των ανακλητικών πράξεων και των φαντασιακών προβολών στις οποίες διολισθαίνει η Ιουλιέττα και οι οποίες συγκροτούν το δραματικό πλαίσιο του μονολόγου της τα χειρόγραφα αγκυρώνουν τη μονολογική εκφορά στο δραματικό παρόν και καθίστανται η μόνη απτή απόδειξη του παρελθόντος της, το αποτύπωμα της «περιπέτειας του αισθήματός»¹⁷⁹⁷ της. Λειτουργούν, έτσι, ως σημεία του βιωμένου χρόνου, τον οποίο η Ιουλιέττα διαρκώς επιχειρεί να επαναφέρει στο παρόν. Στη σκηνική τους παρουσία αντικατοπτρίζεται συνεκδοχικά το όλον του ερωτικού της βίου, τον οποίο η ίδια τώρα αποπειράται να αναψηλαφίσει και να ανανοηματοδοτήσει.

Υπό αυτό το πρίσμα τα χειρόγραφα συνοψίζουν το βιωμένο αίσθημα και τον ματαιωμένο έρωτα της Ιουλιέττας, με τα οποία εκείνη επιχειρεί να αναμετρηθεί εκ νέου προκειμένου να επαναπροσδιορίσει το παρόν της. Το γεγονός, μάλιστα, ότι όλα αυτά τα γράμματα παρέμειναν αναπάντητα από την Ιουλιέττα προσδίδει σε όλη αυτήν την ανασκοπική και συνειδησιακή διαδικασία μια περαιτέρω δυναμική, αφού καλλιεργεί την αίσθηση του κατεπείγοντος. Η Ιουλιέττα φέρεται να διακατέχεται από την αδήριτη ανάγκη να ταξινομήσει τα αισθήματά της και να τα αξιοδοτήσει αναδρομικά, ώστε να κατορθώσει έτσι να οργανώσει το παρόν της. Η μονολογική της εκφορά λογίζεται ως μια καθυστερημένη και επιτακτική απόκριση στο ερωτικό της βίωμα, καθώς όπως επισημαίνει και ο συγγραφέας: «Εκείνο που βαραίνει είναι ο τρόπος που το βίωμα εγγράφεται μέσα μας»¹⁷⁹⁸. Μετά την ολοκλήρωση της μνημονικής αυτής πράξης, που τελείται μέσω του μονολόγου της, η Ιουλιέττα εν είδει κάθαρσης θα συμφιλιωθεί με τη μοναξιά της ύπαρξής της, θα καλέσει τους ακροατές της να αποχωρήσουν και θα αποδεχθεί τη σκιώδη συμβίωσή της στο εξής με το είδωλο του αγαπημένου της.

¹⁷⁹⁵ Δήμου, «... Και Ιουλιέττα», *ό.π.*, σ. 82.

¹⁷⁹⁶ *Ο.π.*

¹⁷⁹⁷ Δήμου, «Από το χαρτί στη σκηνή», *ό.π.*, σ. 8.

¹⁷⁹⁸ Δήμου, «Η βαριά ανάσα της σιωπής: Συνέντευξη στον Τάσο Ρέτζιο», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 3.10.1999, σ. 27.

Ένα ιδιαίτερο αντικείμενο κάνει την εμφάνισή του στον σκηνικό χώρο του έργου του Παναγιώτη Μέντη *Οι γυναίκες στη θάλασσα* και συνδέεται με την πρωταγωνίστρια του έργου Αλίκη. Η Αλίκη είναι μια μεσήλικας δημοσιογράφος, η οποία έχει βρεθεί σε κάποιο ελληνικό νησί απεσταλμένη της εφημερίδας για την οποία εργάζεται, προκειμένου να κάνει ένα ρεπορτάζ. Εκεί γνωρίζεται με έναν ντόπιο ψαρά, τον Μιχάλη, με τον οποίο συνάπτει ερωτικό δεσμό. Σταδιακά η σχέση τους θα εξελιχθεί τόσο ώστε η Αλίκη αποφασίζει να εγκαταλείψει τη ζωή της στην Αθήνα και να εγκατασταθεί μόνιμα στο νησί, προκειμένου να δημιουργήσει οικογένεια με τον Μιχάλη. Διακόπτει τη συνεργασία της με την εφημερίδα και κουβαλάει στο νησί τα προσωπικά της αντικείμενα, μεταξύ των οποίων και την αγαπημένη της γραφομηχανή. Στην πορεία του έργου, ωστόσο, χωρίς να ανακλύσουν συγκεκριμένες δραματικές καταστάσεις, η Αλίκη μεταστρέφεται, εγκαταλείπει τον Μιχάλη και αποφασίζει να επιστρέψει στη ζωή της καριέριστα. Σε σύντομες σκηνές, τις οποίες ο συγγραφέας τοποθετεί εμβόλιμα στην εξέλιξη της δράσης καταστρατηγώντας τη χρονική αλληλουχία των δραματικών γεγονότων, παρακολουθούμε την Αλίκη να έχει επιστρέψει στην Αθήνα και κλεισμένη στο διαμέρισμά της να προσπαθεί να αποτυπώσει στο χαρτί βιώματα, σκέψεις, προβολές και συναισθήματα από τη σύντομη διαβίωσή της στο νησί. Η γραφομηχανή καθίσταται το εργαλείο της συναισθηματικής μετάβασης από τη μια κατάσταση στην άλλη, το μέσο διά του οποίου κυρώνεται επί χάρτου η εσωτερική αυτή διαδρομή της Αλίκης.

Η στάση της Αλίκης απέναντι στη γραφομηχανή στα σύντομα αυτά στιγμιότυπα από το διαμέρισμά της είναι μονίμως αμφίθυμη. Ενώ αυτοβούλως κάθεται μπροστά στη γραφομηχανή, με στόχο να βάλει σε τάξη τις σκέψεις της και να αναστοχαστεί πάνω στο βιώμά της, φαίνεται ότι όλη αυτή η διαδικασία της προκαλεί δυσφορία, την εγκλωβίζει σε έναν φαύλο κύκλο μνημονικών ανακλήσεων και απωθημένων συναισθημάτων, της ενεργοποιεί ακόμα και αυτοκαταστροφικές τάσεις (όταν κάποια στιγμή μιλάει στο τηλέφωνο με τον εκδότη της για τον χρόνο παράδοσης των χειρογράφων, δηλώνει ανέτοιμη και απειλεί να καρφώσει στον εαυτό της τον χαρτοκόπτη). Κάποια στιγμή μπροστά της εμφανίζεται η φασματική μορφή της Ρενέ, πρώην συντρόφου του Μιχάλη, απέναντι στην οποία η Αλίκη επιδεικνύει δίβουλη διάθεση. Η Αλίκη, αισθανόμενη να απειλείται από το πρότυπο της Ρενέ, επιχειρεί να σκίσει τις σελίδες που έχει γράψει στη γραφομηχανή και αφορούν την αφηνιαστική εμφάνιση της Ρενέ στο νησί, θεωρώντας ότι έτσι εκμηδενίζει την ίδια την ύπαρξη της Σουηδέζας:

Δεν υπάρχουν!... Βλέπεις; Ξεμπέρδεψα μαζί σου!... Γιατί δεν φεύγεις;... Πάρε δρόμο!... Σήκω και πάρε δρόμο, κούκλα μου!... Θέλεις να τρελαθώ;... Να με τρελάνεις θέλεις; Θα μ' αναγκάσεις... Θέλεις να μ' αναγκάσεις να σπάσω αυτό το διάβολο; (*Αρπάζει τη γραφομηχανή*). Θα την πετάξω απ' το παράθυρο... Στο δρόμο... Στα σκουπίδια...¹⁷⁹⁹

Η μετάθεση της συναισθηματικής πίεσης την οποία νιώθει η Αλίκη από την φασματική παρουσία της Ρενέ στη γραφομηχανή, καθώς απειλεί να την πετάξει από

¹⁷⁹⁹ Μέντης, «Οι γυναίκες στη θάλασσα», στον τόμο *Απαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 169.

το παράθυρο, εξυφαίνει μια συναίρεση των δύο πραγματικοτήτων μεταξύ των οποίων ακροβατεί η Αλίκη: της απτής πραγματικότητας του διαμερίσματός της και της φαντασιακής ανάκλησης της σύντομης ζωής της στο νησί και των προσώπων που συνδέθηκαν με αυτήν. Τα όσα η Αλίκη αποτυπώνει στο χαρτί μοιάζουν να ζωντανεύουν και να κατακυριεύουν τη συνειδησιακή της υπόσταση σε τέτοιο βαθμό ώστε εκείνη φτάνει στο σημείο να θεωρήσει ότι μπορεί να απαλλαγεί διαπαντός από τα φαντάσματα και τα διλήμματα του παρελθόντος απλώς διώχνοντας από το οπτικό της πεδίο τη γραφομηχανή. Το πραγματικό αντικείμενο, η γραφομηχανή, καθίσταται έτσι ένα είδος μαγικού αντικειμένου, καθώς απορροφά την ψυχική ενέργεια της Αλίκης με στόχο να λειτουργήσει λυτρωτικά για την ίδια.

Στο ίδιο πλαίσιο εγγράφεται και η χειρονομία της Αλίκης στην τελευταία σκηνική της εμφάνιση στο διαμέρισμά της, η οποία εξελίσσεται παράλληλα με την προετοιμασία του Μιχάλη ως γαμπρού στον χώρο του δικού του σπιτιού. Οι δυο τους συνομιλούν για το παρελθόν τους διαρρηγνύοντας την ενότητα του χώρου και του χρόνου. Σε αυτό το παράλληλο σύμπαν, στο οποίο συναιρούνται διαφορετικές χρονικότητες, η Αλίκη επιχειρεί να υπερασπιστεί τον εαυτό της, την ίδια στιγμή που ο Μιχάλης την κατηγορεί ευθέως για προδοσία. Κάποια στιγμή η Αλίκη σε υπερένταση δηλώνει ότι θέλει να μείνει μόνη και ρημάζει οτιδήποτε βρίσκεται μπροστά της, μαζί και τη γραφομηχανή, την οποία ρίχνει στο πάτωμα. Χωρίς βοήθημα πια, χωρίς την ασφάλεια που της παρείχε η δική της αφήγηση των πεπραγμένων, η Αλίκη τολμά τώρα να αντικρίσει κατάματα το συναίσθημά της και να παραδεχθεί τη λαχτάρα της για τον Μιχάλη. Είναι, ωστόσο, πολύ αργά, καθώς ο Μιχάλης ετοιμάζεται ήδη να στεφανωθεί τη συγχωριανή την οποία η μητέρα του προόριζε για εκείνον. Έτσι, η Αλίκη μένει να διερωτάται στο τέλος του έργου πότε πρόλαβαν να γίνουν όλα αυτά, σαν να μην ήταν η ίδια ο κύριος υποκινητής των δραματικών εξελίξεων.

Η σκηνική παρουσία της γραφομηχανής στο έργο ουσιαστικά συνέχει τους δύο χρονικούς άξονες του έργου, το παρελθόν της Αλίκης στο νησί και το παρόν της στο αστικό διαμέρισμα. Καθώς η Αλίκη αποπειράται να καταθέσει στα γραπτά της την εμπειρία από τη σύντομη ζωή της στο νησί, τα γεγονότα και τα πρόσωπα, τα απωθημένα συναισθήματα και οι αμφιβολίες του πρόσφατου παρελθόντος ζωντανεύουν μπροστά της και στοιχειώνουν τη μοναχική πραγματικότητά της, μετουσιώνοντας τα διλήμματα της ζωής της σε βαθύτατη υπαρξιακή αγωνία. Η γραφομηχανή, συνεπώς, δεν συνέχει απλώς δύο διαφορετικές χρονικότητες και άρα τους δύο διακριτούς δραματικούς χώρους του έργου, αλλά ανάγεται σε σύμβολο αυτών των διλημάτων της ζωής¹⁸⁰⁰.

Η τελική χειρονομία της Αλίκης να πετάξει τη γραφομηχανή στο πάτωμα και η ευχή της να μπορούσε να αντικρίσει ξανά τον Μιχάλη ουσιαστικά αντικατοπτρίζουν μια ακόμα μεταστροφή της βούλησής της, η οποία θα είναι όχι μόνο τελευταία αλλά και αναπόδοτη. Η Αλίκη επιλέγει, τελικά, εκ νέου τη συμπόρευση με τον Μιχάλη στον συντροφικό δρόμο της οικογενειακής ζωής, αλλά είναι ήδη αργά, καθώς εκείνος ετοιμάζεται να παντρευτεί μια άλλη γυναίκα. Η απορία της Αλίκης στην τελευταία της αποστροφή συμπυκνώνει το δράμα της παλιμβουλίας

¹⁸⁰⁰ Λοΐζου, «Αρμύρα και προκατάληψη», *Το Βήμα*, 2.11.2003.

της ανάμεσα στους διαμετρικά αντίθετους κοινωνικούς ρόλους μεταξύ των οποίων η ίδια ταλαντεύτηκε. Η κατεστραμμένη πια γραφομηχανή αναδεικνύεται σε σιωπηλό μάρτυρα όλης αυτής της εσωτερικής της διαδρομής και τελικά σε σύμβολο της συναισθηματικής της ερημίας.

Μια γραφομηχανή και ένα μπλοκ σημειώσεων συνιστούν το εσωτερικό καταφύγιο και της Μάγδας, ηρωίδας του έργου του Γιώργου Σκούρτη *Το θρίλερ του έρωτα*. Ακριβώς όπως η Αλίκη από το έργο του Μέντη, η Μάγδα καταφεύγει στις σημειώσεις της προκειμένου να μπορέσει να αποτυπώσει επί χάρτου και να ξεδιαλύνει αυτήν τη φορά όχι το παρελθόν της, αλλά ένα όνειρο, που επανέρχεται κάθε βράδυ στον ύπνο της. Η Μάγδα φέρεται να ταλανίζεται από την απειλητική ανδρική μορφή που στοιχειώνει το όνειρό της, την οποία όμως βλέπει πάντα σε φόντο θολό, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να διακρίνει καθαρά τα χαρακτηριστικά της, μολοντί βαθιά μέσα της πιστεύει ότι της είναι πολύ οικεία. Μέσα από τη διαδικασία της συγγραφής ευελπιστεί να ανασκάψει το υποσυνείδητό της και έτσι να μπορέσει να αποκτήσει μια πιο διαυγή εικόνα της ανδρικής αυτής μορφής και να λυτρωθεί από το καθημερινό άγχος το οποίο αυτή της δημιουργεί. Το όνειρο της Μάγδας, όμως, αποδεικνύεται σταδιακά ότι δεν είναι μια απλή φαντασίωση, η προβολή ενός ασυνείδητου φόβου, αλλά ένα πραγματικό συμβάν από το παρελθόν της, που έρχεται κεκαλυμμένο κάτω από τον μανδύα του ονείρου.

Πρόκειται για ένα περιστατικό που η Μάγδα βίωσε στα νιάτα της, όταν βιάστηκε από τον ίδιο της τον σύζυγο, ενώ εκείνη βρισκόταν υπό την επήρεια αλκοόλ, με αποτέλεσμα να μη θυμάται τίποτα, αλλά το συμβάν να έχει εγγραφεί στο υποσυνείδητό της και να επανέρχεται τώρα θολό στους εφιάλτες της. Παράλληλα με την επίμονη προσπάθεια της Μάγδας να απαλλαγεί από το ψυχολογικό άγχος του ονείρου της, επί σκηνής εκδιπλώνεται η μάταιη απόπειρα του συζύγου της, Αλέκου, να αναμετρηθεί με τις ενοχές του για το συμβάν. Καθώς, λοιπόν, μέσα από τη μαιευτική διαδικασία της συγγραφής η Μάγδα φέρεται να φτάνει όλο και πιο κοντά στην ανακάλυψη της αλήθειας, ο Αλέκος αποφασίζει να σπάσει πρώτος το φράγμα της ένοχης σιωπής και να της αποκαλύψει όλη την αλήθεια για το συμβάν του βιασμού, καρπό του οποίου αποτελεί μάλιστα η κόρη του ζεύγους, Τζένη.

Το τέλος του έργου βρίσκει τα δύο πρόσωπα καταρρακωμένα από την ολοκληρωτική διάψευση της κοινής τους πραγματικότητας, από την οποία όπως αποδεικνύεται μοιράζονταν μόνο τη νοσηρή αφετηρία της. Υπό το πρίσμα της πράξης του βιασμού ολόκληρος ο συζυγικός τους βίος προβάλλει τελικά ως μια ψευδαισθητική πραγματικότητα, η οποία δεν έκανε άλλο παρά να θρέφει την ψυχική ανισορροπία των δύο συζύγων. Η Μάγδα θα είναι αυτή που θα δώσει το οριστικό τέλος στη συζυγική σχέση, εγκαταλείποντας τον Αλέκο απροειδοποίητα. Στην τελευταία σκηνή του έργου θα εμφανιστεί με τη βαλίτσα της ανά χείρας και, αφού κλείσει και τακτοποιήσει τη γραφομηχανή της σε ένα ντουλάπι, σκίσει τα τελευταία της γραπτά και αποφανθεί ότι το θρίλερ τελείωσε, θα κάνει το οριστικό βήμα της εξόδου από τον ψευδαισθητικό της κόσμο.

Έτσι, ενώ εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι αυτό που η Μάγδα επιχειρεί να αποτυπώσει στο χαρτί είναι μια αναίτια συναισθηματική περιδίνηση, ένας

αδικαιολόγητος φόβος προερχόμενος από ένα θολό όνειρο και μια παράλογη φαντασίωση, αποδεικνύεται τελικά ότι αυτό το οποίο η συνείδησή της επιχειρεί να στοχεύσει είναι ένα οδυνηρό βίωμα, βαθιά εγχαραγμένο μέσα της, απωθημένο όμως στο υποσυνείδητο εξαιτίας των μειωμένων αντανακλαστικών της την ώρα του συμβάντος. Η ψυχική της κατάσταση προσομοιάζει με αυτήν της Αλίκης, με τη διαφορά ότι η Μάγδα, όταν τελικά έρθει μπροστά στην πλήρη αποκάλυψη της αλήθειας, θα αποτολμήσει τη ρήξη, ενώ αντίθετα η Αλίκη θα εγκλωβιστεί στο αδιέξοδο των διαρκών παλινωδιών της. Η πορεία της Μάγδας προς την εκκάλυψη της αλήθειας είναι μια πορεία κλιμακωτή, χωρίς παλινδρομήσεις και αναστολές, η οποία εκβάλλει στην κατάκτηση της αυτοσυνειδησίας της.

Σε όλη αυτήν την ψυχική και συνειδησιακή της διαδρομή η συγγραφή έχει αποτελέσει για τη Μάγδα ασφαλές καταφύγιο, ανασκαφικό πεδίο και λυτρωτική διέξοδο για τα καταπιεσμένα της συναισθήματα. Καθώς στις σελίδες του μπλοκ της δοκιμάζει κάθε φορά και μια νέα εκδοχή της ιστορίας της, βασισμένης σε κάθε νέα επαναφορά της ανδρικής φιγούρας στο όνειρό της, και καθώς βαθμιαία το πρόσωπο αυτής της φιγούρας γίνεται όλο και πιο καθαρό, η Μάγδα οδηγείται εγγύτερα στην αλήθεια, η οποία όμως δεν θα αποκαλυφθεί παρά από τα χείλη του συζύγου της. Μετά τη σκληρή αυτή αποκάλυψη η συγγραφή δεν έχει πλέον κανένα νόημα για τη Μάγδα. Είχε υπάρξει σταθερό βοήθημά της σε όλη αυτήν την ανακλητική διαδικασία, αλλά η λύτρωση από τους εφιάλτες δεν έχει έρθει ως απότοκο της διαδικασίας αυτής παρά ως αποτέλεσμα μιας έξωθεν προερχόμενης ομολογίας.

Εν τέλει, και στο έργο αυτό η συγγραφική δραστηριότητα αποδεικνύεται αδύναμη να στεγάσει πλήρως το υπαρξιακό αδιέξοδο της ηρωίδας. Αυτός είναι και ο λόγος που η Μάγδα φεύγοντας δεν παίρνει μαζί της την γραφομηχανή, παρά την κρύβει σε ένα ντουλάπι και σχίζει τα γραπτά της. Με τον τρόπο αυτό, επιχειρεί να διαρρηξεί διαπαντός τους δεσμούς με το νοσηρό παρελθόν της και να εξαφανίσει κάθε ίχνος της παλιάς της ζωής. Η έξοδός της από τον χώρο της συζυγικής εστίας συνιστά μια έξοδο από το σύνολο των ρόλων που της είχε επιφυλάξει ο έγγαμος βίος και από την υποτελή θέση στην οποία την είχε υποβάλει η συντηρούμενη ένοχη σιωπή συζύγου της.

Το έργο της Μαρίας Λαϊνά *Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ* περιστρέφεται, όπως φανερώνει και ο τίτλος του, γύρω από την ιδέα της «ατέρμονης παρουσίας ενός κόσμου απτού και ορατού προς τον οποίον κινούνται ο προσωπικός λόγος, τα συναισθήματα, οι μνήμες και τα βιώματα [...]»¹⁸⁰¹. Ο κόσμος αυτός, όμως, στο έργο υπονομεύεται, η ενότητά του διαρρηγνύεται και στις ρωγμές του έρχεται να εγκατασταθεί μια εναλλακτική πραγματικότητα, στην οποία τείνει η ηρωίδα του έργου, Άννα. Η Άννα είναι μια μεσήλικη γυναίκα, η οποία έχει εγκλειστεί οικειοθελώς στο ψυχιατρείο λόγω της ψυχικής διαταραχής την οποία αρκετά όψιμα εμφάνισε στη ζωή της. Εκεί η Άννα όχι μόνο δεν παραιτείται από τη ζωτικότητα της, αντίθετα ονειρεύεται να δημιουργήσει μια νέα πραγματικότητα για να στεγάσει το ατομικό της βίωμα και για τον σκοπό αυτό ζητά τη συνδρομή του Άντρα Α', επίσης

¹⁸⁰¹ Βαροπούλου, «Εξομολογήσεις εκ βαθέων», ό.π.

τρόφιμοι του ψυχιατρείου, ο οποίος την συντροφεύει στην υπαρξιακή της αναζήτηση.

Στην ολοένα επαναφερόμενη συζήτησή τους γύρω από τη νέα αυτή πραγματικότητα η Άννα ανακαλεί τα γραμμένα στο προσωπικό της τετράδιο. Πρόκειται για σκόρπιες σκέψεις σε αφηγηματικό-ποιητικό λόγο, που δημιουργούν εικόνες ενός παράλληλου βίου, τις οποίες η Άννα φυλάει ευλαβικά στο τετράδιό της. Ωστόσο, οι εικόνες αυτές δεν συνιστούν απλώς πρόχειρες καταγραφές της δημιουργικής της φαντασίας, αλλά κάτι πολύ πιο ριζικό. Ο τρόπος με τον οποίο η Άννα μεταχειρίζεται τις λέξεις, ανατρέπει τα καθιερωμένα τους νοήματα και τις αναδιατάσσει για να παραγάγει μια εικόνα δεν είναι παρά μια γλωσσική δοκιμή πάνω στις πολλαπλές δυνατότητες της πραγματικότητας. Για την ακρίβεια είναι ο μοναδικός της τρόπος να υπερβεί τις συμβάσεις της κοινωνίας και της γλώσσας, να αρθεί πάνω από τον κυρίαρχο λόγο και να αποπειραθεί να αρθρώσει τη δική της πραγματικότητα, μέσα από την οποία επιδιώκει να αυτοπροσδιοριστεί. Το τετράδιο ανάγεται, έτσι, σε κιβωτό αυτής της μετασχηματιστικής εμπειρίας, η οποία τελεί εν αναμονή της υλοποίησής της. «Η περιπέτεια των ηρώων της Λαϊνά διαδραματίζεται στο πεδίο του λόγου»¹⁸⁰², επισημαίνει ο Λ. Πολενάκης, και είναι αυτό ακριβώς το πεδίο που υποστασιοποιείται στο αντικείμενο του τετραδίου.

Σε όλα τα παραπάνω έργα οι ηρωίδες φέρονται να τελούν σε ένα μεταίχμιο μεταξύ του πρότερου βίου τους και ενός αναγεννημένου βίου που ευαγγελίζονται, λαχταρούν, προσδοκούν. Οι σκέψεις τις οποίες αποτυπώνουν στο χαρτί δεν είναι παρά τα σπαράγματα του εαυτού τους, τα οποία τώρα εκείνες επιχειρούν να αναδιατάξουν προκειμένου να οδηγηθούν σε μια νέα κατάσταση εαυτότητας. Κατά συνέπεια, στα γράμματα, τις επιστολές και τα χειρόγραφα συναιρείται το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον τους, αφού σε αυτά εγγράφεται ο βιωμένος χρόνος των ματαιωμένων αισθημάτων, το αταξινόμητο παροντικό τους αίσθημα και η προοπτική μιας δικαίωσης, η οποία θα επιφέρει και τον ολικό μετασχηματισμό της ύπαρξής τους. Σε άλλες περιπτώσεις η προσπάθεια των προσώπων εκβάλλει σε μια λυτρωτική προοπτική, ενώ σε άλλες απλώς κυρώνει τον μέχρι τούδε βίο τους, έναν βίο στιγματισμένο από τα κοινωνικά στερεότυπα και την κυρίαρχη έμφυλη ρητορική. Σε καμία περίπτωση, όμως, δεν ακυρώνεται η δυναμική του λόγου τον οποίο έχουν στο μεταξύ αρθρώσει οι ηρωίδες αυτές, ενός λόγου παλλόμενου και διαποτισμένου από μια βαθιά ανάγκη για αυτοδιάθεση και αυτοσυνειδησία.

3.6 Καθρέφτης: σε αναζήτηση ταυτότητας

Ο καθρέφτης είναι ένα αντικείμενο το οποίο εκ φύσεως προβάλλει επενδεδυμένο με ένα βαρύ φιλοσοφικό φορτίο. Η λειτουργία του εδράζεται καταρχήν στην αντανάκλαση του ειδώλου της μορφής η οποία καθρεφτίζεται εντός του, ενεργοποιώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ανασκοπική λειτουργία του βλέμματος: το υποκείμενο ενθαρρύνεται να στοχάζεται και να αναστοχάζεται πάνω στο είδωλό του

¹⁸⁰² Πολενάκης, «Η πραγματικότητα είναι εδώ» της Λαϊνά, με το Θέατρο Τέχνης», *Αυγή*, 28.2.1991.

και με τον τρόπο αυτό αναπτύσσει μια διαρκώς επαναδιαπραγματευόμενη εικόνα του εαυτού. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο J. Baudrillard αποκαλεί τον καθρέφτη «αντικείμενο συμβολικής τάξης [το οποίο] όχι μόνο αντανάκλα τα χαρακτηριστικά του ατόμου, αλλά ακολουθεί την ιστορική εξέλιξη της ατομικής συνείδησης»¹⁸⁰³. Η ολοένα μετουσιωνόμενη συνείδηση του εαυτού η οποία προκύπτει από την επιστροφή του βλέμματος μπροστά στον καθρέφτη, ιδωμένη στο πλαίσιο του ιστορικού συνεχούς, δύναται μεταφορικά να εγκλωπωθεί ολόκληρη τη διαδικασία μετασχηματισμού της συνείδησης του ιστορικού υποκειμένου.

Για τον M. Foucault αυτή η επιστροφή του βλέμματος η οποία συνιστά εγγενές γνώρισμα του καθρέφτη είναι το στοιχείο εκείνο που καθιστά τον καθρέφτη μια ετεροτοπία. Σε αντίθεση με την ουτοπία, που είναι μια χωροθεσία χωρίς πραγματικό τόπο, ο Foucault ορίζει την ετεροτοπία ως έναν πραγματικό χώρο, ο οποίος λειτουργεί ως αντι-χωροθεσία, δηλαδή ως έναν τόπο εντός του οποίου αμφισβητούνται και αποδομούνται όλοι οι άλλοι πραγματικοί κοινωνικοί χώροι προς ανάδειξη μιας εναλλακτικής εμπίωσης του κοινωνικού εαυτού. Ο καθρέφτης εγκαθιστά μια τέτοια αντι-χωροθεσία, από τη στιγμή που ένας πραγματικός τόπος (το σημείο του χώρου στο οποίο στέκεται το υποκείμενο που καθρεφτίζεται), προκειμένου να γίνει αντιληπτός από τη συνείδηση, προϋποθέτει την αντανάκλασή του στον καθρέφτη. Με τον τρόπο αυτό, σημειώνει ο Foucault, ο εαυτός ανασυγκροτείται στο σημείο στο οποίο βρίσκεται και συναντά τις πολλαπλές αντανάκλασεις του¹⁸⁰⁴.

Στην υπό εξέταση δραματουργία η λειτουργία του καθρέφτη διαγράφει μια πορεία η οποία εκβάλλει στη φιλοσοφική του διάσταση, όπως αυτή αναλύθηκε παραπάνω. Εκκινεί από την αντανάκλαση της φιλαρέσκειας και της ματαιοδοξίας των γυναικείων δραματικών προσώπων, εκπληρώνοντας πρωτίστως τη χρηστική του λειτουργία. Ωστόσο, καθώς επιστρατεύεται σε στιγμές κατά τις οποίες τα γυναικεία αυτά πρόσωπα προβάλλουν σε ένα καθεστώς αδυναμίας και ευθραυστότητας, κάτω από τη συνήθεια του καθρεφτίσματος αναδύεται μια βαθύτερη κρίση ταυτότητας των προσώπων και μια διάθεση αναμέτρησης με το εγώ τους. Υπό αυτό το πρίσμα, ο καθρέφτης αποκτά τις δευτεροβάθμιες σημασίες του, οι οποίες μας φέρνουν εγγύτερα στον φιλοσοφικό προβληματισμό του Baudrillard και του Foucault. Τέλος, ο καθρέφτης εμφανίζεται και σε έργα με μεταθεατρικό προσανατολισμό, σηματοδοτώντας το στάδιο της προετοιμασίας για τη μετάβαση στο καθεστώς του ρόλου, αλλά διαμέσου αυτού ενεργοποιεί ακόμα ένα σχόλιο πάνω στην πολλαπλότητα του εαυτού και τις διαρκείς επιτελέσεις του εντός της συνείδησης.

Η σημαντική συμβολή του καθρέφτη στην ποιητική των έργων και στην ανάδειξη των βαθύτερων εννοιολογικών τους στρωμάτων απορρέει και από τη δυνητική υλοποίηση του αντικειμένου του καθρέφτη επί σκηνής. Έτσι, ένας καθρέφτης μπορεί να υποστασιοποιηθεί σκηνικά ως μια πραγματική ανακλαστική επιφάνεια που, ανάλογα με το μέγεθός της δύναται να τελέσει τον αναδιπλασιασμό όχι

¹⁸⁰³ Baudrillard, *Le système des objets*, ό.π., σ. 31.

¹⁸⁰⁴ Βέβαια, ο M. Foucault βλέπει στον καθρέφτη και τη διάσταση της ουτοπίας, υπό την έννοια ότι εντός του καθρέφτη ατενίζει κανείς τον εαυτό του σε έναν χώρο που διανοίγεται εικονικά πίσω από την επιφάνειά του, ο οποίος στην πραγματικότητα δεν υπάρχει, αφού δεν είναι παρά μια αντανάκλαση του πραγματικού. Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, ό.π., σσ. 260-261.

μόνο του προσώπου που καθρεφτίζεται εντός του, αλλά και ολόκληρου του σκηνικού χώρου, ενδεχομένως και του θεατρικού. Μπορεί, όμως, να υποστασιοποιηθεί σκηνικά και με άλλα μέσα, όπως πλαστική επιφάνεια απομίμησης καθρέφτη, που μπορεί ακόμα και να παραμορφώνει το είδωλό της, λειτουργώντας έτσι ενισχυτικά της ειρωνικής διάστασης με την οποία περιβάλλεται η ατομική ταυτότητα σε ορισμένα έργα. Αντίστοιχα, μπορεί να αποδοθεί με ένα διάφανο ύφασμα και ένα παιχνίδι με σκιές ή με την ύπαρξη άλλου ηθοποιού πίσω από ένα κάδρο στο πλαίσιο του σωματικού θεάτρου. Σε αυτές τις περιπτώσεις ενεργοποιούνται και άλλες διαστάσεις, όπως αυτές του σκηνικού φωτισμού και της σωματικότητας, οι οποίες, πέρα από την ισχυρή αισθητηριακή διέγερση που προκαλούν, δύνανται να αναδείξουν αυτήν την ίδια τη φιλοσοφική διάσταση του καθρέφτη, όπως αυτή περιγράφηκε παραπάνω. Ως εδραίο συμβολικό αντικείμενο, λοιπόν, ο καθρέφτης καθίσταται προνομιακό πεδίο επιτέλεσης του φιλοσοφικού στοχασμού γύρω από την έννοια της εαυτότητας και οι πολλαπλές δυνατότητες που αναδύονται από τις δυναμικές σκηνικές του υλοποιήσεις ουσιαστικά επισφραγίζουν την τελεστική του δυναμική.

Ένα καθρεφτάκι στα χέρια της Κατερίνας επενδύεται με τον χαρακτήρα της γυναικείας ματαιοδοξίας στο έργο του Τάκη Θεοδωρόπουλου *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*. Η Κατερίνα είναι η ερωμένη του Αντώνη, ο οποίος είναι παντρεμένος με την Ελένη, η οποία με τη σειρά της διατηρεί δεσμό με τον Γιώργο. Στο έργο σκιαγραφούνται οι επιμέρους ποιότητες του ιδιότυπου αυτού ερωτικού κουαρτέτου, που όλες όμως συγκλίνουν στην ίδια αίσθηση ματαιότητας και κενότητας του βίου των προσώπων. Στην κατεύθυνση αυτή λειτουργεί και το καθρεφτάκι καλλωπισμού το οποίο η Κατερίνα βγάζει από την τσάντα της στη σκηνή του νοσοκομείου, την ίδια στιγμή που ο Αντώνης κείται δίπλα της στο νοσοκομειακό κρεβάτι χτυπημένος από εγκεφαλικό. Το παραξένισμα που προκαλεί η ασύμβατη αυτή χρήση του καθρέφτη στο νοσοκομειακό περιβάλλον συνάδει με το σαρκαστικό πνεύμα του συγγραφέα, ο οποίος στο έργο αυτό επιχειρεί να προσεγγίσει με έναν βαθιά ειρωνικό τρόπο τη συμβατικότητα της ζωής των μικροαστών και τον εγκλωβισμό τους σε μια πραγματικότητα αδιέξοδης επικοινωνίας και ανακυκλούμενης κενότητας, που τελικά μαρτυρούν αυτήν την ίδια τη ματαιοδοξία της ύπαρξής τους.

Στο ίδιο πλαίσιο αξιοποιείται και ο καθρέφτης στο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου *Λόγω φάτσας*. Στην έναρξη της δεύτερης πράξης του έργου, εν όψει της έλευσης του σκηνοθέτη για το γύρισμα του τηλεοπτικού σποτ στο οποίο θα πρωταγωνιστήσει η Σουζάνα, εκείνη σπεύδει να κοιταχτεί σε ένα καθρεφτάκι χειρός για να βεβαιωθεί για την εικόνα της με τα ρούχα του ρόλου. Ζητά, μάλιστα, την επιβεβαίωση της αδερφής της Θεοδωρούλας, η οποία την επαινεί και δηλώνει βέβαιη ότι η Σουζάνα με την εμφάνισή της αυτή θα έχει και άλλες καλλιτεχνικές προτάσεις. Η Σουζάνα, τότε, της λέει χαριτολογώντας ότι εκείνη είναι ο καθρέφτης της και ως καθρέφτη την ρωτά αν θα μπορούσε καμιά άλλη να παίξει τον ρόλο της καλύτερα από την ίδια. Τη στιγμή που η Θεοδωρούλα της απαντά ότι είναι η ωραιότερη και πιο αστραφτερή από όλες, εισέρχεται στον χώρο ο σκηνοθέτης για την τελευταία μέρα των γυρισμάτων. Τα γυρίσματα ολοκληρώνονται μέσα σε μια ατμόσφαιρα θριάμβου

που γεμίζει τη Σουζάνα με ελπίδες για την αναγέννηση της καριέρας της, ωστόσο οι εξελίξεις θα την διαψεύσουν. Στην τελευταία σκηνή του έργου οι δύο αδερφές πληροφορούνται ότι το σποτ τελικά δεν θα προβληθεί λόγω μιας εμπλοκής με τον έτερο πρωταγωνιστή, ενώ επιπλέον οι συμμετέχοντες θα μείνουν απλήρωτοι.

Το επεισόδιο με τον καθρέφτη στην έναρξη της δεύτερης πράξης του έργου, η οποία έρχεται ως πλήρης αντίστιξη της πρώτης πράξης, στην οποία κυριαρχεί ένα αίσθημα απομόνωσης και παραίτησης από τη ζωή, αντανakλά την πρόσκαιρη αναλαμπή της Σουζάνας και την αναπτέρωση της ελπίδας της για μια δυναμική επανάκαμψη στον κόσμο του θεάματος. Η απρόσμενη πρόταση του σκηνοθέτη στη γηραιά ηθοποιό πυροδοτεί τη ναρκωμένη ματαιοδοξία της και εκείνη αποφασίζει χωρίς περιστροφές να συμμετάσχει στο εγχείρημα παρά τους αρχικούς δισταγμούς της αδερφής της. Έτσι, όταν έρχεται η ώρα να εκτεθεί μπροστά στον φακό, η Σουζάνα κοιτάζεται με λαχτάρα στον καθρέφτη και επιζητά την επιβεβαίωση της εικόνας της από τον ζωντανό «καθρέφτη» της ζωής της, την αδερφή της, που σε όλη τη διάρκεια της καριέρας της φέρεται να έχει σταθεί στο πλευρό της, συμβουλευοντάς την για τα καλλιτεχνικά της βήματα.

Ο καθρέφτης, συνεπώς, στο έργο αυτό, είτε στην κυριολεκτική είτε στη μεταφορική του διάσταση, συμπυκνώνει τη δίψα της Σουζάνας για μια δεύτερη ευκαιρία ζωής και καριέρας. Ωστόσο, η ματαιοδοξία με την οποία εκείνη αυτοθαυμάζεται στον καθρέφτη θα εκβάλει στην τελική ματαίωση του ονείρου της, καθώς αυτό προδίδεται από τους νόμους της αγοράς. Στο τέλος του έργου οι δύο αδερφές θα δουν την ελπίδα τους να διαψεύδεται και θα αναδιπλωθούν στον οικείο χώρο του σπιτιού τους, τον οποίο επιχειρούν να ανασυγκροτήσουν μετά την άλωσή του από το συνεργείο παραγωγής. Θα επιστρέψουν στην πρότερή τους κατάσταση, την οποία θα αναγνωρίσουν ως τη μόνη έγκυρη, έχοντας πλέον αφομοιώσει την παρέλευση του χρόνου που τις φέρνει ένα βήμα προ του αμετάκλητου τέλους τους.

Ένα καθρεφτάκι χειρός θα χρησιμοποιήσουν για να καλλωπιστούν και τα δύο γυναικεία πρόσωπα από το αρχαιόμυθο έργο της Λείας Βιτάλη *Ροσμιπίφ*, *Κλυταιμνήστρα* και *Ιφιγένεια*. Πρώτη η *Ιφιγένεια* θα αξιοποιήσει τον καθρέφτη στη σκηνή κατά την οποία ενδύεται τελετουργικά το κόκκινο φόρεμά της. Αφού ντυθεί, η *Ιφιγένεια* θα φτιάξει τα μαλλιά της μπροστά στον καθρέφτη, θα βάλει τα χείλη της με κόκκινο κραγιόν και ύστερα θα βάλει σε ένα ποτήρι κόκκινο κρασί και, κοιτώντας τον εαυτό της στον καθρέφτη, θα το κρατήσει σαν να εύχεται σε κάποιον αόρατο συνδαιτυμόνα. Σκοπός της είναι να σαγηνεύσει τον *Αγαμέμνονα* και να τον σύρει στο ερωτικό της κρεβάτι, σε μια προσπάθεια να εκδικηθεί τη μητέρα της.

Η *Κλυταιμνήστρα* παρουσιάζεται από την Βιτάλη ως μια γυναίκα της οποίας οι αισθήσεις έχουν απονεκρωθεί. Η ίδια φέρεται να έχει αποκτηνωθεί από τις καθημερινές δολοφονίες των ενοίκων της πανσιόν της, στις οποίες προβαίνει με κανιβαλιστική διάθεση. Όταν, όμως, στην πανσιόν καταφθάνει ο *Αγαμέμνονας* (*Άγνωστος*), τα συναισθήματα της *Κλυταιμνήστρας* θα ξυπνήσουν και ο πόθος της γι' αυτόν θα αναζωπυρωθεί, σε βαθμό που η ίδια να μην δύναται να στραφεί εναντίον του για να εκδικηθεί τη θυσία της κόρης τους. Αυτός είναι και ο λόγος που η *Ιφιγένεια* επιθυμεί να την εκδικηθεί. Στο πλαίσιο της προσπάθειας της

Κλυταιμνήστρας να γοητεύσει και να κερδίσει εκ νέου τον Αγαμέμνονα, του παραθέτει δείπνο με το αγαπημένο του έδεσμα, το ροστμπίφ, ζητά από τον Ρούμπυ να στρώσει τα κόκκινα μεταξωτά σεντόνια στο κρεβάτι και η ίδια καλλωπίζεται και αρωματίζεται μπροστά σε έναν καθρέφτη.

Συνεπώς, και οι δύο απόπειρες καλλωπισμού των προσώπων μπροστά στον καθρέφτη συνδέονται με την έννοια της γυναικείας φιλοκαλίας και εγγράφονται σε μια κοινή προσπάθεια διεκδίκησης του Αγαμέμνονα. Η μεν Κλυταιμνήστρα προς εκπλήρωση της βαθιάς ερωτικής της επιθυμίας για εκείνον, η οποία έχει καταστείλει την εκδικητική της μανία, η δε Ιφιγένεια προς εκδίκηση της μητέρας της. Δεν είναι, μάλιστα, τυχαίο ότι ο καλλωπισμός της Κλυταιμνήστρας λαμβάνει χώρα ακριβώς μετά την απέκδυση του κόκκινου φορέματος από την Ιφιγένεια –νοείται έτσι ως ετεροχρονισμένος. Η Ιφιγένεια έχει ήδη πετύχει τον στόχο της και οι δραματικές εξελίξεις έχουν δρομολογηθεί προς την τελική τους λύση. Η τελετουργική σκηνή της ένδυσης της Ιφιγένειας με το κόκκινο φόρεμα και του καλλωπισμού της, μια σκηνή στην οποία το κόκκινο χρώμα κυριαρχεί σε όλα τα σκηνικά στοιχεία, έχει λειτουργήσει ως οπτική προοικονομία της θανάσιμης κατάληξης των σκηνικών δρωμένων, καθώς από το μαχαίρι του Αίγισθου-Ρούμπυ θα δολοφονηθεί στο τέλος του έργου ο Αγαμέμνονας με την Κασσάνδρα, ενώ από τα χέρια της Ιφιγένειας θα στραγγαλισθεί η ίδια της η μητέρα.

Στο έργο του Γιώργου Σκούρτη *Το θρίλερ του έρωτα* ο καθρέφτης αξιοποιείται προς ανάδειξη της προβληματικής γύρω από τη γυναικεία ταυτότητα και τα πατριαρχικά στερεότυπα –μια προβληματική η οποία υφέρπει σε όλη τη διάρκεια της δράσης, χωρίς ποτέ να αναδεικνύεται με εμφαντικό τρόπο, εντούτοις εμποτίζει τα σκηνικά δρώμενα και τροφοδοτεί τον ψυχισμό των δύο πρωταγωνιστών. Ο Αλέκος και η Μάγδα είναι ένα ζευγάρι αστών, με μια φαινομενικά ήρεμη και τακτοποιημένη οικογενειακή ζωή, η οποία όμως φέρεται διάστικτη από ανεπαίσθητες ρωγμές. Στις ρωγμές αυτές φωλιάζουν οι ενοχές από την πλευρά του Αλέκου για τον βιασμό της συζύγου του, τον οποίο ο ίδιος είχε διαπράξει στο παρελθόν, όταν εκείνη ήταν σε κατάσταση μέθης, και από την πλευρά της Μάγδας μια διαρκής αμφιβολία γύρω από τη γυναικεία της υπόσταση. Η αμφιβολία αυτή απορρέει σε μεγάλο βαθμό από τους εφιάλτες με τους οποίους έρχεται κάθε βράδυ αντιμέτωπη η Μάγδα και στους οποίους βλέπει την ίδια πάντα ανδρική φιγούρα να κινείται απειλητικά επάνω της με διάθεση επιβολής.

Το ζήτημα της αυτοεικόνας και της αντίληψης του γυναικείου σώματος σε σχέση με τα πρότυπα της ανδροκρατούμενης κοινωνίας ανακινείται κατεξοχήν μέσα από το αντικείμενο του καθρέφτη, που στο έργο αυτό εμφανίζει μια διακριτική πλην όμως διακριτή παρουσία. Σε στιγμές της δράσης κατά τις οποίες η Μάγδα βρίσκεται μόνη στον δραματικό χώρο, θα σταθεί μπροστά στον καθρέφτη, θα ψαύσει το σώμα της, θα το σφίξει σαν να προσπαθεί να το νιώσει και άλλοτε θα απογοητευτεί από την εικόνα του, άλλοτε θα εμφανιστεί πιο συγκαταβατική. Η τακτική στάση της Μάγδας μπροστά στον καθρέφτη κατά το πηγαινέλα της από το σαλόνι στην κουζίνα και αντίστροφα, καθώς επιτελεί τον ρόλο της νοικοκυράς, ενώ ταυτόχρονα κατατρύχεται

από το άγχος μιας αδιόρατης απειλής, προσδίδει στο άγχος της αυτό μια βαθύτερη υπαρξιακή διάσταση.

Η Μάγδα αγωνιά για την εντύπωση που προκαλεί το σώμα της, ζητά μάλιστα την επιβεβαίωση του Αλέκου πως το κορμί της είναι ακόμα ελκυστικό, την ίδια στιγμή που η ίδια αισθάνεται μια βαθιά αποξένωση από αυτό. Η αποξένωση έχει τις ρίζες της στον πάλαι ποτέ βιασμό της Μάγδας, ο οποίος της προκαλεί αυτήν την ασυνείδητη αποστροφή για την εικόνα του εαυτού της¹⁸⁰⁵ και καλλιεργεί τη διαρκή της αμφιβολία. Έτσι, όταν στο τέλος του έργου ο Αλέκος ομολογεί στην Μάγδα τον βιασμό της από τον ίδιο, εκείνη συνειδητοποιεί ότι σε όλη τη διάρκεια του συζυγικού της βίου όχι μόνο ετεροπροσδιοριζόταν από την επιτυχημένη κοινωνική και επαγγελματική εικόνα του δικηγόρου συζύγου της, αλλά στην ουσία είχε καταστεί ακούσια έρμαιό του, καθώς ο βιασμός είχε λειτουργήσει όλα αυτά τα χρόνια υπογείως, υποσκάπτοντας την όποια απόπειρα αυτοδιάθεσής της.

Στο φευγαλέο κοίταγμα της Μάγδας στον καθρέφτη συμπυκνώνεται, συνεπώς, κάτι πολύ βαθύτερο από μια εκδήλωση της γυναικείας ματαιοδοξίας. Από τη μια αντανakλάται η απεγνωσμένη προσπάθεια της Μάγδας να αποκτήσει μια βαθύτερη αντίληψη του εαυτού της, ενός εαυτού τον οποίο η ίδια βιώνει ως κατακερματισμένο και διαρκώς ευάλωτο στις ψυχικές της διακυμάνσεις, και από την άλλη αποτυπώνεται το μάταιο της προσπάθειας αυτής, καθώς η Μάγδα, έχοντας άγνοια του συμβάντος του βιασμού, αδυνατεί να ανασυνθέσει την εικόνα του εαυτού της και να κυριαρχήσει επάνω στην αυτοαντίληψή της. Πρόκειται, εν τέλει, για μια αμφίσημη λειτουργία του καθρέφτη, όπως την περιγράφει ο T. Adler: ο καθρέφτης μπορεί από τη μια να οδηγήσει σε έναν αναδιπλασιασμό της παρουσίας, δίνοντας έτσι την ευκαιρία για μια βαθύτερη επίγνωση αυτού που δεν γίνεται αντιληπτό εκ πρώτης όψεως, και από την άλλη μπορεί να λειτουργήσει ως μια μάσκα αποξένωσης του ατόμου προς τον πραγματικό του εαυτό¹⁸⁰⁶.

Για τον συγγραφέα η αντίφαση είναι εγγενής σε κάθε φαινόμενο, πρόσωπο, κατάσταση και αντικείμενο και είναι αυτή που προκαλεί την εξέλιξή τους¹⁸⁰⁷. Χωρίς τις εσωτερικές τους αντιφάσεις τα πράγματα δεν θα μπορούσαν να ενεργοποιηθούν και έτσι να συμβάλουν στη νοηματοδότηση του κόσμου. Υπό το πρίσμα αυτό ο επί σκηνης καθρέφτης με την αντιφατική του λειτουργία ουσιαστικά συνοψίζει την προβληματική του έργου και θέτει τις βάσεις για τη λύση του οικογενειακού δράματος. Όταν η Μάγδα συνειδητοποιήσει τη φενάκη μέσα στην οποία είχε διαγάγει ολόκληρο τον συζυγικό της βίο, θα αποφασίσει να εγκαταλείψει τον Αλέκο. Η εξέλιξη αυτή επισφραγίζει την πορεία προς την αυτοσυνειδησία της με τρόπο ακραίο και μη αναστρέψιμο. Είναι, όμως, η επιβεβαίωση της κατάκτησης της αυτοαντίληψής της, ακόμα και αν αυτή έχει διέλθει μέσα από το τραυματικό βίωμα του βιασμού και τη συνακόλουθη αναγνώριση της καθολικής επενέργειας την οποία αυτός είχε επάνω στην προσωπικότητα και τον ψυχισμό της. Στο τέλος του έργου η Μάγδα αποφασίζει

¹⁸⁰⁵ Ραπανάκη, «‘Το θρίλερ το έρωτα’: Συζυγική βία», *Νίκη*, 12.4.1998.

¹⁸⁰⁶ Thomas P. Adler, «The mirror as Stage Prop in Modern Drama», *Comparative Drama*, 14 (1980-1981), σ. 356.

¹⁸⁰⁷ Σκούρτης, «I: Η εφαρμογή της διαλεκτικής στη δημιουργία ενός νέου θιάσου – II: Ομάδες Θεάτρου», *Θεατρογραφίες*, 3 (Φθινόπωρο 1998), σσ. 77-78.

στην ουσία να συμφιλιωθεί με την εικόνα του κατακερματισμένου εαυτού που της προσέφερε ο καθρέφτης και να την αναγνωρίσει ως τη μόνη έγκυρη και αποδεκτή.

Ένας καθρέφτης εμφανίζεται και στον σκηνικό χώρο του πρώτου έργου του Παναγιώτη Μέντη, *Άννα, είπα!* Το έργο ανοίγει με την Άννα, μια γυναίκα μέσης ηλικίας, απομονωμένη σε ένα άδειο δωμάτιο, που θα μπορούσε να είναι από δωμάτιο σπιτιού μέχρι κελί φυλακής ή δωμάτιο κλινικής. Ο κενός αυτός χώρος σταδιακά φωτίζεται μέχρι που στην ακρόρειά του θα αποκαλυφθεί ένα μικροαστικό καθιστικό. Εκεί θα εκτυλιχθούν όλες οι σκηνές από το παρελθόν της Άννας, τις οποίες η ίδια ανακαλεί στη μνήμη της εν είδει οραμάτων. Στις σκηνές αυτές η Άννα θα έρθει αντιμέτωπη με τα φαντάσματα του παρελθόντος της: τη δεσποτική παρουσία της μητέρας, τον ψυχικά ασθενή πατέρα και τον βίαιο σύζυγό της και θα επιχειρήσει να επιβληθεί επάνω τους, ξορκίζοντας τα ενοχικά σύνδρομα και το στίγμα της ανικανότητας με τα οποία έχει φορτωθεί. Δραματουργικά οι μεταβάσεις από το παρόν στο παρελθόν και αντίστροφα τελούνται με έναν ανεπαίσθητο τρόπο, κυρίως μέσω του λόγου. Ωστόσο, ο συγγραφέας ενίοτε αξιοποιεί και αδιόρατα σκηνικά σημεία, τα οποία καθοδηγούν το βλέμμα του θεατή και μετατοπίζουν την εστίασή του στην εκάστοτε κυρίαρχη χρονική βαθμίδα. Ένα τέτοιο σημείο είναι και ο καθρέφτης, ο οποίος αξιοποιείται τρεις φορές μέσα στο έργο.

Την πρώτη φορά η χρήση του καθρέφτη από την Άννα συμπίπτει με την πρώτη μετάβασή της στο παρελθόν. Μετά τον εναρκτήριο μονόλογό της η Άννα πετά τη ρόμπα που φορά, μένει με ένα εμπριμέ φορεματάκι, τρέχει στον καθρέφτη του σερβάν, διορθώνει τα μαλλιά της και μεταμορφώνεται σε κοπέλα γύρω στα δεκαεννιά, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Οι επόμενες δύο χρήσεις του καθρέφτη εντοπίζονται στο δεύτερο μέρος του έργου. Μετά το όραμα με τον Αστυνόμο, ο οποίος φέρεται να έχει επιστρέψει πίσω στο σπίτι τον πατέρα της Άννας Στέλιο σε κατάσταση πνευματικής σύγχυσης, η Άννα πάει προς τον καθρέφτη και μιλάει με τον εαυτό της. Αίφνης μοιάζει σαν να συνειδητοποιεί τη μοναξιά της, την απόλυτη ερημία της και πιάνει να χτενίσει τα μαλλιά της. Οι υποτιθέμενες φωνές που ακούει θα ενεργοποιήσουν εν συνεχεία το επόμενο όραμά της, για να καταβυθιστεί εκ νέου στα ερέβη της μνήμης. Την τελευταία χρήση του καθρέφτη θα κάνει η Άννα λίγο αργότερα και συγκεκριμένα μετά τη συνάντησή της με την Μπέμπα. Παρόλο που η μητέρα της Άννας, Σοφία, είναι στη σκηνή αυτή παρούσα και απευθύνει τον λόγο στην Άννα, εκείνη μοιάζει σαν να μην την ακούει. Παίρνει τη ρόμπα της, την ρίχνει στους ώμους, ανάβει τσιγάρο, πηγαίνει μπροστά στον καθρέφτη και σηκώνει τα μαλλιά της ψηλά. Τελεί καταφανώς στο παρόν, ωστόσο οι εικόνες από το παρελθόν της την κατατρύχουν σε τέτοιο βαθμό ώστε την βυθίζουν όλο και περισσότερο στον λαβύρινθο των οδυνηρών αναμνήσεων.

Από το σημείο αυτό και εξής το σφυροκόπημα από τα ανακαλούμενα βιώματα θα είναι τέτοιο που θα απολήξει στην πλήρη αποδιοργάνωση της Άννας και αμέσως μετά στη συμφιλίωσή της με το παρελθόν. Η απότομη αυτή μεταστροφή θα τελεστεί στον τελευταίο της μονόλογο, οπότε και η Άννα θα αναλογιστεί την τιμωρητική δύναμη του Θεού, θα αναθέσει σε αυτόν το χρέος της απόδοσης δικαιοσύνης και η ίδια θα αναλάβει να τιμήσει τους νεκρούς της ζωής της χάριν του Ψυχοσάββατου. Με

τον τρόπο αυτό θα καταλαγιάσει μέσα της η τρικυμία των αλύτρωτων συναισθημάτων και η ίδια θα μπορέσει τώρα να προσδεχθεί στο όραμά της τη μητέρα της απαλλαγμένη από τα απωθημένα του παρελθόντος. Η αλλαγή αυτή αποτυπώνεται στην τελευταία σκηνή του έργου, η οποία εκτυλίσσεται μεταξύ της Άννας και της Σοφίας σε ένα κλίμα απροσδόκητης τρυφερότητας και σύμπνοιας.

Ο καθρέφτης στο έργο αυτό υπερβαίνει τη χρηστική του λειτουργία και συμπυκνώνει εννοιολογικά την τάση της ενδοσκόπησης, που είναι κυρίαρχη μέσα στο έργο, λειτουργώντας παράλληλα προσδιοριστικά του τόπου και του χρόνου. Κάθε φορά που η Άννα καταφεύγει στον καθρέφτη, αυτό συμβαίνει με την ίδια είτε να βρίσκεται ήδη σε παρόντα χρόνο είτε να επιχειρεί να μεταβεί σε αυτόν εξερχόμενη από την αναπαράσταση του παρελθόντος βίου της. Στην τελευταία αυτή περίπτωση είναι χαρακτηριστική η τάση της Άννας να απευθύνεται στον εαυτό της μπροστά στο γερασμένο της είδωλο και να προσπαθεί να ανασυγκροτηθεί στο παρόν μετά από τον καταιγισμό των αναβιούμενων αναμνήσεων. Ο καθρέφτης μοιάζει να έχει συγχωνεύσει όλο το παρελθόν της Άννας, με αποτέλεσμα η ίδια να αναζητά τώρα σε αυτόν το αυθεντικό της πρόσωπο, αποκαθαρωμένο από τις πληγές του παρελθόντος. Καθίσταται, συνεπώς, ο καθρέφτης ένα μέσο λύτρωσης για την Άννα, ένας τόπος συνάντησης με τον βαθύτερο εαυτό της και ως τέτοιος συνοψίζει και αντανακλά όλο το ψυχικό φορτίο μιας ύπαρξης που ατύχησε στην άνευ όρων αγάπη και αποδοχή.

Τη μετασχηματιστική διάσταση του καθρέφτη αποτυπώνει και η Μαρία Λαϊνά στο έργο της *Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ*. Η πρώτη και η τρίτη πράξη του έργου εκτυλίσσονται στον κήπο ενός ψυχιατρείου. Εκεί, η Άννα, οικειοθελώς κλεισμένη στην κλινική, συνομιλεί με έναν άλλο τρόφιμο και από κοινού διερευνούν τρόπους για να μπορέσουν να δημιουργήσουν τη δική τους πραγματικότητα, όπως χαρακτηριστικά διατείνονται, μια πραγματικότητα που θα αίρεται πάνω από τις κυρίαρχες συμβάσεις και θα έχει για οδηγό την πρωταρχικότητα του γλωσσικού συμβάντος. Εν μέσω της χαρτογράφησης των δυνατοτήτων που διανοίγονται μπροστά τους και της ενεργοποίησης μιας ολικής αισθητηριακής εμπειρίας η Άννα και ο Άντρας Α' επιδίδονται συχνά σε ανάκληση παρελθόντων βιωμάτων, σε βυθοσκόπηση των αισθημάτων τους και σε μια επίπονη ανασκαφική διεργασία, η οποία θα εκβάλλει στην κοινή παραδοχή ότι η νέα πραγματικότητα που ευαγγελίζονται δεν είναι παρά μια δυνατότητα εν αναμονή της υλοποίησής της.

Η ενέργεια της Άννας σε δύο διαφορετικές στιγμές της διαδικασίας αυτής να βγάλει από την τσέπη της ένα καθρεφτάκι και επίμονα να κοιταχθεί, να φτιάξει τα μαλλιά της, να δοκιμάσει χτενίσματα, να τραγουδήσει μπροστά στο είδωλο του εαυτού της και να εστιάσει στις μικρολεπτομέρειες του προσώπου της σηματοδοτεί ακριβώς τη διάθεσή της να «χειραφετηθεί ως ακέραιο πρόσωπο»¹⁸⁰⁸, αφού πρώτα θα έχει αντικρίσει τον εαυτό της κατάματα και θα έχει αποδεχθεί το βάρος των κοινωνικών συμβάσεων που αυτός κουβαλά. Το επίμονο κοίταγμα στον καθρέφτη δεν είναι παρά η πλήρης αποδοχή της εικόνας του εαυτού και ταυτόχρονα η υπέρβασή του. Για την Άννα η υπέρβαση αυτή διέρχεται παράλληλα μέσα από την

¹⁸⁰⁸ Θυμέλη, «'Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ' στο 'Θέατρο Τέχνης'», *Ριζοσπάστης*, 5.2.1991.

επανακάλυψη της γλώσσας. Το πέραςμα στη νέα πραγματικότητα ταυτίζεται με μια καθόλα αιρετική ματιά απέναντι στη γλώσσα και τους κώδικές της, μια ματιά που τελικά επεκτείνεται για να καλύψει ολόκληρο το φάσμα της εαυτότητας, η οποία προσδιορίζεται πλέον μέσα σε ένα ολότελα διαφορετικό γλωσσικό πλαίσιο. Το κοίταγμα στον καθρέφτη επισφραγίζει τη μετάβαση στη νέα αυτή συνθήκη και υπομιμνήσκει τον διαρκώς μεταβαλλόμενο εαυτό μέσα στο γίνεσθαι της γλώσσας.

Στον καθρέφτη της προστρέχει σε μια στιγμή δραματικής έντασης και εσωτερικής σύγκρουσης και η Ιουλιέτα από την *Ιουλιέτα των Μάκιντος* του Στέλιου Λύτρα. Προς το τέλος του έργου και ενώ όλα τα σταθερά σημεία αναφοράς της Ιουλιέτας έχουν αρχίσει να καταρρέουν ένα-ένα, την ίδια στιγμή κατά την οποία το ολοκληρωτικό καθεστώς στενεύει όλο και περισσότερο τον κλοιό γύρω της, η Ιουλιέτα στρέφεται στον καθρέφτη της, παίρνει ένα κραγιόν και καταλήγει να βάφει εφιαλτικά το πρόσωπό της. Ταυτόχρονα επιδίδεται σε ένα παραλήρημα για τη δολοφονία του αγαπημένου της Τυβάλτου από τον Ρωμαίο, για τον χρόνο που παρέρχεται ανεπιστρεπτί, για τον θάνατο που παραμονεύει σε κάθε γωνιά του δυστοπικού σύμπαντος που την περιβάλλει και το οποίο επικαλύπτει με μια αδιόρατη απειλή όλες τις πτυχές του δημόσιου και ιδιωτικού βίου των κατοίκων της Βερόνας.

Καθώς κάθε καταφυγή στον καθρέφτη συνιστά κατ' ουσίαν μια αναδίπλωση στον εσώτερο εαυτό, από τη σύντομη αυτή σκηνή φανερώνεται η επείγουσα ανάγκη της Ιουλιέτας να εστιάσει στη δεδομένη στιγμή του βίου της και να αναπλαισιώσει την εμπειρία της, ώστε να αποφασίσει το επόμενο βήμα. Και αυτό δεν αργεί να γίνει. Στην επόμενη σκηνή του έργου η Ιουλιέτα θα απορρίψει οριστικά τον Πάρι, με τον οποίο άλλοτε διατηρούσε δεσμό, καθώς εκείνος της προτείνει να παντρευτούν και να συμπλεύσουν με τις επιταγές του καθεστώτος, ενώ εκείνη αντιδρά στο ενδεχόμενο συμβιβασμού της με τον «Γενικό Κώδικα» της Βερόνας. Από το σημείο αυτό και εξής οι εξελίξεις θα είναι καταγιγιστικές για την Ιουλιέτα: θα περάσει από πειθαρχικό συμβούλιο για τη συμπεριφορά της στον χώρο εργασίας της και θα κριθεί όχι μόνο ανεπαρκής αλλά και επικίνδυνη για το καθεστώς, θα πληροφορηθεί τον θάνατο του Ρωμαίου, αλλά θα βιώσει και την πλήρη απελευθέρωση από τα δεσμά του τεχνολογικού ολοκληρωτισμού χάρη στην αποσυρμένη δισκέτα «Ρόμεο», που της φέρνει ο Άγγελος Ιωάννης σταλμένη από τον νεκρό πλέον Ρωμαίο. Με τη δισκέτα αυτή εισδύει στο δυστοπικό δραματικό σύμπαν ο ποιητικός λόγος του Σαίξπηρ ως η ποιητική εναλλακτική και το αντίπαλον δέος του άκρατου τεχνοκρατισμού. Η στιγμιαία συστροφή της Ιουλιέτας στον καθρέφτη ως άλλη αντανάκλαση της ρηγματωμένης ύπαρξής της σηματοδότησε την εκκίνηση αυτής της διαδικασίας επιστροφής στον αξιακό κώδικα του ανθρωπισμού και τη θεμελίωση μιας νέας ποιητικής της ύπαρξης.

Μια ριζική σκηνική παρουσία και λειτουργία του καθρέφτη αποτυπώνεται στο έργο της Έλενας Πέγκα *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, ένα έργο το οποίο θέτει στο επίκεντρο του δραματικού του νοήματος το ζήτημα της βιομηχανίας του σώματος και της λατρείας της εικόνας, στοιχεία που χαρακτηρίζουν το σύγχρονο πολιτισμικό τοπίο. Εκκινώντας από το γνωστό παραμύθι του Χανς Κρίστιαν

Αντερσεν, η Πέγκα επιχειρεί μια σύνδεση του παραμυθιακού πλαισίου με τη σύγχρονη πραγματικότητα και για τον λόγο αυτό επιστρατεύει τη δύναμη των νέων τεχνολογιών. Κατά την εξέλιξη της δράσης γίνεται εκτεταμένη χρήση οθονών, ποικίλων μέσων αναπαραγωγής της φωνής και του ήχου, φωτιστικών πηγών και άλλων τεχνολογικών μέσων, έτσι που η υπερ-πραγματικότητα που διαμορφώνεται από τα πολυμέσα να υπερκαλύπτει τον αφηγηματικό πυρήνα του κειμένου αναφοράς και να αναδεικνύει ως προεξάρχουσα τη διάσταση της «μυθολογίας του σώματος»¹⁸⁰⁹.

Ο κερματισμός του προσώπου του Αυτοκράτορα σε τρεις σκηνικές οντότητες, οι δύο από τις οποίες υποστηρίζονται από τεχνολογικά και μηχανικά μέσα (το Υπερ-Εγώ του προβάλλεται από ένα μόνιτορ ως μια ανθρωποειδής ρέπλικα και η Σκέψη του αναπαράγεται ηχητικά), ενισχύει την οπτική αυτή, καθώς αποσπά το σώμα του Αυτοκράτορα από τη σκέψη και τη συνείδησή του και το προσφέρει βορά στους δύο απατεώνες ράφτες και στο σχέδιο εξαπάτησης που αυτοί μηχανεύονται. Από την πρώτη σκηνική εμφάνιση του Αυτοκράτορα δίνεται ήδη το στίγμα ότι τα γεγονότα του έργου θα παιχτούν «πάνω στα σώματα και όχι ανάμεσα στα σώματα, όπως είναι ο κανόνας στο αφηγηματικό θέατρο»¹⁸¹⁰.

Η πέμπτη σκηνή του έργου ανοίγει με τον Αυτοκράτορα να κοιτάζεται στους καθρέφτες του, αναφωνώντας τη γνωστή παραμυθιακή φράση «Καθρέφτη, καθρεφτάκι μου...»¹⁸¹¹. Αμέσως μετά ανοίγει το μόνιτορ του Υπερ-Εγώ και αυτό επιχειρεί να προειδοποιήσει τον Αυτοκράτορα ότι χάνει αδικώς τον χρόνο του κοιταζόμενος στον καθρέφτη, τη στιγμή που τον περιμένουν συμβούλια, συνεδριάσεις, τελετές, αποφάσεις, εγκαίνια. Ο Αυτοκράτορας, απτόητος, συνεχίζει να αυτοθαυμάζεται στον καθρέφτη. Το Υπερ-Εγώ του, τότε, μεταστρέφεται και ενδίδει στη δύναμη της εικόνας. Συμβουλεύει, μάλιστα, τον Αυτοκράτορα να ισιώσει λίγο την πλάτη του για να φαίνεται πιο ευθυτενής, ενώ στη συνέχεια τον προτρέπει να χαμογελάσει και έπειτα να γελάσει. Η σκηνή κλείνει με τον Αυλικό να εμφανίζεται για να γίνει αυτός τώρα η φωνή της συνείδησης του Αυτοκράτορα και να του υπενθυμίσει ότι σε μια ώρα επίκειται η ομιλία του, την οποία και θα πρέπει να προετοιμάσει.

Μολονότι ο καθρέφτης ως σκηνικό αντικείμενο δεν θα ξαναεμφανιστεί μέσα στο έργο, εντούτοις όλη η υπόλοιπη δράση που ακολουθεί περιστρέφεται γύρω από την έννοια της κατασκευής της εικόνας του εαυτού, η οποία συνδέεται με την εγγενή λειτουργία του καθρέφτη. Οι δύο απατεώνες ράφτες θα κατασκευάσουν μια υποτιθέμενη μηχανή που παράγει ρούχα υψηλής ραπτικής και θα προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στον Αυτοκράτορα. Εκείνος, υποκινούμενος από τη φιλαρέσκεια και την εγωπάθειά του, θα αφεθεί στις διαβεβαιώσεις της αυλής ότι τα ρούχα του είναι εκθαμβωτικά και θα καταλήξει να εμφανιστεί γυμνός μπροστά στο πλήθος που τον επευφημεί. Την ίδια ώρα οι δύο ράφτες θα πανηγυρίσουν την επιτυχία του σχεδίου τους, έχοντας καταφέρει να χειραγωγήσουν ένα ολόκληρο πλήθος και να εκβιάσουν

¹⁸⁰⁹ Τσατσούλης, «Η βιομηχανία του σώματος», *ό.π.*

¹⁸¹⁰ Ματζίρη, «Μια επίσκεψη σε δύο θεατρικές σκηνές της Αθήνας: πόσο σέξι μπορεί να 'ναι μια παράσταση;», *Ελευθεροτυπία*, 16.2.2000.

¹⁸¹¹ Πέγκα, *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, *ό.π.*, σ. 20.

τη συναίνεσή του στη γελοιοποίηση της εικόνας του Αυτοκράτορα. Η λειτουργία του καθρέφτη, συνεπώς, υποκαθίσταται στην εξέλιξη της δράσης από τα βλέμματα του πλήθους, τα οποία επικυρώνουν την πλαστή εικόνα του Αυτοκράτορα και συνεχονται στην κατασκευή του ψεύδους. Έτσι, η πρώτη σκηνική εμφάνιση του καθρέφτη στο έργο λειτουργεί ως μια ειρωνική προοικονομία της διάστασης την οποία θα λάβει η κατασκευή της εικόνας του Αυτοκράτορα στο έργο.

Ως αντικείμενο ο καθρέφτης συνιστά τη μεταφορική συμπύκνωση της έννοιας της εικόνας διά της αντανάκλασης της εικόνας του σώματος, της ενεργοποίησης του βλέμματος και της δι' αυτών κατασκευής της εικόνας του εαυτού. Ωστόσο, στη σύγχρονη κοινωνία της κατανάλωσης η εικόνα αυτή υπερκαθορίζεται από τις επιταγές της βιομηχανίας του σώματος και της μόδας. Έτσι, αυτό που το άτομο αντικρίζει πλέον στον καθρέφτη είναι η εικόνα του υποταγμένη στα σύγχρονα πρότυπα της μόδας και της διαφήμισης, φιλτραρισμένη μέσα από τις επιταγές της κοινωνίας της κατανάλωσης και υποκείμενη στους νόμους της αγοράς. Το γυμνό σώμα και το άορατο ρούχο, που είναι οι δύο δραματουργικοί πόλοι του έργου, αναδεικνύουν αυτήν ακριβώς την υπονόμηση της αυθεντικής εικόνας του σώματος από την «επιβαλλόμενη ιδέα»¹⁸¹², στην οποία οι δύο απατεώνες ράφτες κατευθύνουν την κοινή γνώμη. Ο Αυτοκράτορας δεν χρειάζεται πλέον τον καθρέφτη του, γιατί ανατροφοδοτεί την εικόνα του από τα βλέμματα του πλήθους. Μόνο που τα βλέμματα αυτά έχουν υποστεί τόσο υψηλό βαθμό χειραγώγησης ώστε βλέπουν ρούχα εκεί που δεν υπάρχουν, υψηλή μόδα επάνω σε ένα σώμα γυμνό και εκτεθειμένο. Το βλέμμα του Άλλου ως καθρέφτης του εαυτού οδηγεί, συνεπώς, σε μια εντελώς στρεβλή εικόνα του εαυτού, πλήρως αλωμένη από τους νόμους της αγοράς και της κατανάλωσης.

Την έννοια του ψεύδους, της ψευδαίσθησης και της στρέβλωσης των ρόλων του βίου κατά τη διαδικασία συγκρότησης της εαυτότητας ανακινεί και ο Ανδρέας Στάικος στο έργο του *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*. Το αντικείμενο του καθρέφτη κάνει την εμφάνισή του και στο έργο αυτό, τοποθετημένο πλάι στα λοιπά σκηνικά αντικείμενα του έργου τα οποία σχετίζονται ευθέως με τη γυναικεία φιλαρέσκεια. Ο καθρέφτης λειτουργεί καταρχάς ως το σκηνικό εκείνο σημείο που αντανάκλα τη γυναικεία ματαιοδοξία, καθώς με τη σκηνική του παρουσία αναδύεται η εμμονή στο κάλλος και η φιληδονία των γυναικείων προσώπων. Ταυτόχρονα, όμως, συνιστά εδραίο σύμβολο του έργου, αφού στην έννοια του καθρέφτη συνοψίζεται το παιχνίδι των ρόλων και των προσωπείων που βρίσκεται στον πυρήνα της δραματουργίας του Στάικου και το οποίο ο συγγραφέας θεωρεί ως θεμέλιο λίθο της ανθρώπινης κατάστασης¹⁸¹³. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι στην έναρξη του έργου η κινησιολογία των προσώπων περιστρέφεται γύρω από το καθρεφτάκι χειρός της

¹⁸¹² Πεφάνης, «Έλενας Πέγκα: *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, Club +Soda, 1999», *ό.π.*, σ. 259.

¹⁸¹³ Ο Κ. Γεωργουσόπουλος γράφει χαρακτηριστικά: «Το θέατρο για τον Στάικο είναι μια απελπισμένη, ακόμη μια απελπισμένη, προσωπίδα πίσω από την οποία κρύβεται η απελπιστικότερη και πανικόβλητη ανθρώπινη κατάσταση». Γεωργουσόπουλος, «Ψιμυθιωμένος πανικός», *Τα Νέα*, 25.2.1992.

Σιγγαλίνας, δίνοντας έτσι το στίγμα για το σκηνικό παιχνίδι των ειδώλων και των αντικατοπτρισμών που πρόκειται να εκτυλιχθεί στη συνέχεια.

Η Σιγγαλίνα είναι μια εγωπαθής Ρωμαία αριστοκράτισσα, η οποία επιθυμεί διαρκώς να την θαυμάζουν για το κάλλος της και έχει επιδοθεί σε έναν καθημερινό αγώνα αυτοεπιβεβαίωσης. Για τον σκοπό αυτό στέλνει καθημερινά τον δούλο της Γυναιοφέροντα στην αγορά προκειμένου εκείνος να εντοπίζει τον εκάστοτε ωραιότερο άνδρα και να τον κομίζει στην έπαυλή της. Το έργο ξεκινά με τον Γυναιοφέροντα να σαλεύει μετά από ύπνο, να ψαχουλεύει στα τυφλά το καθρεφτάκι της Σιγγαλίνας, να καθρεφτίζεται ο ίδιος για λίγο και ύστερα με το μεταλλικό μέρος του καθρέφτη να θωπεύει τον γυμνό βραχίονα της κυρίας του, ώστε να ξυπνήσει και εκείνη. Μόλις η Σιγγαλίνα ανοίξει τα μάτια της, η πρώτη κίνησή της είναι να κοιταχθεί στον καθρέφτη. Ακολουθεί διάλογος μεταξύ των δύο προσώπων, μέσα από τον οποίο η Σιγγαλίνα κατορθώνει να αποσπάσει από τον Γυναιοφέροντα τον χαρακτηρισμό της ως «πόρνης», γεγονός για το οποίο η ίδια φέρεται να υπερηφανεύεται. Στη συνέχεια τον αποπέμπει για να εκτελέσει το καθήκον του, δηλαδή να της φέρει από την αγορά τον θελκτικότερο άνδρα, προκειμένου εκείνη να τον «αγαπήσει», όπως λέει. Η «λεία» του Γυναιοφέροντα θα είναι ο Πολύδοξος, στον οποίο ο Γυναιοφέρων θα υπαγορεύσει να συντάξει μια επιστολή προς τη Σιγγαλίνα, υποσχόμενος να της χαρίσει το «μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος» που εκείνος φέρεται να κατέχει. Από το σημείο αυτό και εξής θα αρχίσει το σκηνικό παιχνίδι των ειδώλων, το οποίο θα εκβάλει στην τελική αποκατάσταση της τάξης με την αίρεση όμως της αυθεντικότητας. Η Σιγγαλίνα στο τέλος του έργου, και ενώ όλα τα πρόσωπα έχουν παρασυρθεί σε ύπνο βαθύ, θα μείνει μόνη να αναρωτιέται αν αυτό που βλέπει γύρω της είναι πραγματικό ή αποκύημα της φαντασίας της.

Ο καθρέφτης στο έργο δεν μετέχει της σκηνικής δράσης πέραν της εναρκτήριας σκηνής. Με αυτήν την έννοια συντάσσεται και αυτός πλάι στα σκηνικά αντικείμενα τα οποία στη δραματουργία του Στάικου επιστρατεύονται αποκλειστικά και μόνο για να αφήσουν χώρο στον θεατρικό λόγο και στη θεατρικότητα των δραματικών καταστάσεων να αναπτυχθούν. Και ενώ άλλα αντικείμενα συμπαρασύρονται από το παιχνίδι των ρόλων που εκτυλίσσεται επί σκηνής και τελικά καθίστανται και αυτά υποκείμενα του θεατροποιημένου δραματικού κόσμου, ο καθρέφτης δεν εισέρχεται σε αυτό το καθεστώς θεατροποίησης. Στη σκηνική του παρουσία, όμως, πολύ περισσότερο συμπυκνώνεται η βαθύτερη ποιητική της δραματουργίας του Στάικου, που θέτει στο κέντρο της αναζήτησής της το παιχνίδι των ειδώλων και των αντικατοπτρισμών ως πεμπτουσία της ανθρώπινης συνθήκης. Έτσι, ο καθρέφτης μπορεί να μην εισέρχεται αυτός καθαυτός στο παιχνίδι των ρόλων που εκδιπλώνεται επί σκηνής, αλλά συμβολίζει τους επάλληλους σκηνικούς κατοπτρισμούς που συγκροτούν τον δραματικό του πυρήνα.

Ανάλογη σκηνική και δραματική υπόσταση φέρει ο καθρέφτης και στο επόμενο έργο του συγγραφέα, *Το Μήλον της Μήλου*. Και στο έργο αυτό ο καθρέφτης εμφανίζεται στην εναρκτήρια σκηνή του, αυτήν τη φορά όμως δεν πρόκειται για καθρεφτάκι χειρός, αλλά για έναν μεγάλο καθρέφτη, τον οποίο χρησιμοποιούν από κοινού οι κοπέλες του πορνείου της Μαρούσας για να φτιασιδώνονται.

Αποτελειώνοντας τον ευπρεπισμό τους μπροστά στον καθρέφτη η Μπέλλα, η Μαρκέλλα και η Πιμπινέλλα μας εισάγουν στον τόπο και στον χρόνο του δράματος απαγγέλλοντας στιχάκια δίκην πρόβας. Μόλις ολοκληρώσουν, εμφανίζεται η Μαρούσα, η οποία στέλνει τις κοπέλες στο λιμάνι για να αναζητήσουν τον Νικολό, διότι είναι ο μόνος που γνωρίζει φράγκικα και ως εκ τούτου ο μόνος που μπορεί να διαβάσει στη Μαρούσα την επιστολή που εκείνη έχει λάβει. Ο Νικολός καταφθάνει πάραυτα, μεταφράζει στη Μαρούσα την επιστολή του Ολιβιέ ντε Πατατράκ διαστρεβλώνοντας το μεγαλύτερο μέρος της και ύστερα αποπέμπεται από τη Μαρούσα με την προτροπή να ευπρεπίσει την εξωτερική του εμφάνιση, ώστε να υποδεχθεί δεόντως τον ναύαρχο ντε Πατατράκ, ο οποίος φέρεται να έχει μόλις αφιχθεί στο νησί.

Και στο έργο αυτό, όπως και στα υπόλοιπα του συγγραφέα, αναπαράγεται η ίδια προβληματική σχετικά με την ατομική ταυτότητα, τους ρόλους της ζωής και το παιχνίδι των ειδώλων, γύρω από το οποίο περιστρέφεται η συγκρότηση της εαυτότητας. Και όλα αυτά είναι δοσμένα ακόμα μία φορά μέσα από ένα σκηνικό παιχνίδι αντικατοπτρισμών, διά του οποίου εδραιώνεται σκηνικά η «αισθητική του ψεύδους και της ψευδαίσθησης»¹⁸¹⁴, που αποτελεί εδραίο χαρακτηριστικό της δραματοουργίας του Στάικου. Ο καθρέφτης στην εναρκτήρια σκηνή του έργου εισάγει οπτικά το παιχνίδι αυτό προοικονομώντας την κατάληξή του: ο οίκος της Μαρούσας βαθμιαία θα αποδειχθεί μια ολόκληρη «οικουμένη»¹⁸¹⁵, καθώς τα πρόσωπα των κοριτσιών θα αρχίσουν να διηθούνται το ένα εντός του άλλου και να συνενώνονται σε ένα ενιαίο πρόσωπο, αυτό της «φαντασιακής γυναίκας»¹⁸¹⁶, επάνω στην οποία προβάλλεται το είδωλο του απόντος ανδρός. Συστήνεται, έτσι, μία αυτοεπικεντρούμενη δραματική συνθήκη, η οποία συνεχώς αναπαράγεται στο εσωτερικό της, συγκροτώντας ένα «τοπίο με καθρέφτες»¹⁸¹⁷, που εν τέλει αποτυπώνει την όλη ποιητική της δραματοουργίας του Στάικου. Στη ρίζα της ποιητικής αυτής εγκαθίσταται ο ειρωνικός λόγος του συγγραφέα περί εαυτότητας και οι αλληπάλληλες αιρέσεις του εαυτού.

Σε όλα τα παραπάνω έργα χαρτογραφήθηκε η παρουσία και η λειτουργία του καθρέφτη σε μια διάσταση που εν πολλοίς υπερβαίνει τη χρηστική του λειτουργία. Ακόμα και στις περιπτώσεις στις οποίες ο καθρέφτης επιστρατεύτηκε ως μέσο για την κατάφαση της γυναικείας φιλαρέσκειας και ματαιοδοξίας τελικά φανερώθηκε και η δεύτερη φύση του, ο ρόλος του στη συγκρότηση της αυτοεικόνας και κατ' επέκταση της συνείδησης του εαυτού. Εδώ είναι που αναφέρεται και η φιλοσοφική διάσταση του καθρέφτη ως ενός τόπου στον οποίο τελείται η αντανάκλαση της εικόνας του εαυτού, χωρίς όμως η εικόνα αυτή να μπορεί ποτέ να στοχευθεί απόλυτα, αφού πάντα σε κάθε νέο βλέμμα επί του ειδώλου θα παρεισφρέει και μια νέα αντίληψή του. Με τον τρόπο

¹⁸¹⁴ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τα αλληπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», *ό.π.*, σ. 416.

¹⁸¹⁵ Σαμαρά, «Ταξίδι στη Μήλο», *Κοκίνα*, 5 (Απρ.1996), σ. 7.

¹⁸¹⁶ Διαμαντάκου-Αγάθου, *ό.π.*, σ. 421.

¹⁸¹⁷ Πατσαλίδης, «Οι 'άλλοι' λόγοι του Ανδρέα Στάικου: το παιχνίδι της Δια-κειμενικότητας και των ορίων», στον τόμο *Θέατρο και θεωρία: περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, *ό.π.*, σ. 470.

αυτό η αντανάκλαση της εικόνας του εαυτού προκύπτει ως μια διαδικασία σε διαρκή εξέλιξη, εντός της οποίας η αυτοαντίληψη δεν μπορεί να παγιωθεί, ενώ αντίθετα προβάλλει διάτρητη από τις δυναμικές στρεβλώσεις τις οποίες μπορούν να επιφέρουν οι ποικίλοι κοινωνικοί ρόλοι του εαυτού. Έτσι, ο καθρέφτης αναδύεται ως ένα πεδίο επιτέλεσης των αντιφάσεων της ανθρώπινης φύσης και είναι αυτή ακριβώς η διάστασή του που φωτίζεται εναργέστερα στα έργα με μεταθεατρικό προσανατολισμό, τα οποία θέτουν στο επίκεντρο της προβληματικής τους τους πολλαπλούς αντικατοπτρισμούς του εαυτού.

3.7 Φονικά εργαλεία: από τη δραματουργική αναγκαιότητα στην ποιητική του δραματικού κειμένου

Τα φονικά εργαλεία, όπλα, μαχαίρια, μαστίγια, σχοινιά και λοιπά μέσα, τα οποία δύνανται να προκαλέσουν τραυματισμό ή ακόμα και απώλεια της ανθρώπινης ζωής, εγγράφονται στην επικράτεια εκείνη των αντικειμένων τα οποία προβάλλουν άμεσα συναρτώμενα προς το δραματικό πρόσωπο, αφού συνδέονται με μια πρόδηλη προθετικότητα εκ μέρους των δραματικών προσώπων, ενώ σε κινησιακό επίπεδο λειτουργούν ως προέκταση του σώματός τους. Η καταφυγή των προσώπων στα φονικά εργαλεία λογίζεται ως μια ύστατη απόπειρα να ελέγξουν το περιβάλλον τους, να επαναφέρουν την τάξη και να εδραιώσουν την κυριαρχία τους εντός ενός διασαλευμένου δραματικού σύμπαντος. Υπό το πρίσμα αυτό, τα φονικά εργαλεία μπορούν να θεωρηθούν ως βοηθοί των δραματικών προσώπων στον βαθμό που ενισχύουν τη δύναμή τους και επιτρέπουν την επιτέλεση μιας δράσης η οποία κατά τα άλλα θα ήταν αδύνατη με ίδια μέσα¹⁸¹⁸.

Η παραπάνω λειτουργία των φονικών εργαλείων εντοπίζεται ως τέτοια σε έργα με ρεαλιστικό υπόβαθρο, στα οποία πολύ συχνά τα όπλα ή τα μαχαίρια συμβάλλουν καθοριστικά στη λύση του δράματος. Στην υπό εξέταση δραματουργία, όμως, όπως θα δούμε παρακάτω, τα φονικά εργαλεία αξιοποιούνται με ένα πλήθος άλλων λειτουργιών, που κυμαίνονται από την απλή διάψευση της εγγενούς τους λειτουργίας προς ανάδειξη μιας νέας δραματικής προοπτικής ή ενός διαφορετικού δραματικού διακυβεύματος, μέχρι την ένταξή τους στην επικράτεια του μεταθεατρικού προβληματισμού ο οποίος διαρρέει μια ορισμένη κατηγορία έργων ή ακόμα μέχρι την αναγωγή της βίας την οποία τα φονικά όπλα αντιπροσωπεύουν σε ιδιάζουσα ρυθμιστική αρχή της ύπαρξης. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις τα φονικά εργαλεία αίρονται πάνω από τη σημειακή τους λειτουργία ως ρυθμιστών της δράσης και αναδεικνύονται σε ειρωνικά εμβλήματα της θνητότητας, που εισβάλλουν στον ανθρώπινο χρόνο και δύνανται να τον περιστείλουν, να τον διαστρέψουν ή και να τον ακυρώσουν¹⁸¹⁹.

Το αγροτικό δράμα του Νίκου Περέλη *Η μοναξιά των σκουληκιών* εκβάλλει σε μια σκληρή πραγματικότητα, η οποία προμηνυόταν ήδη από την αρχή του έργου.

¹⁸¹⁸ Catsiapis, «Les objets au théâtre», *ό.π.*, σ. 71.

¹⁸¹⁹ Sofer, *ό.π.*, σ. 171.

Το «Ρεμπελέικο», μια μεγάλη αγροτική οικογένεια, εγκατεστημένη στην ακρόρεια ενός ημιορεινού χωριού, βιώνει τις τελευταίες μέρες της ακμής της, καθώς προοδευτικά θα απολέσει την ισχύ και την ευρωστία της και θα παραδοθεί και αυτή άνευ όρων στους νόμους της αγοράς, που έχουν προ πολλού αρχίσει να ελέγχουν την ευρύτερη περιοχή. Ο διαρκής και αδιάλειπτος ήχος από τις μπουλντόζες που δουλεύουν για λογαριασμό των επενδυτών στα παρακείμενα οικόπεδα συνιστά υπόμνηση της αναπόδραστης προοπτικής του οίκου και της τελικής υποταγής του στο κεφάλαιο.

Έτσι, όταν ο Σπύρος στο τέλος του έργου εισέρχεται στη σκηνή με μια δεσμίδα χαρτονομίσματα, δώρο από έναν μεσάζοντα με σκοπό την πώληση του σπιτιού και των καλλιεργειών, πυροδοτεί τις έντονες αντιδράσεις των λοιπών μελών της οικογένειας, με αποτέλεσμα τη βαθμιαία όξυνση των πνευμάτων. Ο Περικλής, ο οποίος εναντιώνεται ισχυρότερα στο σχέδιο του Σπύρου, δεν διστάζει μάλιστα να αρπάξει το όπλο που κρυβόταν μέσα στο κασελάκι του προπάππου και να απειλήσει τον γαμπρό του. Τελικά το κακό θα γίνει με ένα μαχαίρι, με το οποίο φέρεται να τραυματίζει θανάσιμα τον Μήτσο ο Περικλής. Με τον τρόπο αυτό η πτώση της οικογένειας σφραγίζεται και με ένα τραγικό γεγονός, το δεύτερο μετά την αυτοκτονία της Ισμήνης. Το μαχαίρι και το όπλο συνιστούν τα τελευταία καταφύγια των προσώπων στη μάχη με τη νέα τάξη πραγμάτων που επελαύνει απειλητικά και ολοκληρώνουν με τον πλέον τραγικό τρόπο τη μετάβαση του οίκου στο νέο καθεστώς.

Ένα μαχαίρι χρησιμοποιείται και στο έργο της Μιμής Ντενίση *Θεοδώρα, Η Αγία των φτωχών*¹⁸²⁰ σε μια κρίσιμη καμπή της δράσης, όταν επαπειλείται η φήμη της Θεοδώρας. Η Θεοδώρα έχει ήδη καταφέρει να κερδίσει την εκτίμηση και την αφοσίωση του Ιουστινιανού, όταν οι πολιτικοί του αντίπαλοι, προκειμένου να πλήξουν το γόητρό του, ανασύρουν στοιχεία από το παρελθόν της Θεοδώρας ως εκδιδόμενης και επιχειρούν να τα φανερώσουν στο παλάτι. Ο Πρίγκιπας, ο οποίος σε όλη τη διάρκεια του έργου ενεργεί ως φύλακας άγγελος της Θεοδώρας, αποφασίζει να λειτουργήσει δραστικά: δολοφονεί με μαχαίρι τον μαστροπό την ώρα της παράδοσης των ενοχοποιητικών στοιχείων στον Βασίλειο, υφαρπάξει το συμβόλαιο της μαστροπείας και εξαφανίζεται μέσα στη νύχτα διασώζοντας έτσι την τιμή της Θεοδώρας. Η χρήση του μαχαιριού εξαγνίζεται από τον σκοπό τον οποίο υπηρετεί και ο οποίος δεν είναι άλλος από τη διαφύλαξη της ηθικής ακεραιότητας της Θεοδώρας. Η Θεοδώρα στη συνέχεια θα σταθεί επάξια στο πλευρό του Ιουστινιανού, ο οποίος θα στεφθεί Αυτοκράτορας, και θα δοξαστεί τόσο για την καίρια συμβολή της στη διοίκηση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, όσο και για τη μέριμνά της για τους καταφρονεμένους, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος του έργου.

Ένα μαχαίρι ως φονικό εργαλείο εμφανίζεται και στο έργο του Παναγιώτη Μέντη *Ριάλιτι και Σόου*. Η δράση του έργου περιστρέφεται γύρω από τις παράλληλες

¹⁸²⁰ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Θέατρο Ακροπόλ τη θεατρική περίοδο 1996-1997 σε σκηνοθεσία Γιάννη Κακλέα.

ζωές της Λέτας και της Μαίρης, μάνας και κόρης, οι οποίες έχουν συνάψει δεσμό με τον ίδιο άνδρα, έναν οδηγό νταλίκας ονόματι Γιώργο. Ο Γιώργος μένει μαζί τους στο σπίτι τους και η σχέση του με τη Μαίρη εξελίσσεται εν αγνοία της Λέτας, ώσπου οι δυο τους αποφασίζουν να την προχωρήσουν ένα βήμα παρακάτω και να παντρευτούν. Η εξέλιξη αυτή αναπόφευκτα επισύρει τη μήνιν της Λέτας, την οποία θα δούμε να εκδιπλώνεται σε όλο της το εύρος στο τηλεοπτικό πλατό, στο οποίο διαδραματίζεται η δεύτερη πράξη του έργου.

Στο τηλεοπτικό πλατό τα τρία πρόσωπα, συμμετέχοντας σε ένα τηλεϊαλίτι, θα κληθούν να εκθέσουν την προσωπική τους ζωή και θα αφεθούν να γίνουν βορά στις αδηφάγες ορέξεις του τηλεοπτικού κοινού, με τις βιτριολικές επεμβάσεις του παρουσιαστή να πυροδοτούν ακόμη περισσότερο τα ενδοοικογενειακά πάθη. Η τρίτη πράξη του έργου τους βρίσκει πλήρως αποδιοργανωμένους: η Λέτα παραμένει κλεισμένη στο σπίτι, θέλοντας να αποφύγει τα αδιάκριτα βλέμματα της γειτονιάς, ενώ η Μαίρη εμφανίζεται αποφασισμένη να κάνει μια νέα αρχή στη ζωή της. Για τον σκοπό αυτό προσέρχεται στη μητέρα της προκειμένου να της ζητήσει το μερίδιό της από τις τραπεζικές καταθέσεις προκειμένου να μπορέσει να υλοποιήσει το επιχειρηματικό βήμα που οραματίζεται.

Ολόκληρη η τρίτη πράξη του έργου αφορά τη συνάντηση αυτή μεταξύ μάνας και κόρης, η οποία ουσιαστικά λαμβάνει τον χαρακτήρα της τακτοποίησης όλων των μεταξύ τους λογαριασμών. Τα παιδικά απωθημένα, τα συναισθηματικά ελλείμματα και τα οφειλόμενα του βίου βρίσκουν εδώ τον χώρο να εκφραστούν, προκαλώντας αμφιθυμίες και παλιμβουλίες στα δύο πρόσωπα. Την οριστική, όμως, λύση του οικογενειακού δράματος θα δώσει ο Γιώργος, ο οποίος κάποια στιγμή παρεισφρέει στη συνάντησή τους και απαιτεί από τη Μαίρη να γυρίσουν στο σπίτι τους. Εκείνη του δηλώνει ότι όχι μόνο δεν πρόκειται να επιστρέψει στη συζυγική εστία, αλλά και ότι «έριξε» και το έμβρυο που κυοφορούσε. Ο Γιώργος, τότε, αρχίζει να γίνεται απειλητικός και χαστουκίζει τη Μαίρη. Η Λέτα, πάνω στην ένταση της στιγμής, αρπάζει ένα μαχαίρι, το οποίο νωρίτερα την είχαμε δει να κρύβει σε ένα συρτάρι, και στρέφεται εναντίον του Γιώργου. Εκείνος την απωθεί και πάνω στη συμπλοκή η Λέτα σωριάζεται στο πάτωμα. Οι αντεγκλήσεις, οι ύβρεις και οι απειλές συνεχίζονται, ώσπου ο Γιώργος θα αντιληφθεί τη ματαιότητα της προσπάθειάς του να μεταπείσει τη Μαίρη και αποχωρεί άδειος από συναίσθημα.

Το μαχαίρι καθίσταται και στο έργο αυτό μέσο επίλυσης των διαφορών, προσωρινό καταφύγιο για τα πρόσωπα που φέρονται να έχουν εξαντλήσει κάθε άλλο μέσο σύγκλισης και άμβλυνσης των διαφορών τους. Προβάλλει, επίσης, και ως ύστατη διέξοδος από μια πραγματικότητα που, όπως έχει αποδειχθεί, εγκλωβίζει τα πρόσωπα και τα καθυποτάσσει σε μια αέναη ανακύκλωση των ρόλων που έχει επιφυλάξει για αυτά η κοινωνία. Υπό αυτό το πρίσμα η κίνηση της Λέτας λαμβάνει μια απελευθερωτική διάσταση, παρόλο που δεν βρίσκει τελικά τον στόχο της. Εντούτοις, η άτακτη υποχώρηση του Γιώργου στο τέλος του έργου συμβολικά επικυρώνει τον λυτρωτικό χαρακτήρα της χειρονομίας της Λέτας, αφού αφήνει το πεδίο ελεύθερο στις δύο γυναίκες να ορίσουν στο εξής τις ζωές τους μόνες, χωρίς τη συναισθηματική εξάρτηση από το άρρεν πρότυπο. Η χειραφέτησή τους αυτή αντιδιαστέλλεται προς την εικόνα του απόλυτου ευτελισμού της αξιοπρέπειάς τους

που είχε συντελεστεί στην προηγούμενη πράξη επάνω στο τηλεοπτικό πλατό και σηματοδοτεί την απελευθέρωση από κάθε μορφή εξουσίας –πατριαρχική, τηλεοπτική, έμφυλη, ταξική.

Ένα μαχαίρι ως μέσο ακαριαίας και σπασμωδικής αντίδρασης εκ μέρους των δραματικών προσώπων σε μια στιγμή δραματικής έντασης χρησιμοποιείται και στο έργο του Άκη Δήμου *Η ψίχα του νερού*. Πρόκειται για ένα έργο του οποίου η δράση συγκροτείται πάνω σε έναν ρεαλιστικό άξονα, ωστόσο η ελλειπτικότητα του λόγου και η θραυσματική παρουσίαση των δραματικών προσώπων διανοίγουν το δραματικό του σύμπαν στο πεδίο μιας «ποιητικής ουτοπίας»¹⁸²¹. Η δράση λαμβάνει χώρα σε ένα ερημικό τοπίο στις παρυφές μιας πόλης, όπου έχουν στημένη την καντίνα τους η Ήβη με τον πατέρα της. Η Ήβη φέρεται να έχει συνάψει ερωτικό δεσμό με έναν άνδρα επί χρήμασι, με σκοπό να διαθέσει τα χρήματα αυτά για την αποφυλάκιση του αγαπημένου της, Δαμιανού. Το σχέδιό της καρποφορεί, ο Δαμιανός αρχικά δεν γνωρίζει τίποτα από τη σκοτεινή πλευρά της συνδιαλλαγής, όταν όμως πληροφορείται τα καθέκαστα από τα τρία αγόρια με την αινιγματική σκηνική παρουσία, καταφέρεται εναντίον της Ήβης. Ο δεσμός τους διαλύεται, η Ήβη πουλά την καντίνα και ετοιμάζεται να μετοικήσει στην πόλη, όπου έχει ήδη βρει καινούρια εργασία, ενώ ο Δαμιανός εμφανίζεται ως ο καινούριος ιδιοκτήτης της καντίνας.

Όπως επισημαίνει και ο Δ. Τσατσούλης, η πλοκή του έργου εμφανίζει έναν χαρακτήρα μελό, ο οποίος όμως αποσοβείται χάρη στην οικονομία του έργου¹⁸²². Οι πολύ σύντομες σκηνές του έργου, η γρήγορη εναλλαγή διαλογικών μερών και μονολογικών εκφορών, μέσα από τις οποίες παρουσιάζεται κάθε φορά και μια διαφορετική οπτική γωνία γύρω από τα σκηνικά δρώμενα, όπως επίσης η αφαιρετική απόδοση των διαστάσεων του χώρου και του χρόνου διαμορφώνουν μια σκηνική πραγματικότητα η οποία υπερβαίνει τον ρεαλισμό. Μέσα στο πλαίσιο αυτό η κινησιολογία και η συσχέτιση των προσώπων με τον σκηνικό χώρο προβάλλουν εξαιρετικά αφαιρετικές.

Πέρα από την καντίνα, που λειτουργεί ως σκηνικό τοπόσημο και συμπυκνώνει την ηθική του βίου των προσώπων, δεν υποβάλλονται από τον δραματικό λόγο άλλα αντικείμενα του χώρου τα οποία να προσδιορίζουν τις κινησιακές και γειτνιαστικές σχέσεις μεταξύ των προσώπων. Το μόνο αντικείμενο – με διπλή μάλιστα παρουσία– που ενεργοποιεί μια σχεσιακή δυναμική μεταξύ των δραματικών προσώπων είναι το μαχαίρι. Μέσα στην απουσία άλλων αντικειμένων το μαχαίρι ανάγεται, έτσι, σε σκηνικό σημείο το οποίο συγκεντρώνει επάνω του όλη τη δυναμική της σκηνικής δράσης, πυροδοτεί εξελίξεις αλλά και λειτουργεί συμβολικά του κόσμου του περιθωρίου που αποτυπώνεται στο έργο με την «προκλητικά ποιητική γλώσσα»¹⁸²³ του συγγραφέα.

Η πρώτη σκηνική εμφάνιση του μαχαιριού είναι στη σκηνή στην οποία η Ήβη αποφασίζει να ξεκαθαρίσει στον Άντρα ότι η «σχέση» τους έχει τελειώσει, εφόσον το

¹⁸²¹ Τσατσούλης, «Άκης Δήμου, *Η ψίχα του νερού*, Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία*, 1735 (Ιούν. 2001), σ. 1051.

¹⁸²²Ο.π.

¹⁸²³ Παπανδρέου, «Θέατρο και ζωή», στον τόμο Άκης Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 65.

σχέδιό της να βγάλει από τη φυλακή τον Δαμιανό εξαγοράζοντας την ποινή του οδεύει προς εκπλήρωση. Ο Άντρας, όμως, της αποκαλύπτει ότι έχει άλλα όνειρα για τους δυο τους και, καθότι η Ήβη μένει σταθερή στην απόφασή της, εκείνος βγαίνει εκτός εαυτού. Αρχίζει να την απειλεί και να την υβρίζει και τότε η Ήβη του προτείνει επιθετικά ένα μαχαίρι, το οποίο αμέσως μετά αποδεικνύεται ότι είναι ψεύτικο: «Δε βλέπεις ρε συ τι ψευτόπραμα είναι; Αυτό ούτε πιτσούνι δεν μπορεί ν' ανοίξει. Για τα κασόνια το 'χω, για να κόβω τους σπάγκους»¹⁸²⁴. Όπως θα διαπιστώσουμε από την εξέλιξη της δράσης, ο Άντρας απομακρύνεται στο εξής διακριτικά από την Ήβη, αλλά της προσφέρει εξακολουθητικά τη στήριξή του, ειδικά στην κρίσιμη καμπή της ζωής της κατά την οποία εκείνη αποφασίζει να απαρνηθεί την καντίνα και να μετοικήσει στην πόλη.

Η δεύτερη σκηνική εμφάνιση του μαχαιριού, το οποίο αυτήν τη φορά εκπληρώνει τον σκοπό του, είναι στη σκηνή κατά την οποία ο Δαμιανός φέρεται να έχει πληροφορηθεί την πράξη της Ήβης από τα τρία αγόρια και της ζητά εξηγήσεις. Αφού η Ήβη του εκθέσει τη δική της οπτική, ο Δαμιανός την καλεί κοντά του σχεδόν με τρυφερότητα. Καθώς εκείνη πλησιάζει, ο Δαμιανός τραβάει τον σουγιά και της καταφέρνει βίαιες χαρακιές στα μάγουλα. Από τα λεγόμενα των αγοριών στην επόμενη σκηνή, η Ήβη φέρεται να έχει μεταφερθεί στο νοσοκομείο, ενώ φαίνεται ότι ως τρόπο τραυματισμού της παρουσίασε μια ξαφνική ζάλη με συνέπεια την πτώση της πάνω σε έναν σωρό μπουκαλιών και τον τραυματισμό της στα μάγουλα. Μολονότι ο Δαμιανός μετά το περιστατικό αυτό την προσεγγίζει εκ νέου και της εκφράζει ανοιχτά την επιθυμία του να ζήσουν μαζί, η Ήβη εμφανίζεται πλέον αποφασισμένη να κάνει μια καινούρια αρχή. Αφού χάσει και τον πατέρα της, πουλά την καντίνα και ετοιμάζεται να φύγει για την πόλη. Ο Δαμιανός την παρακαλά να επιστρέφει για να τον βλέπει, αλλά εκείνη προβάλλει διαρκώς αντιστάσεις.

Με τον τρόπο αυτό κλείνει ένας κύκλος ζωής για την Ήβη, η οποία φέρεται να διαρρηγνύει διά παντός τους δεσμούς της με τον δυστοπικό κόσμο της καντίνας στο περιθώριο της αστικής και οργανωμένης κοινωνικής ζωής. Η ίδια επιλέγει πλέον την ένταξή της στην κανονικότητα, μολονότι οι πράξεις της έως τώρα παρέκκλιναν ξεκάθαρα από τις αρχές της τρέχουσας ηθικής. Το μαχαίρι υπήρξε το αντικείμενο εκείνο το οποίο συμπύκνωσε την παραβατικότητα τόσο της Ήβης όσο και τους συντρόφους της, Δαμιανού. Στα χέρια του Δαμιανού το μαχαίρι έλαβε την πραγματική του υπόσταση τραυματίζοντας σοβαρά την Ήβη. Αντίθετα, στα χέρια της Ήβης το μαχαίρι ταυτίστηκε με την καθημερινότητα της καντίνας και τον βιοπορισμό, λειτουργώντας πρόσκαιρα ως απειλή, η οποία όμως ποτέ δεν πραγματώθηκε από την πλευρά της. Με τη διττή του αυτή εμφάνιση και τον εκκρεμή του χαρακτήρα ως προς την εκπλήρωση της λειτουργίας του το μαχαίρι αναδεικνύεται, έτσι, στο μοναδικό αντικείμενο το οποίο «ανθίσταται» στην ποιητικότητα του δραματικού σύμπαντος του έργου, συμβολίζοντας την παραβατική ηθική των προσώπων και αγκυρώνοντας βαθιά στο σκηνικό παρόν τη συνέπεια της ηθικής αυτής.

¹⁸²⁴ Δήμου, «Η ψίχα του νερού», *ό.π.*, σ. 165.

Στο έργο του Ασημάκη Γιαλαμά *Το χρήμα* το όπλο εξελίσσεται σε κάτι πολύ περισσότερο από φονικό εργαλείο. Ανάγεται σε σύμβολο διαφθοράς της ηθικά αλλοτριωμένης νέας γενιάς, η οποία στο έργο αυτό έρχεται σε σύγκρουση με τη γενιά των κοινωνικών αγώνων και της Εθνικής Αντίστασης. Οι δύο πόλοι του έργου είναι από τη μια ο Γρηγόρης, μικρότερος γιος της οικογένειας, ο οποίος από τα εφηβικά του κιόλας χρόνια επιδεικνύει μια παραβατική συμπεριφορά, και από την άλλη σύσσωμη η υπόλοιπη οικογένειά του, που φέρεται προσδεδεμένη στις αξίες της τιμιότητας και της ακεραιότητας, τις οποίες έχει κληρονομήσει από τον αντιστασιακό παππού. Ο Γρηγόρης πολύ γρήγορα θα αποσχιστεί από το οικογενειακό περιβάλλον και θα χαράξει τη δική του διαδρομή μέσα από παράνομες δραστηριότητες, οι οποίες θα του εξασφαλίσουν όχι μόνο οικονομική ευρωστία αλλά και τη δυνατότητα να εξαγοράζει συνειδήσεις.

Με γνώμονα τη βαθύτερη έγνοια για την οικογένειά του, μολονότι εκείνοι τον έχουν ηθικά αποβάλει, ο Γρηγόρης επεκτείνει τις δραστηριότητές του κατά τέτοιο τρόπο ώστε να εξασφαλιστεί το επαγγελματικό μέλλον του φέρελπι συγγραφέα αδερφού του και να δικαιωθεί ηθικά ο πατέρας του στην παλιά υπόθεση της υπεξαίρεσης. Όλη αυτή η απόπειρα, όμως, διέρχεται μέσα από τη νομιμοποίηση παράνομων εσόδων. Όταν έρθει στο φως η προσπάθεια της «ανίερης εκμετάλλευσης των ανθρωπίνων αναγκών»¹⁸²⁵ εκ μέρους του Γρηγόρη και οι οικείοι του βρεθούν μπροστά σε όλο το φάσμα της αλήθειας, θα επέλθει η συντριβή. Το όπλο ανοίγει και κλείνει αυτόν τον κύκλο του οικογενειακού δράματος, σηματοδοτώντας την έναρξη της πτωτικής πορείας του οίκου και αφήνοντας στο τέλος μια υποψία ελπίδας για την αναγέννησή του.

Από την αρχή του έργου το όπλο βρίσκεται τοποθετημένο κάτω από τη φωτογραφία του αντιστασιακού παππού και, σύμφωνα με τις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, φυλάσσεται από την οικογένεια ως κειμήλιο. Φωτογραφία και όπλο συμβολίζουν για την οικογένεια τον ηρωικό αγώνα των προγόνων και αποτελούν πυξίδα για τις νεότερες γενιές. Σε αυτές ανήκει και ο Γρηγόρης, ο οποίος στην εναρκτήριο εικόνα του έργου θα προστρέξει στο όπλο εν μέσω της επίσκεψης του φίλου του, Φώτη. Στη συνομιλία που θα έχουν οι δυο τους θα σκιαγραφηθεί αδρά ένα περιστατικό στο οποίο οι ίδιοι φέρονται να έχουν λάβει μέρος και το οποίο θα διαλευκανθεί στην πορεία της δράσης. Ο Γρηγόρης με τον Φώτη, λοιπόν, φέρονται να έχουν επιδράσει την προηγούμενη νύχτα στο σχολείο τους και να έχουν υφαρπάξει τα χρήματα της εκδρομής τραυματίζοντας τον επιστάτη.

Στο παρόν της δράσης ο Γρηγόρης, παίρνοντας στα χέρια του το όπλο, διατείνεται ότι, αν το είχαν μαζί τους την προηγούμενη νύχτα, όλα θα κυλούσαν πιο ομαλά. Λίγο αργότερα θα κάνει την εμφάνισή του στον σκηνικό χώρο ο καθηγητής του Γρηγόρη για να ενημερώσει τους γονείς του, Αντώνη και Μάρθα, για το συμβάν. Η παρέμβαση της Ευτέρπης, γιαγιάς του Γρηγόρη, θα είναι στο σημείο αυτό καταλυτική. Η Ευτέρπη, που φέρεται να έχει ιδιαίτερα οξυμένη τη διαίσθησή της, την οποία αποδίδει στην τακτική συνομιλία της με τον ήρωα παππού στα όνειρά της, ισχυρίζεται ότι ο μακαρίτης τής εμπιστεύθηκε πως ο Γρηγόρης ήθελε να πάρει το

¹⁸²⁵ Γεωργουσόπουλος, «Σατιρική ηθολογία», *Τα Νέα*, 5.12.1994.

όπλο του για να κάνει ληστεία. Ο Αντώνης, τότε, θεωρεί ότι ο γιος του προέβη σε ληστεία με οπλοφορία και, αρπάζοντας το ίδιο αυτό όπλο, βγαίνει για να τον τιμωρήσει.

Στην επόμενη εικόνα του έργου, η οποία τοποθετείται μερικά χρόνια αργότερα, το σκηνικό για την οικογένεια έχει αλλάξει άρδην: ο Αντώνης έχει απολυθεί από τη δουλειά του, ο αδερφός του Γρηγόρη, Τάσος, παλεύει να εδραιωθεί στον χώρο των γραμμάτων και ο Γρηγόρης πλουτίζει με τις παράνομες δραστηριότητές του. Μάλιστα, έχει έρθει σε συνεννόηση με τη μητέρα του να της στέλνει κάθε μήνα μέσω ενός μεσάζοντα ένα σεβαστό χρηματικό ποσό, το οποίο εκείνη παρουσιάζει ως μισθό από τη γυναίκα την οποία φροντίζει. Όταν, όμως, η απάτη αυτή αποκαλύπτεται, ο Αντώνης θα αρπάζει και πάλι το όπλο του παππού και θα στραφεί αυτήν τη φορά εναντίον της γυναίκας του. Και σε αυτήν την περίπτωση, όπως είχε συμβεί άλλοτε με τον Γρηγόρη, το όπλο δεν εκτυρσοκροτεί. Το ίδιο θα συμβεί και όταν ακολούθως ο Αντώνης στοχεύσει τον μεσάζοντα σε μια ύστατη προσπάθεια να αποκαταστήσει την ηθική τάξη.

Η τελευταία φορά κατά την οποία θα χρησιμοποιηθεί το όπλο θα είναι στην καταληκτική εικόνα του έργου. Εκεί θα είναι ο Τάσος εκείνος που θα αρπάζει το όπλο, κατόπιν της βαριάς ταπείνωσης που αισθάνεται ότι έχει δεχθεί από τον αδερφό του. Θα απομακρυνθεί με το όπλο στα ενδότερα του σπιτιού και θα επιχειρήσει να θέσει τέλος στη ζωή του. Εξερχόμενος ο Αντώνης θα πληροφορήσει την Ευτέρπη, που θρηνεί ήδη τον εγγονό της, ότι ευτυχώς ο Τάσος τραυματίστηκε μόνο ελαφρά. Η τελευταία φράση της Ευτέρπης, η οποία με λαχτάρα ομολογεί στον παππού ότι η ελπίδα δεν έσβησε, υποβάλλει τη δυνατότητα της τελικής κυριαρχίας του κόσμου της ηθικής έναντι του κόσμου του αμοραλισμού και του εύκολου χρήματος, που είχε μέχρι τούδε σαρώσει στο πέρασμά του τα πάντα.

Το όπλο στο έργο αυτό αποτυγχάνει να εκτυρσοκροτήσει τρεις φορές και την τελευταία απολήγει σε μη θανάσιμο τραυματισμό. Η αδρανοποίηση αυτή της λειτουργίας του και η τελική διάψευση της σκοπούμενης χρήσης του εξυπηρετεί σε ένα πρώτο επίπεδο τη δραματουργική στόχευση του συγγραφέα, καθώς επιτείνει τη δραματική ένταση και δημιουργεί μια εκκρεμότητα ως προς την τελική τύχη του όπλου. Το γεγονός, μάλιστα, ότι το όπλο εμφανίζεται ήδη από την πρώτη εικόνα του έργου και περιέρχεται στα χέρια του Γρηγόρη, «πρεσβευτή-έφηβου διά του οποίου καυτηριάζεται ο απόλυτος αποπροσανατολισμός της ελληνικής κοινωνίας από τις πραγματικές αξίες»¹⁸²⁶, δημιουργεί μια προσδοκία ως προς τη χρήση του στο πλαίσιο των παράνομων δραστηριοτήτων του Γρηγόρη ή και σε σχέση με την οικογένεια, που τον απέβαλε ως αποσυνάγωγο. Ανακαλεί δε το περίφημο ρητό του Τσέχωφ, «Αν στην πρώτη σκηνή του έργου έχεις κρεμάσει ένα πιστόλι στον τοίχο, τότε στην επόμενη σκηνή πρέπει να εκτυρσοκροτήσει. Αλλιώς, μην το βάλεις εκεί». Ο Γιαλαμάς δοκιμάζει τα όρια αυτής της δραματουργικής αναγκαιότητας και αποδίδει τελικά στο όπλο όχι την ιδιότητα του φονικού μέσου, αλλά απλώς ενός οργάνου τραυματισμού. Με τον τρόπο αυτό αφήνει να διαφανεί μια αισιόδοξη προοπτική ως προς την

¹⁸²⁶ Νικολετάτος, «‘Το χρήμα’ – Ανοιχτό Θέατρο», *Αυριανή*, 27.11.1994.

επανεδραίωση της αξίας της τιμής και της ακεραιότητας που πρεσβεύει στο έργο ο Τάσος.

Στο όπλο, όμως, αντανακλάται και σύνολο το αγωνιστικό παρελθόν της οικογένειας. Τοποθετημένο καθώς είναι κάτω από το εικόνισμα του αντιστασιακού παππού και φυλασσόμενο ως κειμήλιο, για να θυμίζει τους ήρωες της Εθνικής Αντίστασης και τον ιδεολογικό τους αγώνα, το όπλο προβάλλει ενδεδυμένο με ένα φορτίο ιδεολογικό, ανοίκει προς την εγγενή του φύση. Έτσι, όταν περιέρχεται στα χέρια του Γρηγόρη, ο οποίος φαντασιώνεται τη χρήση του σε ένα καθαρά παραβατικό πλαίσιο, το όπλο εκπίπτει σε όργανο απειλής και εκφοβισμού. Από το σημείο αυτό και εξής θα χρησιμοποιηθεί από τον Αντώνη με την αμιγή του λειτουργία, τη στόχευση της ζωής του άλλου, και από τον Τάσο εναντίον της ίδιας του της ζωής σε μια απόπειρα αυτοτιμωρίας για τον δρόμο της τιμότητας και της αξιοπρέπειας που επέλεξε. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, όμως, το όπλο αποτυγχάνει να εκπληρώσει τον σκοπό του. Εδώ είναι που αναφύεται μια νύξη της επαναφοράς του δραματικού σύμπαντος του έργου στην αρχική του κατάσταση και της τελικής αποκατάστασης της ηθικής τάξης. Το όπλο μπορεί τώρα να επιστρέψει στη θέση του κάτω από τη φωτογραφία του παππού, συνεχίζοντας να συμβολίζει τον αξιακό του κώδικα, ο οποίος φαίνεται να είναι και ο τελικός νικητής σε αυτήν την άνιση αναμέτρηση με την αλλοτριωτική δύναμη του χρήματος.

Σε μια αντίστοιχη δικαίωση της αγνής ιδεολογίας απολήγει και το έργο του Περικλή Κοροβέση *Επιχείρησις Ιουδίθ*. Από την εναρκτήρια κιάλας εικόνα του στον σκηνικό χώρο δεσπόζει ένα κιβώτιο, καταφανώς παράταιρο σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία του χώρου. Όπως αποδεικνύεται από την εξέλιξη της δράσης, το κιβώτιο περιέχει όπλα, τα οποία, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Νίκου, συνιστούν μέρος του φροντιστηρίου της τελευταίας του ταινίας. Η υπόθεση του έργου εξελίσσεται στο σαλόνι ενός πολυτελούς εξοχικού σπιτιού, το οποίο ανήκει στον κινηματογραφιστή Νίκο. Ο Νίκος έχει προσκαλέσει στο σπίτι τη Μαρία, πρώην σύντροφό του, και την Ιουδίθ, νυν σύντροφο της Μαρίας, για να περάσουν μαζί μια χαλαρή βραδιά, ίσως και με ερωτική κατάληξη. Στο μέσον, όμως, της δράσης και ενώ οι συνθήκες έχουν ευοδωθεί για τη σεξουαλική συνένωση των τριών, το σπίτι βρίσκεται περικυκλωμένο από την αστυνομία και ο επικεφαλής της αστυνομικής επιχείρησης Ντικ εισβάλλει στον χώρο για να διαπραγματευθεί με τον «τρομοκράτη» Νίκο. Έκτοτε τα γεγονότα θα πάρουν μια εντελώς διαφορετική τροπή και το δραματικό διακύβευμα του έργου θα μετατοπιστεί στο ιδεολογικό πεδίο.

Ο Νίκος φέρεται κατηγορούμενος για σύσταση εγκληματικής οργάνωσης. Η ένταξή του σε επαναστατική οργάνωση και η φυλάκισή του τα χρόνια της Χούντας, καθώς και τα ταξίδια του ανά τον κόσμο, τα οποία κατά τον Ντικ υποκρύπτουν διασυνδέσεις με τη διεθνή τρομοκρατία, ενώ δεν αποτελούν παρά επαγγελματικά ταξίδια για τις ανάγκες των ταινιών του Νίκου, συνιστούν για την αστυνομία πειστήρια συμμετοχής σε τρομοκρατική οργάνωση. Ο Ντικ δεν διστάζει, μάλιστα, να χαλκεύσει επιβαρυντικά στοιχεία σε βάρος του Νίκου, μεταξύ των οποίων οι δήθεν πληροφορίες της αστυνομίας ότι ένα κομμάτι της επαναστατικής οργάνωσης στην οποία ο Νίκος ανήκε αποσχίστηκε και τάχθηκε υπέρ του ένοπλου αγώνα.

Προκειμένου δε να ενισχύσει ακόμα περισσότερο την ενοχή του Νίκου ο Ντικ «φυτεύει» στο σπίτι του ένα σακουλάκι με ηρωίνη, ενώ εξετάζοντας τα όπλα που βρίσκει μέσα στο κιβώτιο αποφαίνεται σχετικά με τη βεβαιότητα της εγκληματικής του δράσης.

Το κιβώτιο με τα όπλα, τοποθετημένο από την αρχή του έργου σε περίοπτη θέση, σε συνδυασμό και με τις θολές προθέσεις των προσώπων στο πρώτο μισό του έργου, εγείρει εξ αρχής μια υποψία γύρω από την πραγματική ταυτότητα του Νίκου. Έτσι, όταν στον χώρο εισβάλλει ο Ντικ και ανακοινώνει στον Νίκο την κατηγορία περί σύστασης τρομοκρατικής οργάνωσης, αρχίζει και εξυφαίνεται μια βεβαιότητα γύρω από την αρχική υποψία. Φυσικά, στη συνέχεια αυτή ανατρέπεται άρδην και ο Ντικ αρχίζει βαθμιαία να χάνει έδαφος στον ιδιότυπο ιδεολογικό αγώνα που εκδιπλώνεται επί σκηνής, παρόλο που ο ίδιος εν μέρει δικαιώνεται για τις επιλογές στη ζωή του – επιλογές τις οποίες ο ίδιος αποδίδει στην ταξική του ταυτότητα.

Η τελική κίνηση της Ιουδίθ να ανεβάσει τον Ντικ πάνω στο κιβώτιο αποκαλώντας τον ειρωνικά στρατηλάτη, ενώ ταυτόχρονα του διηγείται την ιστορία του στρατηγού Ολοφέρνη και της Παλαιστίνιας Ιουδίθ, η οποία αποφάσισε να ξελογιάσει τον Ολοφέρνη, να τον σύρει στο κρεβάτι και εκεί να τον φονεύσει προκειμένου να σώσει την πατρίδα της, λειτουργεί ως οπτική προοικονομία του εξευτελισμού τον οποίο θα υποστεί ο Ντικ στη συνέχεια. Καθώς από το ραδιόφωνο αναμεταδίδονται αυτούσιες οι συνομιλίες των προσώπων μέσα στο σπίτι χάρη στον κοριό που έχει τοποθετήσει νωρίτερα η Ιουδίθ, η σκευωρία της αστυνομίας ξεσκεπάζεται. Όλες οι κατηγορίες του Ντικ προς τον Νίκο καταπίπτουν και αποκαλύπτεται η «φασιστική άσκηση της εξουσίας» από το ίδιο το οργανωμένο κράτος»¹⁸²⁷. Η Ιουδίθ με τον κοριό κατόρθωσε, όπως η συνονόματή της με τη γοητεία της, να εκπορθήσει τον αστυνομικό-στρατηλάτη, αλλά εκείνη, αντί να τον σκοτώσει, προτίμησε να τον εκθέσει σε δημόσιο διασυρμό.

Κατόπιν της εξέλιξης αυτής ο Ντικ θα προστρέξει στο δικό του όπλο, με το οποίο αρχικά θα απειλήσει τους παριστάμενους να τον ακολουθήσουν στην κλούβα. Αντιλαμβανόμενος, όμως, το μάταιο της κίνησης αυτής, στρέφει στη συνέχεια το όπλο προς τον εαυτό του. Πείθεται, όμως, ότι ούτε αυτή η ενέργεια θα έχει κάποιο νόημα για την όλη υπόθεση και έτσι αποφασίζει να βάλει το περίστροφο πίσω στη θήκη του, αποφαινόμενος ότι έχασε μόνο μια μάχη και όχι τον πόλεμο και επιφυλασσόμενος να επιστρέψει δριμύτερος. Αποχωρεί σχεδόν κυνηγημένος, με την υπόσχεση της Ιουδίθ την επόμενη φορά να τον βγάλει στην τηλεόραση να αντηχεί στο πέρασμά του. Με τον τρόπο αυτό η δραματική τάξη αποκαθίσταται και τα πρόσωπα μπορούν τώρα να επιχαίρουν ότι άλλη μια απόπειρα κρατικής αυθαιρεσίας έπεσε στο κενό.

Τα όπλα στο έργο αυτό προβάλλουν στερημένα λειτουργικότητας και στις δύο σκηνικές τους εμφανίσεις. Το μεν όπλα μέσα στο κιβώτιο αποδεικνύονται τελικά απλώς αντικείμενα φροντιστηρίου, το δε όπλο του Ντικ, αντί να εκπυρσοκροτήσει, αποσύρεται άτακτα μέσα στην αναπάντευχη έκβαση της διαπραγματευτικής

¹⁸²⁷ Παγκουρέλης, «Νεοελληνικά...: 'Συμβιβαστήκαμε' από το 'Εθνικό' και 'Επιχείρηση Ιουδήθ' από τον Αντωνίου, στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 187.

διαδικασίας. Το κιβώτιο με τα όπλα, όμως, συνοψίζει και το συνολικό διακύβευμα του έργου: καθώς επιστρατεύεται από τον Ντικ σε όλη αυτήν τη διαδικασία χάλκευσης ενοχοποιητικών στοιχείων, ενώ στην πραγματικότητα αποτελεί υλικό της τέχνης του κινηματογράφου, λειτουργεί ως επιτοπισμός του διπόλου που σκιαγραφείται επί σκηνής. Για τον Ντικ, εκπρόσωπο της κρατικής βίας, το κιβώτιο συνιστά πρώτη ύλη για την υπόθεση σκευωρίας, ενώ για τον Νίκο πρώτη ύλη της τέχνης του. Στην αναμέτρηση αυτή μεταξύ δουλικότητας στην εξουσία και συνειδησιακής ελευθερίας το κιβώτιο συμβολίζει τον αγνό και ακηδεμόνευτο ιδεολογικό αγώνα. Με τον τρόπο αυτό έρχεται σε αντίστιξη προς το περίστροφο του Ντικ, σύμβολο της αστυνομικής/κρατικής εξουσίας/αυθαιρεσίας, η οποία στο τέλος του έργου αποπλίζεται και λοιδορείται.

Τα όπλα δεν θα μπορούσαν να απουσιάζουν από ένα έργο στον δραματικό πυρήνα του οποίου βρίσκονται τα τρομοκρατικά χτυπήματα μιας μικρής ομάδας «ερασιτεχνών» εγκληματιών. Πρόκειται για το έργο του Δημήτρη Ποταμίτη *Γλυκό του κουταλιού ή το Άλλοθι* και για τους πρωταγωνιστές, Φάνη, Άννα και Φυλή, οι οποίοι επιδίδονται σε μια σειρά εγκληματικών ενεργειών καθ' υπόδειξη της εγκληματικής οργάνωσης στην οποία έχουν ενταχθεί και με απώτερο στόχο τη διαφυγή τους στη Βραζιλία προκειμένου να κάνουν μια καινούρια αρχή στη ζωή τους. Στην έναρξη του έργου ο δραπέτης των φυλακών Φάνης εισβάλλει νύχτα στο σπίτι της πρώην συντρόφου του Άννας με το όπλο του ανά χείρας. Στη συνέχεια, ο Φάνης χρησιμοποιεί το όπλο ως δικαιολογία απέναντι στη Φυλή, προκειμένου να επικαλύψει με μια διάσταση πατριωτική τη δράση του, ώστε να την παρασύρει και εκείνη σε έναν δήθεν εθνικό αγώνα κατά των Τούρκων. Στο τέλος του έργου, μετά και την αποτυχημένη απόπειρα δολοφονίας του πρωθυπουργού, το όπλο γίνεται διαδοχικά μέσο εκβιασμού αλλά και ξεκαθαρίσματος λογαριασμών με την έλευση του ανώνυμου Άνδρα, ο οποίος κινούσε μέχρι τούδε τα νήματα της δράσης και τώρα έρχεται για να αποκαλύψει με τον πλέον κυνικό τρόπο την κρατική διαφθορά.

Τόσο τα όπλα όσο και ο κρηκτικός μηχανισμός ο οποίος εγχειρίζεται στη Φυλή για τη δολοφονία του πρωθυπουργού εγγράφονται στο πλαίσιο της εγκληματικής δράσης των τριών προσώπων, διά της οποίας καταδεικνύεται η ηθική σήψη και η μεταστροφή του αξιακού κώδικα κατά τον μετασχηματισμό της νεοελληνικής κοινωνίας τα πρώτα χρόνια του εκσυγχρονισμού και της παγκοσμιοποίησης. Η αδίστακτη συμπεριφορά του Φάνη, ο οποίος δεν διστάζει να εκμεταλλευτεί ακόμα και το αγνό πατριωτικό αίσθημα της Φυλής, προκειμένου να την παρασύρει σε παραβατικές πράξεις του κοινού ποινικού δικαίου, αλλά και ολόκληρος ο μηχανισμός του παράνομου χρήματος, στον οποίο παρεισφρέουν ακόμα και κρατικοί λειτουργοί, όπως αποκαλύπτεται στο τέλος, συνιστούν εκδηλώσεις μιας κοινωνίας σε εκφυλισμό.

Το όπλο στο έργο αυτό απεκδύεται τον ιδεολογικό μανδύα του επαναστατικού αγώνα και εκπίπτει σε απλό φονικό εργαλείο, διά του οποίου φωτίζονται τελικά «οι μηχανισμοί που προκαλούν πληγές στο κοινωνικό μας σώμα»¹⁸²⁸. Η αλληγορική

¹⁸²⁸ Θυμέλη, «Εκποιήσεις και θάνατοι του εθνικού μας τοπίου», *Ριζοσπάστης*, 27.11.1990.

μορφή της Φυλής, η οποία στο τέλος θυσιάζεται για την επικράτηση του αμοραλισμού, καταδεικνύει την ολική μεταστροφή της αντίληψης περί εθνικής ταυτότητας, κοινωνικής δικαιοσύνης και αγνών ιδανικών. Η Φυλή δολοφονείται με το ίδιο όπλο που έχει χρησιμοποιηθεί από τα χέρια του Φάνη για κοινές παραβατικές πράξεις, ισοπεδώνοντας έτσι το ηθικό βάρος έκαστης πράξης και εξισώνοντας έγκλημα και ιδεολογία. Με τον τρόπο αυτό χαρτογραφείται από τον συγγραφέα μια περιοχή της νεοελληνικής κοινωνίας η οποία στις αρχές της δεκαετίας του 1990 συνιστούσε μόνο μια νύξη αυτού που θα ακολουθούσε: «Κράτος, παρακράτος, σωτήρες, καιροσκόποι, 'ιδεολόγοι'» εμφανίζονται ως «συγκοινωνούντα δοχεία»¹⁸²⁹ σε μια ολοένα αναπτυσσόμενη παγκόσμια αγορά, που συνδέεται με τη διάχυτη φιλελευθεροποίηση όλων των εκφάνσεων της κοινωνικής ζωής και τη ροπή προς τον εύκολο πλουτισμό και άρα προς τη διαφθορά, τη διαπλοκή και τον αμοραλισμό.

Με το έγκλημα συνδέεται και η δράση του έργου του Γιάννη Χρυσούλη *Η επιστροφή των Τσε*. Βέβαια, εδώ δεν έχουμε να κάνουμε με τρομοκράτες, αλλά με τους μικροεγκληματίες Μάριο και Ντέμη, οι οποίοι συνηθίζουν να εισβάλλουν σε πολυτελείς οικίες. Στόχος των εισβολών τους δεν είναι οι κλοπές, αλλά η πρόκληση αναστάτωσης και η εδραίωση ενός κλίματος φόβου και ανασφάλειας στους κόλπους των ιδιοκτητών. Τη δεύτερη φορά κατά την οποία οι δύο εισβολείς επιχειρούν να διεισδύσουν στη βίλα του Παύλου και της Μάρθας, ο Παύλος τους περιμένει με το όπλο προτεταμένο. Στην ερώτησή του τι ζητάνε από εκείνον ο Μάριος απαντά σαρκαστικά «την ψυχή σου», για να εισπράξει την επιτίμησή του Παύλου γύρω από τη δήθεν επαναστατικότητα τους. Ο Μάριος συνεχίζει να προκαλεί τον Παύλο, ο οποίος σταδιακά χάνει όλο και πιο πολύ την ψυχραιμία του, μέχρι που κολλάει το πιστόλι στον κρόταφο του Μάριου. Η Μάρθα τον παρακαλά να μην πυροβολήσει, ο Μάριος τον προκαλεί να το κάνει και ο Παύλος, αφού χαμογελάσει αινιγματικά, πετάει το όπλο στον καναπέ και αλλάζοντας ολότελα διάθεση καλεί τους εισβολείς στο τραπέζι να φάνε μαζί.

Ο Ντέμης ανακουφίζεται και αρχίζει να απαντά όλο και πιο πρόθυμα στις ερωτήσεις του Παύλου γύρω από τη ζωή τους. Ανταποκρίνεται με θέρμη ακόμα και στην πρόταση του Παύλου να τους προσλάβει στο εργοστάσιό του. Ο Μάριος στο μεταξύ αποστασιοποιείται και προσπαθεί να επαναφέρει τον Ντέμη στη δική τους πραγματικότητα, αλλά εκείνος εμφανίζεται βέβαιος ότι θέλει να κάνει ένα νέο ξεκίνημα στη ζωή του. Πράγματι, ο Ντέμης προσέρχεται στο εργοστάσιο και αρχίζει να δουλεύει για τον Παύλο, αλλά στο μεταξύ συνάπτει ερωτικό δεσμό με τη Μάρθα. Όταν ο Παύλος το συνειδητοποιεί, αποφασίζει να φύγει από το σπίτι και συμπορεύεται με τον Μάριο στην προοπτική μιας ζωής απαλλαγμένης από την κοινωνική νόρμα και τον καθωσπρεπισμό.

Το όπλο το οποίο χρησιμοποιείται στη σκηνή της κατά μέτωπο αντιπαράθεσης των δύο ζευγαριών, πέρα από το γεγονός ότι αποδεικνύεται άδειο και άρα ανενεργό, συνοψίζει και μια δευτεροβάθμια λειτουργία, η οποία συνδέεται με το βαθύτερο

¹⁸²⁹ Γεωργίου, «Οι Έλληνες: συνοπτικός σχολιασμός, ελληνικών έργων και παραστάσεων του χειμώνα που πέρασε», *Θεατρικά Γεγονότα και Ζητήματα*, 6-7 (Ιαν.-Ιούν. 1991), σ. 35.

εννοιολογικό υπόστρωμα του έργου. Ουσιαστικά η μη χρησιμότητα του όπλου προεξοφλείται κυρίως από τη μεταβολή στάσης του Παύλου, ο οποίος αποφασίζει να καλοδεχθεί τους δύο εισβολείς στο σπίτι του και να ανοίξει μια νέα προοπτική στη μέχρι τούδε τελματωμένη ζωή του. Το άδειο όπλο είναι απλώς η πρόφαση για τη μεταβολή αυτή, η οποία θα οδηγήσει τόσο τον Παύλο όσο και τη Μάρθα στην ανακάλυψη της χαράς του ζην μέσα από διαφορετικά μονοπάτια. Η μεν Μάρθα θα βιώσει στο πρόσωπο του Ντέμη την ερωτική συγκίνηση που εξέλειπε από τη σχέση με τον σύζυγό της, ο δε Παύλος θα έρθει αντιμέτωπος με τους συμβιβασμούς μιας ολόκληρης ζωής και θα τολμήσει την υπέρβαση, επιλέγοντας την απόλυτη ελευθερία στο πλευρό του Μάριου.

Υπό το πρίσμα αυτό η συνάντηση της Μάρθας και του Παύλου με το ζεύγος των εισβολέων λειτουργεί στην κατεύθυνση μιας υπαρξιακής μετατόπισης. Γι' αυτό άλλωστε και το στοιχείο της εισβολής στο έργο υπερβαίνει το επίπεδο του δραματουργικού τεχνάσματος και ανάγεται σε υπαρξιακή κατάσταση¹⁸³⁰. Το ζεύγος των πλούσιων αστών είναι σαν να «φέρει μέσα του το ζευγάρι των εισβολέων»¹⁸³¹ υπό την έννοια ότι στον επίπεδο και άνευρο βίο που διάγουν εγγράφεται η λαχτάρα τους για την υπέρβαση και την αλλαγή. Συνεπώς η συνδιαλλαγή με το Άλλο, το διαφορετικό, το ξένο δεν είναι παρά μια φαντασιακή προβολή, η οποία λαμβάνει σάρκα και οστά με την έλευση των δύο εισβολέων. Ο Μάριος και ο Ντέμης αναδύονται ως τα απωθημένα πρόσωπα των δύο αστών, ως «μορφές ετερότητας [που] εισβάλλουν στο πρόδηλο και οικείο περιβάλλον του αστικού οίκου και ανατρέπουν όλες τις ισορροπίες του»¹⁸³², ενώ παράλληλα συνιστούν μια πρόφαση για την κοινοποίηση του εσωτερικού προσωπικού διαλόγου των δύο συζύγων¹⁸³³. Αυτό επικυρώνεται άλλωστε και με την καταληκτική σκηνή, στην οποία βλέπουμε τον Παύλο να έχει μεταπηδήσει στην άλλη πλευρά. Η αλληλοδιείσδυση των δύο ζευγαριών ολοκληρώνεται, αφήνοντας την υπόνοια ενός κυκλικού χορού που επαναλαμβάνεται στο διηνεκές¹⁸³⁴.

Επιστρέφοντας, συνεπώς, στη λειτουργία του όπλου, εκ του αποτελέσματος φανερώνεται ο ανενεργός του ρόλος, από τη στιγμή που αποδεικνύεται ότι στο μυαλό του Παύλου ουδέποτε υπήρχε η προοπτική της εξόντωσης των δύο εισβολέων αλλά ο προσεταιρισμός τους για την ικανοποίηση του βαθύτερου υπαρξιακού του κενού. Το όπλο αναδύεται, έτσι, ως μια επίφαση αντίδρασης στην εχθρική συνθήκη η οποία εκ πρώτης όψεως διαμορφώνεται στο μεγαλοαστικό σπίτι. Η σύντομη απόρριψή του με την παραδοχή ότι είναι άδειο και η απότομη μεταστροφή του Παύλου το καθιστούν τελικά ανενεργό και σε ιδεολογικό επίπεδο. Για τον Παύλο η συνθήκη της εισβολής εξελίσσεται βαθμιαία στην ευκαιρία που εκκολαπτόταν μέσα του ως «προσδοκία

¹⁸³⁰ Πεφάνης, «Γιάννη Χρυσούλη: *Η επιστροφή των Τσε*, Θέατρο 'Σημείο', 1998», στον τόμο *Επί Σκηνής: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, ό.π., σ. 203.

¹⁸³¹ *Το ίδιο*, σσ. 203-204.

¹⁸³² Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», ό.π., σ. 261.

¹⁸³³ Βλ. αναλυτικά: Μαυρομούστακος, «Το τέχνασμα του απρόσκλητου επισκέπτη στο θέατρο του Γιάννη Χρυσούλη», στον τόμο Γιάννης Χρυσούλης, *Ασκήσεις ετοιμότητας*, ό.π., σ. 277.

¹⁸³⁴ Γεωργουσόπουλος, «Η μοιραία μία και μόνη οδός», *Τα Νέα*, 23.2.1998.

λύσης ‘βαρβάρων’»¹⁸³⁵ για την υπέρβαση της καθημερινής ρουτίνας και της βαλτωμένης ζωής του. Διά των «βαρβάρων» Μάριου και Ντέμη ο Παύλος θα επιχειρήσει να αναζωογονήσει την καθημερινότητά του, αλλά πολύ περισσότερο θα την υπερβεί, όταν στο τέλος απορρίψει ολοκληρωτικά τον παλιό του εαυτό και κάνει το νέο ξεκίνημα στο πλάι του Μάριου ως ένα ακόμα «πληγωμένο ξωτικό», όπως ωρύτερα ο ίδιος είχε αποκαλέσει τους δύο εισβολείς.

Ένα όπλο του οποίου η λειτουργία επίσης ακυρώνεται, καθώς αυτό δεν εκπυρσοκροτεί ποτέ, εμφανίζεται και στον σκηνικό χώρο του έργου του Γιώργου Διαλεγμένου *Η νύχτα της κουκουβάγιας*. Στην εγκιβωτισμένη στην ανάμνηση του Ίωνα σκηνή του οικογενειακού δείπνου εισέρχεται κάποια στιγμή στον χώρο ο Θεός Βάκης, ο οποίος στο εσωτερικό του σακακιού του κρύβει ένα όπλο. Η αδερφή του και μητέρα της Πελαγίας, Δέσποινα, του συστήνει να το κρύψει και εκείνος το τοποθετεί στο συρτάρι της σιφονιέρας. Η κίνησή του, ωστόσο, υποπίπτει στην αντίληψη του νεαρού Τρύφωνα, ο οποίος ενδιαφέρεται να μάθει τα τεχνικά χαρακτηριστικά του όπλου. Καθώς αυτός συνομιλεί με τον Θεό Βάκη, η υπηρέτρια Αρετή μονολογεί ότι όποιος κατέχει ένα πιστόλι κάποια στιγμή θα το χρησιμοποιήσει κιόλας. Η φράση αυτή ηχεί προφητικά και στην επόμενη σκηνή της εγκιβωτισμένης ανάμνησης του Ίωνα, στην οποία ο ίδιος έρχεται αντιμέτωπος με τον Αλέξανδρο, καλλιεργείται δραματουργικά η προοπτική της επιβεβαίωσης της προφητείας.

Στο επεισόδιο αυτό ο Αλέξανδρος ζητά από τον Ίωνα τον λόγο για την παράνομη σχέση του με τη σύζυγό του Πελαγία, σύμφωνα με την ομολογία της ίδιας. Ο Ίων διαψεύδει χωρίς αιδώ την ερωμένη του και μάλιστα αποδίδει την ομολογία της Πελαγίας σε φαντασιώσεις της με ψυχοπαθολογικό υπόβαθρο. Παρά την επιμονή του Ίωνα ο Αλέξανδρος δεν πείθεται και κάποια στιγμή κάνει τη χειρονομία να βγάλει από ένα κρυφό μέρος το περίστροφο που διατηρεί. Τελευταία στιγμή, όμως, μεταστρέφεται και τοποθετεί το περίστροφο πίσω στη θέση του. Τελικά ο θάνατος θα λοξοδρομήσει και θα στοχεύσει άλλο πρόσωπο στο έργο, την Πελαγία, η οποία μετά την προδοσία του Ίωνα θα πάρει κινίνο και θα αυτοκτονήσει. Το όπλο μπορεί να μην εκπυρσοκρότησε, αλλά ο θάνατος στιγμάτισε διαπαντός τον παράνομο δεσμό των δύο εραστών. Με αρκετή καθυστέρηση, μάλιστα, θα βρει και τον Ίωνα, φέρνοντάς τον τελεσίδικα αντιμέτωπο με το παρελθόν και τις ενοχές του. Έτσι, όλο το έργο αναδεικνύεται σε ένα τοπίο θανάτου¹⁸³⁶, στο οποίο μονίμως αναζητείται το «χρέος του ζην»¹⁸³⁷, για να εντοπιστεί τελικά στη δειλή και προδοτική συμπεριφορά του Ίωνα, επικαλύπτοντας έτσι το δραματικό σύμπαν με μια αίσθηση ματαιότητας και αναξιοτήτας των βαθέων αισθημάτων.

Παραμένοντας στο πεδίο των έργων εντός των οποίων η λειτουργικότητα των φονικών εργαλείων αναστέλλεται προς ανάδειξη μιας εναλλακτικής δραματικής

¹⁸³⁵ Βαρβέρης, «‘Βαρβάρων’ επίσκεψις», *ό.π.*, σ. 227.

¹⁸³⁶ Ο Κ. Γεωργουσόπουλος γράφει χαρακτηριστικά ότι ολόκληρο το έργο συνιστά μια «λαϊκή θυμώσοφη μελέτη θανάτου». Γεωργουσόπουλος, *χ.τ.*, στον τόμο Γιώργος Διαλεγμένος, *Απαντα τα θεατρικά*, τ. Β', *ό.π.*, σ. 310.

¹⁸³⁷ Ανδριανού, «Το ακατάλυτο χρέος», *Ακρόπολις*, 23.12.1998.

προοπτικής, μεταβαίνουμε στο σκοτεινό δραματικό τοπίο του έργου της Σοφίας Διονυσοπούλου *Νυχτωδία*. Στο αρχαιόθεμο αυτό έργο η Πηνελόπη και ο Οδυσσέας αντικρίζουν για πρώτη φορά ο ένας τον άλλο μετά την εικοσαετή απουσία του Οδυσσέα. Η συνάντησή τους, ωστόσο, ξεκινάει εξαρχής μέσα σε ένα κλίμα αμφιθυμίας, το οποίο ανακυκλώνεται σε όλη τη διάρκεια του έργου και μόνο στο τέλος θα αναστραφεί χάρη στην ιεροτελεστία στην οποία η Πηνελόπη υποβάλλει τον Οδυσσέα με σκοπό την αναζωπύρωση του ερωτικού του πόθου. Η ίδια η Πηνελόπη, όμως, είναι εκείνη που στην αρχή του έργου θα αρνηθεί τον Οδυσσέα και θα του αποκαλύψει, μάλιστα, το γεγονός ότι πλάγιασε στο κρεβάτι με εκατόν είκοσι εννιά μνηστήρες. Ο Οδυσσέας, τότε, θα καταληφθεί από μένος και, παρά τις διαβεβαιώσεις της Πηνελόπης περί της βαθιάς της αφοσίωσης σε εκείνον, θα φέρει ένα σχοινί με σκοπό να θανατώσει την Πηνελόπη.

Εκείνη αρχικά δηλώνει ότι δεν φοβάται τον θάνατο και έπειτα στέκεται μπροστά στον Οδυσσέα καλώντας τον να προχωρήσει στον απαγχονισμό. Ακολουθεί μεταξύ τους ένας διάλογος, ο οποίος συνοδεύεται από μια ιδιότυπη χορογραφία γύρω από το σχοινί και καταλήγει με την Πηνελόπη να δηλώνει ότι επιθυμεί τον θάνατό της όχι λόγω της ενοχής της, αλλά επειδή πρόκειται να χάσει τον Οδυσσέα. Μέσα από ένα παραλήρημα αρχίζει τότε να χτυπά με το σχοινί τα φαντάσματα που βλέπει στον αέρα, μέχρι που ο Οδυσσέας θα την πιάσει στα χέρια του. Λίγο αργότερα θα ακολουθήσει η τελετουργία της αναγέννησης του συζυγικού τους δεσμού και οι δυο τους θα καταλήξουν στο νυφικό κρεβάτι.

Το σχοινί στο έργο αυτό, όπως και το τόξο του Οδυσσέα που έχει κάνεινωρίτερα την εμφάνισή του στη σκηνή συνοδεύοντας τη μακρά μονολογική αφήγηση του Οδυσσέα γύρω από τη δολοφονία των μνηστήρων, επενδύονται εξίσου με μια μακάβρια αίσθηση, η οποία ωστόσο μένει εκκρεμής μέχρι το τέλος του έργου. Το μεν σχοινί τελικά θα εγκαταλειφθεί και θα χρησιμοποιηθεί μόνο για να οριοθετήσει τον χώρο γύρω από τον υποτιθέμενο βωμό, μπροστά στον οποίο θα τελεσθεί η τελετουργία του τέλους. Το δε τόξο θα το πάρει κάποια στιγμή στα χέρια της η Πηνελόπη και πάλλλοντας το σχοινί του θα το χρησιμοποιήσει ως μουσικό όργανο. Η τελική αυτή διάψευση της εγγενούς λειτουργίας και των δύο δυνάμει φονικών μέσων συνάδει με την ανατροπή του δραματικού κλίματος στο τέλος του έργου, οπότε για πρώτη φορά επιτυγχάνεται η ομοθυμία μεταξύ των δύο συζύγων. Η τελετουργική διάσταση της καταληκτικής σκηνής περιβάλλει τα σκηνικά δρώμενα με μια αίσθηση λύτρωσης, αναστέλλοντας τις πρότερες εκδικητικές προθέσεις των προσώπων.

Μια πρόσκαιρη ακύρωση της λειτουργίας των φονικών μέσων, η οποία όμως απολήγει στην πανηγυρική διακήρυξη του θανάτου ως απόλυτης νομοτέλειας της ύπαρξης, συναντάμε στη δραματουργία του Χριστόφορου Χριστοφή. Εδώ τα παντός είδους φονικά όπλα όχι μόνο μετέχουν ενεργά του δραματικού σύμπαντος έκαστου έργου, αλλά επιπλέον δεικνύουν προς την επικράτεια του θανάτου, προς την οποία νομοτελειακά τείνουν οι δραματικές καταστάσεις και διά της οποίας επισφραγίζεται η ποιητική των έργων. Στη *Χρυσόμυγα* ο συγγραφέας αποτυπώνει τις συγκρουσιακές σχέσεις των τριών προσώπων, τα οποία εμπλέκονται σε ένα ερωτικό τρίγωνο, με τον Άλλο να εμφανίζεται μάλιστα ως ετεροθαλής αδελφός της Ντόλυ. Υπό την

ψυχολογική πίεση που της ασκεί ο Εκείνος και υπό τη βαριά σκιά του οικογενειακού τους παρελθόντος η Ντόλυ επιχειρεί κάποια στιγμή να σκοτώσει τον Άλλο με ένα περίστροφο, ωστόσο αστοχεί και τον τραυματίζει ελαφρά στον ώμο.

Αντίστοιχα στους *Ρήτορες* ο βαθύτερος ανταγωνισμός μεταξύ των δύο ηθοποιών θα σπρώξει τον Νεαρό να απειλήσει με μαχαίρι τον Δήμο και ύστερα να βγάλει από την τσέπη του έναν βόλο, ο οποίος κατά τα λεγόμενά του περιέχει υδροκυάνιο. Δεν προλαβαίνει, όμως, να τον χρησιμοποιήσει, καθώς σκοντάφτει πάνω σε μια κοτρώνα, πέφτει κάτω και πεθαίνει ακαριαία. Τελικά, ο Δήμος, οραματιζόμενος έναν θάνατο ανάλογο με αυτόν του ρήτορα Δημοσθένη, θα ζητήσει από τη Γυναίκα να τον βοηθήσει να αυτοκτονήσει πίνοντας ο ίδιος το δηλητήριο του Νεαρού.

Τέλος, στη *Μεγάλη κυρά της Τραπεζούντας*, ένα έργο στο οποίο απλοί ταξιδιώτες, πρόσωπα με διττή ιστορική ταυτότητα, εγκληματίες του κοινού ποινικού δικαίου και ένας Άγνωστος με αμφιλεγόμενη παρουσία συνυπάρχουν στο τρένο που τους οδηγεί στη Θεσσαλονίκη αλλά έχει ακινητοποιηθεί για άγνωστους λόγους στα σύνορα μεταξύ Αυστρίας και Σλοβενίας, τα απρόσμενα περιστατικά κυριαρχούν στο δραματικό του σύμπαν. Σε αυτά εντάσσονται η επίθεση με σουγιά του Φεντερίκο εναντίον της συντρόφου του στη ζωή αλλά και στο έγκλημα, Έλενας, καθώς επίσης η απειλή με όπλο του Φεντερίκο από την Καλλιόπη. Το εν λόγω όπλο θα αλλάξει διάφορα χέρια στην εξέλιξη της δράσης και τελικά θα καταλήξει στον ίδιο τον Φεντερίκο, ο οποίος καθώς φαίνεται θα το χρησιμοποιήσει για να θέσει τέλος στη ζωή του.

Χαρακτηριστικό των σκηνικών εμφανίσεων όλων αυτών των φονικών εργαλείων στο έργο του Χριστοφή είναι ότι τα όπλα και τα λοιπά φονικά μέσα δεν στρέφονται απλώς κατά τη ζωής του άλλου, αλλά πολύ περισσότερο ενέχονται σε ένα παιχνίδι αυτοκαταστροφικής τάσης των προσώπων¹⁸³⁸. Τόσο στους *Ρήτορες* όσο και στη *Μεγάλη κυρά της Τραπεζούντας* τα δύο πρόσωπα τα οποία αρχικά δέχονται απειλή για τη ζωή τους, ο Δήμος και ο Φεντερίκο αντίστοιχα, επιλέγουν τα ίδια να δώσουν τέλος στη ζωή τους με το ίδιο ακριβώς μέσο με το οποίο άλλοι προτίθενταν να τους στερήσουν τη ζωή. Με τον τρόπο αυτό κλείνει σε κάθε περίπτωση ο κύκλος της ζωής με την υπόμνηση ότι η ζωή δεν είναι μια ακολουθία τυχαίων γεγονότων, αλλά ότι τα γεγονότα του βίου έχουν έναν και μόνο προσανατολισμό, τον θάνατο, διά του οποίου το ον επιστρέφει στις απαρχές της ύπαρξής του. Αυτό το τέλος επιλέγει, άλλωστε, ο Χριστοφής για τη *Χρυσόμυγα*, το μοναδικό έργο μεταξύ των τριών το οποίο δεν κλείνει με θάνατο αλλά με ανάληψη. Είναι, ωστόσο, και αυτό μια άλλη όψη του θανάτου, καθώς ο Εκείνος κατά δήλωσή του αναλαμβάνεται, προκειμένου να επιστρέψει στους κόλπους του άπειρου σύμπαντος από το οποίο προήλθε.

Μια κλιμακούμενη χρήση φονικών εργαλείων εντοπίζεται στο αρχαιόμυθο έργο του Βασίλη Μπουντούρη *Η άλλη Μήδεια*¹⁸³⁹. Ιδωμένη από φεμινιστική σκοπιά

¹⁸³⁸ Βλ. αναλυτικά: Maria Caracausi, «Οι *Ρήτορες* του Χριστόφορου Χριστοφή», στον τόμο Χριστόφορος Χριστοφής, *Θεατρικοί καινούργιοι δρόμοι αν και σκοτεινοί στο φως δείχνουν*, ό.π., σ. 94.

¹⁸³⁹ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τον θίασο «Τοξότες» στο Θέατρο «Tessera» τη θεατρική περίοδο 1992-1993 σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα.

και με τονισμένη τη μητριαρχική διάσταση του προσώπου¹⁸⁴⁰ η Μήδεια στο έργο αυτό δεν σκοτώνει η ίδια τα παιδιά της. Σύμφωνα με μια εκδοχή του μύθου, η Μήδεια φέρει νόμιμα, κληρονομημένα από τον πατέρα της, δικαιώματα στον θρόνο της Κορίνθου, τον οποίο κατέχει ο Κρέοντας. Καθώς στο δραματικό παρόν η Μήδεια διεκδικεί τα δικαιώματα αυτά, ο Κρέων διατάζει αρχικά την εκδίωξή της από την Κόρινθο και στο τέλος, εφόσον η ίδια δεν έχει συμμορφωθεί με τη διαταγή του, προχωρά στη σφαγή των παιδιών της. Η Μήδεια θα είναι εκείνη που θα επιχειρήσει να τα προστατέψει κρύβοντάς τα κάτω από το φουστάνι της και προτάσσοντας ένα μαχαίρι, αλλά οι στρατιώτες του Κρέοντα θα την αποπλίσουν και θα σφάξουν τα παιδιά της σαν σε θυσία μπροστά στα πόδια του Κρέοντα. Νωρίτερα είχαν πελεκήσει την πόρτα του σπιτιού της Μήδειας και είχαν βάλει φωτιά, προκειμένου να την εξαναγκάσουν να βγει έξω.

Η χρήση, όμως, μαχαιριών και λοιπών φονικών εργαλείων στο έργο δεν περιορίζεται στην καταληκτική εικόνα του έργου. Έχει καλλιεργηθεί στον δραματικό λόγο ήδη από την αρχή του έργου, μαζί με την προσδοκία για εκδίκηση της Μήδειας απέναντι στον Ιάσονα, λόγω της απόφασής του να εγκαταλείψει τη συζυγική εστία και να παντρευτεί την κόρη του Κρέοντα, προκειμένου να ανέβει στον θρόνο της Κορίνθου. Στην εικόνα της Δούλας της Μήδειας, που καρφώνει στη γη ένα μυτερό σίδερο, την ίδια στιγμή που εκφέρει τα οργισμένα της λόγια για την απόφαση του Ιάσονα, αλλά και στα αινιγματικά λόγια της Μάντισσας, που προτρέπει τη Μήδεια να πάρει αιματηρή εκδίκηση, συνοψίζεται η κυρίαρχη μυθική όψη της παιδοκτόνου Μήδειας. Η όψη αυτή, όμως, βαθμιαία θα ανατραπεί, καθώς ο μητριαρχικός λόγος κερδίζει έδαφος¹⁸⁴¹. Η Μήδεια δεν επιδιώκει καθόλου την εκδίκηση του Ιάσονα, αλλά επιχειρεί να τον πείσει να μην εκδιώξει την ίδια και τα παιδιά τους από τη χώρα, ώστε εκείνα να είναι δίπλα στον πατέρα τους. Το αιματηρό τέλος θα το δώσει τελικά ο Κρέων και έτσι επέρχεται η ανατροπή του μύθου. Το μαχαίρι, το οποίο χρησιμοποιούν οι στρατιώτες του στην καταληκτική σκηνή, θα συμπυκνώσει με τραγικό τρόπο την ανατροπή αυτή, σηματοδοτώντας παράλληλα τη διάψευση της κυρίαρχης εικόνας του μυθικού προσώπου της Μήδειας.

Παραμένοντας στον ίδιο μύθο, η προδιαγεγραμμένη παιδοκτονία της Μήδειας στο ομώνυμο έργο-παρωδία του Μποστ¹⁸⁴² τελείται με το ξίφος του Ιάσονα, το οποίο η Μήδεια υφαρπάζει από εκείνον μετά τις αποκαλύψεις του για την πραγματική δράση των παιδιών τους. Αφρίζοντας και ξεφυσώντας από θυμό η Μήδεια βρίσκει την αφορμή που έψαχνε για να επιβεβαιώσει τη μοίρα η οποία της είχε προδιαγραφεί από τον μύθο και σκοτώνει τα παιδιά της επειδή, αντί να δουλεύουν στο ταχυδρομείο,

¹⁸⁴⁰ Ο ίδιος ο συγγραφέας σε προλογικό του σημείωμα στην έκδοση του έργου σημειώνει ότι η Μήδεια μαζί με την Κλυταιμνήστρα αποτελούν «την τελευταία τεκμηριωμένη αναλαμπή της μητριαρχίας». Βασίλης Μπουντούρης, «Ένα μικρό σημείωμα απ' τον συγγραφέα», στο *Η άλλη Μήδεια*, Γκοβδόστης, Αθήνα 1990, σ. 7.

¹⁸⁴¹ Λέει κάποια στιγμή η Μήδεια: «Σ' αυτή τη χώρα και στην Ελλάδα ολόκληρη/ απ' άκρη σ' άκρη/ πριν ακόμα, ο Ήλιος, γίνει βασιλιάς/ οι γυναίκες ήταν έριες και βασίλισσες!/ Αυτές κυβερνούσαν σπίτι και πόλη». Μπουντούρης, *Η άλλη Μήδεια*, ό.π., σ. 36.

¹⁸⁴² Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο «Στοά» σε συνεργασία με το ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης τη θεατρική περίοδο 1993-1994, σε σκηνοθεσία Θανάση Παπαγεωργίου.

ερωτοτροπούσαν με την Καλόγρια και τον Καλόγερο. Μια συνήθης, δηλαδή, νεανική συμπεριφορά θα γίνει η αιτία για μια τόσο σκληρή πράξη. Μάλιστα, πριν φύγει με το ξίφος ανά χείρας, η Μήδεια λέει στον Ιάσονα ότι θα πάει να πάρει και τον μπαλτά από την αποθήκη, ενώ μετά την πράξη της παιδοκτονίας εμφανίζεται στη σκηνή με μια λήκυθο γεμάτη με τα κομμένα μέλη των παιδιών και της Καλόγριας, που φονεύθηκε και αυτή επειδή τα διέφθειρε. «Η Μήδεια παιδοκτονεί ανενδοίαστα και απαλλάσσεται ατιμώρητα», γράφει χαρακτηριστικά η Κ. Διαμαντάκου¹⁸⁴³. Μέσα στο μακάβριο αυτό κλίμα το ξίφος θα φάνταζε απειλητικό, αν δεν εγγραφόταν στον ιδιάζοντα γλωσσικό κώδικα του Μποστ, ο οποίος λειτουργεί σαν ένας τεράστιος παραμορφωτικός καθρέφτης των σύγχρονων παθών και ηθών¹⁸⁴⁴.

Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί στο επόμενο έργο του συγγραφέα *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*¹⁸⁴⁵ το όπλο που τραβά ο υιός Γκρέκο προς το τέλος του έργου, με το οποίο τραυματίζει βαριά τον Ρωμαίο. Έχει προηγηθεί μεταξύ τους μια λογομαχία με αφορμή τον πατέρα Γκρέκο, τον γνωστό ζωγράφο, τον οποίο στην αρχή του έργου είχαμε δει να σκοτώνει ο Ρωμαίος, επειδή δεν του άρεσε το πορτρέτο της Ιουλιέτας που εκείνος του είχε παραγγείλει να ζωγραφίσει. Ο Ρωμαίος λοιδορεί τον Γκρέκο ενώπιον του υιού του («Τον γέρο σου τον γνώρισα. Καλό ήταν κουμάσι, / εριστικός κι οξύθυμος. Σ' εκείνον έχεις μοιάσει¹⁸⁴⁶»), με αποτέλεσμα να τον εξοργίσει τόσο ώστε εκείνος να τραβήξει το πιστόλι του και να τον πυροβολήσει. Αυτό θα αποτελέσει και την αφορμή για τη Λήδα (δηλαδή την άλλοτε πριγκιποπούλα Ιουλιέτα, νυν ντιζέξ σε ένα μπαρ) να έρθει κοντά του για να του φροντίσει την πληγή και έτσι να δει το μενταγιόν του και να επιτευχθεί η μεταξύ τους αναγνώριση, η οποία θα οδηγήσει στην επανένωση.

Και στο έργο αυτό το όπλο πυροδοτεί τις εξελίξεις και οδηγεί στη λύση του δράματος. Επίσης, όπως στη *Μήδεια* η αφορμή της παιδοκτονίας φάνταζε εντελώς ασήμαντη, έτσι και εδώ η όλη δραματική κατάσταση η οποία εκβάλλει στην απόπειρα δολοφονίας, ενδύεται έναν παράλογο και άκρως σουρεαλιστικό χαρακτήρα. Ο Ρωμαίος και ο υιός Γκρέκο, αμφότεροι με εμφάνιση κάου-μπόυ, φέρονται να έχουν καταλάβει ο καθένας τους μια άκρη στο μπαρ διεκδικώντας και οι δύο τη Λήδα. Μετά από ανταλλαγή εκατέρωθεν ύβρεων και απειλών ο Γκρέκο τραβάει το όπλο και πυροβολεί. Πρόκειται για μια εντελώς διεσταλμένη σκηνική πραγματικότητα, ολότελα ξένη προς τον μύθο και το ήθος του σαιξπηρικού κειμένου, η οποία εντούτοις εγγράφεται σε ένα είδος «λαϊκού υπερεαλισμού»¹⁸⁴⁷ που χαρακτηρίζει το σύνολο της δραματουργίας του συγγραφέα και του αποδίδει το τελικό του ειδολογικό

¹⁸⁴³ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Οι αντιφάσεις μιας παιδοκτόνου ή η πολυφωνική ταυτότητα της Μήδειας στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», στον τόμο *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, τ. Α', ό.π., σ. 547.

¹⁸⁴⁴ Πολενάκης, «Μια λαμπρή ερασιτεχνική παράσταση», *Αυγή*, 12.9.1996. Στην έτερη κριτική του ο Πολενάκης γράφει ότι η Μήδεια συνιστά την «ολοκληρωτική σύλληψη αυτού του τεράστιου χωρατού που είναι η νεοελληνική κουλτούρα». Βλ. αναλυτικά: Πολενάκης, «Γελοιογραφώντας... τη γελοιογραφία», *Αυγή*, 27.2.1994.

¹⁸⁴⁵ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από τη Θεατρική Εταιρία «Στοά» τη θεατρική περίοδο 1995-1996 σε σκηνοθεσία Θανάση Παπαγεωργίου.

¹⁸⁴⁶ Μποστ, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, Θεατρική Εταιρία «Στοά», Χειμώνας 1995-1996, σ. 91.

¹⁸⁴⁷ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «The Bost... Seller», *Τα Νέα*, 14.8.1995.

πρόσημο. Μέσα στο πλαίσιο αυτό το όπλο του κάου-μπόν, πέρα από τη λειτουργικότητά του στο επίπεδο της προώθησης της δράσης, λειτουργεί και στην κατεύθυνση της διαύγασης αυτού του πεδίου σκόπιμης στρέβλωσης του μύθου και του λόγου που συνιστά το «αντιθέατρο»¹⁸⁴⁸ του Μποστ.

Όπως ο Μποστ μεταπλάθει οικείους μύθους μέσα από το ιδιαίτον γλωσσικό του ιδίωμα προς ανάδειξη της παράλογης πλευράς της ανθρώπινης ύπαρξης, κατ' αναλογία και ο Βασίλης Ζιώγας οικειοποιείται μύθους και εγκιβωτίζει σε αυτούς στοιχεία υπερβατικά και μεταφυσικά σε μια απόπειρα να εικονοποιήσει την προσωπική του οντολογία, χωρίς όμως να φείδεται και μιας πιο ανάλαφρης προσέγγισης, όπως προκύπτει από το έργο του *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*. Το έργο πραγματεύεται τον γνωστό μύθο του Ισπανού ιππότη, αλλά μεταφερμένο σε ένα ολότελα μεταφυσικό πλαίσιο. Η δράση εκτυλίσσεται μέσα σε ένα κβαντικό δωμάτιο –χώρος ο οποίος ευθύς εξαρχής ανατρέπει τους νόμους της κλασικής φυσικής εισάγοντας στο δραματικό περιβάλλον τη θεωρία της σχετικότητας και των παράλληλων συμπάντων. Τα δραματικά πρόσωπα αποκαλούν τον χώρο αυτόν «Ελευσίνα χώρα», γεγονός που του προσδίδει επιπλέον έναν τελετουργικό και μυστικιστικό χαρακτήρα¹⁸⁴⁹. Στον μεταφυσικό αυτό χώρο παρίστανται από την αρχή της δράσης ο Δον Κιχώτης με τον σύντροφό του, Σάντσο Πάντσα. Ο Κιχώτης κινείται με άνεση στον χώρο, αντίθετα ο Σάντσο διαμαρτύρεται ότι η Αδράνεια τον έχει καθηλώσει στο ίδιο σημείο και δεν μπορεί να κάνει ούτε ένα βήμα. Ο Κιχώτης, τότε, ορμώμενος από την ιπποτική του μεγαλοσύνη σπεύδει στο πλευρό του συντρόφου του με προτεταμένο το σπαθί του, προκειμένου να «αποκεφαλίσει» την Αδράνεια, όπως διατείνεται.

Στο σημείο αυτό η δράση εκτρέπεται στη φάρσα, καθώς μέσα στον ενθουσιασμό του ο Κιχώτης πλησιάζει τον Σάντσο και κινείται απειλητικά εναντίον του, έτοιμος να κόψει κάποιο υποτιθέμενο κεφάλι το οποίο δεν βλέπει. Ο Σάντσο έντρομος τον πληροφορεί ότι πρόκειται για το δικό του κεφάλι που έχει βάλει στόχο, οπότε ο Κιχώτης αποτραβιέται και το επεισόδιο με το σπαθί λήγει άδοξα. Η Αδράνεια θα κατανικηθεί στο τέλος του έργου, λίγο πριν τον ιερό γάμο του Κιχώτη με τη Δουλτσινέα. Ο Σάντσο θα είναι, τότε, ελεύθερος να εισχωρήσει και αυτός, μαζί με τον σύντροφό του, στους άπειρους κόλπους του σύμπαντος.

Η αγαπημένη του Κιχώτη, Δουλτσινέα, δεν φέρει εξαρχής ολοκληρωμένη σκηνική υπόσταση. Βρίσκεται κλεισμένη μέσα σε ένα κουκούλι, το οποίο κρέμεται από τον ουρανό και για τη φύση του οποίου διερωτώνται στην έναρξη της δράσης οι δύο σύντροφοι. Η απάντηση στην απορία τους θα έρθει από τον Χριστιανό, ο οποίος εισέρχεται στη σκηνή λίγο αργότερα και αποκαλύπτει στον Κιχώτη τη θεϊκή του αποστολή: να εκκολάψει στο φαντασιακό του τη Δουλτσινέα, προκειμένου αυτή να

¹⁸⁴⁸ Χαρακτηρισμός που έχει αποδοθεί στο θέατρο του Μποστ από τον Γ. Βαρβέρη: Βαρβέρης, «Μποστ, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* – Θέατρο Στοά», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου*, 1', ό.π., σ. 96.

¹⁸⁴⁹ Η Ζ. Βερβεροπούλου επισημαίνει εύστοχα ότι ο Ζιώγας επιδιώκει να εμπλέξει τον σκηνοθέτη, τον σκηνογράφο και τον όποιο αναγνώστη του έργου του σε ένα παιχνίδι αναζήτησης γνώσεων, αφού οι σκηνικές του οδηγίες προϋποθέτουν από την πλευρά του προσλήπτη μια ευρύτητα γνώσεων, επιστημονικών, λογοτεχνικών, μυθολογικών. Βερβεροπούλου, «Το θεατρικό περικείμενο: υπόσταση και λειτουργία του στο έργο του Βασίλη Ζιώγα», *Νέα Εστία*, 1759 (Σεπτ. 2003), σ. 347.

ολοκληρωθεί ως οντότητα, και στη συνέχεια να την παντρευτεί, ώστε να επιτευχθεί η ένωση των δύο μερών, η οποία θα σημάνει την ανασυγκρότηση της συμπαντικής ενότητας.

Πράγματι, ο Κιχώτης εκκολάπτει τη Δουλτσινέα και στη συνέχεια την καλεί να έλθει σε κοινωνία γάμου μαζί του. Αρχικά η Δουλτσινέα αρνείται επικαλούμενη τον τρόπο με τον οποίο ο Κιχώτης της φέρθηκε κατά τη διάρκεια του πλατωνικού τους δεσμού. Ο Κιχώτης, τότε, τραβά ένα μαχαίρι και απειλεί να αυτοτραυματιστεί, ούτως ώστε να αδειάσει το σώμα του από το «αμαρτωλό αίμα»¹⁸⁵⁰, όπως λέει χαρακτηριστικά, και έτσι να εξιλεωθεί στα μάτια της Δουλτσινέας. Εκείνη, όμως, ζητά περισσότερο αίμα και τότε ο Κιχώτης, χωρίς δεύτερη σκέψη, καταφέρει επάνω στο μπράτσο του νέα, μεγαλύτερη μαχαιριά. Η Δουλτσινέα, ωστόσο, διατηρεί λίγο ακόμα τις αντιστάσεις της, για να υποκύψει τελικά στην επιθυμία του Κιχώτη να τον παντρευτεί, βρίσκοντας τον γάμο ως ευκαιρία να τον εκδικηθεί για το παρελθόν του. Ενώπιον της Τριάδας των τοπικών αγγέλων που ευλογούν την ένωση των δύο, ο Κιχώτης βγάζει, τότε, το σπαθί από το θηκάρι του, το φέρνει στο κούτελό του και ορκίζεται: «Ορκίζομαι στην ιπποσύνη, να κάνω αυτή τη γυναίκα ευτυχισμένη. Πάντα να την προστατεύω από τους εχθρούς και πιστός στην αγάπη της να μείνω»¹⁸⁵¹. Τον ιερό γάμο θα τελέσει ο Χριστιανός με τον Σάντσο στον ρόλο του κουμπάρου.

Τα αντικείμενα του σπαθιού και του μαχαιριού συνδέονται με το φαρσικό στοιχείο το οποίο διαρρέει το έργο σε επίπεδο δραματικού λόγου και του προσδίδει μια ευχάριστη ατμόσφαιρα, αντισταθμίζοντας το βαρύ φιλοσοφικό του φορτίο και την ποιητική του γλώσσα. Τόσο στην περίπτωση της καταδίωξης της Αδράνειας από τον Κιχώτη όσο και στο επεισόδιο του αυτοτραυματισμού του, το οποίο προκαλεί στη Δουλτσινέα μια αναπάντεχη και σουρεαλιστική αντίδραση, με μια αδιόρατη μεταθεατρική χροιά, («Ποπό! Πώς έγινες έτσι; Γεμάτος σάλτσες. Δε μ' αρέσεις. Θα βρω κάποιον άλλον να παντρευτώ.»¹⁸⁵²), εντοπίζεται η διάθεση του συγγραφέα να μεταχειριστεί οικείες συμβάσεις προκειμένου να ανατρέψει το προσδοκώμενο, να δημιουργήσει ένα ανάλαφρο κλίμα επί σκηνής και να χαράξει διόδους πνευματικής διαφυγής από τον κατά τα άλλα περικλειστο και νομοτελειακό δραματικό χώρο. Τα δύο αυτά αντικείμενα καθίστανται, συνεπώς, σημεία αγκύρωσης στην προσληπτική διαδικασία, καθώς συνιστούν τα μόνα απολύτως αναγνωρίσιμα, ενταγμένα σε οικείους πολιτισμικούς κώδικες, αντικείμενα, διά των οποίων επιτυγχάνεται μια λοξή προσπέλαση του δραματικού σύμπαντος του έργου, που εξοικειώνει τον θεατή με τα επί σκηνής διαμειβόμενα και τον προσκαλεί στην καταβύθισή του στα εσώτερα οντολογικά του επίπεδα.

Αντίστοιχα φονικά εργαλεία εμφανίζονται και στο προτελευταίο έργο του Ζιώγα, την *Επίσκεψη*. Το συγκεκριμένο έργο, μολονότι ενταγμένο στην ύστερη δραματική παραγωγή του συγγραφέα, παρουσιάζει ορατές αναλογίες με τα μονόπρακτα της πρώτης συγγραφικής του περιόδου, καθώς ενσωματώνει το γκροτέσκο και σε μεγάλο βαθμό το σουρεαλιστικό στοιχείο. Το έργο αναπτύσσεται

¹⁸⁵⁰ Ζιώγας, *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*, ό.π., σ. 47.

¹⁸⁵¹ Το ίδιο, σ. 60.

¹⁸⁵² Το ίδιο, σ. 49.

ως μια φάρσα με έντονο το παντομιμικό στοιχείο, το οποίο κλιμακώνεται βαθμιαία για να απολήξει σε καταστάσεις grand guignol. Η δράση εκκινεί από μια φαινομενικά ρεαλιστική αφετηρία¹⁸⁵³: το ζεύγος Νικήτα-Κικής είναι προσκεκλημένοι για δείπνο στο σπίτι του Μάνου και της Λίτσας. Και ενώ οι οικοδεσπότες με χαρά ρυθμίζουν τις τελευταίες λεπτομέρειες του δείπνου, μόλις ακούσουν το κουδούνι να χτυπά, μεταστρέφονται ολοκληρωτικά, αποφασίζουν να μην ανοίξουν στους καλεσμένους τους και αντ' αυτού στέκονται πίσω από την πόρτα αφουγκραζόμενοι τις αντιδράσεις των τελευταίων. Από την πλευρά τους ο Νικήτας με την Κική, μετά τον αρχικό αιφνιδιασμό, αποφασίζουν να παραμείνουν στο κεφαλόσκαλο και να τελέσουν το δικό τους δείπνο έξω από την πόρτα των οικοδεσποτών. Φέρνουν από το παρακείμενο σούπερ μάρκετ τα σχετικά ποτά και εδώδιμα, επιδιόμενοι σε μια ακατάσχετη βρώση και οινοποσία. Με τους μεζέδες αποπειρώνται, μάλιστα, να παγιδεύσουν τους οικοδεσπότες, προξενώντας έτσι μια αλληλουχία αλυσιδωτών αντιδράσεων.

Μια από τις κύριες αφορμές για την εκδίπλωση των επί σκηνής κωμικών καταστάσεων είναι οι αποκαλύψεις για την παράλληλη ερωτική ζωή του Μάνου, στις οποίες με προβοκατόρικο τρόπο προβαίνει ο Νικήτας μπροστά από την κλειστή πόρτα του διαμερίσματος. Στο άκουσμα αυτών των αποκαλύψεων η Λίτσα θα εξοργιστεί τόσο ώστε θα εισβάλει με μένος στην κουζίνα, θα αρπάξει το κουζινομάχαιρο και θα απειλήσει να σκοτώσει τον Μάνο. Καθώς εκείνος της ξεφεύγει, θα αρχίσει μεταξύ τους ένα ανελέητο κυνηγητό, που θα απολήξει στο οιονεί σφάξιμο της κότας, στην οποία έχει στο μεταξύ μετουσιωθεί ο Μάνος. Μόλις, λοιπόν, το μαχαίρι προσγειωθεί επάνω στον Μάνο, ο οποίος μέχρι τότε είχε τη μορφή αγγέλου, αυτός θα αρχίσει να κρώζει σαν πουλερικό και να φτερουγίζει ολούθε τριγύρω, ώσπου θα χαθεί στα ενδότερα του σπιτιού ανεβαίνοντας την εσωτερική σκάλα. Την επόμενη φορά που θα εμφανιστεί θα έχει τη μορφή δημίου/Χάροντα, ο οποίος κρατά στα χέρια του ένα τσεκούρι. Αυτήν τη φορά θα είναι εκείνος που θα καταδιώξει τη Λίτσα, θα καταφέρει να την ακινητοποιήσει πάνω στον καναπέ και θα επιχειρήσει να την αποκεφαλίσει. Τη στιγμή ακριβώς κατά την οποία το τσεκούρι επικρέμεται πάνω από τον λαιμό της Λίτσας, στο διαμέρισμα θα εισβάλει το ζεύγος του Νικήτα και της Κικής, οι οποίοι με τη χρήση βαριοπούλας έχουν στο μεταξύ καταφέρει να γκρεμίσουν την πόρτα του διαμερίσματος. Μόλις αντικρίσουν τη σκηνή του «ικριώματος», θα λάβουν θέσεις προκειμένου να παρακολουθήσουν τον

¹⁸⁵³ Την εκκίνηση των έργων του Ζιώγα από μια ρεαλιστική αφετηρία, που σύντομα όμως διανοίγεται σε μια διάσταση περισσότερο σουρεαλιστική (όπως στην περίπτωση των μονοπράκτων της πρώτης δραματουργικής του περιόδου, καθώς και στην *Επίσκεψη*) ή φιλοσοφική (όπως στα έργα της δεύτερης και τρίτης περιόδου) επισημαίνει ήδη από την εποχή των *Πασχαλινών παιχνιδιών* ο Γ. Μιχαηλίδης: Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, ό.π., σσ. 57-58. Σχετικά με τα *Πασχαλινά παιχνίδια* η Χ. Μπακονικόλα σημειώνει: «Εδώ, η αρχική πυκνότητα της απτής πραγματικότητας αραιώνει βαθμηδόν, παραχωρώντας όλο και μεγαλύτερη θέση σε μια εξώλογη, παραισθητική εμπειρία, που δεν μπορεί να θεωρηθεί λιγότερο πραγματική μόνο και μόνο επειδή περιφρονεί τους φυσικούς νόμους» (Μπακονικόλα, «Θέματα και μορφές του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου», ό.π., σ. 72), περιγραφή η οποία σε μεγάλο βαθμό ταιριάζει και στην *Επίσκεψη*. Ομοίως, ο Πλ. Μαυρομούστακος χαρακτηρίζει ως «πρόφαση» την καθημερινή ζωή στα έργα του Ζιώγα (Μαυρομούστακος, «Φύση και αισιοδοξία στο θέατρο του Βασίλη Ζιώγα», στον τόμο *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, ό.π., σ. 233), ενώ ο Μ. Χρηστίδης αναφέρεται στη ρεαλιστική βάση των έργων του ως εφιαλτήριο για την προσέγγιση βαθύτερων φιλοσοφικών ζητημάτων (Χρηστίδης, «Ένας συγγραφέας διαφορετικός», *Εικόνες*, 18.2.1987).

επικείμενο αποκεφαλισμό. Το έργο θα κλείσει μέσα σε αυτήν την ατμόσφαιρα κανιβαλισμού και *grand guignol*, η οποία το επιστέφει με μια σουρεαλιστική διάσταση και διακηρύσσει πανηγυρικά την παντοδυναμία της φάρσας.

Τα τρία φονικά αντικείμενα, το μαχαίρι, το τσεκούρι και η βαριοπούλα, συντάσσονται ακριβώς με αυτόν τον αμιγή χαρακτήρα της φάρσας που διακρίνει το έργο στο σύνολό του. Αντίθετα με τον *Δον Κιχώτη*, όπου η χρήση του μαχαιριού ενέπιπτε σε μια πρόσκαιρη διολίσθηση του δραματικού λόγου σε φαρσικά στοιχεία, ώστε να αντισταθμιστεί ο βαρύνων φιλοσοφικός του προσανατολισμός, εδώ το κωμικό στοιχείο συνιστά εδραίο χαρακτηριστικό της ιδιοσυστασίας του έργου, με αποτέλεσμα όλα τα αντικείμενα τα οποία εμφανίζονται επί σκηνής να συμμετέχουν σε αυτό το ατέρμονο παιχνίδι των κωμικών ευρημάτων και να προσλαμβάνουν έναν ανάλαφρο χαρακτήρα. Συντηρούν τις εναλλαγές και τις διαδοχές των κωμικών καταστάσεων και με την παρουσία τους επισφραγίζουν τον φαρσικό χαρακτήρα του έργου.

Επιπλέον, μπορεί τα τρία αυτά φονικά εργαλεία να εμφανίζουν στο έργο την εγγενή τους λειτουργικότητα, εντούτοις η επιμέρους μικροδράση στην οποία εντάσσονται φωτίζει την παραδοξότητα της χρήσης τους. Το μαχαίρι που χρησιμοποιεί η Λίτσα με σκοπό να γίνει συζυγοκτόνος προσγειώνεται μεν επάνω στον σύζυγό της, αλλά αυτός έχει μεταμορφωθεί σε πουλερικό, που κατόπιν αρχίζει να φτερουγίζει γύρω-γύρω στο αστικό σαλόνι. Το τσεκούρι με το οποίο ο Μάνος σκοπεύει να αποκεφαλίσει τη σύζυγό του συμβάλλει (μαζί με τη μεταμφίεση του Μάνου σε δήμιο) σε μια εικονοποιία ικριώματος και αναδύει την αίσθηση του κανιβαλισμού, που καθόλου δεν συνάδει με το δραματικό πλαίσιο του έργου, ενώ η βαριοπούλα χρησιμοποιείται για τη βίαιη εισβολή των επισκεπτών στο ξένο διαμέρισμα, στοιχείο επίσης ξένο προς τη σύμβαση του αστικού θεάτρου. Έτσι, το αστείο που απορρέει από αυτές τις δραματικές καταστάσεις αποδεικνύεται σε ένα πρώτο μόνο επίπεδο επικοινωνιακό, ενώ σε ένα βαθύτερο επίπεδο λειτουργεί απομυθοποιητικά της αρχικής δραματικής συνθήκης¹⁸⁵⁴, η οποία υποβάλλει στους κόλπους των θεατών την αίσθηση ότι πρόκειται να παρακολουθήσουν ένα τυπικό αστικό δράμα. Επιβεβαιώνεται, συνεπώς, ότι στη δραματουργία του Ζιώγα η καθημερινή ζωή είναι μόνο η πρόφαση¹⁸⁵⁵, ώστε ο συγγραφέας να μπορέσει να προσπελάσει την αθέατη όψη της ανθρώπινης φύσης, μακριά και πάνω από τις κοινωνικές συμβάσεις, εκεί όπου το τερατώδες και το παράλογο αναδεικνύονται σε πρωταρχικά στοιχεία της συγκρότησης του Είναι.

Και ενώ στον Ζιώγα τα φονικά εργαλεία εγγράφονται σε ένα παράλογο δραματικό σύμπαν, στο οποίο υπερτονίζεται το φαρσικό στοιχείο, στα θεατρικά στιγμιότυπα που ακολουθούν το παράλογο φωτίζεται στην υπαρξιακή του διάσταση προκαλώντας μια αίσθηση ανοικειώσης. Πρόκειται για τα δύο στιγμιότυπα που εντάχθηκαν στην ενιαία σκηνική παρουσίαση με τίτλο *Εντός σχεδίου(·)*: τη «Συνάντηση» του Γιάννη Χρυσούλη και τις «Σκηνές του δρόμου» του Γιώργου

¹⁸⁵⁴ Πούχγερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, ό.π., σ. 332.

¹⁸⁵⁵ Μαυρομούστακος, «Φύση και αισιοδοξία στο θέατρο του Βασίλη Ζιώγα», ό.π., σ. 233.

Σκούρτη. Στη «Συνάντηση» στο μέσον της παράλογης δραματικής κατάστασης που εκδιπλώνεται επί σκηνής ο Μάκης βγάζει έναν σουγιά και τον πιέζει στον λαιμό του Πέτρου. Με τον τρόπο αυτό επιχειρεί να του ασκήσει ψυχολογική βία και να αποσπάσει από τον Πέτρο την επιβεβαίωση της ταυτότητάς του, όπως την παρουσιάζει ο ίδιος ο Μάκης. Ο Πέτρος, όμως, επιμένει να τονίζει ότι πρόκειται για παρεξήγηση και, μόνο όταν διαπιστώνει ότι ο Μάκης δεν υπαναχωρεί, μεταστρέφεται και προβάλλει και εκείνος στον Μάκη μια κατασκευασμένη ταυτότητα. Η παράδοξη δραματική συνθήκη λύεται με μια επανεκκίνηση της τυχαίας συνάντησής τους, με τους δύο περαστικούς να συστήνονται ο ένας στον άλλο σαν να βλέπονται για πρώτη φορά.

Οι «Σκηνές του δρόμου» του Γιώργου Σκούρτη διαδραματίζονται επίσης στον δρόμο και αφορούν και πάλι την τυχαία συνάντηση δύο γνωστών αυτήν τη φορά, του Άλφα και του Βήτα. Το δραματικό πλαίσιο συμπληρώνεται από μικρο-εγκληματικές δράσεις που λαμβάνουν χώρα παράλληλα με τον διάλογο του Άλφα και του Βήτα, ο οποίος εξελίσσεται με έναν μάλλον απρόσμενο τρόπο. Μπαίνοντας στον σκηνικό χώρο ο Άλφα χαιρετάει τον Βήτα και εκείνος ανταποδίδει ανόρεχτα. Ο Άλφα, τότε, αρπάζεται και στήνει ένα ολόκληρο κατηγορητήριο για το ποιόν του Βήτα, ο οποίος ανταπαντά σε εξίσου προκλητικό τόνο. Εν τέλει ο Βήτα φέρεται να θίγεται σε τέτοιο βαθμό ώστε βγάζει το μαχαίρι του, μαχαιρώνει τον Άλφα και έπειτα απειλεί με το μαχαίρι τους περαστικούς, ρωτώντας τους ποιος θέλει ένα «γεια». Σε ένα εναλλακτικό τέλος ο Βήτα καρφώνει το μαχαίρι στο μπράτσο του σαν σύριγγα, φωνάζοντας ότι ο ίδιος θέλει ένα «γεια» και (απο)χαιρετά τον εαυτό του.

Και στις δύο περιπτώσεις το μαχαίρι φανερώνεται στον σκηνικό χώρο αιφνιδιαστικά και αδικαιολόγητα, καθώς αμφότερες οι διαφωνίες μεταξύ των δραματικών προσώπων έχουν μια μάλλον σαθρή βάση. Στην πρώτη περίπτωση η σύγκρουση του Πέτρου και του Μάκη είναι εντελώς ανυπόστατη, ενώ στη δεύτερη η αφορμή του καυγά μεταξύ του Άλφα και του Βήτα μεγεθύνεται σε τέτοιο βαθμό ώστε μοιάζει υπερβολική και γκροτέσκα. Το μαχαίρι δίνει μια απρόσμενη τροπή στη δραματική κατάσταση, συσκοτίζοντας ουσιαστικά τα κίνητρα και τις προθέσεις των προσώπων. Μέσα από τα δύο αυτά περιστατικά, τα οποία αγγίζουν τα όρια του παραλόγου, αναδεικνύεται τελικά η λοξή ματιά των συγγραφέων απέναντι στην τρέχουσα κοινωνική πραγματικότητα και η διάθεσή τους να καταστήσουν «το οικείο, το σύννηθες, το αδιάφορο συχνά, λόγω πολυχρησίας, ανοίκειο, ασύννηθες και επικίνδυνο»¹⁸⁵⁶. Το σοκ που προκαλείται στους κόλπους των θεατών από αυτήν την αδιαβάθμητη βία τούς καλεί να αναστοχαστούν πάνω στην κεκαλυμμένη βία της καθημερινότητάς τους, στις μικρές εκείνες εστίες υποδόριας έντασης που εγκυμονούν τη μεγάλη έκρηξη.

Ένα μαχαίρι το οποίο χρησιμοποιείται ως φονικό όπλο εμφανίζεται και στο έργο *1843* του Ανδρέα Στάικου. Όπως και στα προηγούμενα στιγμιότυπα, έτσι και εδώ το μαχαίρι χρησιμοποιείται στιγμιαία, αίφνης και χωρίς προηγούμενη κλιμάκωση της δραματικής έντασης. Η Μαντώ, αμέσως μετά την αναγνώριση του Σακελλάρη και

¹⁸⁵⁶ Γεωργουσόπουλος, «Αυτό το ακαριαίο», στον τόμο *Εντός σχεδίου* (:), ό.π., σ. 9.

την παραδοχή από την πλευρά του της πλαστοπροσωπίας του, τον προσκαλεί στην αγκαλιά της με το μαχαίρι προτεταμένο. Η χειρονομία της, ωστόσο, αν και αφηνιαστική, δεν φαίνεται να έχει κάποιο βαθύτερο εσωτερικό κίνητρο ούτε αντικατοπτρίζει μια ορισμένη ψυχολογική κατάσταση της Μαντώς. Αντίθετα, υπόκειται και αυτή στη θεατρικότητα που χαρακτηρίζει το σύνολο των δραματικών καταστάσεων.

Τον συγγραφέα δεν τον ενδιαφέρει να παρουσιάσει ολοκληρωμένες δραματικές μορφές, με σαφή κίνητρα και επιδιώξεις. Στο δραματικό σύμπαν των έργων του τα πρόσωπα εμφανίζονται «αβαρή και απομυθοποιημένα»¹⁸⁵⁷, απαλλαγμένα από κοινωνικά χαρακτηριστικά, με σχέσεις «χαλαρές» μεταξύ τους και προθέσεις αμφίσημες. Κάτω από όλη αυτήν την απροσδιοριστία που διέπει τις δραματικές καταστάσεις ουσιαστικά υποφώσκει το παιχνίδι των ρόλων και των ταυτοτήτων, το οποίο, όπως επισημαίνει η Χ. Μπακονικόλα, δεν αποτελεί απλώς συμπλήρωμα ή νύξη της δραματικής γραφής, αλλά πανίσχυρο πόλο έλξης του συγγραφέα¹⁸⁵⁸. Έτσι, το σύνολο των στοιχείων του δραματικού σύμπαντος των έργων του Στάικου εγγράφεται στην αισθητική του ψεύδους, από την οποία ελλείπει η ηθική διάσταση, ακριβώς διότι η εστίαση μετατοπίζεται στην εναλλαξιμότητα των ρόλων και τη δυναμική των πολλαπλών ειδώλων στη συγκρότηση της εαυτότητας.

Υπό το πρίσμα αυτό το μαχαίρι εμφανίζεται ως ένα «κενό» αντικείμενο, με την έννοια ότι δεν φέρει το ηθικό φορτίο που είναι σύμφυτο με τη λειτουργία του ως φονικού εργαλείου. «Μαχαίρια και σπαθιά έχουν απαρνηθεί τη φυσική τους λειτουργία για να γίνουν εργαλεία παιχνιδιού»¹⁸⁵⁹, σημειώνει η Α. Σιβετίδου, ενός παιχνιδιού, το οποίο σύμφωνα με την Κ. Ζηροπούλου «ολοκληρώνεται πάντα χωρίς να προκαλεί επιπτώσεις σε κανέναν»¹⁸⁶⁰. Η επιτήδευση της συγκεκριμένης σκηνης και η απουσία ουσιαστικής επενέργειάς της πάνω στα πρόσωπα αποδεικνύουν ότι «κανένας στο θέατρο του Στάικου δεν θίγεται από τα παραπλανητικά παιχνίδια της μεταμόρφωσης, γιατί όλοι ζουν με τρόπο 'θεατρικό'»¹⁸⁶¹. Άλλωστε, η σκηνή που διαδέχεται αυτήν του μαχαιριού υποδηλώνει ουσιαστικά την κυκλικότητα της δραματικής συνθήκης, επαναφέροντας τον εδραίο προβληματισμό του έργου γύρω από τη θεατρικότητα της ζωής και το αέναο παιχνίδι των ρόλων που διέπει τις διυποκειμενικές σχέσεις. Το μαχαίρι, συνεπώς, συντάσσεται και αυτό στο καλειδοσκοπικό παιχνίδι των αντικατοπτρισμών, υπονομεύοντας τον εγγενή του ρόλο και διαυγάζοντας τους ψευδαισθητικούς μηχανισμούς της θεατρικής συνθήκης, η οποία για τον συγγραφέα ταυτίζεται σε τελική ανάλυση με την ίδια την ανθρώπινη συνθήκη.

¹⁸⁵⁷ Μπακονικόλα, «Θέματα και μορφές του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου», *ό.π.*, σ. 78.

¹⁸⁵⁸ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Ανδρέας Στάικος: ένα θέατρο ειδώλων και υπαρξιακών αντικατοπτρισμών», *ό.π.*, σ. 12. Η Ε. Βαροπούλου υπερθεματίζει: «Η θεατρικότητα στο '1843' αποτελεί δομικό μέρος του δραματουργικού συστήματος, συγγραφική πρόθεση και ιδεολογία της γραφής». Βαροπούλου, «'1843'», *Το Βήμα*, 3.3.1991.

¹⁸⁵⁹ Σιβετίδου, *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, *ό.π.*, σ. 74.

¹⁸⁶⁰ Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου: στοιχεία ποιητικής*, *ό.π.*, σ. 39.

¹⁸⁶¹ Μπακονικόλα, *ό.π.*, σ. 19.

Αντίστοιχα αποδυναμωμένη εμφανίζεται η λειτουργία του μαχαιριού και στο επόμενο έργο του συγγραφέα, *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*. Όπως και στο προηγούμενο έργο, έτσι και εδώ η χρήση του μαχαιριού επικαλύπτεται με μια έντονη αίσθηση θεατρικότητας, καθώς η λειτουργία του απενεργοποιείται άμα τη εμφανίσει του για να αφήσει χώρο στο παιχνίδι των ειδώλων να ολοκληρώσει τη σκηνική του πορεία. Η κατάρριψη του προσωπίου της Σιγγαλίνας και η αποκάλυψη της αληθινής της ταυτότητας έχουν ως αποτέλεσμα τη βαθμιαία λύση του μυστηρίου των μεταμφιέσεων και την επαναφορά της σκηνικής τάξης σε ένα τοπίο που όμως έχει στιγματιστεί σε τέτοιο βαθμό από το παιχνίδι των αντικατοπτρισμών ώστε ακόμα και αυτή η ίδια η αυθεντικότητα του βιώματος να τίθεται υπό αίρεση, όπως αποδεικνύουν τα τελευταία λόγια της Σιγγαλίνας¹⁸⁶².

Στο παιχνίδι αυτό ο θάνατος δεν χωρά, αφού ως η μόνη αυθεντική και μη αμφισβητήσιμη πράξη θα έθετε ξεκάθαρα τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ πραγματικού και φαντασιακού, ακυρώνοντας συλλήβδην την αμφισημία των μέχρι τούδε γενομένων. Έτσι, το μαχαίρι τοποθετείται πλάι στα λοιπά σκηνικά αντικείμενα του έργου των οποίων η σκηνική λειτουργικότητα υποβαθμίζεται, ούτως ώστε να ενισχυθεί το ομιλούν υποκείμενο και η εστίαση να μετατοπιστεί στον λόγο¹⁸⁶³ – έναν λόγο στο υπόστρωμα του οποίου εμφιλοχωρούν τα «υπονοηματικά παιχνίδια»¹⁸⁶⁴, που υποβασιάζουν τη σκηνική πράξη και διά των οποίων διαυγάζεται αυτή η ίδια η μεταθεατρική της υπόσταση.

Με ανάλογο τρόπο εμφανίζεται το μαχαίρι και στο επόμενο έργο του συγγραφέα, *Το μήλον της Μήλου*. Και εδώ η στιγμή της σκηνικής του εμφάνισης εγγράφεται στην τελική σκηνή της αποκάλυψης της αλήθειας. Στην τελευταία αυτή σκηνή η Μαρούσα φέρεται να έχει υποψιαστεί την πραγματική ταυτότητα του Πατατράκ, αλλά ο λόγος της προβάλλει αμφίσημος και αινιγματικός: μιλά με ευθείες αιχμές προς τον Πατατράκ από τη μια, αλλά από την άλλη διατηρεί έναν τόνο απευθύνσης απόμακρο, έμπλεο από ερωτικό πάθος για τον φαντασιακό άνδρα που έχει αρχίσει να παίρνει σάρκα και οστά μπροστά της. Την ίδια στιγμή που η Μαρούσα απευθύνεται στον Πατατράκ σαν τον άνδρα στον οποίο ποθεί να δοθεί με όλη της την ψυχή, ο Πατατράκ της περιγράφει σε τρίτο πρόσωπο τα γεγονότα που τον κράτησαν τόσα χρόνια μακριά από το σπίτι του: το πώς το καράβι του κουρσεύτηκε από πειρατές, το πώς εκείνοι τον κράτησαν αιχμάλωτο, το πώς, όταν έφτασαν στη Χίο, άκουσε να μιλούν για τη χήρα του και για την ατιμία της να ανοίξει οίκο ανοχής και το πώς αποφάσισε να πάρει εκδίκηση. Κατά τη διάρκεια όλου αυτού του χειμαρρώδους διαλόγου ο Πατατράκ έχει βγάλει ένα μαχαίρι, με το οποίο αρχικά πλησιάζει απειλητικά τη Μαρούσα. Έπειτα, πετά το μαχαίρι στο πάτωμα, η Μαρούσα το αρπάζει και έκτοτε το μαχαίρι θα αλλάζει συνεχώς χέρια μεταξύ τους,

¹⁸⁶² Ο Β. Παγκουρέλης κάνει λόγο για μια συνθήκη ανατροπής στο έργο, η οποία σε στιγμές δείχνει ακόμη και σαν αυτοσκοπός, πάντως απόλυτα λειτουργικός: Παγκουρέλης, «Ο μηχανισμός των ‘ανατροπών’ – ‘Το μικρό δαχτυλάκι’ του Α. Στάικου στο θέατρο ‘Εξαρχείων’», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 380.

¹⁸⁶³ Βλ. τη σχετική παρατήρηση της Α. Σιβετίδου: Σιβετίδου, ό.π., σ. 83.

¹⁸⁶⁴ Θυμέλη, «‘Το δαχτυλάκι της Ολυμπιάδας από το ‘Αττικό Θέατρο’», *Ριζοσπάστης*, 17.3.1992.

ακολουθώντας την κλιμάκωση των αποκαλύψεων του Πατατράκ και της ερωτικής ορμής της Μαρούσας. Στην απόληξη της σκηνής η Μαρούσα θα προσφέρει το κορμί της στον Πατατράκ, για να το μεταχειριστεί όπως εκείνος θέλει, και στη συνέχεια θα πετάξει το μαχαίρι, το οποίο καρφώνεται στο πάτωμα.

Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται το έργο με μια σκηνή αναγνώρισης, στην οποία οι ρόλοι μοιάζουν να πασχίζουν να κρατηθούν μέχρι το τέλος κρυφοί. Η μεν Μαρούσα έστω και την τελευταία στιγμή δεν αποκαλεί τον Πατατράκ με το πραγματικό του όνομα, ο δε Πατατράκ μεταφέρει την ιστορία της ζωής του σαν να μιλά για ένα άλλο πρόσωπο, καμουφλαρισμένος πίσω από το κύρος και την εξουσία του ναυάρχου. Ακόμα και το μαχαίρι φαίνεται να εγγράφεται σε αυτήν την απουσία αυθεντικότητας, αφού εξαρχής δεν αξιοποιείται από τον Πατατράκ με στόχο να βλάψει τη Μαρούσα, παρότι ο ίδιος διατείνεται ότι αυτός είναι ο σκοπός του. Αλλά και η ίδια η Μαρούσα, όταν πλέον αντιλαμβάνεται ότι έχει πέσει στην παγίδα της μεταμφίεσης του Πατατράκ, δεν στρέφει το μαχαίρι εναντίον του. Έτσι, το μαχαίρι καταλήγει στο πάτωμα, αντικείμενο ανενεργό και αδρανές, όπως έχει συμβεί και στα προηγούμενα έργα, αφήνοντας το παιχνίδι των ρόλων να διακηρύττει την επικυριαρχία του πάνω στο σύνολο της σκηνικής πραγματικότητας.

Φονικά όπλα εμφανίζονται και στο έργο του Α. Στάικου *Η αυλαία πέφτει*, ένα έργο το οποίο γράφτηκε με ανάθεση του Εθνικού Θεάτρου στον συγγραφέα, προκειμένου εκείνος να αποτυπώσει τη σχέση του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με την Πριγκίπισσα Ελισάβετ το σύντομο διάστημα κατά το οποίο η τελευταία διέμεινε στην Κέρκυρα. Το έργο παρουσιάζεται ως μια «σπουδή στους όρους λειτουργίας της τέχνης του θεάτρου»¹⁸⁶⁵, αφού σε αυτό ο συγγραφέας επιλέγει να δοκιμάσει στη δραματική του φόρμα ποικίλους αισθητικούς κώδικες και δραματικά είδη. Με τον τρόπο αυτό ο μεταθεατρικός στοχασμός του συγγραφέα, ο οποίος στα προηγούμενα έργα του διερχόταν μέσα από το σκηνικό παιχνίδι των ρόλων και των μεταμφίεσεων, εδώ μετατοπίζεται κατά κύριο λόγο στο επίπεδο της δραματικής φόρμας και πολύ λιγότερο διαρρέει το επίπεδο της πλοκής, όπου η αυθεντικότητα της τέχνης και η θεατρικότητα της ζωής αναδύονται ως ζητούμενα της καλλιτεχνικής πορείας του Χρηστομάνου. Εντούτοις, η έννοια του ρόλου και του προσωπίου συναντάται και στο έργο αυτό, συνδεδεμένη κυρίως με αισθητικά πρότυπα και αναζητήσεις.

Όσον αφορά την Ελισάβετ, αυτή παρουσιάζεται στο έργο ενδεδυμένη τον μανδύα της θλίψης, με μια βαθιά αποστροφή για τον κοινό βίο και με έναν κρυφό πόθο για ανώτερες αισθητηριακές εμπειρίες. Στο σημείο αυτό η υπαρξιακή της αναζήτηση την φέρνει κοντά στον Χρηστομάνο, ο οποίος επίσης εμφανίζεται στο έργο απηυδισμένος από τον εκφυλισμένο κόσμο του θεάτρου. Τους δυο τους φέρεται να ενώνει μια «απελπισμένη εσωτερική μοναξιά και δίψα για ομορφιά»¹⁸⁶⁶, που τους φέρνει κοντά και ανάβει τη σπίθα της ιδιόμορφης σχέσης τους. Η σχέση τους, όμως, αυτή θα τερματιστεί απότομα και άδοξα με τη δολοφονία της Ελισάβετ. Ένας Ιταλός αναρχικός, ο Λουίτζι Λουκένι, στήνει ενέδρα στην Ελισάβετ μέσα στο δάσος και σε

¹⁸⁶⁵ Μαυρομούστακος, «Εθνικό και Ελληνικό!», *Ελευθεροτυπία*, 2.5.1999.

¹⁸⁶⁶ Μάτσας, «Η αυλαία πέφτει», *Εστία*, 5.5.1999.

ανύποπτο χρόνο την μαχαιρώνει. Στην αμέσως επόμενη σκηνή, που είναι και η τελευταία σκηνή του έργου, εμφανίζεται στον τόπο του εγκλήματος ο Χρηστομάνος, ο οποίος διασταυρώνεται με τον Λουκένι. Ακολουθεί συμπλοκή, με τον Λουκένι να ομολογεί: «Σκότωσα τη θλίψη»¹⁸⁶⁷. Μόλις μείνει μόνος του ο Χρηστομάνος θα επιδοθεί σε έναν παραληρηματικό μονόλογο, στον οποίο θα συναιρεθούν η «χώρα του θεάτρου» με τη «χώρα του θανάτου». Στο τέλος πια αδύναμος και συντετριμμένος θα αφεθεί να τον καταπιεί η αυλαία του θεάτρου. Η τελική κατίσχυση της αυλαίας έναντι του Χρηστομάνου αποδεικνύει ότι στη δραματουργία του Στάικου «μόνο ως θεατρικότητα η ζωή κυρούται»¹⁸⁶⁸.

Το έργο αυτό είναι το μοναδικό έργο του Στάικου στο οποίο το φονικό όπλο ενεργοποιείται και βρίσκει τον στόχο του. Βέβαια, η εξέλιξη αυτή οφείλεται στον βιογραφικό χαρακτήρα του έργου, καθώς η Ελισάβετ είχε πράγματι δολοφονηθεί από τον Ιταλό αναρχικό Λουκένι στη Γενεύη. Παρά το γεγονός, ωστόσο, ότι το μαχαίρι εδώ επιτελεί τον εγγενή του ρόλο, εντοπίζονται ακόμα δύο περιπτώσεις φονικών όπλων στο έργο τα οποία, όπως ακριβώς και στα προηγούμενα έργα του συγγραφέα, κείνται ανενεργά. Πρόκειται αφενός για το ξίφος με το οποίο ασκείται στην ξιφασκία η Ίντα, έμπιστη της Ελισάβετ, στην αρχή του έργου, και αφετέρου για το όπλο του συνταγματάρχη Χάινριχ και τα ντουφέκια των φρουρών του στη σκηνή της δολοφονίας της Ελισάβετ. Στη σκηνή αυτή η Ελισάβετ, η Ίντα και η Φάνη, έτερη έμπιστη της Ελισάβετ, επιχειρούν έναν νυχτερινό περίπατο στο δάσος με τη συνοδεία του Συνταγματάρχη και τεσσάρων φρουρών του για ασφάλεια. Κάποια στιγμή ο Χάινριχ εξομολογείται στην Ελισάβετ ότι τα όπλα τους είναι άδεια και προτείνει στην Ελισάβετ να το διαπιστώσει στην πράξη. Μπροστά στα έντρομα βλέμματα της Φάνης και της Ίντας η Ελισάβετ προσφέρεται για στόχος. Οι φρουροί στέκονται απέναντί της σαν σε εκτελεστικό απόσπασμα, υψώνουν τα ντουφέκια και πυροβολούν. Ακούγεται, τότε, μόνο ο μεταλλικός ήχος της σκανδάλης χωρίς πραγματική εκπυρσοκρότηση των όπλων. Οι γυναίκες ανακουφισμένες συνεχίζουν τον περίπατό τους, μέχρι που θα εμφανιστεί από την κρυψώνα του ο Λουκένι και θα δολοφονήσει την Ελισάβετ.

Η σκηνή με τα ντουφέκια που προηγείται της σκηνής της δολοφονίας της Ελισάβετ ουσιαστικά εδραιώνει μια εκκρεμότητα ως προς τον θάνατο της Ελισάβετ, αφού, όπως θα αποδειχθεί αργότερα, απλώς τον αναστέλλει. Προσφέρει την ψευδαίσθηση ότι η Ελισάβετ βγήκε αλώβητη από τις εκπυρσοκροτήσεις των όπλων, αλλά την αμέσως επόμενη στιγμή η πριγκίπισσα θα στοχευθεί αιφνιδιαστικά και θα καταρρεύσει από το θανάσιμο τραύμα του μαχαίριού του Λουκένι. Ο θεατρικός της θάνατος μετατρέπεται σε θάνατο πραγματικό και αυτή είναι η μοναδική περίπτωση στη δραματουργία του Στάικου που τα φονικά όπλα επιτελούν τον στόχο τους. Με τον τρόπο αυτό η ζωή εδώ έρχεται για να διορθώσει το θέατρο και να αποκαταστήσει την πραγματική υπόσταση των πραγμάτων, σε μια αντιστροφή της οικείας μεταθεατρικής οπτικής του συγγραφέα.

¹⁸⁶⁷ Στάικος, *Η αυλαία πέφτει*, ό.π., σ. 127.

¹⁸⁶⁸ Γεωργουσόπουλος, «Η ζωή ως μίμησις θεάτρου», ό.π.

Το γεγονός, όμως, ότι έχει προηγηθεί ο φαντασιακός θάνατος της Ελισάβετ εγγράφει την πράξη της δολοφονίας στο πεδίο του ονειρικού, στο οποίο έτσι κι αλλιώς κινείται η δραματική φόρμα του έργου. Άλλωστε, η ίδια η ατμόσφαιρα της σκηνής της δολοφονίας, όπως περιγράφεται από τις σκηνικές οδηγίες, υποβάλλει μια «ιμπρεσιονιστική αίσθηση των πραγμάτων και των φυσικών φαινομένων»¹⁸⁶⁹. Υπό το πρίσμα αυτό το μαχαίρι του Λουκένι και η ακόλουθη αποστροφή του ότι θανάτωσε τη θλίψη υπάγονται στην ευρύτερη αισθητική της εσωτερικότητας και των πολλαπλών της ανακλάσεων που διακρίνει το δραματικό σύμπαν του βιογραφικού αυτού έργου στο σύνολό του.

Φορτισμένο με έναν ανάλογο με τα έργα του Στάικου μεταθεατρικό προσανατολισμό εμφανίζεται το μαχαίρι στην αρχαιόμυθη τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο Δείπνος* και συγκεκριμένα στα δύο πρώτα έργα της. Μολονότι στο *Γράμμα στον Ορέστη* το μαχαίρι δεν φέρει σκηνική υπόσταση, καθότι η τελούμενη μητροκτονία στο τέλος του έργου από την Ηλέκτρα και τον Ορέστη αναπαρίσταται με μιμική, εντούτοις προβάλλει τόσο βαθιά προσδεμένο στον μύθο ώστε συνδέεται άρρηκτα με την ποιητική του κειμένου. Την ώρα που η Κλυταιμνήστρα φέρεται να ολοκληρώνει το γράμμα της στον Ορέστη, με το οποίο τον καλεί να απελευθερωθεί από τις προκαταλήψεις απέναντί της, αλλά και να σώσει την Ηλέκτρα μεταφέροντάς της τις ειλικρινείς σκέψεις της ίδιας, όπως αυτές αποτυπώνονται στο γράμμα, ο Ορέστης την πλησιάζει αθόρυβα από πίσω και «σαν να κρατά με τα δυο χέρια μαχαίρι ετοιμάζεται να την χτυπήσει. Τα φώτα σβήνουν στην τελική κίνησή του»¹⁸⁷⁰. Οι θεατές δεν βλέπουν την Κλυταιμνήστρα να σωριάζεται νεκρή επί σκηνής ούτε έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν την ακολουθία των ενεργειών του Ορέστη και της Ηλέκτρας μετά την πράξη τους, όπως αυτές περιγράφονται αναλυτικά αλλά και αναπαρίστανται επί σκηνής στο επόμενο έργο της τριλογίας, τον *Δείπνο*.

Έτσι, με τη λήξη της σκηνής ακριβώς τη στιγμή κατά την οποία το χέρι του Ορέστη συναντά το σώμα της μητέρας του, ουσιαστικά αναστέλλεται κάθε πιθανή εξέλιξη της σκηνικής δράσης. Το γράμμα αποδεικνύεται προς στιγμήν ανεπίδοτο και μια δυνητική απόκριση του Ορέστη σε αυτό παραμένει εκκρεμής. Στο τέλος του μονολόγου της η Κλυταιμνήστρα φονεύεται από τον ίδιο της τον γιο, ωστόσο το γράμμα της παραμένει αλώβητο ως παρακαταθήκη των συναισθηματικών της περιδινήσεων και των άρρητων αληθειών της, έτοιμο να περάσει έστω και ετεροχρονισμένα στα χέρια του παραλήπτη του. Με αυτήν την έννοια, η Κλυταιμνήστρα εισέρχεται στην αιωνιότητα, αφού το χτύπημα που της καταφέρει ο Ορέστης οδηγεί μεν στην απώλεια της ζωής της, «αδυνατεί ωστόσο να καταστρέψει τον γραπτό της λόγο»¹⁸⁷¹. Η σκηνική παρουσίαση της δολοφονίας ενισχύει, κατ' αυτόν τον τρόπο, την επιτελεστική αλλά και τη συμβολική δυναμική του γράμματός, φέρνοντάς το για άλλη μια φορά στο επίκεντρο του δραματικού σύμπαντος του έργου.

¹⁸⁶⁹ Βαροπούλου, «Επίμετρο», στο Ανδρέας Στάικος, *Η αυλαία πέφτει*, ό.π., σ. 134.

¹⁸⁷⁰ Καμπανέλλη, «Γράμμα στον Ορέστη», ό.π., σ. 36.

¹⁸⁷¹ Σιβετίδου, «Η μεταγραφή του μύθου της Ηλέκτρας στο νεοελληνικό θέατρο», ό.π., σ. 306.

Παράλληλα, η απόδοση με παντομimική κίνηση του φονικού της Κλυταιμνήστρας μετατοπίζει την εστίαση από την καθεαυτό πράξη της δολοφονίας στις ηθικές της προεκτάσεις. Κι αυτό διότι η ενέργεια του φονικού όπλου μετατίθεται στα χέρια του Ορέστη, γίνεται σωματική ενέργεια, στην οποία λανθάνει όχι απλώς το πάθος του Ορέστη (σε αυτήν την περίπτωση θα αρκούσε η ύπαρξη του μαχαριού για να το αποτυπώσει), αλλά πολύ περισσότερο η δυναμική της σχέσης του με τη μητέρα του, μια σχέση που για μια ακόμη φορά –και τελευταία– τίθεται υπό αίρεση. Όπως θα φανεί στο επόμενο έργο της τριλογίας, ο Ορέστης κατατρώχεται από ενοχές πολύ περισσότερο επειδή δεν πρόλαβε να διαβάσει έγκαιρα το γράμμα της μητέρας του παρά εξαιτίας αυτού του ίδιου του φόνου.

Η σημασία της απώλειας της ζωής κατά έναν παράδοξο τρόπο υποσκελίζεται από τη σημασία της ανεκπλήρωτης σχέσης μάνας-γιου, που στα μάτια του Ορέστη φαντάζει τώρα, μετά την ανάγνωση του γράμματός, ιδιαιτέρως τραυματική. Η παρουσία του Ορέστη έχει υπάρξει διάχυτη στο μυαλό και την ψυχή της Κλυταιμνήστρας¹⁸⁷² και έχει αποτυπωθεί στη γραφή της, μέχρι που στο τέλος του έργου υποστασιοποιείται και επί σκηνής. Η δραματουργική επιλογή του συγγραφέα να αναπαραστήσει τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας αποκλειστικά με κινησιακούς όρους στοχεύει στην ανάδειξη της τελευταίας εκκρεμότητας στη σχέση του Ορέστη με τη μητέρα του. Υπαινίσσεται αυτήν ακριβώς τη μετατόπιση από την τραγικότητα της αναπαράστασης του κύκλου αίματος στον οίκο των Ατρειδών στον ανθρωπιστικό χαρακτήρα του οικογενειακού δράματος, μέσα από το οποίο η Κλυταιμνήστρα προβάλλει ως μια βαθιά ανθρώπινη γυναικεία μορφή, αποκαθλωμένη από το βάθρο που της επεφύλασσε το μυθικό πρότυπο.

Ενώ το μαχαίρι ως σκηνικό αντικείμενο απουσιάζει από την καθεαυτό σκηνή της δολοφονίας της Κλυταιμνήστρας στο πρώτο μέρος της τριλογίας, στον *Δείπνο* λαμβάνει σκηνική υπόσταση, όταν ο Ορέστης με τη συνδρομή της Ηλέκτρας επιχειρούν να αναπαραστήσουν τη σκηνή του φόνου, προκειμένου η Ιφιγένεια να αποκτήσει εικόνα της στάσης την οποία είχαν πάρει τα χέρια της Κλυταιμνήστρας τη στιγμή που εκείνη άφηνε την τελευταία της πνοή. Ο Ορέστης είναι αυτός που επιμένει να προχωρήσουν στην αναπαράσταση, καθώς φέρεται να έχει ανάγκη να υπερβεί την οδυνηρή ανάμνηση της μητέρας του να ξεψυχά, όχι τόσο επειδή ο ίδιος της κατάφερε το θανάσιμο χτύπημα, όσο επειδή ετεροχρονισμένα έλαβε γνώση του γράμματός της και αντιλήφθηκε τη βαθύτερη αλήθεια της. Η τραγικότητα, δηλαδή, του Ορέστη έγκειται σε αυτήν την ασύμπτωτη σχέση με τη μητέρα του, την οποία τώρα ο ίδιος είναι σε θέση να αντιληφθεί σε όλες της τις διαστάσεις. Σε αυτό το πλαίσιο το θέατρο μπορεί να λειτουργήσει θεραπευτικά, γι' αυτό και επιστρατεύεται από τον Ορέστη σε μια ύστατη προσπάθεια να αναστείλει τις ενοχές που τον βαραίνουν. Μετά την αναπαράσταση ο Ορέστης αποδεσμεύεται πλήρως από την επιρροή του γράμματός, έχοντας πλέον αφομοιώσει μια στάση συγχώρεσης απέναντι στη μητέρα του.

¹⁸⁷² Εύα Κοταμανίδου, «'Κλυταιμνήστρας Δίκαιον': Σύγχρονες συντεταγμένες της διακειμενικότητας του μύθου. Συνέντευξη στην Μαίρη Ντίνου», *Θεατρογραφίες*, 12 (2004), σ. 49.

Το μαχαίρι το οποίο ο Ορέστης αρπάζει από το τραπέζι του δείπνου προκειμένου να το χρησιμοποιήσει για τις ανάγκες της εσωτερικής αναπαράστασης μετέχει, έτσι, μιας διαφορετικής δραματικής συνθήκης από αυτήν που διέπει το κύριο δραματικό σύμπαν του έργου. Στην πραγματικότητα εντάσσεται σε ένα τριτοβάθμιο πλαίσιο αναπαράστασης, καθώς αυτή η ίδια η δράση του έργου αποδεικνύεται ότι είναι πρόβα των ηθοποιών πάνω στο έργο του *Δείπνου*, όπως μαρτυρά η τελική απεύθυνση του Αίγισθου στους θεατές της παράστασης. Με τη μεταπήδηση αυτή στον τρίτο βαθμό αναπαράστασης το αντικείμενο του μαχαιριού αποκτά ένα νέο σημειακό φορτίο: από αντικείμενο πρόβας, το οποίο χρησιμοποιείται για την απόδοση της διαδικασίας της βρώσης στο νεκρόδειπνο, καθίσταται φονικό όπλο, ούτως ώστε να ανασυσταθεί η σκηνή του φόνου σε μια λυτρωτικού χαρακτήρα αναπαράσταση για τον Ορέστη. Υφίσταται, συνεπώς, μια συνεχή μεταλλαγή της σκηνικής του ταυτότητας, υπογραμμίζοντας έτσι τη ρευστότητα του σκηνικού σύμπαντος του έργου – μια ρευστότητα που κατά ειρωνικό τρόπο θα εκβάλει στη βεβαιότητα της αμετάκλητης αποδημίας των απογόνων του οίκου των Ατρείδων, κλείνοντας οριστικά τον κύκλο του αίματος μέσα από μια διαδικασία βαθύτερης αποδοχής και συμφιλίωσης με τα πεπραγμένα του οίκου.

Ο κύκλος του αίματος στον οίκο των Ατρείδων κλείνει και στο αρχαιόμυθο έργο της Λείας Βιτάλη *Ροσμπίφ*, ωστόσο με έναν διαφορετικό τρόπο από αυτόν του *Δείπνου*. Στο έργο αυτό ο θάνατος κεφαλαιοποιείται, ενδύεται έναν τελετουργικό χαρακτήρα και υποστασιοποιείται σκηνικά μέσα από τα μαχαίρια τα οποία κυκλοφορούν στον σκηνικό χώρο καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης και διαποτίζουν την ποιητική του. Επαναπραγματευόμενη η Βιτάλη τον μύθο της *Ορέστειας* στο έργο της αυτό και επιλέγοντας την εστίαση στο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας, επιχειρεί μια «μεταφεμινιστική»¹⁸⁷³, όπως η ίδια την αποκαλεί, προσέγγιση της ηρώιδας του μύθου. Η Βιτάλη βλέπει την Κλυταιμνήστρα ως μια γυναίκα που φλέγεται από ερωτικό πάθος, το οποίο όμως προβάλλει καταπιεσμένο κάτω από την κυρίαρχη εικόνα της παντοδυναμίας που της προσδίδει και την ανδρόγυνη υπόστασή της.

Το πάθος αυτό θα ξυπνήσει με την έλευση του Αγνώστου, που δεν είναι άλλος από τον Αγαμέμνονα, και θα κάμψει πρόσκαιρα την πρότερη διάθεσή της να τον φονεύσει εκδικούμενη για τη θυσία της Ιφιγένειας. Η Κλυταιμνήστρα θα διεκδικήσει μια νέα ευκαιρία στον έρωτα και στη ζωή. Αναφερόμενη στην Ιφιγένεια θα αποφανθεί: «Δεν ξέρει τι θα πει να 'ρχεται ξανά ο έρωτας. Είναι σαν να 'ρχεται ξανά η ζωή! Μπορώ ακόμα να το ζήσω. Τα θέλω όλα απ' την αρχή! Όλα απ' την αρχή! Δεν έφτασε...!»¹⁸⁷⁴. Θα είναι τελικά ο Αίγισθος (που στο έργο ονομάζεται Ρούμπυ) εκείνος που θα σκοτώσει τον Αγαμέμνονα, αναλαμβάνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την εκπλήρωση του μύθου. Και όλα αυτά θα συμβούν σε έναν δυστοπικό χώρο, στην κουζίνα-νεκροτομείο της πανσιόν, την οποία διατηρεί η Κλυταιμνήστρα. Εκεί καθημερινά τελούνται οι φόννοι των νεοεισερχομένων, με τον Ρούμπυ να έχει επωμιστεί το βάρος της μακάβριας αυτής διαδικασίας, καθώς τους μεταφέρει πάνω

¹⁸⁷³ Βιτάλη, «Οι 'σύγχρονοι' αρχαίοι ελληνικοί μύθοι: Μια προσέγγιση στο φαινόμενο της ανδρόγυνης Κλυταιμνήστρας», στον τόμο *Απαντα τα θεατρικά*, τ. Β', ό.π., σ. 10.

¹⁸⁷⁴ Βιτάλη, «Ροσμπίφ», ό.π., σ. 221.

στο νεκροκρέβατο, τους επιδεικνύει στην Κλυταιμνήστρα και ύστερα φροντίζει για την ασφαλή αποκομιδή τους και την απολύμανση του χώρου.

Μέσα στον δυστοπικό αυτό χώρο «παρασκευάζεται το ‘Ροστμπίφ’ και ιερουργείται η ανακύκλωση της νεκρής ανθρωπότητας»¹⁸⁷⁵. Η Κλυταιμνήστρα στην πλήρως εξοπλισμένη κουζίνα της ακονίζει καθημερινά τα μαχαίρια της, καθώς ετοιμάζει το εκάστοτε δείπνο με το ροστμπίφ. Προκειμένου το ροστμπίφ να κοπεί σωστά, θα πρέπει τα μαχαίρια να είναι καλά ακονισμένα, σύμφωνα με την Κλυταιμνήστρα: «Το ροστμπίφ θέλει μαχαίρια!... Ούτε να τα νιώθεις... Ξυράφια! (Βγάζει απ’ την κατσαρόλα το ροστμπίφ κι αρχίζει να το κόβει). Οι φέτες πρέπει να κόβονται τόσο λεπτές! Μια ιδέα πιο χοντρές απ’ το τσιγαρόχαρτο»¹⁸⁷⁶. Η Κλυταιμνήστρα επαναλαμβάνει τα ίδια λόγια αρκετές φορές μέσα στο έργο, όπως επίσης και κατά τη διάρκεια του δείπνου το οποίο θα παραθέσει στον Άγνωστο, τελευταίο επισκέπτη της πανσιόν της. Ο Άγνωστος δεν είναι παρά ο νεοαφιχθείς από τον πόλεμο της Τροίας σύζυγός της και η Κλυταιμνήστρα σκοπεύει να τον ταΐσει το αγαπημένο του φαγητό, να τον ποτίσει κρασί, να τον σύρει στο κρεβάτι και ύστερα να τον φονεύσει. Για τον λόγο αυτό έχει δώσει εντολή στον Ρούμπυ να ακονίσει τα μαχαίρια, αυτήν τη φορά όχι για να κόψει στην εντέλεια το ροστμπίφ, αλλά για να τελέσει τον φόνο του συζύγου της.

Καθώς, όμως, η Ιφιγένεια παρεμποδίζει την επίσκεψη της Κλυταιμνήστρας στα ιδιαίτερα δωμάτια του Αγαμέμνονα, διεκδικώντας ταυτόχρονα για την ίδια τον έρωτα που η Κλυταιμνήστρα φέρεται να έχει εκδηλώσει απέναντι στον σύζυγό της, εισέρχεται στον χώρο ο Ρούμπυ με ένα ματωμένο μαχαίρι στο χέρι. Ομολογεί ότι σκότωσε τον Αγαμέμνονα για να πάρει τη θέση του στην καρδιά της Κλυταιμνήστρας, η οποία εδώ και καιρό φαίνεται να τον έχει απορρίψει. Η Κλυταιμνήστρα, τότε, θεωρεί βέβαιη την έλευση του Ορέστη για να εκδικηθεί τον φόνο του πατέρα του, καθώς «το αίμα κλείνει με αίμα», όπως η ίδια αποφαινεται. Και πάλι, όμως, θα έρθει η ανατροπή. Στην τελευταία σκηνή του έργου και ενώ η Κλυταιμνήστρα ετοιμάζει το τελευταίο δείπνο με το ροστμπίφ για την Ιφιγένεια και τον Ρούμπυ, θα ακουστεί ένα αυτοκίνητο να φρενάρει έξω από την πανσιόν. Βέβαιη η Κλυταιμνήστρα ότι πρόκειται για τον Ορέστη και ότι έρχεται το τέλος της, δίνει εντολή στον Ρούμπυ να ακονίσει τα μαχαίρια της καλά για τελευταία φορά, ισχυριζόμενη ότι, όταν είναι καλά ακονισμένα, το φονικό χτύπημα δεν πονάει τόσο. Την προλαβαίνει, όμως, η Ιφιγένεια, η οποία της ορμά, την ρίχνει στο πάτωμα και μετά από έντονη πάλη την πνίγει¹⁸⁷⁷. Οι δυο τους θα μείνουν αγκαλιασμένες στο πάτωμα. Τότε είναι που θα τελεστεί η αναγέννηση της Ιφιγένειας μέσα από το σώμα της Κλυταιμνήστρας, σηματοδοτώντας έτσι την επανεκκίνηση της ζωής και την πανηγυρική διακήρυξη της μητριαρχίας, διά της οποίας επιτελείται η ριζική αναθεώρηση της ανθρώπινης κατάστασης.

Τα καλά ακονισμένα μαχαίρια τα οποία αξιοποιούνται για όλους τους φόνους, εκκρεμείς, τετελεσμένους και τελούμενους, αλλά και για την επιμελή παρουσίαση του ροστμπίφ στο εκάστοτε τραπέζι του δείπνου, ανάγονται σε συμβολικές μορφές

¹⁸⁷⁵ Ανδριανού, «Το θέατρο της Λείας Βιτάλη: μια περιπέτεια αυτογνωσίας», *ό.π.*, σ. 20.

¹⁸⁷⁶ Βιτάλη, *ό.π.*, σ. 203.

¹⁸⁷⁷ Στο σημείο αυτό το πρόσωπο της Ιφιγένειας συμφύρεται με αυτό της αδελφής της, Ηλέκτρας.

της βίας, η οποία διαρρέει το δραματικό σύμπαν του έργου και διαποτίζει αυτήν την ίδια την ποιητική του. Σύμφωνα με τη Λ. Βιτάλη, η βία σχετίζεται με το ένστικτο της επιβίωσης και οι αναπαραστάσεις της ουσιαστικά χαρτογραφούν τις πολλαπλές όψεις αυτής της προσπάθειας για επιβίωση¹⁸⁷⁸. Στο παρόν έργο η βία, το αίμα και ο θάνατος ενέχονται σε μια αναγεννητική διάσταση της ύπαρξης και αποτυπώνουν τον κύκλο της ζωής, όπως μαρτυρά και η καταληκτική εικόνα της αναγέννησης της Ιφιγένειας μέσα από την κοιλιά της Κλυταιμνήστρας.

Πρόκειται για μια «μητρογραμμική διαπραγμάτευση ενός σύγχρονου κόσμου»¹⁸⁷⁹, η οποία συντελείται στη βάση της ανάγκης «μιας κόρης ως επιβεβαίωση της αενάου συνεχείας, όχι τόσο του προσώπου καθαυτού, όσο του φύλου ή ακόμη την ανάδειξη μιας ιδιάζουσας κληρονομικότητας»¹⁸⁸⁰. Υπό αυτό το πρίσμα, ο συνεχώς επαναφερόμενος στίχος του τραγουδιού της Ιφιγένειας: «Η μάνα μου για χάρη μου μαχαίρια ακονίζει...», που σταδιακά συμπληρώνεται με το ημιστίχιο «... ο έρωτας την πλήγωσε και θάνατος... μυρίζει», συνοψίζει στο επίπεδο του λόγου αυτήν την αρχετυπική συναίρεση του προσώπου της Κλυταιμνήστρας-μάνας με αυτό της Ιφιγένειας-κόρης.

Οι συντριπτικές λεκτικές αναφορές στα μαχαίρια και η κυρίαρχη σκηνική τους παρουσία, η οποία επιτείνεται ακόμα περισσότερο μέσω του οξέος ήχου που παράγεται κατά το ακόνισμά τους, διαμορφώνουν μια διάχυτη ατμόσφαιρα απειλής και θανάτου στο έργο. Η ατμόσφαιρα αυτή ενισχύεται και από άλλα στοιχεία, όπως τα ποτισμένα από αίμα χέρια του Αγνώστου, που όσο και αν τα πλένει παραμένουν κόκκινα, το κόκκινο κρασί που καταναλώνουν τα πρόσωπα, το κόκκινο φόρεμα της Ιφιγένειας, η βουή της φουσκωμένης θάλασσας, καθώς και η βουβή μορφή της Μαυροντυμένης Γυναίκας, που δεν είναι άλλη από την Κασσάνδρα. Τα σκηνικά αυτά στοιχεία, σε συνδυασμό με την καθολική παρουσία των μαχαιριών συγκροτούν επί σκηνής μια εικονοποιία του θανάτου, η οποία όμως θα ανατραπεί άρδην στην τελευταία σκηνή του έργου. Εκεί, μάνα και κόρη συμφιλιώνονται με τα φαντάσματα του παρελθόντος, παραμερίζουν τα μαχαίρια και ενώνονται σε μια θανατηφόρα αγκαλιά, που ήδη εγκυμονεί τη νέα ζωή. Η από κοινού αναφώνησή τους «Ζωντανή ξανά!» στην καταληκτική εικόνα του έργου, καθώς η Ιφιγένεια γεννιέται για δεύτερη φορά από το σώμα της Κλυταιμνήστρας, επιστέφει με μια παράδοξη αίσθηση ζωτικότητας το σκοτεινό κλίμα που είχε μέχρι τούδε καλλιεργηθεί στον δραματικό χώρο.

Έναν λυτρωτικό χαρακτήρα ενδύεται το μαχαίρι και στο έργο του Βασίλη Κατσικονούρη *Λεπτή γραμμή*. Ο συγγραφέας στο έργο του αυτό επιχειρεί να διερευνήσει το μέλλον του αυθεντικού βιώματος μέσα σε έναν κόσμο ο οποίος κατακλύζεται ολοένα και περισσότερο από τη δύναμη των νέων τεχνολογιών. Στο επίκεντρο της δράσης βρίσκονται δύο πρόσωπα: ο Άλεφ, που εμφανίζεται ως ο χειριστής της μηχανής που δημιουργεί νέες πραγματικότητες και ο Βίκτωρας, ο οποίος θα χρησιμοποιηθεί ως πειραματόζωο στο «Σχέδιο για την Τελική

¹⁸⁷⁸ Βλ. αναλυτικά: Βιτάλη, «Ο πόθος της βίας», *ό.π.*, σσ. 27-32.

¹⁸⁷⁹ Ανδριανού, *ό.π.*, σ. 17.

¹⁸⁸⁰ *Το ίδιο*, σ. 18.

Πραγματικότητα» που επιχειρείται να εφαρμοστεί μέσω της μηχανής. Ο Βίκτωρας καλείται να εγκαταλείψει το παρελθόν και τις μνήμες του προκειμένου να εισέλθει αμόλυντος από επιρροές μέσα στη μηχανή και να ταξιδέψει σε εικονικές πραγματικότητες που θα του προσφέρουν μια εφήμερη ευτυχία. Ενώ, όμως, το σχέδιο τού φαίνεται αρχικά δελεαστικό, ο Βίκτωρας επαναφέρει εμμονικά τις μνήμες της παιδικής του ηλικίας, με αποτέλεσμα να μην είναι ουσιαστικά ποτέ έτοιμος να εισέλθει σε αυτήν τη διαδικασία. Μάλιστα, κάποια στιγμή παρασύρει και τον ίδιο τον Άλεφ στις μνημονικές ανακλήσεις, με αποτέλεσμα να εμφανίζεται εμπρός του το όραμα μιας Εσκιμώας που τον προσεγγίζει διακριτικά.

Ο Άλεφ, όμως, δεν επιτρέπεται να ρέπει στο παρελθόν. Έτσι, η άορατη Φωνή, η οποία τον καθοδηγεί από ψηλά, του υποδεικνύει να σκοτώσει το όραμά του, ώστε να μπορέσει να συνεχίσει απρόσκοπτα τη διαδικασία συγκρότησης της Τελικής Πραγματικότητας. Μάλιστα, του επισημαίνει ότι το όραμά του αυτό δεν είναι παρά ένας «ιός της νοσταλγίας» και ότι, αν απαλλαχθεί από αυτόν, πιθανότατα θα απαλλαγεί και από τον κοινόπονο τον οποίο ο ιός αυτός του προκαλεί. Πράγματι, στην επόμενη σκηνική εμφάνιση του οράματός του ο Άλεφ μαχαιρώνει την Εσκιμώα. Στην κατηγορία που της εκστομίζει ότι πρόκειται για ιό, εκείνη του αντιτείνει ότι είναι το «αληθινό όνειρο [...] που επιστρέφει»¹⁸⁸¹. Ωστόσο, ο Άλεφ δεν απαλλάσσεται από τους πόνους του.

Αυτό θα συμβεί μόλις στην τελευταία εικόνα του έργου, όταν η Εσκιμώα θα επανέλθει για να επιτελέσει με τη σειρά της τον φόνο του Άλεφ. Νωρίτερα, ο Άλεφ είχε εγκαταλείψει το πόστο του στον χειρισμό της μηχανής, καθώς αυτή είχε πάθει εμπλοκή λόγω της αδυναμίας του Βίκτωρα να απαλλαγεί από τις αναμνήσεις του. Ο Άλεφ, βλέποντας την κενότητα της νέας πραγματικότητας την οποία ευαγγελίζεται η μηχανή, δηλώνει στη Φωνή ότι αποχωρεί και ότι επιζητά έναν οδυνηρό θάνατο, τέτοιο που να επισφραγίσει την έστω περιορισμένη αληθινή ζωή του. Ο θάνατος θα έρθει από τα χέρια της Εσκιμώας και θα σηματοδοτήσει το τέλος του πόνου του Άλεφ. Ο Άλεφ θα εισδύσει τώρα στο χριστουγεννιάτικο όραμα του Βίκτωρα, εδραιώνοντας την αλήθεια του αυθεντικού βιώματος έναντι της παραχάραξης της πραγματικότητας που επιτελεί η μηχανή.

Το μαχαίρι στο έργο αυτό χρησιμοποιείται εις διπλούν σε έναν αμφίδρομο φόνο επαναφέροντας την γνωσμένη τάξη. Στην περίπτωση του πρώτου φόνου ο Άλεφ ξεγελιέται και θεωρεί ότι, σκοτώνοντας το όραμά του, θα απαλλαγεί από τα φαντάσματα του παρελθόντος τα οποία τον κρατούν δέσμιο και τον παρεμποδίζουν από την τέλεση του σχεδίου της νέας πραγματικότητας. Ωστόσο, είναι με τη δική του δολοφονία τελικά που ο ίδιος θα φτάσει στην αυτοσυνειδησία του, αναγνωρίζοντας ως μόνη αυθεντική πραγματικότητα εκείνη την οποία μέχρι τούδε αντιμεχόταν, δηλαδή την πραγματικότητα που συγκροτείται μέσα από τις μνήμες και τα όνειρα, τα οποία επενεργούν στο παρόν και μορφοποιούν το μέλλον της ύπαρξης. Υπό αυτό το πρίσμα, το μαχαίρι στο έργο αυτό, μολονότι συνδέεται με δύο φόνους, ενέχει τελικά έναν λυτρωτικό χαρακτήρα, αφού φέρνει τον Άλεφ εγγύτερα στην αληθινή του φύση, αποδομεί την εντέλεια της εικονικής πραγματικότητας και διανοίγει το δραματικό

¹⁸⁸¹ Κατσικονούρης, *Λεπτή γραμμή*, ό.π., σ. 93.

σύμπαν σε μια νέα προοπτική της εαυτότητας, μια προοπτική η οποία ερείδεται στη μνήμη του σώματος και τη δύναμη του φαντασιακού.

Μεταξύ μνήμης, φαντασιακής ανασυγκρότησης της πραγματικότητας και αυθεντικού βιώματος κινείται η σκηνική δράση και στο έργο του Μπάμπη Τσικληρόπουλου *Ο κήπος με τα χελιδόνια*. Στο ψυχιατρικό ίδρυμα στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση του έργου οι τρόφιμοι επιδίδονται στον χριστουγεννιάτικο στολισμό του χώρου εν όψει του επίσημου εορτασμού που θα λάβει χώρα στην κεντρική σάλα. Εν μέσω της διαδικασίας αυτής ο Χαραλαμπάκης θα καταδυθεί κάποια στιγμή στο οδυνηρό παρελθόν του και θα αποπειραθεί να ανακαλέσει τα γεγονότα που τον οδήγησαν στην ψυχική ασθένεια και κατόπιν στον εγκλεισμό. Δική του ιδέα είναι και η αναπαράσταση των γεγονότων, που έχει ως αποτέλεσμα να στηθεί επί σκηνής ένα παιχνίδι ρόλων, στο οποίο συμμετέχουν και οι υπόλοιποι τρόφιμοι αναλαμβάνοντας ρόλους της ζωής του Χαραλαμπάκη.

Στο τέλος του παιχνιδιού αυτού και ενώ ο Χαραλαμπάκης τελεί σε σύγχυση μεταξύ πραγματικότητας και αναπαράστασης, βγάζει έναν σουγιά και απειλεί να επιτεθεί στον Σταύρο, ο οποίος παίζει τον ρόλο του θείου του. Ο Σταύρος του υπενθυμίζει ότι δεν είναι ο πραγματικός θείος και προειδοποιεί ότι θα εγκαταλείψει το παιχνίδι. Ο Χαραλαμπάκης τον εκλιπαρεί να συνεχίσει, καθώς επιθυμεί διακαώς να πάρει εκδίκηση από τον θείο του και ότι μόνο έτσι θα ισορροπήσει ψυχικά. Καθώς επιμένει, παρεμβαίνει η κοινωνιολόγος Μαρία, η οποία ζητά επιτακτικά από τον Χαραλαμπάκη τον σουγιά. Εκείνος αντιστέκεται και σε μια παρόρμηση της στιγμής κλειδώνει την πόρτα και στρέφεται εναντίον της Μαρίας. Συσπειρώνει γύρω του όλους τους τρόφιμους και από κοινού αρχίζουν να την δένουν με τα φωτάκια του δέντρου. Τότε ο Χαραλαμπάκης αποδίδει στη Μαρία τον ρόλο της άλλοτε αγαπημένης του Χρυσούλας και το παιχνίδι των ρόλων συνεχίζεται εκβιαστικά, με τη Μαρία να προσπαθεί να βρει ευκαιρία να διαφύγει. Τελικά με ένα πρόσχημα καταφέρνει να πείσει τους τρόφιμους να την λύσουν, βγαίνει από την αίθουσα και τους κλειδώνει με τη σειρά της εκείνη απειλώντας για συνέπειες. Το έργο κλείνει με τους τρόφιμους να αρχίζουν από την αρχή τον στολισμό του δέντρου εν όψει του εορτασμού των Χριστουγέννων στο ψυχιατρείο.

Ο σουγιάς στο έργο αυτό εγκιβωτίζεται στο παιχνίδι των ρόλων που εκδιπλώνεται επί σκηνής, αλλά, καθώς το παιχνίδι αυτό δεν είναι σαφώς οριοθετημένο, τελικά εισέρχεται και στην πρωτοβάθμια αναπαράσταση, όταν ο Χαραλαμπάκης στρέφεται κατά της Μαρίας. Με τον τρόπο αυτό καταδεικνύεται η αμφίσημη πραγματικότητα εντός της οποίας τελούν οι ψυχικά ασθενείς, καθώς άλλοτε βυθίζονται εντελώς στις ψυχωσικές και φαντασιακές τους εμπειρίες, άλλοτε παραπαίουν στο μεταίχμιο μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας και άλλοτε παρουσιάζουν μια πρωτοφανή πνευματική διαύγεια. Ο Χαραλαμπάκης στο έργο μοιάζει να καταδύεται στον χώρο των αναμνήσεων και των φαντασιακών προβολών έχοντας πλήρη συνείδηση του ορίου της πραγματικότητας και με τον τρόπο αυτό εγκαθιδρύει μια ιδιότυπη κανονικότητα στον χώρο του ψυχιατρείου. Με τον τελικό συνασπισμό των τροφίμων εναντίον της Μαρίας η κανονικότητα αυτή τείνει να εδραιωθεί, αλλά τελικά οι τρόφιμοι εγκλωβίζονται στην πρότερη κατάσταση,

επιβεβαιώνοντας την κυρίαρχη νόρμα. Ο σουγιάς του Χαραλαμπάκη λειτούργησε πρόσκαιρα ως πολιορκητικός κριός της κυρίαρχης αυτής νόρμας, για να αδρανοποιηθεί στη συνέχεια από την κατίσχυση του ορθού λόγου που εκπροσωπεί η Μαρία.

Στην επικράτεια της ψυχικής ασθένειας διανοίγονται και ορισμένα επεισόδια από το έργο *Προς Ελευσίνα* του Παύλου Μάτεσι. Στα πρόσωπα της αρχετυπικής οικογένειας, την εξέλιξη της οποίας παρακολουθούμε επί σκηνής, στην ουσία αντανακλάται η πρωταρχικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και το δέος του ανθρώπου απέναντι στις συμπαντικές δυνάμεις. Και αν τα πρόσωπα φαίνεται να μην εξελίσσονται ιδιαίτερα στη διάρκεια της δράσης, αλλά να παραμένουν μάλλον δεδομένα, όπως επισημαίνει ο Κ. Γεωργουσόπουλος¹⁸⁸², αυτό υποδηλώνει όχι μια δραματουργική αδυναμία αλλά την πρόθεση του συγγραφέα να υπερβεί τα οικεία σχήματα του Λόγου και να αναδείξει τους υπόγειους νόμους οι οποίοι διέπουν την ανθρώπινη ύπαρξη υπό το πρίσμα μιας υπερβατικής συνείδησης του κόσμου. Με την έννοια αυτή ο σκηνικός πληθυσμός των έργων του Μάτεσι «συνωθείται, φωνάζει, ανασαίνει και στην πραγματικότητα είναι κάτι σαν το υποσυνείδητό τους»¹⁸⁸³, ένα υποσυνείδητο το οποίο κατά την εξέλιξη των σκηνικών δρωμένων υπόκειται σε πολλαπλά συμβάντα φανέρωσης, λαμβάνοντας ετερόκλητες και ανοίκειες αναπαραστάσεις. Ο Μάτεσις, ουσιαστικά, κινείται σε μια «σφαίρα οντολογικής θεώρησης του ανθρώπου»¹⁸⁸⁴, όπου ο θάνατος συνυφίνεται με τη ζωή μέσα στο πλαίσιο που προσφέρει η μυθική νέκυια, το οποίο έτσι καθίσταται ένας τόπος ολικής φανέρωσης του τραγικού που διέπει την ανθρώπινη ύπαρξη.

Ο θάνατος στο *Προς Ελευσίνα* βρίσκεται στον πυρήνα της ποιητικής του έργου, συνιστά οδηγό του μύθου και απόληξη της δράσης. Ωστόσο, εγκιβωτίζεται και σε επιμέρους δράσεις, διαποτίζοντας έτσι το συνολικό δραματικό περιβάλλον με την αίσθηση του τραγικού και αναπόδραστου. Τέτοια είναι η περίπτωση των δύο γιων της οικογένειας, οι οποίοι σκιαγραφούνται από τον συγγραφέα με έναν αυθεντικά τραγικό χαρακτήρα, ενώ φέρουν ξεκάθαρα τη σφραγίδα της τελετουργίας. Και οι δύο νέοι συνδέονται με αντικείμενα τα οποία μας ανάγουν στον μυθικό πυρήνα του έργου ανακινώντας το αρχετυπικό του υπόστρωμα. Ο μεν Μικρός γιος παρουσιάζεται πιο στενά δεμένος με την ύλη, καθώς είναι αυτός ο οποίος με το πριόνι και τις σανίδες του θα κατασκευάσει το φέρετρο της Μητέρας, αλλά και αυτός που θα διαπιστώνει κάθε φορά τη μεταλλαγή της ύλης αυτής. Επιπλέον, είναι αυτός που στην τελευταία σκηνή του έργου θα σκοτώσει, προσφέροντας κατ' αυτόν τον τρόπο ανθρώπινο αίμα στη μνήμη της Μητέρας του¹⁸⁸⁵. Από την άλλη, ο Μεγάλος γιος, λόγω της ψυχικής του ασθένειας και της ιδιότυπης επικοινωνίας την οποία έχει με τη νεκρή μητέρα του, ανακαλεί τη σύνδεση με το μεταφυσικό στοιχείο. Το στοιχείο αυτό, άλλωστε,

¹⁸⁸² Γεωργουσόπουλος, «Νέκυια και Νείκος Άδου», *Τα Νέα*, 12.1.1998.

¹⁸⁸³ Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, ό.π., σ. 93.

¹⁸⁸⁴ Παγκουρέλης, «Δεν έχει 'οδό'...: 'Προς Ελευσίνα' του Π. Μάτεσι στην Κεντρική Σκηνή του 'Εθνικού'», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 250.

¹⁸⁸⁵ Ο Μικρός απευθυνόμενος μετά τον φόνο στον Μεγάλο του λέει: «Αμή! Μόνο ΕΣΥ θα της έσφαζες τ' άλογό σου; Ε; Να μην της έστελνα κάτι κι εγώ; Ε;». Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, ό.π., σ. 99.

αντανακλάται και στα μοναδικά αντικείμενα που μονίμως φέρει επάνω του, το μαστίγιο και το καπίστρι του αλόγου, το οποίο στην πρώτη σκηνή του έργου θυσιάζει, δίνοντας έτσι με τρόπο τελετουργικό το έναυσμα για την εξόδιο πορεία. Στη βάση των πράξεων και των δύο αυτών προσώπων βρίσκεται η αξία της θυσίας, μιας θυσίας «επιβεβλημένης από άγνωστους νόμους για άγνωστους λόγους»¹⁸⁸⁶, η οποία όμως εγείρει την αίσθηση του τραγικού γύρω από τα πρόσωπα αυτά.

Στην εναρκτήρια σκηνή του έργου ο Μικρός γιος μπαινοβγαίνει στον σκηνικό χώρο κουβαλώντας σανίδες, αρχικά πριονισμένες και απλάνιστες, οι οποίες όμως στη συνέχεια θα πάρουν το σχήμα κάσας. Ο Μικρός θα είναι αυτός ο οποίος σε όλη τη διάρκεια του ταξιδιού θα έχει την έγνοια του φέρετρου, διατηρώντας χαμηλό προφίλ, αλλά μόλις πλέον φτάσουν στον προορισμό τους, τον τόπο ταφής της Μητέρας, θα κάνει την υπέρβαση. Όταν στον σκηνικό χώρο εισέλθουν οι δύο άντρες, οι οποίοι ανάμεσά τους κρατούν τρεις χάρτινες φιγούρες σε μέγεθος ανθρώπου, και απευθυνθούν προκλητικά στα μέλη της οικογένειας, ψέγοντάς τους που έφεραν «ψόφια γουρούνα» για να την πουλήσουν στο παζάρι (αναφερόμενοι στην αποφορά που αναδύει το πτώμα μέσα στην κάσα), ο Μικρός γιος θα βγάλει από την τσέπη του έναν τεράστιο σουγιά και θα αποκεφαλίσει τις τρεις φιγούρες. Μετά από λίγο θα έρθουν δύο χωροφύλακες και θα τον συλλάβουν, με τον Πατέρα να αρνείται την οποιαδήποτε σχέση μαζί του.

Ανάλογη τύχη θα έχει και ο Μεγάλος γιος στην τελευταία σκηνή του έργου, όταν σύρεται εκτός σκηνικού χώρου από τους Νοσοκόμους, για να μεταφερθεί στο άσυλο. Η δική του πνευματική παρέκκλιση, όμως, έχει ήδη δώσει σχετικά σημάδια από την αρχή του έργου. Στην πρώτη σκηνή, σε μια σύντομη συνομιλία με την ετοιμοθάνατη Μητέρα του, ο Μεγάλος γιος τής επιδεικνύει το μαστίγιό του και την αποχαιρετά με ένα απόσπασμα από το ευαγγέλιο που ο ίδιος έχει γράψει. Ακριβώς πριν τη στιγμή που η Μητέρα θα ξεψυχήσει και θα αναληφθεί, ο Μεγάλος αποσύρεται από τη σκηνή, για να επιστρέψει λίγο μετά με ρούχα λεκιασμένα από αίμα, ενώ προηγουμένως είχε ακουστεί χλιμίντρισμα αλόγου που το σκοτώνουν. Δηλώνει ότι αποχωρεί εκ νέου για να τακτοποιήσει το κουφάρι του αλόγου και εξηγεί ότι χρειάστηκαν πολλές μαχαιριές για να το σκοτώσει, μιας και ήταν μεγαλόσωμο. Στη συνέχεια θα επανεμφανιστεί μαζί με τον Μικρό κουβαλώντας το φέρετρο της Μητέρας και το ταξίδι θα ξεκινήσει.

Σε όλη τη διάρκεια του ταξιδιού ο Μεγάλος φέρει επάνω του ένα σακούλι με άγνωστο περιεχόμενο. Η πρώτη φορά που θα ψαχουλέψει μέσα στο σακούλι είναι η στιγμή κατά την οποία εμφανίζεται η φτερούγα που τον τυλίγει ως σημείο της κορύφωσης της ψυχικής του ασθένειας. Ο Μεγάλος, αφού παρακαλέσει τη φτερούγα να του δώσει λίγο ακόμα χρόνο, αποσύρεται σε μια γωνιά. Στην ίδια σκηνή λίγο αργότερα θα τελεστεί η διάβαση του ποταμού. Μόλις ολοκληρωθεί με επιτυχία, ο Μεγάλος έχοντας μείνει μόνος του καβαλάει το φέρετρο της Μητέρας, βγάζει από το σακούλι του ένα μαστίγιο και αρχίζει να μαστιγώνει με μανία το φέρετρο. Στην τελευταία σκηνή του έργου και λίγο πριν εισέλθουν στον σκηνικό χώρο οι Νοσοκόμοι για να οδηγήσουν τον Μεγάλο στο άσυλο, εκείνος ανοίγει το σακούλι και

¹⁸⁸⁶ Πούχγερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι*, ό.π., σ. 14.

αυτήν τη φορά βγάζει τα γκέμια του αλόγου του. Παίρνει ο ίδιος στάση αλόγου, δαγκώνει τη στομίδα, δίνει στην αδερφή του τα χαλινάρια και αρχίζει να προχωράει σαν τετράποδο, ικετεύοντας τους οικείους του να φωνάξουν τους Νοσοκόμους να τον πάρουν.

Ακολουθεί ένα επεισόδιο παραφοράς, με την Κόρη να προσπαθεί εις μάτην να συγκρατήσει το «άλογο» με τα γκέμια, καταλήγοντας να βρεθεί γονατιστή στο χώμα στο ίδιο ύψος με αυτό. Ο Μεγάλος, τότε, της τείνει το χέρι του σαν πόδι αλόγου και της παραδίδει το μαστίγιο. Είναι η στιγμή της μεταξύ τους συμφιλίωσης, της αμοιβαίας αποδοχής της τραγικής τους υπόστασης. Ενδεικτικό αυτής της αποδοχής της βαθύτερης φύσης του εαυτού είναι ότι ο Μεγάλος στο εξής θα αρχίσει να μιλά σε τρίτο πρόσωπο απαρνούμενος ουσιαστικά το όνομά του, «το ρόλο του στο πλέγμα των οικογενειακών σχέσεων», όπως εύστοχα επισημαίνει η Λ. Ρόζη¹⁸⁸⁷. Αυτοπροσδιορίζεται ως άλογο («Είμαι... άλογο... εγώ... Το άλογό μου είμαι.»¹⁸⁸⁸) και αναγνωρίζει την αναγκαιότητα μετάβασής του στο άσυλο, τον τόπο που κανονικοποιεί την ψυχική ασθένεια: «Εγώ. Εγώ έχω το δικαίωμα να ορίσω αν είμαι τρελός. Κι εγώ αποφασίζω πως είμαι τρελός. / Στους νοσοκόμους/ Πάρτε τον»¹⁸⁸⁹.

Η θυσιαστική πράξη του Μεγάλου γιου έχει διττή όψη: η πρώτη χρονικά και ιεραρχικά αφορά στη θυσία του αλόγου, το οποίο στην ηρωική ποίηση, σύμφωνα με τον Β. Πούχγερ, έχει μαγικές ιδιότητες¹⁸⁹⁰. Το άλογο, λοιπόν, θυσιάζεται ως ιερό ζώο την ίδια στιγμή που επί σκηνης παρακολουθούμε τον θάνατο της Μητέρας. Στη συνέχεια, το καπίστρι του αλόγου, «οργανικό τμήμα του ιερού αντικειμένου που [ο Μεγάλος] θυσίασε»¹⁸⁹¹, μετέχει μια νέας «θυσίας»: ο Μεγάλος γιος φοράει ο ίδιος το καπίστρι, παίρνοντας τη θέση του θυσιασμένου αντικειμένου, ιδιοποιούμενος έτσι το μεταφυσικό του φορτίο. Αυτή η δεύτερη θυσία, η οποία τελείται σε ένα συμβολικό επίπεδο, καταδεικνύει την εκφυλιστική πορεία της ψυχικής ασθένειας του Μεγάλου, ο οποίος ωστόσο φανερώνει μια ιδιάζουσα πνευματική διαύγεια, όταν αναγνωρίζει ότι το συγκεκριμένο συμβάν σηματοδοτεί την είσοδό του στον κόσμο της παραφροσύνης.

Υπό αυτό το πρίσμα, το «Προς» του τίτλου του έργου ενσωματώνει και μια άλλη διάσταση πέραν του ύστατου κατευόδιου: πρόκειται για μια πορεία προς την τρέλα, η οποία στο έργο αυτό προσλαμβάνει τον χαρακτήρα της ετερότητας¹⁸⁹². Σύμφωνα με τον Γ. Πεφάνη, μάλιστα, συνιστά τον έναν από τους τρεις πόλους της ετερότητας του έργου (θάνατος, τρέλα, ζωικότητα), οι οποίοι συνδέονται οργανικά μεταξύ τους: «Η φιλόξενη σκέψη του Μάτεσι συστεγάζει τα ζώα και την τρέλα ως δύο μορφές της ετεροτητας που, υπό τη σκιά του θανάτου, συγκατοικούν στο ανθρώπινο οικοδόμημα και στον οίκο της λογικής»¹⁸⁹³. Η είσοδος του Μεγάλου στην

¹⁸⁸⁷ Ρόζη, «Παύλου Μάτεσι *Προς Ελευσίνα*: το πέρασμα από τον 'ρεαλισμό' στη 'μετα-τραγική' οπτική», *ό.π.*, σ. 26.

¹⁸⁸⁸ Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, σ. 100.

¹⁸⁸⁹ *Το ίδιο*, σ. 104.

¹⁸⁹⁰ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 156.

¹⁸⁹¹ Πεφάνης, «Πτυχές του τραγικού στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 220.

¹⁸⁹² Πεφάνης, «'Είμαι... άλογο... εγώ...'. Το παρασκήνιο της τρέλας και της ζωικότητας στο *Προς Ελευσίνα* του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 402.

¹⁸⁹³ *Το ίδιο*, σ. 395.

επικράτεια της τρέλας αποκτά, συνεπώς, την ίδια δυναμική με την προσπέλαση του πεδίου του θανάτου και σηματοδοτείται με ένα αντικείμενο που συνιστά συνεκδοχή της ζωικότητας. Τα γκέμια τα οποία ενδύεται προς το τέλος του έργου ο Μεγάλος καθίστανται το διαβατήριο αυτής της μετάβασης και επικυρώνουν την «τελική προσχώρηση του ανθρώπινου στο ζωικό, εκεί όπου δεν κατοικούν ούτε η γλώσσα ούτε ο λόγος»¹⁸⁹⁴.

Με τον τρόπο αυτό ο Μεγάλος ολοκληρώνει τη «μέθεξή του με τον κόσμο»¹⁸⁹⁵, καθώς στο πρόσωπό του έχει τώρα μεταβιβαστεί η ιερότητα της θυσίας, που τον εισάγει στο πεδίο της μεταφυσικής. Κατά τον ίδιο τρόπο ολοκληρώνεται και η υγιής πορεία του Μικρού γιου στον κόσμο: έχοντας σκοτώσει, για να τροφοδοτήσει τη μνήμη της νεκρής, στην ουσία προσφέρει εαυτόν ως θυσία στον σε κατάσταση αποσύνθεσης μυθικό οίκο. Εισέρχεται και αυτός στην επικράτεια της τρέλας και η απόσυρσή του από τη σκηνή αμέσως μετά την απομάκρυνση του Μεγάλου γιου σηματοδοτεί το κλείσιμο ενός κύκλου ζωής και την έναρξη ενός νέου: στο τέλος του έργου αποχωρεί και ο Πατέρας και η Κόρη μένει μόνη να τροφοδοτήσει εκ νέου την αναγέννηση του οίκου.

Τα αντικείμενα που αξιοποιήθηκαν για τη διπλή αυτή θυσία, το μαστίγιο από την πλευρά του Μεγάλου και ο σουγιάς από την πλευρά του Μικρού, ουσιαστικά επικυρώνουν τη θυσιαστική συνθήκη ως αναγκαία για την εισδοχή του οίκου στη νέα οντολογική κατάσταση: μετά τον θάνατο της Μητέρας, τη θυσία των δύο αδερφών, την ένταξή τους στην επικράτεια της τρέλας και την οριστική αποχώρηση του Πατέρα προς άγνωστη κατεύθυνση, η Κόρη είναι εκείνη που επωμίζεται τη συνέχιση του οίκου. Αυτό, όμως, θα συμβεί σε μια ανώτερη βαθμίδα συνείδησης, αφού στο μεταξύ ο θάνατος –οργανικός, ψυχικός, ηθικός– έχει επισφραγίσει κάθε πτυχή του οικογενειακού βίου. Η Κόρη, συνεπώς, η οποία κυοφορεί τον καρπό του βιασμού της από τον ίδιο της τον Πατέρα, καλείται να αναλάβει την αναγέννηση του οίκου από τις ίδιες του τις στάχτες. Θα είναι εκείνη που θα επιστρέψει στην πατρογονική εστία για να γεννήσει και να επανεκκινήσει τον βίο της στη βάση μιας τραγικής θυσίας, η οποία κατέστη αναγκαία για την επαναφορά της συνθήκης του ζην.

Ο θάνατος αναδύεται ως υπέρτατη νομοτέλεια και στο δραματικό σύμπαν των έργων του Δημήτρη Δημητριάδη, καθώς σε αυτόν προσβλέπει ο συγγραφέας για την ανάδυση ενός νέου είδους ανθρωπισμού –ενός ανθρωπισμού που αίρεται πάνω από τα πολιτισμικά κεκτημένα και ο οποίος διέρχεται μέσα από το πάσχον σώμα ως φορέα ενός πάσχοντος λόγου. Στα έργα του συγγραφέα τα οποία ανήκουν στην υπό εξέταση περίοδο η συνθήκη του πάσχοντος σώματος εξωθείται στα άκρα και μαζί με αυτήν και οι δραματικές καταστάσεις οι οποίες την υποθάλλουν: αλλεπάλληλες ανθρωποκτονίες, αιμομιξίες, παιδεραστία, βιασμός βρίσκονται στον πυρήνα του δραματικού σύμπαντος των έργων και επισφραγίζουν μια μακρά και επίπονη διαδικασία δοκιμής των ορίων της ανθρώπινης ύπαρξης. Η ανθρώπινη αυτή ύπαρξη εμφανίζεται εξαρχής ελλειμματική, υποκειμένη σε μια ανώτερη δύναμη που την

¹⁸⁹⁴ Το ίδιο, σ. 406.

¹⁸⁹⁵ Πεφάνης, «Πτυχές του τραγικού στη δραματολογία του Παύλου Μάτεσσ», *ό.π.*, σ. 219.

καθοδηγεί και την διαφθείρει. Δεν εκκινεί από μια εγνωσμένη ηθική, δεν θεμελιώνεται πάνω στην τρέχουσα πολιτισμική κατάσταση, αντιθέτως προβάλλει μονίμως διαφεύγουσα. Γι' αυτό και τα έργα αυτά δεν φέρουν την τυπική έννοια της τραγικότητας –εδώ το τραγικό επιτελείται ως μια «αιώνια επανάληψη του τερατώδους»¹⁸⁹⁶, από την οποία ελλείπει η κάθαρση, καθώς ο άνθρωπος καλείται να συνομολογήσει την απόλυτη φθαρτότητα της φύσης του και να αναγνωρίσει την επικράτεια του πόνου ως τη μόνη δυνατή πραγματικότητα του βίου του.

Στο έργο του Δημητριάδη *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή* ο δραματικός κόσμος καταρρέει όταν αρχίζουν να εκπληρώνονται μία-μία οι προφητείες του Φίλωνα, επιστήθιου φίλου του Νίλου και της Μηλίτσας. Την παραμονή του γάμου του ζευγαριού ο Φίλων εκστομίζει μια σειρά από προφητικούς λόγους, σύμφωνα με τους οποίους το ζευγάρι θα γνωρίσει μια πρώτη περίοδο απόλυτης ευδαιμονίας του συζυγικού του βίου αλλά μετά θα αρχίσει η σταδιακή πτώση, η οποία θα σφραγιστεί από αποτρόπαιες πράξεις αιμομιξίας, παιδεραστίας, συζυγοκτονίας και παιδοκτονίας. Αν ο τίτλος του έργου αναφέρεται σε αυτήν ακριβώς την αρχική κατάσταση πρόσκαιρης ευδαιμονίας, τότε σε αυτόν λανθάνει μια εκκρεμότητα, η οποία στο τέλος του έργου θα αναδυθεί με τον πλέον ακραίο τρόπο. Το δραματικό σύμπαν θα κατακλυστεί από την ωμότητα και την αγριότητα ειδικών πράξεων, ακολουθούμενων από την απεγνωσμένη ενέργεια του Φίλωνα να τερματίσει την ισχύ των λόγων του κόβοντας με ψαλίδι τη γλώσσα του. Ο πόνος, όμως, έχει ήδη συντελεστεί, διανοίγοντας ένα νέο πεδίο ανθρωπισμού, στο οποίο ο συγγραφέας βλέπει την ανθρώπινη κατάσταση διερχόμενη μέσα από το πάσχον σώμα και διαπνεόμενη από τον πάσχοντα λόγο. Γράφει ο Δημητριάδης για τον πόνο: «Πόνο ονομάζω τη συναίσθηση και επίγνωση της ανθρώπινης ιδιότητας, συναίσθηση και επίγνωση που μπορούν να γίνουν αφετηρία για απόλαυση και για δημιουργία [...]»¹⁸⁹⁷.

Οι εγκληματικές πράξεις οι οποίες εγγράφονται και επισφραγίζουν το δραματικό σύμπαν του έργου εμφανίζονται, συνεπώς, ως μια «παρά φύσιν» κατάσταση¹⁸⁹⁸, μέσα από την οποία όμως διαγράφεται η δυνατότητα μιας νέας συνθήκης του ανθρώπινου πολιτισμού. Η εμπειρία του πόνου, την οποία η κατάσταση αυτή ενεργοποιεί, μετατοπίζει το υπαρξιακό βάρος στη συνείδηση του πάσχοντος σώματος, εισάγοντας το υποκειμένο σε μια μέχρι τούδε αχαρτογράφητη επικράτεια του είναι, εντός της οποίας η συνείδηση του εαυτού διηθείται μέσα από το σώμα ως διαισθητηριακή ολότητα¹⁸⁹⁹. Η εισδοχή του υποκειμένου στη νέα αυτή υπαρξιακή

¹⁸⁹⁶ Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, ό.π., σ. 36.

¹⁸⁹⁷ Δημητριάδης, *Ο πόνος ως πόλη*, Σαιξπηρικό, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 12.

¹⁸⁹⁸ Η Εξάρχου αναφέρεται στην οπτική του συγγραφέα ως μια «ματιά που οράται τη ζωή ανάποδα, μέσα από το λάθος, το 'παρά φύσιν'». Εξάρχου, ό.π., σ. 61.

¹⁸⁹⁹ Η Ε. Σακελλαρίδου βλέπει στην έννοια του πάσχοντος σώματος του Δημητριάδη στοιχεία μιας «μετα-αρτωδικής αισθητικής», όπως η ίδια την χαρακτηρίζει. Σακελλαρίδου, «Εμπλεα σώματα: ο επιτελεστικός λόγος του πάθους στην ποιητική του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας: Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια*, ό.π., σ. 140. Στο κείμενό του «Το θέατρο της σκληρότητας» ο Α. Αρτώ γράφει χαρακτηριστικά: «Χωρίς ένα στοιχείο σκληρότητας στη βάση κάθε θεάματος, το θέατρο δεν είναι βιώσιμο» και σε άλλο σημείο αναφέρεται στην ανάγκη εδραίωσης μιας νέας γλώσσας στο θέατρο, η οποία θα τοποθετείται ανάμεσα στη χειρονομία και στη σκέψη και θα αναπτύσσεται «εν χώρω». Βλ. αναλυτικά: Αντονέν Αρτώ, «Το

κατάσταση τελείται πάνω στη βάση του αποκλίνοντος¹⁹⁰⁰, του οριακού, του διαφεύγοντος, αλλά και του νοσηρού, του βέβηλου, του αποκρουστικού. Διότι μόνο έτσι δύναται να υλοποιηθεί ο «ζωτικός βιασμός»¹⁹⁰¹, καταστατική αρχή της τέχνης της γραφής για τον Δημητριάδη και προϋπόθεση για την εδραίωση μιας νέας ηθικής τάξης.

Υπό αυτό το πρίσμα τα φονικά εργαλεία τα οποία χρησιμοποιούνται στο έργο για τη διάπραξη των εγκλημάτων κατά της ζωής, δηλαδή το πιστόλι με το οποίο ο Αιμίλιος στρέφεται κατά των αστυνομικών που του έχουν στήσει ενέδρα κάτω από το μπαλκόνι προκαλώντας τη δολοφονία του, το μαχαίρι με το οποίο ο Νίλος σκοτώνει την κόρη του Στάρλετ και οι σουγιάδες με τους οποίους οι τρεις άφυλες μορφές, Α', Β' και Γ', μαχαιρώνουν τον Νίλο συνιστούν τα μέσα για την εδραίωση αυτής της νέας υπαρξιακής συνθήκης. Ιδιαίτερα συμβολικό χαρακτήρα, όμως, έχει η τελευταία πράξη βιαιότητας, όταν ο Φίλων, μέσα σε μια ατμόσφαιρα απόλυτης σκηνικής ερημίας, παίρνει ένα ψαλίδι και κόβει τη γλώσσα του. Ο Φίλων δεν επιλέγει, όπως τα υπόλοιπα πρόσωπα, την πλήρη εκμηδένιση της σωματικής του υπόστασης, παρά στοχεύει το όργανο εκείνο που είναι υπεύθυνο για την εκφορά του λόγου, ενός λόγου-γεννήτορα του κακού.

Η ενέργεια του Φίλιωνα να κόψει με ψαλίδι τη γλώσσα του σημαίνει ουσιαστικά την εξουδετέρωση της επιτελεστικής δυναμικής του προφητικού του λόγου. Ο λόγος αυτός, όμως, έχει ήδη εκπληρωθεί, αφήνοντας επί σκηνής το «εκτρωματικό τοπίο της ανθρώπινης ύπαρξης»¹⁹⁰² διάχυτο και καθηλωτικό. Κόβοντας τη γλώσσα του ο Φίλων κόβει το νήμα αυτής της ιστορίας¹⁹⁰³ αλλά και της Ιστορίας ως αφήγησης της ανθρώπινης κατάστασης, επαναφέροντάς την στο σημείο μηδέν. Διότι, όπως εύστοχα το διατυπώνει η Τζ. Πολίτη, «Η σωματοποίηση της Ιστορίας δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί χωρίς την στοματο-ποίηση της γραφής, χωρίς την επιστροφή της στην πρωτόγονη εκείνη κατάσταση του απύλωτου στόματος»¹⁹⁰⁴. Από τη στιγμή που το πάλαι ποτέ απύλωτο στόμα υφίσταται την οριστική φραγή του, δύναται να επανεκκινηθεί η αντίληψη του κόσμου και της Ιστορίας, μια αντίληψη

θέατρο της σκληρότητας», στον τόμο *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μετ. Λίζα Μαντζοπούλου, επιμ. Παύλος Μάτεσις, Δωδώνη, Αθήνα, χχ., σσ. 141, 151.

¹⁹⁰⁰ Σε κριτική του για την πρώτη παράσταση του έργου ο Δ. Τσατσούλης κάνει λόγο για «θεολογία της απόκλισης» (Τσατσούλης, «Δημιουργική γλώσσα στην παράσταση του Αμόρε», *Ημερησία*, 3-4.2.2001, σ. 48). Τον όρο «θεολογία» χρησιμοποιεί για το έργο του ο ίδιος ο συγγραφέας, επισημαίνοντας ωστόσο ότι πρόκειται για μια «αποφατική θεολογία, μια θεολογία που ξεκινάει με αρνητικούς όρους: δεν υπάρχει, δεν είναι, δεν γίνεται...»: Δημητριάδης, «Συνέντευξη στην Βανέσσα Θεοδωροπούλου. 'Δεν είμαι ενταγμένος σε καμιά ομάδα'», *ό.π.*

¹⁹⁰¹ Αναφερόμενος στη λογοτεχνία ο Δημητριάδης κάνει λόγο για την ανοιχτότητα από την οποία θα πρέπει να διέπεται ο αναγνώστης προκειμένου να αφηθεί «να βιαστεί ζωτικά από την τέχνη», ώστε τελικά να επέλθει «μια ανατροπή, ένας σεισμός, μια επανάσταση, μια αποκάλυψη», που θα τον οδηγήσουν σε μια ριζική ανανέωση της εικόνας του κόσμου και του εαυτού: Δημητριάδης, *Το πέρασμα στην άλλη όχθη: Συζητήσεις με τον Γιώργο Καλιεντζίδη*, *ό.π.*, σσ. 151-152. Βλ. και Δημητριάδης, «Ο ζωτικός βιασμός», *ό.π.*, σσ. 303-316.

¹⁹⁰² Εξάρχου, *ό.π.*, σ. 28.

¹⁹⁰³ Ι. Πετρούλια, Ν. Φραγκιουδάκη, «Γιατί ζαλίζουν τα ζώα πριν τα οδηγήσουν στο σφαγείο», *Θεατρογραφίες*, 8-9 (2002), σ. 95.

¹⁹⁰⁴ Τζίνα Πολίτη, «Το σώμα της Ιστορίας και το Σ(τ)όμα της Γραφής: *Πεθαίνω σα χώρα*», στον τόμο *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Άγρα, Αθήνα 1996, σ. 213.

που θα ερείδεται στην αφομοιωμένη με κάθε τρόπο εμπειρία του πόνου και του πάσχοντος σώματος.

Μέσα σε αυτήν τη δραματική συνθήκη που διέπεται από ένα είδος παντετερμινισμού¹⁹⁰⁵ ο θάνατος αναδύεται όχι μόνο ως απόλυτη νομοτέλεια αλλά και ως πανηγυρική έξοδος. Τα φονικά εργαλεία τα οποία χρησιμοποιούνται από τα πρόσωπα στο έργο αυτό δεν επιστρατεύονται σε μια στιγμή ατομικής αδυναμίας, εσωτερικής σύγχυσης ή συναισθηματικού κενού, αλλά συνοψίζουν μια στιγμή φανέρωσης της βαθύτερης αλήθειας του είναι –μιας αλήθειας που διέρχεται μέσα από τον πόνο και την απόλυτη καταστροφή, σε ένα έργο το οποίο εν τέλει παρουσιάζεται ως ένας «ύμνος στην ανθρώπινη συντριβή»¹⁹⁰⁶. Για τον Δημητριάδη η νομοτελειακή πορεία των προσώπων προς τον θάνατο σηματοδοτεί τη δυνατότητα μιας αναγέννησης, γι' αυτό και δοξάζεται μάλλον παρά θρηνείται. Και το ψαλίδι με το οποίο ο Φίλων κόβει τη γλώσσα του δεν είναι παρά η κατάφαση αυτής της οδυνηρής μετάβασης, αφού καταλύει την οικεία υπόσταση του λόγου και προετοιμάζει την ανθρώπινη ύπαρξη για την ανάδυση μιας νέας κατάστασης του Λόγου. Υπό αυτήν την έννοια τα όπλα, τα μαχαίρια, οι σουγιάδες και τα ψαλίδια στο έργο, παρά τη θεμελιώδη σκηνική τους δυναμική που τα αγκυρώνει βαθιά στον σκηνικό κόσμο, υπηρετούν το στοιχείο εκείνο το οποίο επικαθορίζει ολόκληρη τη δραματοουργία του Δημητριάδη, ήτοι τον Λόγο, από τον οποίο απορρέει και προς τον οποίο τελικά τείνει το σύνολο των δραματικών καταστάσεων.

Στο επόμενο έργο του συγγραφέα, *Η αρχή της ζωής*, η ατμόσφαιρα του θανάτου είναι διάχυτη ήδη από την αρχή του έργου. Η ατμόσφαιρα αυτή αναφύεται στις αναφορές της Αναστασίας στα πτώματα των ανδρών που η ίδια σκοτώνει καθημερινά και τα οποία με κανιβαλικό τρόπο καταναλώνει ως θέαμα ο Δαρειός Φερνάζης-Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, στις διηγήσεις της Φωτεινής για το λεηλατημένο τοπίο που άφησε πίσω του ο πόλεμος στα πατρογονικά τους εδάφη, στην ομολογία ήττας του Φερνάζη-Παλαιολόγου, όταν εκμυστηρεύεται στην Αναστασία ότι, ενώ λαχταρά να σκοτώνει, εντούτοις το χέρι του αδυνατεί να βαστάξει το μαχαίρι και στην ακόλουθη πρόβλεψή του για το λουτρό αίματος το οποίο η άλωση της Πόλης από τους Μωαμεθανούς θα προκαλέσει. Η πρόβλεψη αυτή δεν αργεί να επιβεβαιωθεί και ο θάνατος θα βρει και τον ίδιο τον Φερνάζη-Παλαιολόγο από το χέρι του Ρωμανού Δραγάζη-Μωάμεθ, ο οποίος με τη σειρά του θα φονευθεί από την Αναστασία. Με τον τρόπο αυτό κλείνει ο ιστορικός κύκλος του αίματος εγκαινιάζοντας μια νέα ιστορική συνθήκη. Στο τέλος του έργου, καθ' υπέρβαση της ιστορικής αλήθειας, η Αναστασία ενδύεται το αυτοκρατορικό ένδυμα και αυτοανακηρύσσεται Κωνσταντίνος Παλαιολόγος. Η Ιστορία δύναται τώρα να επανεκκινηθεί σε ένα νέο επίπεδο συνειδητότητας¹⁹⁰⁷, που ανατρέπει και εν τέλει

¹⁹⁰⁵ Τσατσούλης, *ό.π.*

¹⁹⁰⁶ Πετάση, «Ναρκισσευόμενη κόλαση», *Δίφωνο* (Φεβρ. 2001), σ. 193.

¹⁹⁰⁷ Σύμφωνα με τον συγγραφέα «στο τέλος όλα ξαναρχίζουν, και μάλιστα σε μια βαθμίδα κλίμακας ακόμα ψηλότερη [...] απ' την βαθμίδα στην οποία βρίσκεται το έργο όταν ξεκινάει». Δημητριάδης, Λαζαρίδης, «Η πρώτη παράσταση: Μία συζήτηση του Στέφανου Λαζαρίδη και του Δημήτρη Δημητριάδη», *ό.π.*, σ. 148.

υπονομεύει την κυρίαρχη διαδικασία συγκρότησης της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας.

Όπως και στο προηγούμενο έργο έτσι και εδώ ο θάνατος αναδύεται ως μια νομοτέλεια του δραματικού του σύμπαντος. Για τον Δημητριάδη η ανθρώπινη κατάσταση, προκειμένου να μπορέσει να αναγεννηθεί, πρέπει να αγγίξει το σημείο μηδέν της αυτοσυνειδησίας της. Ο θάνατος, όπως και κάθε άλλου είδους καταστροφή που διέρχεται μέσα από τον ψυχικό και σωματικό πόνο, νοείται ως αναγκαία συνθήκη για αυτόν τον εκμηδενισμό και τη συνακόλουθη μετάβαση στη διάδοχη κατάσταση¹⁹⁰⁸. Ακόμα και αν στο παρόν έργο ο συγγραφέας αφορμάται από το ζήτημα της συγκρότησης της εθνικής συνείδησης και στοχεύει στην ανάδειξη της συνθετότητας της διαδικασίας αυτής, η οποία ανθίσταται σε κάθε απλουστευτικό στερεοτυπικό σχήμα, και πάλι η συνθήκη του θανάτου θα είναι αυτή που θα δώσει το έναυσμα για τη νέα αρχή. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα επί σκηνής να εκδιπλώνεται ένα «παραισθησιογενές σύμπαν, ένα είδος εφιάλτη σε συνεχή εξέλιξη που αφηγείται την πορεία ενός εθνικού υποσυνείδητου προς το μηδέν, προς το πουθενά, προς το κενό»¹⁹⁰⁹.

Μέσα σε αυτό το σκοτεινό και «διε-στραμμένο»¹⁹¹⁰ δραματικό περιβάλλον τα φονικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται από τα πρόσωπα, ήτοι το πιστόλι, με το οποίο ο Δραγάζης-Μωάμεθ σκοτώνει τον Φερνάζη-Παλαιολόγο, και το όπλο, με το οποίο η Αναστασία καταφέρει το θανάσιμο χτύπημα στον Δραγάζη-Μωάμεθ (ο οποίος με την πρώτη του ιδιότητα είναι γιος της), ενεργοποιούν τη δραματουργική στόχευση του συγγραφέα και υλοποιούν τον «ζωτικό βιασμό», διά του οποίου θα κυρωθεί η νέα ανθρώπινη κατάσταση¹⁹¹¹. Με τις διαδοχικές δολοφονίες των δύο εκπροσώπων του Χριστιανισμού και του Ισλάμ η έδρα της αυτοκρατορίας μένει ακέφαλη, καμία εθνική, θρησκευτική και πολιτισμική ταυτότητα δεν κυρώνεται ως ηγεμονεύουσα και το ιστορικό υποκείμενο τελεί εν αναμονή της νέας συνθήκης προσδιορισμού του.

Το κενό αυτό καλείται να πληρώσει η Αναστασία, η οποία αυτοανακηρύσσεται όχι απλώς νέος αυτοκράτορας του Βυζαντίου αλλά συγκεκριμένα Κωνσταντίνος Παλαιολόγος. Με τον αναδιπλασιασμό του ιστορικού προσώπου του Παλαιολόγου και την προβολή του επάνω στο αρχετυπικό πρόσωπο της Αναστασίας, η οποία έχει παρουσιαστεί ως Γυναίκα-φόνισσα και ως φέρουσα εσαεί τον θάνατο¹⁹¹², ο Δημητριάδης ουσιαστικά επαναφέρει την ανθρώπινη συνθήκη στην πρωταρχική της κατάσταση και διανοίγει το πεδίο της Ιστορίας σε ένα νέο φάσμα δυνατοτήτων, από το οποίο θα ανακύψει μια ανανεωμένη αφήγησή της.

¹⁹⁰⁸ Για τον πόνο στο θέατρο του Δημητριάδη η Κ. Εξάρχου εξηγεί ότι συνιστά «καταγωγικό υλικό της λύτρωσης» και ότι μόνο μέσα από τη συνείδηση του πόνου θεμελιώνεται το νέο είδος ανθρωπισμού που ευαγγελίζεται ο συγγραφέας. Βλ. αναλυτικά: Εξάρχου, *ό.π.*, σσ. 41-52.

¹⁹⁰⁹ Γιώργος Φρέρης, «Ταυτότητα κι επικαιρότητα στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», *ό.π.*, σ. 357.

¹⁹¹⁰ «Διε-στραμμένο» με την έννοια του στραμμένου σε άλλη κατεύθυνση πέραν του αποδεκτού, όπως χαρακτηριστικά το περιγράφει η Εξάρχου. Εξάρχου, *ό.π.*, σ. 19.

¹⁹¹¹ Ο Δημητριάδης υποστηρίζει ότι μόνο μέσα από τη συντέλεση της καταστροφής θα μπορέσει η ανθρωπότητα να περάσει σ' έναν άλλο γύρο της ιστορίας της. Δημητριάδης, *ό.π.*, σ. 313.

¹⁹¹² Η Αναστασία σε χρόνο πρότερο του σκηνικού έχει σκοτώσει τον άνδρα της Θεόφιλο, στη διάρκεια της δράσης σκοτώνει τον γιο της Ρωμανό Δραγάζη, ενώ ακόμα φέρεται να έχει σκοτώσει αναρίθμητους άνδρες όσο καιρό είναι στην υπηρεσία του Δαρείου Φερνάζη-Κωνσταντίνου Παλαιολόγου.

Προϋπόθεση για να συμβεί αυτό, όμως, είναι η πλήρης αποδιοργάνωση του δραματικού σύμπαντος και ο ακρωτηριασμός των υπάρχουσών σταθερών του. Οι επί σκηνής τελούμενοι φόννοι εξυπηρετούν ακριβώς αυτήν την αναγκαιότητα, αποκαλύπτοντας την οριακότητα των ταυτοτήτων των δραματικών προσώπων και φέρνοντάς τα εγγύτερα στην αρχή της νέας ζωής τους.

Η πλέον ακραία εκδοχή της βίας και της οπλοφορίας στη δραματολογία της υπό εξέταση περιόδου αποτυπώνεται στο μεταφουτουριστικό έργο¹⁹¹³ του Στέλιου Λύτρα *Ιουλιέτα των Μάκιντος*. Ο συγγραφέας στο έργο του αυτό επιχειρεί να σκιαγραφήσει μια τεχνολογική δυστοπία, καθώς εγγράφει την ιστορία του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας σε ένα πολυμεσικό περιβάλλον, το οποίο έχει διαμορφωθεί με όρους τεχνολογικού ολοκληρωτισμού. Το βασίλειο της Βερόνας εμφανίζεται ως ένα ολοκληρωτικό καθεστώς, που έχει επιβάλει περιορισμούς στην ελευθερία έκφρασης των πολιτών, βασιζόμενο σε ένα ευρύ ηλεκτρονικό δίκτυο παρακολούθησης και ελέγχου, ενώ χρησιμοποιεί τα μέσα ενημέρωσης για τη χειραγώγηση των μαζών. Ο κατασταλτικός μηχανισμός της αστυνομίας αξιοποιείται σε μείζονα βαθμό, καθώς έχει αναλάβει τον εντοπισμό και την εξάρθρωση των θυλάκων αντίστασης στο καθεστώς.

Η παρουσία της αστυνομίας είναι διάχυτη στο έργο. Πάνοπλοι αστυνομικοί θα κάνουν συχνά περιπολίες επί σκηνής, αλλά και στην πλατεία του θεάτρου, διαρρηγνύοντας έτσι τα όρια μεταξύ δραματικού και θεατρικού χώρου. Οι αστυνομικοί θα χρησιμοποιήσουν τα όπλα τους στη σκηνή εφόδου στο μπαρ, όπου γίνεται διακίνηση παράνομου «αντιστασιακού» υλικού, σκοτώνοντας τρεις αντιστασιακούς και προκαλώντας γενικευμένο χάος, το οποίο σχεδόν ταυτόχρονα αναμεταδίδεται από τους τηλεοπτικούς δέκτες. Οι αντιστασιακοί, όμως, θα συγκρουστούν και μεταξύ τους, χρησιμοποιώντας μάλιστα όπλα λείζερ προηγμένης τεχνολογίας. Οι αστυνομικοί θα χρησιμοποιήσουν εκ νέου τα όπλα τους για να σκοτώσουν τον διαφυγόντα αντιστασιακό Ρωμαίο, ενώ στο τέλος του έργου ο συγγραφέας επιφυλάσσει μια ριζική επανεμφάνιση της αστυνομικής βίας καθ' υπέρβαση του δραματικού πλαισίου του έργου. Ενώ το έργο υποτίθεται πως έχει ολοκληρωθεί και οι θεατές χειροκροτούν τους ηθοποιούς, ο συγγραφέας υποδεικνύει να εισβάλλουν στον χώρο πάνοπλοι αστυνομικοί με κράνη και μάσκες από πλεξιγκλάς. Ο επικεφαλής τους θα ανακοινώσει στους θεατές ότι ανάμεσά τους βρίσκεται ένας καταζητούμενος και θα τον καλέσει να παραδοθεί άμεσα, ειδάλλως θα απειλήσει ότι όλοι οι θεατές θα εκτελεστούν πάραυτα. Ορισμένοι εκ των θεατών θα αρχίσουν, τότε, να διαμαρτύρονται (πρόκειται για ηθοποιούς σε ρόλο θεατών), γεγονός που θα πυροδοτήσει τον εκνευρισμό του Αξιωματικού και θα τον εξωθήσει στο να πυροβολήσει προειδοποιητικά. Καθώς ο υποτιθέμενος καταζητούμενος δεν

¹⁹¹³ Τον χαρακτηρισμό αυτό υιοθετεί ο Γ. Βαρβέρης σε σημείωμά του στην έκδοση του έργου, ενώ αντίστοιχα ο σκηνοθέτης της πρώτης παράστασης του έργου Ν. Διαμαντής κάνει λόγο για «φουτουριστικό υπαρξισμό» και «μεταβιομηχανική φουτουριστική λογική» στη συγκρότηση του δραματικού σύμπαντος του έργου. Βλ. αναλυτικά: Βαρβέρης, «Για τον Λύτρα, από άλλο σημείο», στο Στέλιος Λύτρας, *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος*, ό.π., σ. 15 και Διαμαντής, «Το θέατρο του Στέλιου Λύτρα», ό.π., σ. 258.

παρουσιάζεται, ο Αξιοματικός θα διατάξει τελικά πυρ και οι αστυνομικοί θα πυροβολούν και θα «εκτελούν τους θεατές»¹⁹¹⁴.

Με το τελευταίο αυτό εύρημα, το οποίο ακυρώνει τον ψευδαισθητικό μηχανισμό του θεάτρου και υπονομεύει την ίδια τη φύση του θεατρικού φαινομένου, ο συγγραφέας επιχειρεί ουσιαστικά να αρθρώσει έναν λόγο πάνω στο δυστοπικό μέλλον το οποίο προοιωνίζονται οι νέες τεχνολογίες, καθώς επελαύνουν απειλητικά εναντίον των κοινωνικών ελευθεριών. Στην προκειμένη περίπτωση τα όπλα δεν εξυπηρετούν απλώς τις ανάγκες του δραματικού πλαισίου. Αντίθετα, υπερβαίνουν τα όρια της δραματοουργίας και η λειτουργία τους διαχέεται στην πραγματική ζωή, ενεργοποιώντας στους κόλπους των θεατών μια διεσταλμένη εικόνα της κρατικής βίας, που δεν αποτελεί πια προϊόν μυθοπλασίας, αλλά καθίσταται εμπειρικό βίωμα μιας εκκολλαπτόμενης δυστοπίας. Σύμφωνα με τον St. Garner, η σύγχρονη κοινωνία, που λειτουργεί στη σφαίρα της τεχνολογικοποίησης των πάντων, αποφυσικοποιεί την ανθρώπινη συμπεριφορά και διαμορφώνει έναν κύκλο επιθετικότητας, στο εσωτερικό του οποίου τα άτομα ασκούν το ένα στο άλλο μια βία που απορρέει από την ίδια τη θυματοποίηση των δικών τους βιολογικών αναγκών¹⁹¹⁵.

Η χρήση των όπλων των αστυνομικών στην κατεύθυνση όχι απλώς του εκφοβισμού αλλά αυτής της ίδιας της απειλής κατά της ζωής συνιστά ωμή παραβίαση θεμελιωδών ανθρωπίνων δικαιωμάτων και ως τέτοια εγγράφεται σε μια οριακή συνθήκη, η οποία τίθεται εκτός της επικράτειας των παραδεδομένων αξιών του Διαφωτισμού και του ανθρωπισμού. Η τεχνολογική πρόοδος, η οποία στις αρχές της δεκαετίας του 1990 βρισκόταν σε εμβρυικό στάδιο, μοιάζει να έχει απασχολήσει τον Λύτρα σε ένα επίπεδο πολύ βαθύτερο από αυτό της γραμμικής εξέλιξης της ανθρώπινης προόδου. Για τον Λύτρα οι νέες τεχνολογίες προοιωνίζονται την αυγή μιας νέας εποχής και παράλληλα την εγκαθίδρυση μιας νεόκοπης ηθικής, η οποία θέτει υπό αίρεση τα μέχρι τούδε πολιτισμικά κεκτημένα και υπονομεύει αυτήν την ίδια την ανθρώπινη κατάσταση, οδηγώντας στην εμπέδωση της βίας και μιας γενικευμένης αμφισβήτησης των ανθρωπίνων ελευθεριών.

Η παραπάνω ανάλυση ανέδειξε την ευρύτητα του εννοιολογικού χώρου στον οποίο δύναται να εγγραφεί η λειτουργία των φονικών εργαλείων στην υπό μελέτη δραματοουργία. Πέρα από την εγγενή λειτουργία των φονικών εργαλείων, ήτοι την επικύρωσή τους ως μέσων στόχευσης της ανθρώπινης ζωής, διαπιστώσαμε μια πληθώρα άλλων λειτουργιών, οι οποίες φέρνουν τα εν λόγω αντικείμενα εγγύτερα στο επιμέρους νοηματικό υπόστρωμα έκαστου έργου. Με τον τρόπο αυτό τα λογής όπλα, σπαθιά, μαχαίρια και λοιπά φονικά εργαλεία υπερβαίνουν τη σημειακή τους λειτουργία, η οποία τους εξασφαλίζει μια ορισμένη συντακτική θέση εντός του δραματικού κειμένου, και ανάγονται σε τόπους διά των οποίων φωτίζεται η συμβολή

¹⁹¹⁴ Μάλιστα, ο συγγραφέας συνοδεύει το κείμενό του με την εξής υποσημείωση: «Εννοείται ότι πρόκειται για πραγματική εκτέλεση. Μια εκκωφαντική ομοβροντία. Εκπομπή από τα όπλα νέφους ξηρού πάγου. Σκοτάδι. Κάτι δραματικά δραστικό. Οι θεατές να φοβηθούν, έστω στιγμιαία ν' αναρωτηθούν 'μήπως' - σοκ θανάτου». Λύτρας, *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος*, ό.π., σ. 119.

¹⁹¹⁵ Garner, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, ό.π., σ. 178.

τους στην ανάδειξη του δραματικού διακυβεύματος του έργου, το οποίο με τη σειρά του ανακινεί ζητήματα αισθητικής και ποιητικής του δραματικού κειμένου.

Υπό αυτό το πρίσμα εντοπίσαμε περιπτώσεις στις οποίες τα φονικά εργαλεία αξιοποιούνται ως σύμβολα εξουσίας, κρατικής αυθαιρεσίας και διαφθοράς, περιπτώσεις στις οποίες η λειτουργία τους διαψεύδεται και δι' αυτής της διάψευσης επιτελείται μια καίρια μετατόπιση της δραματικής εστίασης σε έτερα εννοιολογικά πεδία, περιπτώσεις στις οποίες τα φονικά εργαλεία εξυπηρετούν τη νομοτέλεια του θανάτου και περιπτώσεις στις οποίες επιστρατεύονται για τη διεξαγωγή του επί σκηνης παιχνιδιού των ρόλων, συνεπώς ενδύονται έναν δευτεροβάθμιο χαρακτήρα αναπαράστασης, αλλά και περιπτώσεις στις οποίες τα αντικείμενα αυτά εγγράφονται στον ιδιαίτερο γλωσσικό και αισθητικό κώδικα του συγγραφέα.

Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις η σκηνική δυναμική των φονικών εργαλείων μεγεθύνεται τόσο από το γεγονός ότι η εμφάνισή τους εντοπίζεται σε στιγμές κορύφωσης της δραματικής έντασης, όσο και από το γεγονός ότι μετά την όποια χρήση τους το δραματικό σύμπαν προβάλλει ήδη μετατοπισμένο. Η μετατόπιση αυτή ανιχνεύεται είτε στο επίπεδο της πλοκής, είτε, ακόμα πιο ριζικά, στο επίπεδο της ηθικής και αισθητικής του συγκρότησης. Με τον τρόπο αυτό τα φονικά εργαλεία αποσπώνται από την ατομική χρήση εκ μέρους ενός συγκεκριμένου δραματικού προσώπου, αφίστανται της μοναδικής χειρονομίας που πυροδοτεί τη λειτουργία τους και καθίστανται τόποι συμπίκνωσης του εκάστοτε δραματικού διακυβεύματος, ανάγοντάς μας λιγότερο ή περισσότερο ευθύβολα στην ποιητική του δραματικού κειμένου.

3.8 Υποκατάσταση, αντιποίηση, οντολογικός υποβιβασμός της ανθρώπινης παρουσίας

Η τελευταία κατηγορία η οποία εντάσσεται στην ευρεία ενότητα της σχέσης των σκηνικών αντικειμένων με τα δραματικά πρόσωπα περιλαμβάνει μια ιδιάζουσα τάξη αντικειμένων, η οποία απαντάται σε έργα με υπερβατική διάσταση ή σε έργα τα οποία αφορμώνται από ένα ρεαλιστικό πλαίσιο, το οποίο όμως σύντομα υπονομεύεται και διευρύνεται για να συμπεριλάβει παρεκκλίνουσες δραματικές καταστάσεις και έκκεντρα σκηνικά στοιχεία. Στα έργα αυτά θα συναντήσουμε είτε τον αναδιπλασιασμό των δραματικών προσώπων μέσα από ομοιώματα και εικονιστικά ανάλογα, τα οποία επισύρουν έναν ειρωνικό λόγο γύρω από το ζήτημα της εαυτότητας, είτε τη μετάπτωση των δραματικών προσώπων στο καθεστώς αντικειμένων, καθώς αποδίδονται στα πρόσωπα αυτά εργαλειακά ή μηχανιστικά χαρακτηριστικά. Όλη αυτή η στρέβλωση που προκαλείται γύρω από την ανθρώπινη φύση και η οποία διαποτίζει την ποιητική των δραματικών κειμένων εγείρει ουσιαστικά έναν εδραίο προβληματισμό γύρω από τη συγκρότηση της ταυτότητας του εγώ, αλλά και γύρω από την ανθρώπινη κατάσταση σε ένα ευρύτερο οντολογικό επίπεδο.

Η επί σκηνής διαμόρφωση ενός ετερόκλιτου πληθυσμού και μιας αλλόκοτης δραματικής συνθήκης συνιστά ίδιον της δραματοουργίας του Παύλου Μάτεσι. Στον υπερβατικό του κόσμο, έναν κόσμο ο οποίος θεμελιώνεται πάνω στην ετερότητα ως πεδίο εκδίπλωσης του άδηλου, του αταξινόμητου, του διαφεύγοντος της κοινής λογικής και της εγνωσμένης ηθικής, παρεισφρέουν συχνά σκηνικά στοιχεία τα οποία, πέρα από το γεγονός ότι προκαλούν το βλέμμα του θεατή με την ανοίκεια όψη τους, ενεργοποιούν μια διαφορετική αντίληψη του κόσμου, που προσεγγίζει την πρωταρχικότητα της ύπαρξης και ερείδεται σε ένα αρχέγονο δέος απέναντι στις αχαρτογράφητες δυνάμεις του σύμπαντος. Εντούτοις, δεν πρόκειται για μια δραματοουργία του μεταφυσικού, καθώς ο συγγραφέας επιχειρεί να φανερώσει τη ρίζα του τραγικού που υποφώσκει στην εμβίωση του θανάτου, συνεπώς προβάλλει απόλυτα προσδεμένη στο πεδίο του ανθρώπινου βίου, εντός του οποίου εγγράφεται η προοπτική του θανάτου¹⁹¹⁶. Σκηνικά στοιχεία όπως τα εικονιστικά ανάλογα, ο αναδιπλασιασμός των δραματικών προσώπων και η υποκατάστασή τους από ομοιώματα δύνανται να λειτουργήσουν ενισχυτικά της φανέρωσης της τραγικής πτυχής του δραματικού σύμπαντος των έργων, αφού ενεργοποιούν ζητήματα ταυτότητας, ενώ παράλληλα υπαινίσσονται τη φθαρτότητα της ύλης, συνεπώς παράγουν μια προβληματική γύρω από τη σχέση ζωής και θανάτου.

Το σύνολο της δραματοουργίας του Μάτεσι έχει, εξάλλου, χαρακτηριστεί ως θανατοκεντρικό¹⁹¹⁷, με τον θάνατο να αποτελεί άλλοτε εκκίνηση και άλλοτε απόληξη της σκηνικής δράσης. Στο έργο *Προς Ελευσίνα* ο θάνατος της Μητέρας συνιστά το έναυσμα της δράσης, αφού όλο το έργο οργανώνεται γύρω από το ταξίδι της οικογένειας προς τον τόπο ταφής της Μητέρας πλάι στη θάλασσα. Πρόκειται, ουσιαστικά, για μια τελετή καθόδου, όπως υποδηλώνει και ο τελικός προορισμός, η ταυτισμένη με τελετουργικά δρώμενα Ελευσίνα. Η ολοκλήρωση αυτής της τελετής θα σημάνει την αναγέννηση του μυθικού οίκου, δηλαδή της οικογένεια της Μητέρας. Τα πρόσωπα του έργου, Μητέρα, Πατέρας, Κόρη, Μεγάλος και Μικρός γιος, αναδύονται ως αρχετυπικές μορφές, πάνω στις οποίες οικοδομείται το δραματικό σύμπαν του έργου και διά των οποίων διαρθρώνεται η τραγικότητα των δραματικών καταστάσεων. Πλάι, όμως, και γύρω από τα πρόσωπα συγκροτείται από τον συγγραφέα ένα σημαίνον σκηνικό τοπίο, το οποίο δεν αποτελεί απλώς το υπόβαθρο της δράσης, αλλά εμπλέκεται σταθερά και συστηματικά στην ανάδυση του εννοιολογικού φορτίου του έργου¹⁹¹⁸.

Μέρος του σκηνικού αυτού τοπίου συνιστούν και τα ομοιώματα ανθρώπων που κάνουν την εμφάνισή τους σε διάφορες φάσεις της δράσης, υπομνησκοντας την ευθραυστότητα και την αναλωσιμότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Τα ομοιώματα

¹⁹¹⁶ Η λεπτή ισορροπία του Μάτεσι μεταξύ υπερβατικού, που όμως προϋποθέτει τον άνθρωπο ως σημείο αναφοράς, και καθαρά μεταφυσικού στοιχείου, που αποκλείει την ανθρώπινη αυτενέργεια, δεν έγινε διακριτή από μέρος της κριτικής, που αναγνώρισε στο *Προς Ελευσίνα* μια «επιτηδευμένη μεταφορά» και μια «μεταφυσική θολούρα» (Λογοθέτης, «Μεταφυσική θολούρα», *Η Βραδυνή*, 19.1.1998).

¹⁹¹⁷ Πούχγερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι*, ό.π., σ. 195.

¹⁹¹⁸ «Το τοπίο είναι το βάθος της σκηνικής δράσης και η προέκταση της ανθρώπινης ύπαρξης στη διαπλοκή της με άλλες υπάρξεις», σημειώνει ο Πεφάνης: Πεφάνης, «Σκηνικά και υπαρξιακά τοπία της μεταπολεμικής ελληνικής δραματοουργίας (Καμπανέλλης, Κεχαΐδης, Ρίτσος, Ζιώγας, Μάτεσις)», ό.π., σ. 328.

αυτά εμφανίζονται σε τρεις διαφορετικές εκδοχές: ως εικονιστικά ανάλογα (για παράδειγμα η εικόνα της Μητέρας, που εμφανίζεται στην κόγχη όπου άλλοτε βρισκόταν το ομοίωμα του σπιτιού, ή το εικόνισμα της Μητέρας, στο οποίο εκπίπτει το φέρετρο στην προτελευταία σκηνή του έργου), ως τρισδιάστατα ομοιώματα (όπως το ανδρείκελο της Μητέρας, που βρίσκεται καρφωμένο στην πόρτα του νεκροταφείου και έχει φυσικό μέγεθος και όψη σκιάχτρου στην τελευταία σκηνή του έργου) και, τέλος, ως δισδιάστατες φιγούρες (όπως οι τρεις χάρτινες μορφές ανδρών, οι οποίες κάνουν την εμφάνισή τους στην πέμπτη σκηνή του έργου). Ενδεικτικό και των τριών περιπτώσεων είναι το μεγάλο μέγεθος των εικόνων και των ομοιωμάτων, έτσι ώστε να φέρουν μια σκηνική παρουσία ισοδύναμη των δραματικών προσώπων, με ισχυρές συνδηλώσεις γύρω από τις έννοιες της ζωής, του θανάτου, της μνήμης και των αναπαραστών της.

Στην περίπτωση της Μητέρας ο σκηνικός της αναδιπλασιασμός μέσω δισδιάστατων ή τρισδιάστατων αποτυπώσεων εγγράφεται στο πεδίο των μνημονικών διεργασιών οι οποίες λαμβάνουν χώρα στο δραματικό πλαίσιο του έργου και οι οποίες από τη μια στοχεύουν στην αναβίωση της μνήμης της Μητέρας, ενώ από την άλλη ενεργοποιούν τη συμβολική διάσταση της Μητέρας στον κύκλο της ζωής. Στην πρώτη σκηνή του έργου η Μητέρα μετά τον θάνατό της γίνεται «εικόνα». Ψηλά στο πατάρι, όπου έχει αναληφθεί, φωτίζεται μια χρυσή κορνίζα και εντός του πλαισίου της στέκει η Μητέρα ολόφωτη, σαν εικόνισμα. Μετά τον σύντομο μονόλογό της, μέσα από τον οποίο καταδεικνύει τους ρόλους της ζωής της ως ρόλους θεατρικούς, η εστίαση μετατοπίζεται στο κάτω επίπεδο της σκηνής, όπου η Κόρη φέρνει μια κορνιζαρισμένη φωτογραφία της Μητέρας διαστάσεων ενός τετραγωνικού μέτρου, σύμφωνα με τις υποδείξεις του συγγραφέα. Πάνω στη φωτογραφία ο Πατέρας θα σχηματίσει ακολούθως με μαύρη μπογιά ένα «χ», ενώ λίγο αργότερα, ακριβώς τη στιγμή κατά την οποία όλη η οικογένεια είναι έτοιμη να κινήσει για το τελευταίο κατευόδιο, ο Μεγάλος γιος θα κρύψει τη φωτογραφία πίσω από έναν τοίχο. Η φωτογραφία θα επανεμφανιστεί στο τέλος της επόμενης σκηνής του έργου, οπότε και θα πάρει τη θέση την οποία άλλοτε κατείχε ένα ομοίωμα σπιτιού σε μια κόγχη της σκηνής. Μπροστά στη θέα του κάδρου με τη φωτογραφία της Μητέρας ο Μεγάλος θα αναφωνήσει «Το σπίτι! Το σπίτι ανέτειλε!»¹⁹¹⁹, μεταβιβάζοντας στην εικόνα της Μητέρας τις ιδιότητες της οικίας.

Η υποκατάσταση του σπιτιού από την εικονιστική φιγούρα της Μητέρας ουσιαστικά οδηγεί στην ταύτιση της Μητέρας όχι μόνο με την έννοια της οικίας, αλλά πολύ περισσότερο με τις συγγενείς έννοιες του οίκου και της εστίας, οι οποίες βρίσκονται στον νοηματικό πυρήνα του έργου και διαμορφώνουν τα βαθύτερα στρώματα σημασιών που το διατρέχουν, σε συνδυασμό και με το μυθικό του υπόβαθρο. Η εννοιολογική αυτή αναγωγή διαηγάζεται έτι περαιτέρω στην επόμενη σκηνή του έργου, όταν το κάδρο της Μητέρας στην ίδια θέση στην κόγχη θα το διαδεχθεί τώρα ένα μικρό φωτάκι, το οποίο μάλιστα τρεμοπαίζει για λίγο και έπειτα σβήνει. Η εικόνα της Μητέρας που περιπίπτει σε ανυπαρξία υποδηλώνει ότι η ίδια η Μητέρα παύει πλέον να συνιστά σημείο αναφοράς για τα οικεία της πρόσωπα: τώρα

¹⁹¹⁹ Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, ό.π., σ. 57.

πια έχουν ξεμακρύνει τόσο από το σπίτι ώστε η επιρροή της μητρικής φιγούρας έχει αρχίσει να αποδυναμώνεται. Η μνήμη της Μητέρας βαθμιαία σβήνει για τα πρόσωπα όσο αυτά απομακρύνονται από τον πυρήνα της οικογένειας, το μητρικό σπίτι.

Η ανάμνηση της Μητέρας, ωστόσο, θα αναζωπυρωθεί στη μεθεπόμενη σκηνή του έργου, με τη διάβαση του ποταμού, μετά την οποία το φέρετρο της νεκρής, έχοντας ήδη συρρικνωθεί μία φορά, εκπίπτει τώρα σε μια σκέτη σανίδα που φέρει την εικόνα της Μητέρας. Από τη στιγμή που ο Μικρός γιος καταφέρνει με κόπο να περισώσει το φέρετρο από τα ορμητικά νερά του ποταμού, το εικόνισμα–απομεινάρι του φέρετρου περιέρχεται στα χέρια της Μητέρας, η οποία δεν θα το αποχωριστεί μέχρι το τέλος του έργου και του ταξιδιού, οπότε και θα το αποθέσει στο εκκλησάκι του κοιμητηρίου. Τη στιγμή αυτή η Μητέρα έχει μείνει μόνη επί σκηνής μαζί με την Κόρη, η οποία τελεί γάμο με τον εαυτό της και διακηρύττει την απόφασή της να επιστρέψει στο πατρικό σπίτι, να γεννήσει το παιδί της και έτσι να επωμιστεί την αναγέννηση του οίκου. Η επαναφορά στη σκηνή αυτή ενός δεύτερου εικονιστικού ανάλογου της Μητέρας, το οποίο μάλιστα ιδιοποιείται η ίδια, ουσιαστικά λειτουργεί ως μια εκ νέου ενεργοποίηση του συμβολισμού και της ισχύος της Μητέρας ως θεματοφύλακα της εστίας, δηλαδή του τόπου εκείνου που συνέχει τα μέλη του οίκου. Το παράδοξο, όμως, είναι ότι τα μέλη του οίκου έχουν στο μεταξύ διασκορπιστεί: ο Πατέρας έχει κινήσει για την πόλη, θέλοντας να κάνει μια νέα αρχή στη ζωή του, ο Μικρός γιος έχει συλληφθεί για φόνο και ο Μεγάλος έχει οδηγηθεί στο άσυλο. Επί σκηνής έχουν απομείνει μόνες η Μητέρα με την Κόρη, επιβεβαιώνοντας ότι «αυτό που μένει είναι γυναίκες και σπίτια»¹⁹²⁰: η εκ νέου ανάδυση της μητρικής φιγούρας διά του εικονίσματος λειτουργεί ως υπόμνηση ακριβώς της αποστολής της Κόρης να τροφοδοτήσει τη συνέχεια του οίκου.

Καθώς, όμως, ο Μάτεσις αρέσκειται στο να μην εξαντλείται στα σκηνικά ευρήματα στα οποία μόλις έχει κατασταλάξει, θέλοντας έτσι να αποφύγει τα παγιωμένα νοήματα και τις εννοιολογικές αγκυρώσεις (ή και αγκυλώσεις), επανέρχεται στην τελευταία αυτή σκηνή του έργου με νέα σκηνικά ευρήματα, τα οποία εισάγουν πιο ριζικά την έννοια της ύλης στον σκηνικό χώρο και προκαλούν μια εντατικοποιημένη αισθητηριακή διέγερση. Μέρος αυτής της διεργασίας συνιστούν το τρισδιάστατο ομοίωμα της Μητέρας εν είδει σκιάχτρου που κρέμεται στην πόρτα του κοιμητηρίου, καθώς και οι ολόσωμες φιγούρες χαρτοκοπτικής των τριών ανδρών τους οποίους δολοφονεί ο Μικρός γιος. Με τα δύο αυτά στοιχεία ολοκληρώνεται η μετάβαση στο πεδίο της ψυχικής ασθένειας για τους δύο γιους της οικογένειας.

Με την άφιξη του κάρου στον τόπο ταφής της Μητέρας, όλα τα πρόσωπα μαρμαρώνουν στη θέα του ανδρείκελου της Μητέρας που κρέμεται στην πόρτα του κοιμητηρίου, πλην του Μεγάλου γιου ο οποίος διαβαίνει το κατώφλι της πόρτας ανυποψίαστος. Θα πάει προς την κατεύθυνση της πόλης, θα επιστρέψει όμως αμέσως αποφαινόμενος ότι «Η θάλασσα έφυγε»¹⁹²¹ και τη στιγμή εκείνη θα αντικρίσει για πρώτη φορά το ομοίωμα της Μητέρας. «Τώρα είναι καταφάνερο πως δεν είναι

¹⁹²⁰ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 162.

¹⁹²¹ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 95.

καλά»¹⁹²² και «Τα λογικά του τώρα δεν τον στηρίζουν καθόλου»¹⁹²³, σύμφωνα με τις οδηγίες του συγγραφέα. Θα καταρρεύσει, λοιπόν, αργά-αργά και στη συνέχεια, ήρεμα, σχεδόν υποταγμένα, θα απευθυνθεί στην αδερφή του προτρέποντάς την να καλέσει το άσυλο για να τον πάρουν, ενώ θα ακολουθήσουν σκηνές παραφροσύνης μεταξύ του ιδίου και την Κόρης.

Την ώρα της κορύφωσης της παραφοράς του Μεγάλου γιου εισέρχονται στη σκηνή δύο άνδρες, οι οποίοι κρατούν ανάμεσά τους τρεις χάρτινες φιγούρες ανδρών σε φυσικό μέγεθος. Στέκονται μετωπικά στη σκηνή και παρακολουθούν το παραλήρημα του Μεγάλου, ώσπου οι δύο άντρες απευθύνονται στον Μικρό γιο και τον ρωτούν προκλητικά αν στο κάρο τους κουβαλούν ψόφια γουρούνα με σκοπό να την πουλήσουν στο παζάρι. Οι δύο γιοι αρχίζουν τότε να ουρλιάζουν και ο Μικρός βγάζει από την τσέπη του έναν τεράστιο σουγιά, ανεβαίνει στο κάρο και από το σημείο αυτό αποκεφαλίζει τις τρεις χάρτινες φιγούρες. Οι δύο άντρες που τις υποβάσταζαν αποχωρούν έντρομοι σέρνοντας πίσω τους τα χάρτινα ομοιώματα. Ο Μεγάλος απευθύνεται, τότε, στον Μικρό γιο προτρέποντάς τον να το σκάσει, καθώς είναι βέβαιο ότι θα έρθουν να τον συλλάβουν, αλλά εκείνος ήρεμα και σταθερά αρνείται. Πράγματι, μετά από λίγο καταφτάνουν οι δύο άντρες με τη συνοδεία χωροφυλάκων, τους υποδεικνύουν τον δολοφόνο και εκείνος, χωρίς να προβάλλει καμία αντίσταση, παραδίνεται στα όργανα της τάξης.

Οι δύο αυτές τελευταίες περιπτώσεις ομοιωμάτων συγκροτούν επί σκηνής την τάξη του τρομώδους, χωρίς ωστόσο να ανακαλούν τη φρίκη του *grand guignol*¹⁹²⁴. Το τρομώδες ενέχει έναν περισσότερο οντολογικό χαρακτήρα, βρίσκεται εγγύτερα στον φόβο του θανάτου και στη λύτρωση που προσφέρει κάθε μετάβαση¹⁹²⁵. Σύμφωνα με τον ίδιο τον συγγραφέα, «εάν μετατοπίσεις ένα αντικείμενο ή μέλος του σώματος ή οίκημα από τη θέση που το έχει βάλει η καθημερινή λογική, εάν αλλάξεις τον όγκο ενός αντικειμένου [...] δημιουργείται ο τρόμος»¹⁹²⁶. Έτσι και εδώ, τα ομοιώματα ανθρώπων, τα οποία τοποθετούνται παρατακτικά μαζί με τα ζωντανά δραματικά πρόσωπα συγκροτώντας ανοίκειους σκηνικούς πληθυσμούς, ή η κούκλα που υποκαθιστά την παρουσία της Μητέρας σε συνδυασμό με τα εικονιστικά της ανάλογα, καθώς και τα ομοιώματα/μικρογραφίες του σπιτιού και της εκκλησίας, που επίσης εγείρουν μια αίσθηση απομάκρυνσης από την οικεία τάξη πραγμάτων, διαμορφώνουν επί σκηνής έναν κόσμο σχεδόν αρχετυπικό, στον οποίο ο άνθρωπος καλείται να αναμετρηθεί με δυνάμεις που τον υπερβαίνουν¹⁹²⁷. Ο Μάτεσις, ωστόσο,

¹⁹²²Ο.π.

¹⁹²³Ο.π.

¹⁹²⁴ Ο ίδιος ο συγγραφέας στην περιγραφή του για το ομοίωμα της Μητέρας στην πόρτα του νεκροταφείου επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Είναι μια κούκλα πάνινη, σκιάχτρο, σε φυσικό μέγεθος. Καρφωμένη πάνω στην πόρτα, από τη μέση και κάτω, το πάνω μέρος της γέρνει μπροστά, έτσι ώστε τα μακριά άσπρα μαλλιά να σκεπάζουν το πρόσωπο. Να μην είναι γκραν-γκινιόλ. Μανίκια, λίγο κάτω απ' τους αγκώνες, αφήνουν να φανούν, κρεμάμενα, τα χέρια της». *Το ίδιο*, σ. 95.

¹⁹²⁵ «Ευφρόσυνο τρόμο» τον αποκαλεί ο Κ. Γεωργουσόπουλος: Γεωργουσόπουλος, «Οι ειρωνικές τραγωδίες του Μάτεσις», *Η Λέξη*, 122 (Ιούλ.-Αύγ. 1994), σ. 411.

¹⁹²⁶ Μάτεσις, «Καμαρώνω που μεγάλωσα: Συνέντευξη στην Έλενα Δ. Χατζηγιάννου», *ό.π.*, σ. 43.

¹⁹²⁷ Αντίστοιχα σκηνικά στοιχεία, με κυρίαρχη την παρουσία ανδρείκελων επί σκηνής, χρησιμοποιεί κατά κόρον ο Tadeusz Kantor στο δικό του «Θέατρο του θανάτου», όπως ο ίδιος έχει ονοματίσει τη σκηνική του ποιητική.

δεν απεικάζει τη ματαιότητα αυτής της προσπάθειας, αλλά παρωθεί τα πρόσωπά του να αφομοιώσουν τη νέα αυτή ηθική τάξη, καθώς μόνο έτσι το κατώφλι του θανάτου θα σημάνει την επανεκκίνηση της ζωής. Έτσι, το έργο καταλήγει σε μια κατάφαση του θανάτου ως ανεστραμμένης όψης της ίδιας της ζωής και γίνεται «απελευθερωτικό, όπως κάθε ξόδι»¹⁹²⁸ στη βάση της τελετουργικής μετάβασης από την ύπαρξη στην ανυπαρξία και πάλι πίσω στη ζωή.

Αντίθετα με το *Προς Ελευσίνα*, στο οποίο εντοπίσαμε μια πληθώρα και μια ποικιλία ειδώλων και εικονιστικών αναλόγων, στο επόμενο έργο του Παύλου Μάτεσι, το *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος*, η ανάδυση τέτοιων σκηνικών μορφών περιορίζεται σε δύο μόνο κύρια επεισόδια του έργου και σε ένα επιμέρους στιγμιότυπο, με αποτέλεσμα να μην υφίσταται διάχυση της αισθητικής που ανακαλούν τα εν λόγω σκηνικά στοιχεία σε ολόκληρο το δραματικό τοπίο του έργου. Η δράση του έργου συνίσταται στην προϊούσα αποσωματοποίηση των δύο πρωταγωνιστών, οι οποίοι δι' αυτής ευαγγελίζονται την αγιοποίησή τους. Το έναυσμα για την προσδοκία της αγιοποίησης δίνεται με την απώλεια του σπιτιού του ζεύγους αλλά και του γιου τους. Οι δύο σύζυγοι, ανέστιοι και απορφανισμένοι, όπως δηλώνουν, θα οραματιστούν στη συνέχεια την κατάκτηση του φωτοστέφανου, για την οποία όμως απαιτούνται ορισμένες ακόμα θυσίες. Βαθμιαία, λοιπόν, οι δυο τους θα απολέσουν μέλη του σώματός τους, οργανικές λειτουργίες αλλά και αυτές τις ίδιες τις ψυχές τους, μέχρι που θα κατορθώσουν να αξιωθούν το φωτοστέφανο. Στην τελευταία σκηνή του έργου τυλιγμένοι μέσα σε νάιλον σακούλες θα πανηγυρίσουν «χαρμωσύνως πανικόβλητα»¹⁹²⁹ τη μετάβασή τους στην αιωνιότητα.

Ο Μάτεσις στη δραματουργία του παίζει με τα σκηνικά του ευρήματα, δεν επαναπαύεται στις ήδη εδραιωμένες σημασίες, ανατρέπει το διαρκώς ανατρεπόμενο, διαμορφώνοντας τελικά έναν δραματικό κόσμο στον οποίο μπορεί μεν τα σκηνικά στοιχεία να «συνωστίζονται» παρεμποδίζοντας την εξαγωγή οριστικών νοημάτων¹⁹³⁰, ωστόσο πρόκειται για έναν κόσμο που χωνεύει την ανθρώπινη εμπειρία, την παραμορφώνει αναδεικνύοντας τα όριά της και μέσα από υπερβατικές καταστάσεις την αναστρέφει για να φανερώσει την οριακότητα της ανθρώπινης ύπαρξης και τη διέκτασή της προς την επικράτεια του θανάτου.

Μια αντίστοιχη αίσθηση εγείρει και η διπλή χρήση της βιτρίνας, καλυμμένης με κουρτίνα, η οποία βρίσκεται στο βάθος της σκηνής από την έναρξη της δράσης και της οποίας το περιεχόμενο θα αποκαλυφθεί δύο φορές στην εξέλιξη της δράσης. Στο πρώτο μέρος του έργου η βιτρίνα φιλοξενεί τρία ανθρώπινα ομοιώματα, δύο αντρικά και ένα παιδικό και στο δεύτερο μέρος του έργου εγκιβωτίζει τρεις ακίνητες αντρικές φιγούρες. Ενώ στην πρώτη περίπτωση τα ομοιώματα είναι κούκλες, στη δεύτερη περίπτωση δεν πρόκειται για άψυχα είδωλα ανθρώπων αλλά για ζωντανές παρουσίες,

¹⁹²⁸ Χρησιδής, «Η φωνή του ελληνικού θεάτρου», *Ελευθεροτυπία*, 13.12.1997.

¹⁹²⁹ Βαρβέρης, «Χλευαστική είσοδος στο ιερό», *ό.π.*, σ. 619.

¹⁹³⁰ Ο Γ. Μιχαηλίδης στην πρόωμη μελέτη του για τους –νέους– τότε συγγραφείς της γενιάς του σημειώνει για τον Π. Μάτεσι: «Τα ευρήματα, λεκτικά και σκηνικά, διαδέχονται το ένα το άλλο ασθματικά, μερικές φορές συνωστίζονται πολλά μαζί, τόσο που δυσκολεύεται κανείς να τα ερμηνεύσει σε βάθος και να τα απολαύσει». Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, *ό.π.*, σ. 99.

οι οποίες όμως πρέπει να εκληφθούν από τους θεατές ως κούκλες. Μάλιστα, πρόκειται για τους ηθοποιούς που παίζουν τους δύο Γείτονες του ζεύγους και τον Οδοκαθαριστή, όπως επισημαίνει ο συγγραφέας. Η διπλή φανέρωση της βιτρίνας με διαφορετικά κάθε φορά «εκθέματα», στην πρώτη περίπτωση πραγματικές κούκλες και στη δεύτερη ανθρώπους στη θέση ομοιωμάτων, δημιουργεί μια επαναφορά, που ως τέτοια ενεργοποιεί ζητήματα οντολογίας, τα οποία άλλωστε βρίσκονται στον εννοιολογικό πυρήνα της δραματουργίας του Μάτεσι στο σύνολό της.

Το πρώτο επεισόδιο με τη βιτρίνα τοποθετείται ακριβώς στο χρονικό σημείο στο οποίο οι δύο πρωταγωνιστές συνειδητοποιούν ότι οι ήδη κεκτημένες απώλειές τους συνιστούν μια πρώτη τάξεως ευκαιρία για να διεκδικήσουν την αγιοποίησή τους. Μάλιστα, ομολογούν μεταξύ τους ότι θα πρέπει μέρα με τη μέρα να επιτυγχάνουν και νέες απώλειες, ώστε να διασφαλίσουν το φωτοστέφανο. Στην προτροπή του Κυρίου «Το ξεκινάμε;»¹⁹³¹ πέφτει σκοτάδι στη σκηνή και έπειτα φωτίζεται η βιτρίνα στο πίσω μέρος της σκηνής. Μέσα στη βιτρίνα βρίσκονται τοποθετημένες τρεις κούκλες, δυο αντρικές και μια παιδική, ενώ μια ταμπέλα πληροφορεί: «ΕΤΟΙΜΑ ΑΝΔΡΙΚΑ ΕΝΔΥΜΑΤΑ». Στη συνέχεια η βιτρίνα καλύπτεται με κουρτίνα και αμέσως μετά θα εμφανιστούν στη σκηνή η Μητέρα με τον Οδοκαθαριστή. Οι δυο τους θα επιδοθούν στο τελετουργικό απέκδυσης των δύο πρωταγωνιστών και μεταμόρφωσής τους σε επαίτες. Το τελετουργικό αυτό ενέχει τον χαρακτήρα της εισδοχής του ζεύγους στη διαδικασία της προϊούσας αποσωματοποίησής τους.

Το δεύτερο επεισόδιο λαμβάνει χώρα σε ένα μεταιχμιακό χρονικό σημείο στην εξελικτική πορεία απούλοποίησης των δύο πρωταγωνιστών, όταν πλέον ο σωματικός και οργανικός τους εκφυλισμός έχει σχεδόν ολοκληρωθεί. Με το άκουσμα μιας απόκοσμης βουής (δραματουργικό μοτίβο που συναντάμε και στα δύο προηγούμενα έργα του συγγραφέα, τη *Βουή* και το *Προς Ελευσίνα*) το βλέμμα του Κυρίου μαρμαρώνει και η Κυρία επικαλείται τη Μητέρα. Τότε τη σκηνή καλύπτει σκοτάδι και, όταν το φως επανέλθει, στη σκηνή έχει εισέλθει η Μητέρα. Παραμερίζει την κουρτίνα και από πίσω φαίνεται φωτισμένη η βιτρίνα, στην οποία τώρα «εκτίθενται» οι τρεις αντρικές φιγούρες με τα ρούχα του ρόλου τους, αλλά και ένα πολύ μακρύ και ανάλαφρο κασκόλ που ανεμίζει, ενώ φέρουν και ένα προσωπίο, το οποίο καλύπτει όλο το πρόσωπό τους.

Ο Κύριος βρίσκεται τώρα σε πανικό και η Κυρία αρχίζει να πυροβολεί αδιακρίτως. Ξαφνικά ένα αεράκι κινεί τα ρούχα των ειδώλων στη βιτρίνα. Ο Κύριος πλησιάζει, εισχωρεί ανάμεσά τους και αφαιρεί τις μάσκες από το πρόσωπό τους. Στην περίπτωση του Οδοκαθαριστή, όμως, από κάτω αποκαλύπτεται και άλλη μάσκα, με αποτέλεσμα ο Κύριος να τρομάξει και να παραμείνει βουβός και ακίνητος, ενώ και η Κυρία έχει στο μεταξύ σταματήσει τους πυροβολισμούς. Αμέσως μετά τα φώτα της βιτρίνας χαμηλώνουν και, όταν η σκηνή φωτιστεί εκ νέου, η κουρτίνα της βιτρίνας είναι πλέον κλειστή, ενώ ο Κύριος με την Κυρία κοιμούνται. Ξυπνούν μέσα σε αγαλλίαση και στο εξής οδεύουν ολοταχώς προς την αγιοποίησή τους έχοντας πια απολέσει ακόμα και το όνομά τους. Λίγο αργότερα, μετά από έναν ευδαιμονικό χορό

¹⁹³¹ Μάτεσις, *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος*, ό.π., σ. 28.

που θα χορέψουν οι δυο τους, η βιτρίνα φωτίζεται εκ νέου αλλά τώρα μπορούμε να διακρίνουμε στο εσωτερικό της μόνο ένα κασκόλ που σείεται απαλά.

Η διάθεση των δύο προσώπων μεταστρέφεται ακαριαία και επανέρχονται στη μιζέρια των απωλειών τους. Την ίδια στιγμή ο αινιγματικός Νέος τους πληροφορεί ότι η πρόβα τους τελείωσε. Η Κυρία, τότε, πανικοβάλλεται και αναζητά εναγωνίως τον φωτογράφο, ο οποίος θα τους απαθανάτισε με τα φωτοστέφανα στην κορνίζα. Ελλείψει του φωτογράφου, οι δύο σύζυγοι αποσπών τα φωτοστέφανα από τις κορνίζες και ετοιμάζονται να τα ενδυθούν. Στο σημείο, όμως, αυτό έρχεται η οριστική τους αποδημία. Στο φινάλε του έργου, οι δυο τους, τυλιγμένοι μέσα σε ολόσωμες νάιλον σακούλες, θα διαβούν το κατώφλι της αθανασίας, λικνιζόμενοι απαλά στο λυκαυγές της μεταθανάτιας ζωής τους.

Οι παραπάνω εμβόλιμες σκηνές με τη βιτρίνα ενέχουν μια διττή σκηνική λειτουργία: από τη μια επισφραγίζουν με τον ανοίκειο χαρακτήρα τους την υπερβατικότητα του δραματικού κόσμου που εκδιπλώνεται επί σκηνής και από την άλλη επιτελούν βαθιές τομές στον δραματικό χρόνο: σηματοδοτούν τόσο την έναρξη του ταξιδιού των δύο προσώπων προς την αγιοποίησή τους, όσο και την οριστική μετάβασή τους στο νέο οντολογικό καθεστώς. Χωρίς να έχουν άμεση σχέση με το ταξίδι των πρωταγωνιστών αυτό καθεαυτό, χωρίς να προμηνύουν την εξέλιξη ή την έκβασή του, χωρίς να ανακαλούν αναγνωρίσιμες εικόνες της ζωής και χωρίς να συνιστούν ευθείες μεταφυσικές αναφορές, τα σκηνικά αυτά συμβάντα, ακριβώς λόγω της παράταιρης φύσης τους, εγκαθιστούν μια αίσθηση ανοικείωσης στον δραματικό κόσμο και ενισχύουν το πεδίο της ετερότητας, το οποίο έχει αρχίσει να σμιλεύεται επί σκηνής ήδη από την αρχή του έργου. Παράλληλα, συνδέονται με κομβικές στιγμές της δράσης, την έναρξη και την απόληξη της πορείας των δύο πρωταγωνιστών προς την αγιοποίηση, επισφραγίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την οριακότητα της ανθρώπινης εμπειρίας, όπως αυτή αποτυπώνεται στο επί σκηνής ταξίδι του ζεύγους.

Επιπλέον, ο δραματουργικός χειρισμός εκ μέρους του συγγραφέα της επαναφερόμενης σκηνής, στην οποία παραλλάσσεται το οντολογικό καθεστώς των «εκθεμάτων» της βιτρίνας, εκβάλλει σε νοηματικά παράγωγα τα οποία ενεργοποιούν έννοιες όπως αυτή της ταυτότητας, της παρουσίας σε αντιδιαστολή με την απουσία, του είναι και του φαίνεσθαι, της ζωής και του θανάτου. Στην επαναφορά στο δεύτερο μέρος του έργου της ίδιας σκηνικής εικόνας αλλά με διαφοροποιημένα επιμέρους στοιχεία μπορούμε να ανιχνεύσουμε την οικεία σαρκαστική διάθεση του συγγραφέα, ο οποίος συνηθίζει να ανατρέπει τις βεβαιότητες που ο ίδιος είχε προηγουμένως εγκαταστήσει στον δραματικό του κόσμο και έτσι να καλλιεργήσει εκ νέου την αίρεση και την αμφισημία. Καθώς, λοιπόν, σε δεύτερο χρόνο μέσα στο έργο τις κούκλες έχουν αντικαταστήσει ανθρώπινες μορφές, οι οποίες όμως απαιτείται να έχουν όψη κούκλας, γεγονός που ενισχύεται από τα προσωπεία που φέρουν, δημιουργείται ένα αλληπάλληλο παιχνίδι μεταλλαγών των ταυτοτήτων, που ενισχύει την προβληματική η οποία έχει προκύψει από την εξαϋλωμένη και υβριδική φύση που παρουσιάζουν οι δύο πρωταγωνιστές. Ο σκηνικός κόσμος μοιάζει, έτσι, να καταλαμβάνεται από όντα αμφίσημης οντολογικής υπόστασης, από υπάρξεις που κινούνται στο όριο του υλικού κόσμου, από απόκοσμες φιγούρες που ανακαλούν τις απαρχές του είναι.

Από τη δραματολογία της υπό εξέταση περιόδου δεν λείπουν και αντικείμενα αμφίσημου χαρακτήρα, τα οποία τοποθετούνται στο μεταίχμιο μεταξύ υλικότητας και ανθρώπινης παρουσίας, όπως συμβαίνει με τα έργα του Βασίλη Ζιώγα. Η δραματολογία του Ζιώγα προβάλλει επίσης υπερβατική, αλλά με τρόπο διαφορετικό από αυτόν του Μάτεσι. Κεντρικός άξονας είναι και εδώ ο θάνατος, ωστόσο στο μεταφυσικό περιβάλλον του Ζιώγα ο θάνατος δεν έχει αναφορά στον άνθρωπο, παρά νοείται σε μια κοσμική διάσταση ως η διάδοχη κατάσταση της ζωής στην αέναη ανακύκλιση του χρόνου που διέπει τη λειτουργία του Σύμπαντος. Η κοσμοθεωρία του Ζιώγα που αναδύεται από μια τέτοια θεώρηση της ύπαρξης έλκει την καταγωγή της από τον Ηράκλειτο¹⁹³² και την αρχή της αδιάλειπτης ροϊκότητας, αλλά και από τον Παρμενίδη ως προς την ενότητα και την ολότητα του Είναι¹⁹³³. Ιδίως στην τελευταία φάση της δραματολογίας του Ζιώγα¹⁹³⁴ οι κοσμολογικές του θεωρίες διαυγάζονται και συστηματοποιούνται μέσα από έργα στα οποία, ωστόσο, έχει καταλογισθεί μια εξασθένηση της θεατρικότητάς τους¹⁹³⁵, ακριβώς διότι το φιλοσοφικό τους φορτίο υπερτίθεται της δραματικής φόρμας. Έτσι, θα μπορούσαμε να συμφωνήσουμε ότι στον Ζιώγα τα σκηνικά τοπία έχουν μια μάλλον «δια-νοητική προέλευση»¹⁹³⁶, καθώς «οπτικοποιούν στον μέγιστο δυνατό βαθμό τον μεταφυσικό χώρο του όντος»¹⁹³⁷. Ως εκ τούτου το θέατρό του, ιδίως της τελευταίας περιόδου, τείνει στην οριστικοποίηση της νέας μυθολογίας που προτείνει ο συγγραφέας μέσω μιας περισσότερο εγκεφαλικής προσέγγισής της, η οποία τελικά υποσκελίζει αυτήν την ίδια τη σκηνική της δυναμική¹⁹³⁸.

¹⁹³² Τον Ηράκλειτο ως πρωταρχική πηγή έμπνευσης του Ζιώγα αναφέρουν πολλοί μελετητές. Βλ. χαρακτηριστικά τη διατριβή της Ε. Προύσαλη: Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, ό.π.

¹⁹³³ Ο Κ. Γεωργουσόπουλος κάνει λόγο για «παρμενιδική ενιστική αντίληψη» (Γεωργουσόπουλος, «Ο Δον Κιχώτης μύστης», *Τα Νέα*, 10.1.1994), ενώ ο Γ. Πεφάνης συνηγορεί και επαυξάνει: «Μόνιμη πηγή έμπνευσης η σκέψη του Παρμενίδη για την ενότητα και την ολότητα του Είναι, μέσα στην οποία υπερβαίνονται αμοιβαίως, κατά τον συγγραφέα, οι ιστορικοί αντιθετικοί όροι της ανθρώπινης συνείδησης, όπως η ζωή και ο θάνατος, το άτομο και το σύμπαν, το σώμα και το πνεύμα κ.ά, προκειμένου να βρουν την εντελέχειά τους στους άπειρους κόλπους της κοσμικής τάξης». Πεφάνης, ό.π., σ. 318.

¹⁹³⁴ Τη διάκριση της δραματολογίας του Ζιώγα σε τρεις φάσεις υιοθετούν στις μονογραφίες τους τόσο η Ε. Προύσαλη όσο και ο Β. Πούχνερ. Η Προύσαλη χαρακτηρίζει την περίοδο αυτή «αποκαλυπτική», υπό την έννοια ότι ο συγγραφέας στοχεύει στη μεταλαμπάδευση των κοσμολογικών του αντιλήψεων στο κοινό, και εντάσσει σε αυτήν περισσότερα έργα από ό,τι ο Πούχνερ, του οποίου η περιοδολόγηση περιορίζεται στα έργα της δεκαετίας του 1990: *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες* (1993), *Η Επίσκεψη* (1997) και *Μποζό* (1998). Βλ. αναλυτικά: Προύσαλη, ό.π., σσ. 33-37 και Πούχνερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, ό.π., σσ. 32-33 και 303-383.

¹⁹³⁵ Η Προύσαλη γράφει σχετικά: «Εξαιτίας της 'αποκαλυπτικής' τους αποστολής τα έργα αυτά ρέπουν, ενίοτε, προς τη ρητορικότητα και την άκρατη επεξηγηματικότητα. Στοιχεία που τα καθιστούν 'δύστροπα' έως και αντιθεατρικά. Η αναθεώρησή τους ώστε να γίνουν πιο ευσύνοπτα θα τα καθιστούσε και αποτελεσματικότερα». Προύσαλη, ό.π., σ. 529. Αντίστοιχα, ο Πούχνερ εντοπίζει στα έργα της τρίτης περιόδου του συγγραφέα μια «[...] σαφή κάμψη των δημιουργικών του δυνάμεων, [...] με την εμφάνιση μιας παιδικής αφέλειας στα διδάγματά του, τα οποία προβάλλει όλο και προκλητικότερα ως ένα είδος προφητείας [...]». Πούχνερ, ό.π., σσ. 379-380.

¹⁹³⁶ Προύσαλη, ό.π., σ. 398.

¹⁹³⁷ Πεφάνης, «Βασίλης Ζιώγας: *Το Μποζό*, Πειραματικό Θέατρο της Πόλης-Μ. Ριάλδη 1999», ό.π., σ. 241.

¹⁹³⁸ Η Α. Ρόζη υποστηρίζει σχετικά: «Η μεταφυσική διάσταση και η ποιητική μετάπλαση του 'υλικού' προς δραματοποίηση, στοιχεία που αποτελούν τον πυρήνα του 'νοητικού θεάτρου' όπως το

Ένα έργο με τέτοια χαρακτηριστικά είναι και *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*. Το έργο συνιστά μια «προέκταση της δονκιχωτικής ουτοπίας»¹⁹³⁹, ήτοι μια παραλλαγή του μύθου του διάσημου ιππότη, ο οποίος εμφανίζεται εδώ άρτι αφιχθείς στην Ελευσίνα χώρα μαζί με τον πιστό του υπηρέτη, Σάντσο Πάντσα. Στον χώρο διακρίνεται και ένα ευμέγεθες διάφανο κουκούλι, το οποίο κρέμεται ψηλά από τον ουρανό από ασημένια κλωστή. Πρόκειται για το κουκούλι που περιβάλλει τη Δουλτσινέα, η οποία παραμένει ακόμα ανολοκλήρωτη ως οντότητα. Αποστολή του Δον Κιχώτη στη χώρα αυτή σύμφωνα με τις επιταγές του Χριστιανού είναι να εκκολάψει στο φαντασιακό του τη Δουλτσινέα, έτσι ώστε να αυτή να εξέλθει με ανθρώπινη μορφή μέσα από το κουκούλι της και στη συνέχεια να τελεστεί ο Ιερός Γάμος μεταξύ των δύο, οδηγώντας στην οριστική ένωση του αρσενικού με το θηλυκό και δι' αυτής στην επιστροφή στο Εν, που συνιστά την αφετηρία και την απόληξη του συμπαντικού βίου. Σημαντικό στοιχείο της σκηνικής συγκρότησης του έργου είναι ότι η δράση προβάλλει από την αρχή εγκιβωτισμένη σε ένα κβαντικό δωμάτιο χωρίς ταβάνι, που προσομοιάζει στο κουτί του Schrödinger, μεταφέροντάς μας στον κόσμο των φυσικών πειραμάτων¹⁹⁴⁰. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το έργο αποκτά τον χαρακτήρα ενός δοκιμαστικού πειράματος, διά του οποίου θα αποδειχθεί τελικά η υπαγωγή της ανθρώπινης φύσης στο συμπαντικό Όλον, στο κοσμικό χάος από το οποίο εκπορεύονται και προς το οποίο τείνουν τα πάντα.

Μέσα σε όλη αυτήν τη δυναμική ατμόσφαιρα, στην οποία συνδιαλέγονται οι νόμοι της αστροφυσικής με τις νέες ανακαλύψεις της κβαντομηχανικής και η θεωρία της ψυχανάλυσης με την ηρακλείτεια σκέψη, η σκηνική διάσταση της δράσης δεν βρίσκει πολύ χώρο να αναπτυχθεί και έτσι ο δραματικός χώρος συγκροτείται πολύ περισσότερο από τον δραματικό λόγο παρά από λειτουργικά στοιχεία του χώρου. Κυρίαρχο σκηνικό στοιχείο αποτελεί το κουκούλι, το οποίο δεσπόζει στον σκηνικό χώρο περίπου μέχρι το μέσον του έργου, οπότε και η Δουλτσινέα εκκολάπτεται και η εστίαση της δράσης μετατοπίζεται στο εξής στο ζεύγος Δον Κιχώτη-Δουλτσινέας.

Η πρώτη αναφορά στο κουκούλι γίνεται από τον Δον Κιχώτη λίγο μετά την έναρξη του έργου, όταν εκείνος καλεί τον Σάντσο να παρατηρήσει «αυτό το μεγάλο βομβύκιο» που κρέμεται από ψηλά¹⁹⁴¹. Η Δον Κιχώτης το αποκαλεί, μάλιστα, «ανθρωποειδές» και εκφράζει την πεποίθηση ότι αυτό το κουκούλι είναι ο λόγος για τον οποίο κλήθηκαν στην Ελευσίνα χώρα. Επιχειρεί, τότε, να το προσεγγίσει και εν

οραματίζεται ο Ζιώγας, ενσωματώνονται δύσκολα στη διαδικασία του θεάτρου, κυρίως σε σκηνικό επίπεδο». Ρόζη, «Βασίλη Ζιώγα, Χρωματιστές γυναίκες: μια απόπειρα θεατρικής αποδόμησης της πατριαρχικής αντίληψης για τη γυναίκα», *Γράμματα και Τέχνες*, 81 (Ιούν.-Οκτ. 1997), σ. 23.

¹⁹³⁹ Βαροπούλου, «Οι φόρμες, τα ιδιώματα, οι παραστάσεις», *ό.π.*

¹⁹⁴⁰ Η Κ. Πετράκου εξηγεί: «Το κουτί του Schrödinger είναι ένα περίφημο ιδεατό πείραμα, κατά το οποίο, εφόσον ένα ηλεκτρόνιο εκδηλώνει την κβαντική του φύση και είναι ταυτόχρονα σωματίο και κύμα, η γάτα που βρίσκεται επίσης στο κουτί είναι ταυτόχρονα ζωντανή και νεκρή». Πετράκου, «Ο Βασίλης Ζιώγας και το fin de siècle», στον τόμο *Θεατρολογικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004, σ. 357. Η Προύσαλη προσθέτει: «Το πείραμα που έγινε από τους φυσικούς με το 'κουτί του Σρέντιγκερ' είχε σκοπό να αποδείξει ότι δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε *πότε* ένα συμβάν έχει γίνει ή *πότε* θα γίνει εξαιτίας της Αρχής της αβεβαιότητας όπως εκφράστηκε από τον Χάιζενμπεργκ». Προύσαλη, *ό.π.*, σσ. 375-376. Με άλλα λόγια, με βάση τον νόμο των πιθανοτήτων ένα αντικείμενο παρατήρησης μπορεί σε ένα παράλληλο σύμπαν να λαμβάνει μια υπόσταση διαφορετική από αυτήν που εμείς αναγνωρίζουμε στον κόσμο της κοινής εμπειρίας.

¹⁹⁴¹ Ζιώγας, *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*, *ό.π.*, σ. 11.

συνεχία το περιεργάζεται: το ακουμπάει για να αισθανθεί την υφή του, το χαϊδεύει και έπειτα αποφαίνεται ότι αναπνέει, ενώ αμέσως μετά σκύβει και καταφέρνει να διακρίνει τη μορφή του. Μας πληροφορεί ότι έχει μάτια, μαλλιά, όχι όμως και μύτη, ούτε στόμα, συνεπώς «είναι άνθρωπος»¹⁹⁴², καταλήγει. Ο Σάντσο απορεί πώς είναι δυνατόν να είναι άνθρωπος, αφού του λείπουν τα μαλλιά και η μύτη, και ο Δον Κιχώτης τότε εξηγεί: «Μα γι' αυτό ακριβώς. Λείπουν αυτά τα δύο χαρακτηριστικά, ούτως ώστε, αν τα προσθέσεις, να συμπληρώνεται η ανθρώπινη μορφή»¹⁹⁴³. Λίγο αργότερα ο Δον Κιχώτης θα αποφανθεί εκ νέου ότι το βομβύκιο φέρει εντός του μια γυναίκα, ενώ ακολούθως ο Σάντσο θα ακούσει τη φωνή της «χρυσασπίδας», όπως την αποκαλεί, να τον επιβραβεύει για την επιστημονική παρατήρηση στην οποία ο ίδιος μόλις κατέληξε περί του νόμου της αδράνειας.

Στη συνέχεια εμφανίζεται στη σκηνή ο Χριστιανός, ο οποίος έχει τον ρόλο του Εαυτού του Δον Κιχώτη και προβάλλει ως η θεϊκή του προέλευση. Εκείνος πληροφορεί τον Δον Κιχώτη για την αποστολή του να εκκολάψει τη χρυσαλλίδα και λίγο αργότερα του αποκαλύπτει ότι μέσα στο κουκούλι βρίσκεται κλεισμένη η Δουλτσινέα, η οποία δεν ολοκληρώθηκε ποτέ της, διότι ο Κιχώτης δεν ανταπέδωσε ποτέ τη δύναμη που άντλησε από εκείνη. Όταν ο Χριστιανός αποχωρήσει, ο Δον Κιχώτης θα συλλογιστεί πάνω στην αναγκαιότητα να εκκολάψει τη Δουλτσινέα και θα αρχίσει ήδη να νιώθει την αύρα της: «Δειλά η μορφή της με πλησιάζει. Το χέρι της σηκώνει μέσα από αεριώδη ύλη»¹⁹⁴⁴. Έτσι, λίγο αργότερα, πλησιάζοντας το κουκούλι μέσα σε μια μεταφυσική ατμόσφαιρα, θα γονατίσει και θα σκύψει το κεφάλι του στα γόνατα περιγράφοντας ταυτόχρονα τη σκηνή:

Στον ουρανό του αέναου γίνεσθαι με σιγουριά περπατώ και την προνόμφη της πλησιάζω. Τα όμορφα χέρια της αναγνωρίζω, κορόνα και στολίδι των γυναικών της Μάντσας. Δειλά τη ματιά μου γέρνω, μεγάλη Κυρά των λογισμών μου. Το πρόσωπό σου δεν τολμώ ν' απενίσω, να μην προδοθώ. Αργά σε πλάθω στο μυαλό μου, ω έαρ των ουρανών· άνθος και χλόη των ουράνιων λειμώνων· άγγελε μεγαλόδωρε· στολίδι της Ισπανίας...¹⁹⁴⁵

Ο Κιχώτης με σταθερά σκυμμένο το κεφάλι αγκαλιάζει, ακολούθως, τα πόδια του κουκουλιού, ακουμπά το κεφάλι του με δέος και κινεί τις παλάμες του σαν να πλάθει πηλό, ενώ και πάλι ο λόγος του γίνεται η δεύτερη σκηνή της ιεροτελεστίας της εκκόλαψης:

Αργά από τα όμορφα πέλματά σου ανεβαίνω Δουλτσινέα, με τις παλάμες μου τρέμουσες, πάνω στην εύπλαστη ύλη του κορμιού σου. Αργά, αυτό το τέλειο σώμα ανακηρύσσω λατρευτό και κάλλιστο. Τις δονήσεις της θηλυκιάς σου ύλης συλλαμβάνω στους αισθητήρες του χεριού μου και συμπάσχω με τη γένεσή σου. Αναγεννώμαι κι εγώ ξανά, στους χρόνους των υλικών σου καθώς πλάθεσαι, αγαπημένη. Όμοια η ψυχή μου με τη δικιά σου εκκολάπτεται. Στο μύθο μαζί ας εισχωρήσουμε.¹⁹⁴⁶

¹⁹⁴²Το ίδιο, σ. 13.

¹⁹⁴³Ο.π.

¹⁹⁴⁴Το ίδιο, σ. 28.

¹⁹⁴⁵Το ίδιο, σσ. 35-36.

¹⁹⁴⁶Το ίδιο, σ. 36.

Συνεχίζοντας τον ύμνο προς τη Δουλτσινέα, ο οποίος συνοδεύει το πλάσιμο της ύλης της, φτάνει κοντά στην κεφαλή του κουκουλιού. Διαπιστώνει, τότε, ότι το πρόσωπό της έχει ήδη πάρει μορφή και την καλεί τώρα να εκκολαφθεί και «στην έμορφη ύλη»¹⁹⁴⁷ να ενσωματωθεί.

Στο σημείο αυτό η Τριάδα των αγγέλων που παρίσταται από την αρχή της όλης τελετουργικής διαδικασίας, έχοντας μάλιστα δώσει το έναυσμα για την εκκόλαψη του κουκουλιού, μέσα από την επίκληση στον έρωτα ως «αρχικής δύναμης του Όντος, ψυχής και αίματος του Θεού»¹⁹⁴⁸, αποφαίνεται: «Η εκκόλαψη της Δουλτσινέας τέλειωσε και το μεταξύνο βομβύκιο δονείται και ξεσκίζεται, τη νέα μορφή να δώσει στην παγκόσμια θέα»¹⁹⁴⁹. Και τότε, το κουκούλι σκίζεται και βγαίνει η Δουλτσινέα, υγρή και φρέσκια, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, ενώ κοιτάζει γύρω της σαν τυφλή. Η ελλιπής της όραση την κάνει να πιστεύει ότι ο Σάντσο είναι ο αγαπημένος της, με τον Κιχώτη να σπεύδει να της επισημάνει ότι ο ίδιος είναι ο έρωτάς της και ότι μάλιστα σκοπεύει να την νυμφευθεί. Εκείνη, τότε, τον αναγνωρίζει από τη φωνή του και του χρεώνει την αιώνια αναμονή της: «Ήμouνα δέσμια της φαντασίας σου αυτά τα χρόνια και δεν μπορούσα να αρθρώσω το λόγο μου. Απλώς περίμενα ως το τέλος χωρίς εξήγηση, χωρίς λογική να φανερωθεί η αιτία»¹⁹⁵⁰. Έπειτα περιφέρεται θλιμμένη στη σκηνή και ο Κιχώτης αναζητά τρόπο να της απαλύνει τα αρνητικά συναισθήματα, μέχρι που αυτοτραυματίζεται για να της αποδείξει τη μετάνοιά του που την πλήγωσε. Κάτω από την πίεση του Κιχώτη και, αντιλαμβανόμενη ότι στην Ελευσίνα χώρα όπου έχει εγκλωβιστεί δεν υπάρχει τρόπος διαφυγής, η Δουλτσινέα δέχεται τελικά να παντρευτεί τον Κιχώτη, αλλά, όπως ομολογεί, θα το κάνει προκειμένου να μπορέσει να τον εκδικηθεί μέσα από τον γάμο τους. Η Τριάδα επικροτεί τον ιερό γάμο, που θα σημάνει «το τέλος του δυϊσμού»¹⁹⁵¹, και ο γάμος τελείται από τα δύο Ελοχείμ με τον Σάντσο κουμπάρο.

Η ύπαρξη του ευμεγέθους κουκουλιού επί σκηνής και η εκκρεμότητα που αυτό καλλιεργεί ως προς τη μελλοντική του εκκόλαψη προσδίδουν στο πρώτο μισό του έργου μια ιδιαίτερη σκηνική δυναμική με μεταφυσικές αποχρώσεις και κοσμικές διαστάσεις. Οι άμεσες γειτνιαστικές σχέσεις μεταξύ του Κιχώτη και του κουκουλιού, που ενεργοποιούνται σχεδόν από την έναρξη της δράσης, η περιγραφή της ημιτελούς θηλυκής μορφής που ο Κιχώτης διατείνεται ότι διακρίνει στο εσωτερικό του κουκουλιού, καθώς και η απόκοσμη φωνή που ο Σάντσο ακούει να προέρχεται μέσα από το κουκούλι διαμορφώνουν στους κόλπους των θεατών ένα ολιστικό αισθητηριακό βίωμα, το οποίο συμπληρώνεται διανοητικά από την προσδοκία της εκκόλαψης. Έτσι, όταν η Δουλτσινέα υλοποιείται σκηνικά, ολοκληρώνεται και η σκηνική λειτουργικότητα του κουκουλιού, ενώ στο δραματικό επίκεντρο τίθεται στο εξής η σχέση Δουλτσινέας-Κιχώτη. Ο Κιχώτης ναι μεν εκκόλαψε τη Δουλτσινέα εξαιτίας της σκέψης που της απέδωσε¹⁹⁵², ωστόσο τώρα το δημιουργημά του

¹⁹⁴⁷ *Το ίδιο*, σ. 38.

¹⁹⁴⁸ *Το ίδιο*, σ. 27.

¹⁹⁴⁹ *Ο.π.*

¹⁹⁵⁰ *Το ίδιο*, σσ. 41-42.

¹⁹⁵¹ *Το ίδιο*, σ. 60.

¹⁹⁵² Η Προύσαλη εξηγεί τον τρόπο που ένα φαινόμενο καθίσταται ορατό μόνο όταν κάποιος το παρατηρήσει, σύμφωνα με τους νόμους της κβαντομηχανικής. Υπό το πρίσμα αυτό, «η Δουλτσινέα

αντιστέκεται στην προοπτική συνένωσής του με τον δημιουργό του, κάτι που όμως εντέλει, όπως φαίνεται, δεν μπορεί να αποφύγει, ακριβώς λόγω της νομοτέλειας που διέπει τη λειτουργία του Σύμπαντος στην κοσμοθεωρία του Ζιόγα. Τα δύο έμφυλα μέρη οφείλουν να συνενωθούν σε έναν «γάμο των αντιθέτων»¹⁹⁵³ χάριν της ενότητας του Όλου από το οποίο εκπορεύονται και στο οποίο επιστρέφουν προκειμένου να διασφαλιστεί η ενότητα και η ολότητα του Είναι¹⁹⁵⁴.

Η σκηνική παρουσία του κουκουλιού, πέρα από την «υπερρεαλιστική αισθητική του απροσδόκητου»¹⁹⁵⁵ την οποία υπηρετεί, ανάγοντάς μας στα ποιητικά τοπία του υπερρεαλισμού, ενέχει και ορισμένους συμβολισμούς, οι οποίοι συμπλέουν με τη συνολική θεώρηση της ύπαρξης εκ μέρους του συγγραφέα και έτσι συμβάλλουν στη διαύγηση της ιδιοσυστασίας του δραματικού του σύμπαντος. Το κουκούλι προβάλλει καταρχάς ως ένας τόπος της εσωτερικότητας, ως η πρώτη φωλιά του όντος, στη ζεστασιά της οποίας επωάζεται η φύση του όντος, για να εξέλθει από αυτό εντασσόμενο στην απεραντοσύνη του σύμπαντος. Με τον τρόπο αυτό η εσωτερικότητα του κουκουλιού είναι σαν να προετοιμάζει το ον για τη μεγάλη του έξοδο στους άπειρους κόλπους της φύσης, εκεί όπου το ον θα γνωρίσει την άνθιση του μέχρι να επιστρέψει και πάλι στο απόλυτο μηδέν της ανυπαρξίας και της επανεκκίνησης του Είναι. «Ο χώρος της εσωτερικότητας και ο χώρος του κόσμου συνηχούν»¹⁹⁵⁶, όπως εύστοχα επιχειρεί να περιγράψει ο G. Bachelard ακριβώς αυτήν τη σύγκλιση του απύθμενου μέσα με το απέραντο έξω, την αλληλοδιείσδυση της μήτρας της ζωής με το συμπαντικό Όλον.

Πέρα, όμως, από την έννοια της εσωτερικότητας, που ενεργοποιεί η σκηνική παρουσία του κουκουλιού, το ίδιο του το σχήμα, η καμπύλη μορφή του, διανοίγει τη δημιουργική μας φαντασία και σε άλλα εννοιολογικά πεδία, τα οποία επίσης σχετίζονται δυναμικά με την κοσμοθεωρία του συγγραφέα. Το κουκούλι δεν περιβάλλει απλώς τη Δουτσινέα, δεν είναι μόνο ένα προστατευτικό κέλυφος, αλλά πολύ περισσότερο μορφοποιείται από τη φιγούρα της, λαμβάνοντας το σχήμα του από τις ιδιαίτερες καμπύλες του ανθρώπινου σώματος. Προσιδιάζει, έτσι, στις φωλιές των πουλιών, που επίσης σχηματοποιούνται από τις πιέσεις που ασκούν τα πουλιά με το σώμα τους πάνω στην πρώτη ύλη της φωλιάς¹⁹⁵⁷. Κατ' αυτόν τον τρόπο το κουκούλι αναδεικνύεται σε μια πραγματική μήτρα, σε ένα «σπίτι που κατασκευάζεται

‘υλοποιείται’ στη γήινη πραγματικότητα, μέσα σ’ ένα κβαντικό δωμάτιο, εξαιτίας της σκέψης του Κιχώτη». Προύσαλη, *ό.π.*, σ. 380.

¹⁹⁵³ Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*

¹⁹⁵⁴ Η Προύσαλη σημειώνει σχετικά: «Η ιδιοσυστασία του Όλου επιβάλλει τον κατακερματισμό του και στη συνέχεια την ενοποίηση των μερών του. / Η διαδικασία αυτή επαναλαμβάνεται αενάως στο διηλεκές και αποτελεί το *γίγνεσθαι* του Όλου». Προύσαλη, *ό.π.*, σ. 524.

¹⁹⁵⁵ *Το ίδιο*, σ. 438.

¹⁹⁵⁶ Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, *ό.π.*, σ. 228.

¹⁹⁵⁷ Ο Bachelard παραθέτει από μια μελέτη του Michelet για τα πουλιά: «Στην πραγματικότητα, εργαλείο είναι το ίδιο το σώμα του πουλιού, το στήθος του με το οποίο συμπιέζει τα υλικά μέχρι να γίνουν τελείως υπάκουα για να τα ανακατέψει και να τα υποτάξει στο γενικό έργο». Και παρακάτω: «Στο εσωτερικό, το εργαλείο που επιβάλλει στη φωλιά το κυκλικό σχήμα της δεν είναι άλλο από το σώμα του πουλιού. Στριφογυρνώντας αδιάκοπα και πιέζοντας παντού τα τοιχώματα, καταλγίγει να σχηματίσει αυτόν τον κύκλο». *Το ίδιο*, σσ. 127-128.

από το σώμα, για το σώμα, παίρνοντας το σχήμα του στο εσωτερικό σαν ένα κοχύλι, μέσα σε μια οικειότητα που λειτουργεί φυσικά»¹⁹⁵⁸.

Με την έννοια της οικειότητας αναγόμαστε στις εννοιολογικές απολήξεις του θείου. Όταν η Δουλτσινέα εκκολάπτεται μέσα από το κουκούλι και εξέρχεται στην Ελευσίνα χώρα για να μετάσχει του μυστηρίου του ιερού γάμου με τον Κιχώτη, επιτελεί ακριβώς τη μετάβαση από τον μέσα χώρο της, τον χώρο της οικειότητας, στον έξω χώρο του σύμπαντος, στον οποίο εμφιλοχωρεί μια άλλη διάσταση της οικειότητας. Το σύμπαν δεν προβάλλει εδώ ως ένα εχθρικό στα όντα απέραντο Όλον, αντίθετα εμφανίζεται με την ιδιότητα του καταφυγίου: προσδέχεται στους κόλπους του την ανθρώπινη ή όποια άλλη φύση και την καθιστά μέτοχο της απεραντοσύνης του, διά της οποίας τελείται η ένωση με το θείο¹⁹⁵⁹. Η έξοδος από τη μήτρα δεν συνιστά μια βίαιη αποκόλληση από τον ασφαλή χώρο του Είναι, αλλά τη νομοτελειακή εισδοχή στο άπειρο σύμπαν και την ένωση με τη φύση, διαδικασία που αναδύεται ως μια άλλη εκδήλωση του θείου.

Συνολικά, συνεπώς, θα λέγαμε ότι η καμπυλότητα του κουκουλιού παραπέμπει στη «μητρική στρογγυλότητα της αγκαλιάς, της εμβρυικής πατρίδας, του σύμπαντος και της ενότητας μέσα στους θεϊκούς κόλπους»¹⁹⁶⁰. Οι δύο αυτοί πόλοι, το στοργικό μέσα και το απέραντο έξω, απεικάζουν ουσιαστικά τη δομική κίνηση του Σύμπαντος στην κοσμοθεωρία του Ζιόγα: όλα ξεκινούν από την ενότητα του Όλου, το οποίο στη συνέχεια διασπάται και κατακερματίζεται σε επιμέρους μορφές, οι οποίες όμως τείνουν νομοτελειακά στην ανασυγκρότησή τους σε ένα νέο Όλον, ώστε να διατηρείται αενάως η συμπαντική ενότητα. Τη συνεχή αυτή ροϊκότητα του Είναι αποδίδει ο G. Bachelard με τη φράση «δεν αλλάζουμε θέση, αλλάζουμε φύση»¹⁹⁶¹. Η εκκόλαψη της Δουλτσινέας μέσα από το κουκούλι μπορεί να συνιστά μια στιγμιαία αλλαγή θέσης, αφού εξέρχεται από τον αρχικό ζωτικό της πυρήνα στο κοσμικό χάος, αλλά στην ουσία αυτό που μεταβάλλεται είναι η φύση της: αποκτά καταρχάς άρτια ανθρώπινη μορφή, καθώς από έμβρυο καθίσταται μια ολοκληρωμένη ενότητα, και έπειτα οδεύει στον ιερό γάμο με τον Δον Κιχώτη, ώστε μέσα από την ένωση των δύο να επιτευχθεί η μεταλλαγή του δυϊσμού σε μονισμό: «Ο γάμος καταργεί τον αριθμό δύο και επαναφέρει τους ανθρώπους στο Εν, στην ένωση και στη γραμμή της αιωνιότητας»¹⁹⁶².

Σε ένα έργο στο οποίο προεξάρχει η ρητορική διάσταση, την ίδια στιγμή που η σκηνική του δυναμική περιορίζεται σε στοιχεία του χώρου τα οποία φέρουν έναν έντονο συμβολισμό, δεν μπορούμε παρά να ακολουθήσουμε αυτό ακριβώς την υπόγειο νήμα που συνδέει τα σκηνικό σύμπαν με τα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα του έργου. Φωτιζόμενα υπό το πρίσμα αυτό τα σκηνικά αντικείμενα του

¹⁹⁵⁸ Ο.π.

¹⁹⁵⁹ Τη σύνδεση φύσης-θεϊκού στοιχείου επιχειρεί ο Πλ. Μαυρομούστακος σε δοκίμιό του για το θέατρο του Ζιόγα. Σημειώνει ότι αίτημα της δραματοουργίας του Ζιόγα είναι η «απελευθέρωση του ανθρώπου, με στόχο τη διάχυσή του στο σύμπαν, την επάνοδο στη φύση, που μόνη αυτή αποτελεί για την κοσμοθεωρία του Ζιόγα την έννοια του θείου». Μαυρομούστακος, «Φύση και αισιοδοξία στο θέατρο του Βασίλη Ζιόγα», *ό.π.*, σ. 242.

¹⁹⁶⁰ Μπακονικόλα-Γεωργιπούλου, «Πολιτισμικά μορφώματα στο θέατρο του Βασίλη Ζιόγα», στον τόμο *Κανόνες και εξαιρέσεις: Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, *ό.π.*, σ. 146.

¹⁹⁶¹ Bachelard, *ό.π.*, σ. 231.

¹⁹⁶² Μπακονικόλα, *ό.π.*, σ. 149.

έργου αναδεικνύονται σε σημαντικούς φάρους του κειμενικού νοήματος, αφομοιώνοντας σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό τις εδραίες σημασίες του. Έτσι και το κουκούλι με την εκκολαπτόμενη στο φαντασιακό του Κιχώτη Δουλτσινέα συμπυκνώνει στη σκηνική του παρουσία όλη τη φιλοσοφική θεώρηση του Ζιόγα γύρω από την ενότητα του Σύμπαντος και την αναγωγή των πάντων στην ολότητα της φύσης σαν ένας άλλος καταγωγικός μύθος. Ο ίδιος ο συγγραφέας, άλλωστε, δηλώνει την προσήλωσή του στους μύθους, τους οποίους θεωρεί ως την «οντολογική μας προδιαγραφή»: «Είναι αυτό για το οποίο είμαστε προορισμένοι. Είναι το εύρος της ύπαρξής μας. [...] Οι μύθοι αυτοί βγήκανε από τον ολικό εγκέφαλο της ανθρωπότητας, όταν ήταν ακόμη προσδεδεμένη με τον οντολογικό ομφάλιο λώρο της υπερανθρώπινης μήτρας»¹⁹⁶³. Ειδικά στα έργα του της τελευταίας περιόδου η σχέση αυτή των όντων με το αρχέγονο σύμπαν τίθεται στο επίκεντρο του δραματικού λόγου και σε σκηνικό επίπεδο διέρχεται μέσα από τα λιγιστά σκηνικά αντικείμενα τα οποία στην κυριολεξία εποικούν τον σκηνικό χώρο.

Αντίστοιχη απόπειρα αντικειμενοποίησης των δραματικών προσώπων ανιχνεύεται και στο *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος* του Παύλου Μάτεσι. Η εστίαση της δράσης στην «προϊούσα αναγωγική πορεία»¹⁹⁶⁴ του πρωταγωνιστικού ζεύγους τελείται ωσάν μέσα από έναν μεγεθυντικό, παραμορφωτικό φακό. Η επί σκηνης αναπαριστώμενη αποσωματοποίηση των δύο κεντρικών προσώπων δεν συμπυκνώνει απλώς μια σταδιακή απώλεια οργανικής ύλης, αλλά μας επιστά την προσοχή στο συμβάν της απώλειας αυτό καθαυτό, έτσι που κάθε μεμονωμένη απώλεια να συνιστά μια στιγμή φανέρωσης από τη μια της εμμενούς υλικότητας της ανθρώπινης ύπαρξης, από την άλλη της συναίρεσης ζωής και θανάτου σε κάθε επιμέρους εκδήλωση της ανθρώπινης φύσης. Η όλη διαδικασία αποκτά υπερβατικά χαρακτηριστικά, καθώς τα πρόσωπα βιώνουν μια ριζική αποϋλοποίηση, χάνοντας σταδιακά μέλη του σώματός τους, αποδεσμευόμενα από τις βιολογικές τους λειτουργίες και τελικά αποχωριζόμενα την ψυχή τους, η οποία πετιέται στον κάδο απορριμμάτων ως άχρηστη ύλη. Κατά κάποιον τρόπο, δηλαδή, από τη μορφή τους αποσπάται η ύλη και μένει μόνο η πνευματική τους υπόσταση, στην οποία χαρίζεται το φωτοστέφανο της αγιοσύνης, ήτοι η εισδοχή στον κόσμο της αθανασίας. Κατά τον Δ. Τσατσούλη το πρόσωπο εδώ «αποκόπτεται ολοκληρωτικά από κάθε δεσμό με την ορατή πραγματικότητα και μετεωρίζεται, υπερφύες, στο α-τοπικό και α-χρονικό»¹⁹⁶⁵.

Ωστόσο, η κατάτμηση του σώματος των δύο κεντρικών προσώπων, η απόσπαση των μελών και η φύλαξή τους σε νάιλον σακούλες, καθώς και η αναγωγή της όλης αυτής εκφυλιστικής διαδικασίας σε προϋπόθεση για την κατάκτηση του φωτοστέφανου δεν υποδηλώνουν απλώς την είσοδό τους σε ένα άλλο οντολογικό καθεστώς, αλλά παράλληλα καταδεικνύουν την ευτέλεια της ανθρώπινης φύσης, την υπαγωγή της στις αξίες της ανταλλαγής και του εμπορεύματος (εφόσον οι απώλειες προσφέρονται ως αντάλλαγμα για την αγιοποίηση), ενώ υπονοούν και μια διαδικασία

¹⁹⁶³ Ζιόγας, «Η συμβολή της Γυναίκας στον ανθρώπινο μύθο», *Περίτεχνο*, 1 (1999), σσ. 39-40.

¹⁹⁶⁴ Γραμματάς, «Ο θεατρικός κόσμος του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 68.

¹⁹⁶⁵ Τσατσούλης, «Το διαφεύγον σώμα: Όψεις του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», *ό.π.*, σ. 298.

πραγμοποίησης αυτής της ίδιας της ανθρώπινης οντότητας. Με όλες αυτές τις παράδοξες καταστάσεις που αναπτύσσονται επί σκηνής και οι οποίες δεν προκαλούν αμηχανία στα δραματικά πρόσωπα, αντίθετα αντιμετωπίζονται εκ μέρους τους ως φυσιολογικά φυσικά φαινόμενα, χαρτογραφείται τελικά ένας υπερβατικός κόσμος επί σκηνής, ο οποίος διανοίγεται στο πεδίο της ετερότητας, σε ανοίκειες αλλά ταυτόχρονα βιοφιλικές φανερώσεις της ύπαρξης. Και αυτό γιατί μπορεί μεν το έργο να ιδιοποιείται δικαίως τον χαρακτηρισμό «μπαλάντα της φθοράς»¹⁹⁶⁶, αλλά όλοι αυτοί οι ακρωτηριασμοί που λαμβάνουν χώρα στον δραματικό χώρο υποδηλώνουν μάλλον μια «επιστροφή στο οικείο»¹⁹⁶⁷ και όχι μια αναχώρηση. Εξού και τα δύο πρόσωπα διακατέχονται από αγαλλίαση κάθε φορά που προσφέρουν και ένα νέο μέλος του σώματός τους προς ακρωτηριασμό.

Παρά τον γραμμικό χαρακτήρα εξέλιξης της δράσης σε όλη αυτήν την πορεία αποσωματοποίησης των δύο κεντρικών προσώπων, εισάγονται από τον συγγραφέα εμβόλιμα στοιχεία τα οποία διαρρηγνύουν τη νομοτελειακή διάσταση των σκηνικών δρωμένων, ανατρέπουν την ήδη εδραιωμένη σκηνική τάξη, προκαλώντας νέες ανοικειώσεις και διανοίγοντας αναπάντεχες προοπτικές στον δραματικό κόσμο που οικοδομείται επί σκηνής. Οι δύο πρωταγωνιστές, λοιπόν, στο μέσον περίπου της σκηνικής δράσης συνειδητοποιούν ότι στην πραγματικότητα διαβιούν υδροβίως, αφού ο Κύριος ψηλαφεί πάνω στο σώμα του αχιβάδες, όστρακα και κοχύλια, τα οποία με κόπο αφαιρεί από το δέρμα του. Συνδέουν, μάλιστα, την ανακάλυψή τους αυτή με τον εντοπισμό υπόγειων θαλασσινών νερών, τα οποία αναδύθηκαν προηγουμένως στα θεμέλια του σπιτιού τους κατά την καθαίρεσή του από τη Μητέρα. Το υγρό στοιχείο, που εδώ επισφραγίζει τον βίο των δύο πρωταγωνιστών, ουσιαστικά παραπέμπει στην «προκοσμική κατάσταση των πραγμάτων»¹⁹⁶⁸, σηματοδοτώντας τόσο την αρχή της ζωής όσο και το αναπόδραστο του θανάτου. Η εμβόλιμη αυτή ανακάλυψη από τα πρόσωπα της υδρόβιας ταυτότητάς τους τα φέρνει έτσι εγγύτερα στο βαθύτερο εννοιολογικό υπόστρωμα του έργου, εκεί όπου ο θάνατος συναίρειται με τη ζωή σε μια αδιάσπαστη πρωταρχική ενότητα και η ύλη διακηρύσσει την παντοδυναμία της επί της εφήμερης ανθρώπινης παρουσίας.

Όμως ο Μάτεσις δεν εξαντλεί την ποιητική του ανατρεπτικότητα στα παραπάνω ευρήματα, παρά αναζητά και άλλες ευκαιρίες για την ανάδειξη της υλιστικής πλευράς του ανθρώπινου βίου. Μάλιστα, με τις αισθητικές σκηνικές του προτάσεις παρεισδύει τόσο πολύ στο πεδίο του υλισμού, ώστε η ανθρώπινη ύπαρξη μοιάζει ενίοτε υποβιβασμένη στο οντολογικό καθεστώς του πράγματος. Μια τέτοια αίσθηση αναδύεται από το επεισόδιο με τη Μητέρα στην αρχή του δεύτερου μέρους του έργου. Ενώ τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα βρίσκονται σε προχωρημένο στάδιο αποσύνθεσης, εισέρχεται στη σκηνή η Μητέρα, άρτι αφιχθείσα από το στρατόπεδο συγκέντρωσης όπου παρέμεινε έγκλειστη επί σαράντα χρόνια, κρατώντας ένα σακί. Το ζεύγος παραμένει σιωπηλό, αποτραβηγμένο στις σκέψεις

¹⁹⁶⁶ Μουντράκη, «Τέχνης φύλακας άγγελος», *Αντί*, 785 (4.4.2003).

¹⁹⁶⁷ Βαρβέρης, «Χλευαστική είσοδος στο ιερό», *ό.π.*, σ. 619.

¹⁹⁶⁸ Πεφάνης, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσις», *ό.π.*, σ. 147.

του, «περίπου σαν κατατονικό, υπνωτισμένο»¹⁹⁶⁹, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Η Μητέρα επιδίδεται σε μια μονολογική εκφορά, στη διάρκεια της οποίας θα βγάλει από τον σάκο της ένα φτερό-ξεσκονιστήρι και θα αρχίσει να «ξεσκονίζει» τους δύο συζύγους, τους οποίους αποκαλεί παιδιά της:

Δεν σας φρόντιζε κανένας, ε; Ε, άμα λείπει η μάνα... πιάσατε και σκόνη. Και πουρί. Σας έφυγε και η μπογιά. Έχετε και κάτι αράχνες. Σκώρο μονάχα μην πιάσετε. Καλά, θα σας περάσω ένα λούστρο εγώ πρώτα... αύριο, τώρα είναι ώρα για χαρές και καλωσορίσματα. [...]¹⁹⁷⁰

Και λίγο παρακάτω εξετάζοντάς τους από κοντά συνεχίζει: «Στο τσακ επρόλαβα το σκώρο. (Βγάζει σπραιή, τους ψεκάζει. Προτιμότερη μια παλιά τρόμπα του φλιτ, ή αυτό με το οποίο ψεκάζουν τα φυτά)»¹⁹⁷¹.

Η Μητέρα αντιμετωπίζει τα «παιδιά» της ως αντικείμενα, ξύλινα έπιπλα ή ακόμα και ως απολιθωμένα όντα, τα οποία φέρουν εμφανή επάνω τους τα σημάδια του χρόνου¹⁹⁷². Αμέσως μετά αποσύρεται στα ενδότερα και επιστρέφει με ένα λεύκωμα, το οποίο αφήνει στα χέρια του ζεύγους, και ξαναχάνεται στα παρασκήνια. Μόλις επιστρέψει, θα φέρει στη σκηνή μια μπατανόβουρτσα και θα αρχίσει να τρίβει με ζήλο τις πατούσες του ζεύγους διαδοχικά. Ταυτόχρονα, επιδίδεται στη δεύτερη μονολογική της εκφορά, η οποία αυτήν τη φορά περιστρέφεται γύρω από τη ζωή της στο στρατόπεδο συγκέντρωσης. Μαζί με την ολοκλήρωση του μονολόγου της θα ολοκληρωθεί και το έργο του τριψίματος. Η Μητέρα, τότε, θα αποφανθεί, «Ωραία, λαμπίκος»¹⁹⁷³ και θα εγκαταλείψει τη σκηνή παίρνοντας μαζί της και τη βούρτσα. Από το σημείο αυτό και εξής οι συνδιαλλαγές του ζεύγους με τη Μητέρα δεν θα έχουν τον χαρακτήρα της αλληλεπίδρασης. Η Μητέρα θα απευθύνεται στους δύο πρωταγωνιστές χωρίς όμως εκείνοι να της αποκρίνονται, σαν να έχει διαρρηχθεί ο διάυλος επικοινωνίας μεταξύ τους. Στο μεταξύ τα δύο πρόσωπα βαδίζουν ολοταχώς προς την πλήρη απούλοποίησή τους και η κατάκτηση του φωτοστέφανου διαφαίνεται πλέον δεδομένη.

Με τον ίδιο τρόπο, όμως, με τον οποίο η Μητέρα αντιμετωπίζει εδώ τα δύο «παιδιά» της είχε νωρίτερα, στο πρώτο μέρος του έργου, αντιμετωπίσει και ο Κύριος τη Μητέρα. Συγκεκριμένα, στην έναρξη του έργου, λίγο μετά την καθαίρεση του σπιτιού του ζεύγους από τη Μητέρα και αφού οι δύο πρωταγωνιστές έχουν καταγγείλει την απώλεια του σπιτιού και του γιου τους στον Οδοκαθαριστή-αστυφύλακα, προσπαθούν εναγωνίως να εντοπίσουν το ακριβές σημείο στο οποίο βρισκόταν το σπίτι τους. Τότε, εμφανίζεται εκ νέου στη σκηνή η Μητέρα, ο Κύριος την πλησιάζει, την αντιμετωπίζει ως αντικείμενο σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, και αναφέρεται σε αυτήν αποκαλώντας την άγαλμα. Ομολογεί, μάλιστα, ότι δεν θυμάται ένα τέτοιο άγαλμα έξω από το σπίτι τους. Η Μητέρα παραμένει στο σημείο

¹⁹⁶⁹ Μάτεσις, *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος*, ό.π., σ. 82.

¹⁹⁷⁰ *Ο.π.*

¹⁹⁷¹ *Ο.π.*

¹⁹⁷² Λίγο νωρίτερα και ο ίδιος ο Κύριος είχε συμπεριφερθεί στην Κυρία σαν έπιπλο, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα. Την περιποιήθηκε, την ξεσκόνισε, της έβγαλε τον σκούφο και τότε ανακάλυψε ότι τα μαλλιά της έγιναν ξανθά. *Το ίδιο*, σ. 80.

¹⁹⁷³ *Το ίδιο*, σ. 85.

όσο συνεχίζεται ο διάλογος μεταξύ του ζεύγους και κάποια στιγμή ο Κύριος απευθύνεται στο άγαλμα αναφερόμενος στη σύζυγό του. Κατόπιν τούτου, η Μητέρα αποχωρεί αθόρυβα και το ζεύγος μένει επί σκηνης να καταστρώνει το σχέδιο της αγιοποίησής του.

Αλλά και σε μεταγενέστερη στιγμή μέσα στο έργο η Κυρία αυτήν τη φορά αντιμετωπίζει τη Μητέρα ως κρεμάστρα. Βλέπει τα δυο παπούτσια του Κυρίου κρεμασμένα στα δάχτυλα της ακίνητης Μητέρας και του επισημαίνει ότι βρίσκονται κρεμασμένα στην «κρεμάστρα». Μάλιστα, διαμαρτύρεται για το ότι ο Κύριος μόνος απώλεσε τα πόδια του και τον παρακαλά να την περιμένει για την από κοινού ανάληψή τους. Στη συνέχεια, η ίδια επιχειρεί να πάρει από την «κρεμάστρα» τα παπούτσια, αλλά το μετανιώνει και τα επιστρέφει πίσω στα δάχτυλα της Μητέρας. Καλύπτει, τότε, τα ακρωτηριασμένα πόδια του Κυρίου με νάιλον σακούλες και του μετρά το μήκος των εναπομείναντων ποδιών, προτού αρχίσει να θριαμβολογεί. Η επόμενη κίνησή της είναι να ξεκρεμάσει –αυτήν τη φορά αποφασιστικά– τα παπούτσια από τη Μητέρα-κρεμάστρα, να τα φιλήσει με σέβας και να αποδεχθεί το γεγονός ότι ο σύζυγός της προπορεύεται στη διαδικασία της αγιοποίησης.

Μια τελευταία έκφανση του φαινομένου της πραγματοποίησης προσώπων στο τελευταίο αυτό έργο του Μάτεσι τελείται μεταξύ της Κυρίας και του αινιγματικού Νέου στο δεύτερο μέρος του έργου. Ενώ η Κυρία, αποφασισμένη να φρεσκαριστεί για να δείχνει όμορφη ως αγία, στρέφεται στον καθρέφτη και αρχίζει να φτιάχνεται, να ισιώνει τα μαλλιά της και να βάφεται κρυφά, στην άλλη πλευρά του καθρέφτη, αντικριστά της, εμφανίζεται ο Νέος. Η Κυρία αμέσως τον αντιμετωπίζει ως το είδωλό της: σαλιώνει τα φρύδια του για να τα σιάξει, του βάζει κραγιόν, του απλώνει ρουζ στο μάγουλο, τον «φτύνει» καμαρώνοντας για την ομορφιά της και στο τέλος του στέλνει και ένα φιλάκι. Μόλις εκείνη γυρίζει στον σύζυγό της, ο Νέος απομακρύνεται από τη θέση του ειδώλου και ο διάλογος του ζεύγους συνεχίζεται σαν να μην έχει μεσολαβήσει τίποτε το παράδοξο.

Τα σύντομα αυτά συμβάντα, μολοντί δεν συμβάλλουν στην εξέλιξη της δράσης, εντούτοις τροφοδοτούν την υπερβατική τάση της δραματουργίας του Μάτεσι, η οποία στοχεύει στην ανάδειξη ενός άλλου βαθμού συνειδητότητας των πραγμάτων. Σύμφωνα με τον Γ. Πεφάνη, όλες αυτές οι μεταλλαγές και παραμορφώσεις της ύλης δεν ανακαλούν «όψεις ενός μονοσήμαντου υλισμού, αλλά στιγμές μιας υπερβατικής πραγματικότητας, μιας μεταφυσικής χωρίς την παρουσία των θεών»¹⁹⁷⁴. Η απόδοση στον Νέο της ιδιότητας του καθρεπτιζόμενου ειδώλου, η μνημειοποίηση της Μητέρας στο πρώτο επεισόδιο και κατόπιν η έκπτωσή της σε άψυχο χρηστικό αντικείμενο, η υδρόβια ζωή, την οποία εκ των υστέρων ανακαλύπτουν ότι έχουν διαγάγει οι δύο πρωταγωνιστές, καθώς επίσης η καθήλωσή τους στο καθεστώς του πράγματος, όπως προκύπτει από τη μονολογική εκφορά της Μητέρας, αλλά και η πραγματοποίηση τμημάτων του σώματός τους, αναδεικνύουν τη λοξή ματιά του συγγραφέα πάνω στην ανθρώπινη ύπαρξη και τη διαδεδομένη αντίληψη της υπεροχής της φύσης του ανθρώπου έναντι της φύσης των πραγμάτων.

¹⁹⁷⁴ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 145.

Σε όλη αυτήν τη διαδικασία αποϋλοποίησης των δύο πρωταγωνιστών ενδιαφέρον παρουσιάζει και η αντιδιαστολή της ανθρώπινης, οργανικής ύλης με την ανόργανη ύλη των νάιλον σακούλων, με τις οποίες περιβάλλονται τα εκάστοτε ακρωτηριασμένα μέλη των δύο πρωταγωνιστών. Οι διάφανες αυτές σακούλες «του μπακάλη» διαφόρων χρωμάτων, όπως επισημαίνει ο συγγραφέας στις σκηνικές οδηγίες, ενέχουν τον χαρακτήρα του ευτελούς και του αναλώσιμου και η λειτουργία τους συνίσταται στην απόκρυψη της χαίνουσας πληγής, στην αποθήκευση των ακρωτηριασμένων μελών και στην απόρριψή τους στον κάδο του Οδοκαθαριστή, ο οποίος τυγχάνει να είναι και ψυχοπομπός, όπως υποδηλώνουν τα φτερά που βρίσκονται προσκολλημένα στο σώμα του κάδου του. Παράλληλα, όμως, με τη χρηστική τους λειτουργία οι νάιλον σακούλες αναδύονται και ως αποδεικτικά στοιχεία της αποσωματοποίησης, γι' αυτό και, κάθε φορά που ένα από τα δύο πρόσωπα απομακρύνει μια σακούλα από ένα επίμαχο σημείο του σώματος, η όλη διαδικασία αποκτά χαρακτήρα ιεροτελεστίας και τις περισσότερες φορές καταλήγει σε πανηγυρισμούς για την απολεσμένη ύλη, μιας και φέρνει τα πρόσωπα ένα βήμα εγγύτερα στην αγιοποίηση.

Το αποκορύφωμα όλης αυτής της προϊούσας αποϋλοποίησης έρχεται στο τέλος του έργου, αφενός με την απόρριψη των ψυχών των δύο πρωταγωνιστών στις σακούλες, αφετέρου με τον εγκλεισμό των άψυχων πλέον σωμάτων τους σε ολόσωμες σακούλες. Μάλιστα, οι δύο σύζυγοι στο φινάλε του έργου φέρονται να λικνίζονται απαλά μέσα στις σακούλες τους, ενώ ένα αδιόρατο χαμόγελο διαγράφεται στα χείλη τους. Ο σαρκασμός της ανθρώπινης ματαιοδοξίας και η διακήρυξη της παντοδυναμίας της ύλης βρίσκουν στην εικόνα αυτή την ακριβέστερη αποτύπωσή τους. Το νάιλον αναδεικνύεται σε κυρίαρχο επί σκηνης υλικό: περιβάλλει θωπευτικά, προφυλάσσει, αλλά τελικά αφομοιώνει την ίδια την ανθρώπινη ύλη. Στην ευτέλειά του αντικατοπτρίζεται η «εκποίηση της ζωής και της ανθρώπινης ύπαρξης»¹⁹⁷⁵, η ηθική και υλική μετάπτωση του ανθρώπου μπροστά στον φόβο του θανάτου. Ο Μάτεσις στο έργο του αυτό «διασπά τα όρια του παραστάσιμου 'υλικού', προκαλεί [...] τη σκηνική τέχνη να υπερβεί τον εαυτό της και να παραστήσει το μη παραστάσιμο»¹⁹⁷⁶. Με άλλα λόγια, αυτό που δεν δύναται να αναπαρασταθεί, η απώλεια της ύλης, αποδίδεται εδώ με άλλα σκηνικά μέσα, όπως οι νάιλον σακούλες, οι οποίες έτσι λειτουργούν ως μετωνυμίες της απώλειας και ως σύμβολα της φθαρτότητας της ανθρώπινης ύπαρξης.

Η επίφαση της αδιαμφισβήτητης παντοδυναμίας του υλικού κόσμου βρίσκεται στον πυρήνα του δραματικού σύμπαντος του έργου αυτού και υπόκειται στην «εορτάζουσα χλεύη»¹⁹⁷⁷ του συγγραφέα, ο οποίος δεν διστάζει να επιστρατεύσει αυτήν την ίδια την πρωτοκαθεδρία της ύλης προκειμένου να την θέσει υπό αίρεση. Όλα τα σκηνικά συμβάντα τα οποία αντικειμενοποιούν την ανθρώπινη παρουσία στο έργο, όπως η αντιμετώπιση της Μητέρας ως αγάλματος και αργότερα ως κρεμάστρας, η παρουσίαση των πρωταγωνιστών ως σκωροφαγωμένων επίπλων, αλλά και η όλη

¹⁹⁷⁵ Μουντράκη, *ό.π.*

¹⁹⁷⁶ Πεφάνης, «Ο μαγικός κόσμος του Παύλου Μάτεσι: *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος*, Θέατρο 'Σημείο' 2003», στον τόμο *Επί Σκηνης: Κριτική θεάτρου 1994-2004*, *ό.π.*, σ. 401.

¹⁹⁷⁷ Βαρβέρης, *ό.π.*, σ. 620.

διαδικασία της σταδιακής απούλοποίησής τους, με την κατάτμηση των μερών του σώματός τους και τον τελικό εγκλεισμό τους σε πλαστικές σακούλες, υποβάλλουν από τη μια την παντοκρατορία της ύλης και από την άλλη την εγγενή της αναλωσιμότητα. Τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα εμφανίζονται ως «οιονεί ανθρώπινα πλάσματα»¹⁹⁷⁸, άλλοτε με τη μορφή υδρόβιων οργανισμών και άλλοτε με τη μορφή υβριδίων υπό εκφυλισμό. Η ανθρώπινή τους υπόσταση προβάλλει από την αρχή του έργου τόσο αμφίσημη όσο και φθαρτή, αναλώσιμη και υποκείμενη στους συνεχείς μετασχηματισμούς της ύλης στο μεταίχμιο μεταξύ ζωής και θανάτου.

Ιδιότητες αντικειμένων αποδίδονται και στα δύο μοναδικά ανδρικά πρόσωπα του έργου του Ανδρέα Στάικου *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*. Το έργο διαδραματίζεται τον 2^ο μ.Χ. αιώνα σε μια ρωμαϊκή έπαυλη, στην οποία κατοικεί η Γαΐα Σιγγαλίνα. Η Σιγγαλίνα έχει στη δούλεψή της την Αρανέα, τη Λελία Ορτία και τον Γυναιοφέροντα, ο οποίος φροντίζει για τις καθημερινές απολαύσεις της κυρίας του. Η κυριότερη από αυτές είναι η ερωτική συντροφιά την οποία η Σιγγαλίνα καθημερινά αναζητά σε νέους άνδρες, αν και παντρεμένη. Με εντολή της ο Γυναιοφέρων επισκέπτεται τακτικά την αγορά με σκοπό να εντοπίζει κάθε φορά τον θελκτικότερο άνδρα και να της τον φέρνει στην έπαυλη. Ένας τέτοιος άνδρας είναι και ο Πολύδοξος, Αθηναίος ρήτορας, που σύρεται από τον Γυναιοφέροντα στην έπαυλη, εξωθείται να συντάξει μια επιστολή θαυμασμού προς τη Σιγγαλίνα, δασκαλεύεται από τον Γυναιοφέροντα στο πώς να πλησιάσει και τι να τάξει στην κυρία του και από το σημείο αυτό και εξής αρχίζει να ξεδιπλώνεται το παιχνίδι των μεταμφιέσεων και των ειδώλων, το οποίο θα μονοπωλήσει τη σκηνική δράση.

Ο Γυναιοφέρων εμφανίζεται ήδη από την εναρκτήρια σκηνή του έργου. Φέρεται να κοιμάται μπρούμυτα στο ανάκλιτρο, την ίδια στιγμή που η Σιγγαλίνα κείται ανάσκελα στο σκαμνί. Σταδιακά ο Γυναιοφέρων σαλεύει, ξυπνά, παίρνει στα χέρια του τον καθρέφτη της Σιγγαλίνας, την ξυπνά θωπεύοντάς την με το μεταλλικό μέρος του καθρέφτη και τέλος την πλησιάζει, σκύβει στο πλάι της, εκείνη αναρριχάται στην πλάτη του και ο Γυναιοφέρων την μεταφέρει μέχρι το ανάκλιτρο. Η Σιγγαλίνα τον ψέγει για τη στάση «Γάμα» του σώματός του και εκείνος διαμαρτύρεται ότι την κουβαλά δυο χρόνια στην πλάτη του, συνεπώς δεν θα μπορούσε να είναι ευθυτενής. Στη συνέχεια, την φορτώνεται και πάλι στην πλάτη του, την κάνει κύκλους και την απιθώνει εκ νέου στο ανάκλιτρο. Έπειτα αναχωρεί για να επιτελέσει το καθήκον του, αυτό της εύρεσης νέου ερωτικού συντρόφου για την κυρία του. Η μεθεπόμενη σκηνή τον βρίσκει στην αγορά να συναντά τον Πολύδοξο, ο οποίος σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες βρίσκεται «εις στάσιν αγάλματος, ωραιοπαθούς, ελληνιστικού. Παλάμη ανοιχτή, τεταμένη»¹⁹⁷⁹. Ο Γυναιοφέρων του απευθύνεται με την προτροπή να σταματήσει να παριστάνει το άγαλμα, ενώ, όπως ομολογεί κατ' ιδίαν, μέσα στο μυαλό του έχει ήδη αρχίσει να επωάζεται το σχέδιό του. Ο Πολύδοξος ξεμαρμαρώνει και αρχίζουν οι συστάσεις. Μετά τη μεταξύ τους συμφωνία, ο Γυναιοφέρων οδηγεί τον

¹⁹⁷⁸Ο.π.

¹⁹⁷⁹ Στάικος, *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*, ό.π., σ. 20.

Πολύδοξο στην έπαυλη της Σιγγαλίνας και το σχέδιό του αρχίζει να παίρνει σάρκα και οστά.

Παρά το γεγονός, όμως, ότι ο Γυναιοφέρων κατευθύνει τον Πολύδοξο με συγκεκριμένες οδηγίες στην υλοποίηση του σχεδίου του, μια σειρά απρόβλεπτων μεταμφιέσεων θα αλλάξει άρδην τα δεδομένα και μετά από ένα αλλεπάλληλο παιχνίδι ειδώλων οι μάσκες των πάντων θα πέσουν, για να αποκαλυφθεί όλη η αλήθεια. Και ενώ στο τέλος η τάξη φαινομενικά αποκαθίσταται, η ολική κατάρρευση των προσώπων επί σκηνης στην τελευταία εικόνα του έργου εισάγει μια νέα συνθήκη. Στη συνθήκη αυτή η Σιγγαλίνα και ο Γυναιοφέρων επανέρχονται στις αρχικές τους στάσεις, δηλαδή εμφανίζονται ξαπλωμένοι και παραδομένοι εκ νέου στον ύπνο επάνω στο σκαμνί και στο ανάκλιτρο αντίστοιχα. Λίγο νωρίτερα η Σιγγαλίνα και, ενώ όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα είχαν σωριαστεί στο πάτωμα, είχε αναρωτηθεί ποιος θα μπορούσε να της επιβεβαιώσει ότι ζει, αφού δεν ήταν πια δυνατόν να απευθύνει σε κανέναν το ερώτημά της. Με τον τρόπο αυτό και με την επαναφορά της εναρκτήριας σκηνικής εικόνας υποβάλλεται το ολοένα ανακυκλούμενο παιχνίδι των ρόλων ως η μόνη δυνατή συνθήκη εντός του ανθρώπινου βίου.

Στο παιχνίδι αυτό των ρόλων δεν είναι διόλου τυχαίο ότι στα μοναδικά ανδρικά πρόσωπα προβάλλονται ιδιότητες αντικειμένων. Ο Γυναιοφέρων επιβεβαιώνει κυριολεκτικά το όνομά του, καθώς φέρει στις πλάτες του τη Σιγγαλίνα, αλλά και μεταφορικά, καθώς εμφανίζεται ως υποχείριο της κυρίας του, ικανοποιώντας όλα της τα καπρίτσια. Και όταν στο τέλος του έργου το σχέδιό του στέφεται με απόλυτη αποτυχία, εκείνος σπεύδει να δηλώσει τη μεταμέλειά του και την ολοκληρωτική υποταγή του στη Σιγγαλίνα. Αντίστοιχα, ο Πολύδοξος επιβεβαιώνει στην πορεία της δράσης την αρχική του εμφάνιση ως αγάλματος, αφού περιβάλλεται με έναν χαρακτήρα αφέλειας και αβουλίας. Ακολουθεί στα τυφλά τον Γυναιοφέροντα, εξαπατάται σωρηδόν από τις γυναικείες παρουσίες και, όταν έρχεται αντιμέτωπος με την αλήθεια, προσφέρεται να υπηρετήσει δουλικά τη Σιγγαλίνα, προκειμένου να μην καταστεί περίγελως των ποιητών, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει.

Ο υποβιβασμός των ανδρικών προσώπων σε αντικείμενα και η ταυτόχρονη ανάδειξη της γυναικείας επιδεξιότητας και πανουργίας στο έργο επιτονίζουν την κυριαρχία της γυναικείας παρουσίας στο δραματικό του σύμπαν. Ωστόσο, οι γυναίκες στη δραματουργία του Στάικου δεν αντιμετωπίζονται ως ξεχωριστές οντότητες με ιδιαίτερα ατομικά χαρακτηριστικά και εξατομικευμένα κίνητρα συμπεριφοράς. Πολύ περισσότερο θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι επιμέρους εκφάνσεις του γυναικείου προσώπου συνενώνονται στη μορφή της μίας «φαντασιακής Γυναίκας», η οποία φέρει ορισμένες υπερ-ατομικές ιδιότητες¹⁹⁸⁰ και στην παρουσία της οποίας συμπυκνώνεται η αγωνία του ανθρώπου για την αναζήτηση του αυθεντικού κόντρα στο παιχνίδι των ρόλων και των ειδώλων, που φέρεται σύμφυτο με τον ανθρώπινο βίο. Μπροστά σε αυτήν την πρωτοκαθεδρία της γυναικείας παρουσίας οι άνδρες εκπίπτουν σε αντικείμενα, χωρίς ίδια βούληση, ετεροκαθοριζόμενοι και υποκινούμενοι. Χρησιμοποιούνται ως αφορμές για την εκκίνηση του παιχνιδιού των ειδώλων και των

¹⁹⁸⁰ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τα αλλεπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», *ό.π.*, σσ. 421, 425.

αντικατοπτρισμών και εγκαταλείπονται στη συνέχεια στον ρόλο του υποτελούς και υποτακτικού.

Με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο ο Γυναιοφέρων φέρει στην πλάτη του τη Γαΐα Σιγγαλίνα, έτσι και ο Αυλικός κουβαλά στην πλάτη του τον Αυτοκράτορα στο έργο της Έλενας Πέγκα *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*. Η Πέγκα στο έργο της αυτό επιχειρεί ένα σχόλιο πάνω στη σύγχρονη κοινωνία της κατανάλωσης και τη χειραγώγηση των μαζών γύρω από τη βιομηχανία του σώματος και του lifestyle. Τον ρόλο των μέσων χειραγώγησης στο έργο παίζουν οι δύο απατεώνες ράφτες, οι οποίοι στήνουν έναν ολόκληρο μηχανισμό εξαπάτησης του Αυτοκράτορα, των ακολούθων του και του Λαού, οι οποίοι εξωθούνται σε εθελουφλία και υποταγή. Έτσι, ο Αυτοκράτορας καταλήγει στην τελευταία σκηνή του έργου να εμφανίζεται στην πασαρέλα γυμνός μεν, με μια παράξενη επισημότητα δε, με τον Λαό από κάτω να τον επευφημεί.

Ιδιαίτερο ρόλο στο έργο διαδραματίζουν οι οθόνες και τα λοιπά τεχνολογικά μέσα, διά των οποίων συντίθεται το επί σκηνής δραματικό τοπίο. Ποικίλα μόνιτορ περιβάλλουν τον σκηνικό χώρο και εισάγουν πληροφοριακό υλικό που συνδέεται με τον χρόνο της Ιστορίας, εικόνες και αναφορές στη σύγχρονη πραγματικότητα, αλλά και διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα. Με τον τρόπο αυτό υπερβαίνεται ο χώρος και ο χρόνος του παραμυθιού και το έργο διανοίγεται σε μια ιδιάζουσα παροντικότητα και ενθαδικότητα, «εννοημένες έξω από συσχετισμούς»¹⁹⁸¹. Μέσα στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται και η διαμόρφωση των δραματικών προσώπων, τα οποία αναδύονται σε ένα διάφανο καθεστώς, υποκείμενα στην παντοδυναμία της εικόνας. Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι η τριχοτόμηση του προσώπου του Αυτοκράτορα σε τρεις ξεχωριστές οντότητες: την καθεαυτό σκηνική του παρουσία, που ενεργεί στο παρόν της δράσης, το Υπερ-Εγώ του, που προβάλλεται μέσα από ένα μόνιτορ και συνιστά τη συνειδησιακή του διάσταση, και τη Σκέψη του, που αναπαράγεται από ηχητικές πηγές.

Ο κερματισμός αυτός του προσώπου του Αυτοκράτορα, που άλλωστε συνιστά το επίκεντρο της δράσης, υποδηλώνει και την αδυναμία του να χειριστεί τις δραματικές καταστάσεις. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Αυλικός συχνά πυκνά αναλαμβάνει να μιλήσει εξ ονόματος του Αυτοκράτορα καθοδηγούμενος από τα νεύματά του. Ειδικά στη σκηνή κατά την οποία ο Αυτοκράτορας εμφανίζεται για πρώτη φορά μπροστά στον Λαό (ο οποίος δεν είναι παρά μια προβολή μαζικού πλήθους σε ένα μικρό φορητό μόνιτορ), ο Αυλικός όχι μόνο μιλά αντ' αυτού αλλά και τον κουβαλά στην πλάτη του «σαν παπαγάλο»¹⁹⁸², σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Ο Αυτοκράτορας διά στόματος του Αυλικού εξαγγέλλει μπροστά στον Λαό τα μεγαλεπήβολα έργα που σχεδιάζει, υπόσχεται εκσυγχρονισμό, εξέλιξη, ταχύτητα και... μόδα και, αφού εισπράξει το χειροκρότημά του, κατεβαίνει από την πλάτη του Αυλικού, παίρνει στα χέρια του το μόνιτορ του Λαού και τότε ο Λαός μεταμορφώνεται σε χρυσόψαρο.

¹⁹⁸¹ Πεφάνης, «Έλενας Πέγκα: *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, Club +Soda, 1999», ό.π., σ. 260.

¹⁹⁸² Πέγκα, *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, ό.π., σ. 24.

Αυτή η σύντομη μετατροπή του Αυλικού σε φορέα και φερέφωνο του Αυτοκράτορα δεν φαίνεται να λειτουργεί υπερθετικά του φερόμενου Αυτοκράτορα, όπως στην περίπτωση της Σιγγαλίνας, αντίθετα μάλλον επιτείνει την αναξιοτήτα και την κενότητά του. Ανυπεράσπιστος από τη μια μπροστά στη Σκέψη του, η οποία του επισημαίνει την αληθινή διάσταση των πραγμάτων, και στο Υπερ-Εγώ του, που λειτουργεί ως συνειδησιακό φίλτρο, και εγκλωβισμένος από την άλλη στην ισχύ της δημόσιας εικόνας του ο Αυτοκράτορας εμφανίζεται τελικά ως θύμα της ίδιας του της εικόνας. Εξωθείται και αυτός να αναγνωρίσει ως εξαισίες τις ανύπαρκτες δημιουργίες των δύο απατεώνων ραφτών και να εκτεθεί γυμνός μπροστά στο πλήθος που τον επευφημεί.

Η περιφορά του πάνω στις πλάτες του Αυλικού, ο οποίος αντιπροσωπεύει την πλήρη στοίχιση με την «επιβαλλόμενη ιδέα»¹⁹⁸³ εκ μέρους των δύο ραφτών, ουσιαστικά δημιουργεί έναν αναδιπλασιασμό της κενότητας του Αυτοκράτορα: έρμαιο της εικόνας του, ανίκανος να υπερασπιστεί την αυθεντική του παρουσία, φερόμενος και αγόμενος από τις επιταγές της κοινωνίας της κατανάλωσης ο Αυτοκράτορας αναδεικνύεται τελικά σε σημείο της ίδιας του της εικόνας. Υποπίπτει στην παγίδα του κόσμου της μόδας, που θέλει το σώμα να καταναλώνεται ως προϊόν και να λατρεύεται με όρους φетиχισμού. Το σώμα του Αυτοκράτορα γίνεται, έτσι, μια επιφάνεια πάνω στην οποία εγγράφεται τόσο η κατασκευή της εικόνας όσο και η λατρεία της, ενώ το διπλωμένο σώμα του Αυλικού φέρει τη σημειολογία της τυφλής υποταγής στους αγοραίους νόμους της κοινωνίας της κατανάλωσης.

Ένας αντίστοιχος με του Γυναιοφέροντα υποτακτικός ρόλος επιφυλάσσεται και στον Ρούμπυ από το αρχαιόμυθο έργο της Λείας Βιτάλη *Ροστμπίφ*. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται σε μια απόμερη πανσιόν, την οποία διατηρεί η Κλυταιμνήστρα. Εκεί μέσα λαμβάνει χώρα η μακάβρια επιχείρηση που η ίδια έχει στήσει με τη βοήθεια του υποτακτικού της Ρούμπυ, ο οποίος δεν είναι άλλος από τον Αίγισθο. Η Κλυταιμνήστρα μαζί με τον Ρούμπυ προβαίνουν καθημερινά στις δολοφονίες των ενοίκων της πανσιόν, τα πτώματα των οποίων επιμελείται στη συνέχεια ο Ρούμπυ. Στον ίδιο χώρο η Κλυταιμνήστρα μαγειρεύει τακτικά τη σπεσιαλιτέ της, το περίφημο ροστμπίφ, το οποίο κάθε φορά τεμαχίζει τελετουργικά με τα καλά ακονισμένα μαχαίρια της. Ο ρόλος του Ρούμπυ στον μεταφυσικό αυτό χώρο, που μοιάζει ταυτόχρονα με κουζίνα και νεκροτομείο, είναι να ακονίζει τα μαχαίρια με τα οποία δολοφονούνται οι ένοικοι της πανσιόν αλλά κόβεται και το ροστμπίφ¹⁹⁸⁴, να φορτώνει τα πτώματα σε ένα φορητό κρεβάτι, να μαζεύει τα αίματα με τον κουβά του, να απολυμαίνει τον χώρο και να φροντίζει για την εξάλειψη της αποφοράς των πτωμάτων. Ο Ρούμπυ υπακούει στις εντολές της Κλυταιμνήστρας και τη μία και μοναδική φορά που αποφασίζει να την εγκαταλείψει εκείνη τον υποχρεώνει να παραμείνει και να συνεχίσει να της προσφέρει τις υπηρεσίες του.

¹⁹⁸³ Πεφάνης, *ό.π.*, σ. 259.

¹⁹⁸⁴ Στον ιδιότυπο αυτόν συμφυρμό της τεμαχιζόμενης σάρκας των ενοίκων και του τεμαχιζόμενου ροστμπίφ λανθάνει μια αμφισημία σχετικά με την προέλευση του κρέατος από το οποίο είναι φτιαγμένο το εκλεκτό έδεσμα της Κλυταιμνήστρας.

Ο Ρούμπυ κυκλοφορεί σε όλη τη διάρκεια του έργου δεμένος με ένα περιλαίμιο. Το περιλαίμιο τον σφίγγει και κάθε τόσο εκείνος επιχειρεί να το χαλαρώσει. Μόνο η Κλυταιμνήστρα νομιμοποιείται να του το αφαιρεί ίσα-ίσα για να πάρει λίγο αέρα. Στις περιπτώσεις, μάλιστα, κατά τις οποίες ο Ρούμπυ αντιστέκεται στο εκ νέου δέσιμό του, εκείνη δεν διστάζει να ασκήσει σωματική αλλά και ψυχολογική βία. Υπάρχει, όμως, και μία περίπτωση στην οποία οι ρόλοι αντιστρέφονται. Κάποια στιγμή και ενώ η Κλυταιμνήστρα θα υποτιμήσει φανερά τον Ρούμπυ¹⁹⁸⁵, εκείνος μετά από σύντομη πάλη θα την ακινητοποιήσει και θα της φορέσει το λουρί σε μια απόπειρα να την υποχρεώσει να ακούσει τη δική του αλήθεια από θέση υποταγής, όπως έκανε εκείνος τόσα χρόνια για την ίδια.

Σε επόμενη σκηνή η Κλυταιμνήστρα θα λυθεί από τα χέρια της Κασσάνδρας και, όταν στη σκηνή εμφανιστεί ο Ρούμπυ, θα παίξουν τον τελευταίο γύρο του «παιχνιδιού» τους, όπως ονομάζουν αυτήν την άτυπη διελκυστίνδα της εξουσίας και της επιβολής. Νικήτρια θα είναι αυτήν τη φορά η Κλυταιμνήστρα, η οποία θα φορέσει με τη βία το περιλαίμιο στον Ρούμπυ. Από εκείνη τη στιγμή και εξής ο Ρούμπυ θα αποδεχθεί την υποτακτική του θέση και θα φορέσει οικειοθελώς το περιλαίμιο, κάθε φορά που κάποιος θα προσφερθεί να του το λύσει. Το ίδιο θα κάνει και στην τελευταία σκηνή του έργου, όταν η Ιφιγένεια έχει μόλις πνίξει την Κλυταιμνήστρα και ενώ ο ίδιος νωρίτερα είχε φονεύσει στο κρεβάτι του τον Αγαμέμνονα μαζί με την Κασσάνδρα. Καθώς ο κύκλος του αίματος στον οίκο κλείνει και μαζί με αυτόν και το μέλλον του Ρούμπυ, εκείνος δεν έχει παρά να επιστρέψει στον ρόλο ζωής που του είχε αποδοθεί από την Κλυταιμνήστρα, ανίκανος να αρθεί πάνω από τον μύθο, όπως θα συμβεί στην καταληκτική εικόνα του έργου με την Ιφιγένεια, η οποία αναγεννάται μέσα από το νεκρό σώμα της μητέρας της.

Το περιλαίμιο του Ρούμπυ, σε συνδυασμό με την υποτακτικότητα της συμπεριφοράς του και την εμφανή χειραγώγησή του από την Κλυταιμνήστρα, αποδίδουν στον Ρούμπυ την υπόσταση και τις ιδιότητες του σκύλου. Μάλιστα, κάποια στιγμή η Κλυταιμνήστρα θα τον διατάξει να αποσυρθεί στο σπιτάκι του κήπου («Σκύψε και μπες. Χωράς»¹⁹⁸⁶, θα του πει με σαρκαστική διάθεση). Ως άλλος πιστός υπηρέτης της Κλυταιμνήστρας ο Ρούμπυ έχει επιφορτιστεί με ένα συγκεκριμένο καθήκον και επιτελεί καθημερινά τον ίδιο επαναλαμβανόμενο ρόλο, μέσα από τον οποίο διαρκώς βεβαιώνει και επικυρώνει την υποτέλειά του στην Κλυταιμνήστρα. Η αποκτήνωση της Κλυταιμνήστρας, όπως αυτή αποτυπώνεται στη μακάβρια δραστηριότητά της, προβάλλεται επάνω στο πρόσωπο του Ρούμπυ, ο οποίος έτσι καθίσταται στυγνός εκτελεστής των διαστροφών της άλλοτε αγαπημένης του.

Το γεγονός ότι ο Ρούμπυ συμπεριφέρεται σαν πιστό σκυλάκι ενισχύεται και από το όνομα που του έχει δώσει η Κλυταιμνήστρα και το οποίο παραπέμπει ευθέως σε όνομα σκύλου. Όταν, μάλιστα, κάποια στιγμή ο ίδιος διαμαρτύρεται στην Κλυταιμνήστρα ότι δεν θέλει να τον αποκαλεί Ρούμπυ μπροστά στον Αγαμέμνονα

¹⁹⁸⁵ Η Κλυταιμνήστρα στο έργο αυτό φέρεται να έχει απολέσει τον έρωτά της για τον Αίγισθο-Ρούμπυ, ενώ αντίθετα το πάθος της για τον Αγαμέμνονα αναζωπυρώνεται από τη στιγμή που εκείνος ως Άγνωστος θα αφιχθεί στην πανσιόν της.

¹⁹⁸⁶ Βιτάλη, «Ροστμπίφ», *ό.π.*, σ. 218.

και αργότερα την παρακαλά να τον προσφωνεί με το πραγματικό του όνομα, εκείνη αδιαφορεί. Η Κλυταιμνήστρα έχει μετονομάσει τον Αίγισθο σε Ρούμπυ, από τη στιγμή που μέσα της το ερωτικό πάθος για εκείνον έσβησε και η ίδια αποφάσισε ότι της είναι τουλάχιστον απαραίτητος για την εκπλήρωση των κανιβαλιστικών της πρακτικών στο εσωτερικό της αιγιματικής πανσιόν.

Ο εργαλειακός ρόλος που έχει αποδοθεί στον Ρούμπυ φανερώνεται και από τα σύνεργα της δουλειάς του, δηλαδή τον κουβά και τα γάντια με τα οποία ο ίδιος φροντίζει να ξεπλένει τα αίματα των σφαγμένων, καθώς και το κρεβάτι με το οποίο μεταφέρει τις σορούς των θυμάτων και με περισσό κυνισμό επιδεικνύει στα ανθρωποφαγικά μάτια της Κλυταιμνήστρας. Κάθε τόσο η Κλυταιμνήστρα του εφιστά την προσοχή ως προς την απαιτούμενη απολύμανση των χώρων, την αποκομιδή των νεκρών, τη φροντίδα του ροδώνα, ώστε η μυρωδιά από τα τριαντάφυλλα να είναι αρκετή για να υπερκαλύψει την αποφορά των πτωμάτων, αλλά και το ακόνισμα των μαχαιριών της, ώστε να είναι πάντα σε εγρήγορση και ετοιμότητα για τον εκάστοτε νέο φόνο. Ο Ρούμπυ εμφανίζεται πάντα συγκαταβατικός, εκτός από τις λίγες περιπτώσεις κατά τις οποίες πρόσκαιρα επαναστατεί.

Τελικά, όμως, εμπεδώνει τον ρόλο του υποτακτικού. Το τέλος του έργου τον βρίσκει καθηλωμένο σε μια καρέκλα, αδύναμο να μοιραστεί με την Ιφιγένεια την ευτυχία της αναγέννησής της, καθώς λίγο νωρίτερα, όταν η Κλυταιμνήστρα σωριαζόταν στο πάτωμα αναίσθητη από τα χέρια της Ιφιγένειας, εκείνος είχε σφίξει τόσο πολύ το λουρί του που μετά βίας ανάσαινε. Ο θάνατος της Κλυταιμνήστρας έχει σηματοδοτήσει για τον ίδιο και τον δικό του συμβολικό θάνατο, καθώς η ύπαρξή του ανέκαθεν ετεροπροσδιοριζόταν από την ύπαρξη της Κλυταιμνήστρας. Η τελευταία εικόνα του Ρούμπυ να σπαρταρά καθηλωμένος στη θέση του φωτίζει με μια αίσθηση τραγικής ειρωνείας τη δική του πορεία ζωής μέσα στον μύθο, στη σκιά της Κλυταιμνήστρας και τελικά έρμαιο του κύκλου του αίματος στον οίκο των Ατρείδων.

Μεταβαίνοντας στο πεδίο της μηχανικής, η Κυρία Σίγμα από το έργο του Λένου Χρηστίδη *Δύο Θεοί* εμφανίζεται ως ένα ανθρωποειδές με μηχανιστική συμπεριφορά, πλήρως ενταγμένο στο ακραίο τεχνολογικό περιβάλλον που συνιστά τον δραματικό χώρο του έργου. Η δράση εκτυλίσσεται σε ένα κέντρο αποτοξίνωσης από τους υπολογιστές. Η Κυρία Σίγμα είναι εργαζόμενη εκεί και επισκέπτεται συχνά το δωμάτιο του Πάτρικ και του Μιγκέλ, προκειμένου να τους προμηθεύει με την τροφή τους σε μορφή χαπιών. Όταν ο Πάτρικ με τον Μιγκέλ συλλαμβάνουν το σχέδιο της καταγραφής των ιστορικών γεγονότων στον κρυμμένο υπολογιστή τους, η Κυρία Σίγμα είναι το πρώτο άτομο στο οποίο θα εκμυστηρευθούν το σχέδιό τους, ζητώντας της ταυτόχρονα να τους καλύψει. Εκείνη έντρομη τους υπενθυμίζει τους κανόνες του ιδρύματος και εμφανίζεται τόσο άκαμπτη ώστε ο Πάτρικ της ζητά να επαναπρογραμματιστεί μήπως και μεταβληθεί η στάση της. Μόλις η Κυρία Σίγμα αποχωρήσει, οι δύο τρόφιμοι συμφωνούν ότι ήταν θέμα χρόνου η Κυρία Σίγμα να βραχυκυκλώσει, λόγω του μοντέλου της: «Γιώτα Σίγμα – 26. Βιοανδροειδές θηλυκού τύπου 12^η γενιάς»¹⁹⁸⁷.

¹⁹⁸⁷ Χρηστίδης, *Δύο Θεοί*, ό.π., σ. 31.

Ενώ, όμως, το σχέδιό τους προχωρά, οι δύο τρόφιμοι δέχονται ύποπτες επισκέψεις από το προσωπικό του ιδρύματος. Υποψιαζόμενοι ότι κάποιος έχει προδώσει τη δράση τους, καλούν σε απολογία την Κυρία Σίγμα, καθώς ήταν η μόνη στην οποία είχαν εκμυστηρευθεί το μυστικό τους. Εκείνη, τότε, τους ζητά συγγνώμη και κλαίγοντας τους εξηγεί ότι εξαναγκάστηκε να ομολογήσει όλα όσα ήξερε. Αφού αποσπάσει τη συγχώρεση των δύο τροφίμων, η Κυρία Σίγμα βγαίνει από το δωμάτιό τους ανακουφισμένη. Ο Μιγκέλ αποφαινεται, τότε, ότι πρόκειται για συναισθηματικό μοντέλο, ο Πάτρικ συμπληρώνει «και λίγο επιπόλαιο», για να διερωτηθεί στη συνέχεια πώς και δεν το έχουν αποσύρει ακόμα. Τελικά, η παραχάραξη της ιστορικής πραγματικότητας στην οποία προβαίνουν οι δύο τρόφιμοι εξ αφορμής του επικείμενου τέλους του κόσμου γίνεται κοινό μυστικό στο ίδρυμα και όλοι – έγκλειστοι και προσωπικό – τους ζητούν από μια θέση στην αιωνιότητα. Η βάση δεδομένων ολοκληρώνεται, η αντιποίηση των ιστορικών προσωπικοτήτων επιτελείται και ο Μιγκέλ με τον Πάτρικ μπορούν τώρα να ξαπλώσουν στο κρεβάτι τους για να υποδεχθούν πανηγυρικά το τέλος του κόσμου.

Η Κυρία Σίγμα, τόσο μέσα από την κινησιολογία της όσο και μέσα από τον λόγο των δραματικών προσώπων, αναδύεται ως ένα είδος τεχνολογικού υβριδίου με ανθρώπινη μορφή αλλά με μηχανικές και επαναλαμβανόμενες κινήσεις και καθόλου ευέλικτη σκέψη. Είναι το μόνο πρόσωπο μέσα στο έργο με αυτά τα χαρακτηριστικά – οι τρόφιμοι του ιδρύματος αλλά και το υπόλοιπο προσωπικό, συμπεριλαμβανομένου του Διευθυντή, εμφανίζουν απολύτως ανθρώπινη συμπεριφορά. Ταυτόχρονα, η Κυρία Σίγμα είναι η μόνη που δεν διεκδικεί για τον εαυτό της μια ιστορική προσωπικότητα στο εν εξελίξει σχέδιο παραχάραξης της ιστορίας, το οποίο απεργάζονται ο Πάτρικ με τον Μιγκέλ. Παραμένει απόλυτα αφομοιωμένη από το τεχνολογικό περιβάλλον στο οποίο διαβιεί, κυριολεκτικά ενσωματωμένη σε αυτό, και ως εκ τούτου μη δυνάμενη να υπερβεί την ηλεκτρονική της υπόσταση και να εισχωρήσει στον ιστορικό χρόνο. Είναι, τέλος, το μοναδικό πρόσωπο στο οποίο επιφυλάσσεται η γυναικεία ταυτότητα. Της αποδίδονται, μάλιστα, και έμφυλα στερεότυπα, όπως αυτό της υπερευαισθησίας.

Η υβριδική παρουσία της Κυρίας Σίγμα συντίθεται, συνεπώς, από ένα ιδιότυπο κράμα υπέρμετρου συναισθηματισμού και απαρέγκλιτης τήρησης του πρωτοκόλλου. Στην αμφίσημη αυτή παρουσία συμπυκνώνεται ουσιαστικά όλη η μελλοντολογική θεώρηση του συγγραφέα: ο Χρηστίδης στο έργο του αυτό επιχειρεί μια ειρωνική αποτύπωση της επέλασης των νέων τεχνολογιών στη σύγχρονη κοινωνία και της αλλοίωσης αυτής της ίδιας της ιστορικής μνήμης ως αποτέλεσμα της υπερεξουσίας των τεχνολογικών μέσων. Στο πρόσωπο της Κυρίας Σίγμα, η οποία παραμένει αναλλοίωτη μέχρι το τέλος αλλά και καταδικασμένη να μείνει στην αφάνεια και να διαγραφεί από τη συλλογική μνήμη, αντανακλάται η υφέρπουσα δύναμη χειραγώγησης των νέων τεχνολογιών, η οποία αποδεικνύεται υπολογίσιμη μόνο εφόσον υπαχθεί σε ιδεολογική χρήση.

Η Κυρία Σίγμα, παρότι πιστή στην αναπαραγωγή του τεχνολογικού προτύπου, ένα αυθεντικό «τυποποιημένο ενεργούμενο»¹⁹⁸⁸, εντούτοις αποτυγχάνει να εγγραφεί

¹⁹⁸⁸ Κόκκοτα, «Στη φυλακή της εικονικής πραγματικότητας», *ό.π.*

στα κατάστιχα της ανθρώπινης Ιστορίας, ακριβώς επειδή δεν συναινεί στην κατάχρηση της τεχνολογίας με σκοπό που υπερβαίνει τον λειτουργικό της ρόλο. Αυτήν ακριβώς την αντίφαση επιχειρεί να καταδείξει ο συγγραφέας μέσα από την αμφίσημη παρουσία της Κυρίας Σίγμα –μια αντίφαση η οποία εκ των υστέρων αποδεικνύεται εγγενής της τεχνολογίας, καθώς διαπιστώνουμε ότι οι ολοένα αναπτυσσόμενες νέες τεχνολογίες δεν απαντούν πλέον σε μια κοινωνική αναγκαιότητα, αλλά τίθενται στην υπηρεσία της παγκοσμιοποιημένης αγοράς, που στόχο έχει τη χειραγώγηση των μαζών και τη διαμόρφωση ενός ομογενοποιημένου παγκόσμιου πολιτισμικού προτύπου.

Στην παραπάνω ανάλυση χαρτογραφήθηκε η οριακή αποτύπωση της ανθρώπινης παρουσίας στη δραματολογία της υπό εξέταση περιόδου, μιας παρουσίας η οποία άλλοτε υποκαθίσταται από ομοιώματα και εικονιστικά ανάλογα, άλλοτε κατακερματίζεται και εκπίπτει σε καθεστώς αντικειμένου και άλλοτε προσλαμβάνει ζώδη ή μηχανικά χαρακτηριστικά. Με τον τρόπο αυτό προκαλείται η ανοικείωση της δράσης, καθώς διαρρηγνύεται η συνοχή του δραματικού σύμπαντος των έργων, υπονομεύεται η γραμμική εξέλιξη του χρόνου και στην κεντρική αφήγηση παρεισφύρει το παρεκκλίνον, το διαφεύγον και το αταξινόμητο. Οι υβριδικές μορφές οι οποίες προκύπτουν από έναν τέτοιο χειρισμό των δραματικών προσώπων συνιστούν τελικά όντα ενοικούντα σε μια ενδιάμεση ανθρώπινη εμπειρία, διανοίγοντας τους δραματικούς κόσμους των έργων στο πεδίο της ετερότητας: «Η ετερότητα αντιπροσωπεύει μιαν απερίσταλτη, πρωταρχική και ακαταμάχητη παρουσία, μια πηγαία καθολική δύναμη, που ξεπερνά τα χρονικά όρια και τίθεται πάντα παρά το δοκούν και παρά το λόγο»¹⁹⁸⁹.

Ο οντολογικός υποβιβασμός των δραματικών προσώπων εν μέρει ή εξ ολοκλήρου σε αντικείμενα πυροδοτεί, συνεπώς, μια αίσθηση απομάκρυνσης από την οικεία τάξη πραγμάτων, καθώς επί σκηνής διαμορφώνεται ένας κόσμος σχεδόν αρχέγονος, τον οποίο καλούμαστε να προσεγγίσουμε με όρους τελείως διαφορετικούς από εκείνους της εγνωσμένης πραγματικότητας. Καθώς η ετερότητα «ποτέ δεν μας παραδίδεται»¹⁹⁹⁰, αλλά «εισβάλλει πάντοτε από αλλού και μας αναγκάζει να της παραδοθούμε εμείς»¹⁹⁹¹, η προσέγγισή μας απέναντι σε αυτές τις υβριδικές μορφές θα εμπειρέχει σταθερά την αμφισημία και την αμφιβολία. Όπως φάνηκε και από την παραπάνω ανάλυση, η χρήση εκ μέρους των συγγραφέων σκηνικών μέσων τα οποία θέτουν υπό αμφισβήτηση και εν τέλει πραγματοποιούν την ανθρώπινη παρουσία τίθεται στον πυρήνα της ευρύτερης προσπάθειάς τους για την ανάδειξη μιας διαφοροποιημένης εμπειρικά πραγματικότητας και ενός εναλλακτικού ιστορικού χρόνου, στον οποίο συγχωνεύεται τελικά ολόκληρη η ανθρώπινη περιπέτεια.

¹⁹⁸⁹ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», *ό.π.*, σσ. 227-228.

¹⁹⁹⁰ *Το ίδιο*, σ. 233.

¹⁹⁹¹ *Ο.π.*

Επιλογικά για τα δραματικά πρόσωπα

Στην παρούσα ενότητα σκιαγραφήθηκε η σχέση των σκηνικών αντικειμένων με τα δραματικά πρόσωπα των υπό μελέτη έργων σε μια απόπειρα να καταδειχθεί η διαδικασία συγκρότησης της εαυτότητας των προσώπων, αλλά και να στοχευθούν οι επιμέρους κοινωνικοί ρόλοι τους οποίους τα πρόσωπα εξωθούνται να επιτελέσουν στη διάρκεια του βίου τους, καθώς επίσης οι ταυτότητες μέσα από τις οποίες διέρχονται. Εαυτότητα, ρόλος και ταυτότητα συνιστούν έννοιες παραπλήσιες, που όμως δεν ταυτίζονται, αλλά λειτουργούν συμπληρωματικά μεταξύ τους:

Εάν ο εαυτός αποτελεί την πιο ρευστή έννοια με την οποία προσπαθούμε να προσδιορίσουμε ένα πρόσωπο, και ο ρόλος είναι η σύλληψη του εαυτού σε μια συγκεκριμένη σκηνή του καθημερινού βίου, τότε η ταυτότητα αποτελεί το πιο σταθερό, αλλά όχι και αμετάβλητο, σύστημα γνωρισμάτων και σχέσεων που διέπουν τον εαυτό.¹⁹⁹²

Η επιτέλεση των προδιαγεγραμμένων κοινωνικών ρόλων και η προσπάθεια υπέρβασής τους, η ανάγκη για επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας και η απόπειρα στόχευσης της εαυτότητας μέσα από ανασκοπικές ενέργειες βρέθηκαν στο επίκεντρο της ερμηνευτικής μας προσέγγισης, με τα αντικείμενα να φωτίζουν διαφορετικές κάθε φορά όψεις των ζητημάτων αυτών.

Μέσα από την ιδιοποίηση συγκεκριμένων αντικειμένων εκ μέρους των δραματικών προσώπων είδαμε να ενεργοποιούνται και οι τρεις διαστάσεις της εαυτότητας, με διαφορετική κάθε φορά έμφαση. Σε άλλες περιπτώσεις διαπιστώσαμε τα αντικείμενα να αναδεικνύονται σε φορείς της υπαρξιακής αναζήτησης των προσώπων στη διάρκεια του βίου τους, σε άλλες περιπτώσεις να συνιστούν εκδηλώσεις των συνειδησιακών τους κρίσεων, σε άλλες να καθίστανται τόποι εναλλακτικής εκδήλωσης της εαυτότητάς τους, σε άλλες να προβάλλουν ως προνομιακά πεδία για τη διεκδίκηση μιας άλλης ταυτότητας και σε άλλες να αντικατοπτρίζουν τη διαρκώς επαναδιαπραγματευόμενη εικόνα του εαυτού. Στο σύνολό τους οι λειτουργίες αυτές των σκηνικών αντικειμένων μοιάζουν τελικά να συγκροτούν έναν λόγο περί εαυτότητας, ο οποίος επικυρώνει τον κεντρικό ρόλο του δραματικού προσώπου στην ανάδειξη της ποιητικής του δραματικού κειμένου και διαρρέει τους βαθύτερους νοηματικούς του πυρήνες.

¹⁹⁹² Πεφάνης, «Σκηνές της εαυτότητας. Μια φαινομενολογική προσέγγιση του εαυτού, του ρόλου και της ταυτότητας», στον τόμο *Περιπέτειες της αναπαράστασης: Σκηνές της θεωρίας II*, ό.π., σ. 437.

4. ΣΚΗΝΙΚΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Η υλική υπόσταση των σκηνικών αντικειμένων και η συνακόλουθη ταύτισή τους με το σκηνικό περιβάλλον ενός έργου αφήνει εκ πρώτης όψεως μικρά περιθώρια για τη σύνδεσή τους με τον δραματικό λόγο. Ωστόσο, τα αντικείμενα συμβάλλουν επί της ουσίας στην πραγμάτωση του δραματικού λόγου, αφού μαζί με το σταθερό σκηνικό συνδιαμορφώνουν τις υλικές συνθήκες της εκφώνησής του. Μέσω των αντικειμένων καθίσταται δυνατή η πρόσκτηση από τον δραματικό λόγο των σκηνικών του σημείων, με άλλα λόγια η εκδίπλωση της δράσης στο σκηνικό παρόν. Με τον τρόπο αυτό είναι που παράγεται και το νόημα στο θέατρο, αφού μόνο όταν ο εκφερόμενος λόγος πλαισιωθεί σε συγκεκριμένες χωροχρονικές συνθήκες και αποκτήσει απεύθυνση καθίσταται λόγος νοηματοδοτημένος¹⁹⁹³. Τα αντικείμενα, συνεπώς, αποτελούν τα υλικά σημεία διά των οποίων υποστασιοποιείται ο δραματικός λόγος επί σκηνής και αυτή η συσχέτιση συνιστά το πρώτο, σημειολογικό επίπεδο της ερμηνείας της μεταξύ τους σχέσης.

Ωστόσο, η παράσταση είναι κάτι περισσότερο από την απλή σκηνική εκπλήρωση της δυναμικότητας και της εκκρεμότητας που υποφώσκει στον δραματικό λόγο: στην ουσία πρόκειται για ένα πεδίο στο οποίο αναπτύσσεται και αρτιώνεται η συμβολική διάσταση του δραματικού λόγου¹⁹⁹⁴. Οι πολλαπλές σημασιακές ροές οι οποίες διατρέχουν το δραματικό κείμενο αποκρυσταλλώνονται και λαμβάνουν σε κάθε σκηνική τους εκπλήρωση έναν σταθερό χαρακτήρα, συμβάλλοντας έτσι στην ανάδειξη της ποιητικής του δραματικού κειμένου. Πρόκειται για μια ανοιχτή ερμηνευτική διαδικασία, υποκείμενη στο όραμα έκαστου σκηνοθέτη, που όμως θα πρέπει να λαμβάνει τη μέριμνα της διατήρησης του ελάχιστου νοηματικού πυρήνα του έργου, εκεί όπου υποφώσκει η βαθύτερη ποιητική του και εδράζονται οι συμβολικές του σημασίες. Ο ελάχιστος αυτός πυρήνας είναι το αυτοκειμενικό στρώμα του έργου και ο δραματικός λόγος συνιστά ουσιαστικά το μέσο προσπέλασης αυτού του βαθύτερου κειμενικού στρώματος.¹⁹⁹⁵

Έχοντας εξετάσει στις προηγούμενες ενότητες τη σχέση των σκηνικών αντικειμένων με τα επίπεδα του δραματικού χώρου, του δραματικού χρόνου και των δραματικών προσώπων, τα οποία φυσικά θεμελιώνονται πάνω στον δραματικό λόγο, στην παρούσα ενότητα θα εστιάσουμε στη σχέση των αντικειμένων με τον δραματικό λόγο και στον τρόπο με τον οποίο η σχέση αυτή φωτίζει τη συμβολική διάσταση του λόγου. Τα σκηνικά αντικείμενα λογίζονται εδώ ως επιμέρους πεδία επί των οποίων δοκιμάζονται τα όρια της σκηνικής επικοινωνίας αλλά και τα όρια αυτού του ίδιου του δραματικού λόγου. Αυτό που θα μας απασχολήσει στην παρούσα ενότητα είναι η σχέση των σκηνικών αντικειμένων με τον δραματικό λόγο στις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες η σχέση αυτή υπερθεματίζεται, δοκιμάζεται, υπονομεύεται, τίθεται υπό

¹⁹⁹³ Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, ό.π., σσ. 16-17.

¹⁹⁹⁴ Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, ό.π., σσ. 353-354.

¹⁹⁹⁵ Σε μια εκτενή αναφορά στο αυτοκειμενικό στρώμα του κειμένου, το οποίο θα πρέπει να παραμένει ακέραιο σε κάθε απόπειρα σκηνοθετικής προσέγγισης, σε αντιδιαστολή με το ιδεολογικό και διακειμενικό που επιδέχονται ευρείες ερμηνευτικές παρεμβάσεις, προβαίνει ο Γ. Πεφάνης: *Το ίδιο*, σσ. 391-402, ιδίως σ. 394.

αίρεση και προβληματικοποιείται. Τα αντικείμενα, δηλαδή, θα μελετηθούν υπό το πρίσμα της ενεργοποίησης αφηγηματικών ενοτήτων οι οποίες συνδιαλέγονται με το αυτοκειμενικό στρώμα των έργων, αρθρώνοντας έτσι έναν λόγο γύρω από τα όρια του δραματικού λόγου και τις συμβολικές του αναπαραστάσεις.

Καταρχάς θα προσεγγίσουμε αντικείμενα τα οποία λειτουργούν κατεξοχήν ως καταλύτες της δράσης, οι οποίοι πυροδοτούν τις δραματικές εξελίξεις και προάγουν τη σκηνική πλοκή. Στις περιπτώσεις αυτές τα εν λόγω αντικείμενα είτε έχουν την τάση να επαναφέρονται διαρκώς στον δραματικό διάλογο, έτσι που ο δραματικός λόγος να φέρεται διαρκώς συστρεφόμενος γύρω από αυτά, είτε αναπτύσσουν μια αυτοαναφορική σχέση με τον δραματικό λόγο. Εν συνεχεία, θα εξετάσουμε αντικείμενα τα οποία συνδέονται με τον γραπτό λόγο, εισφέρουν έναν δευτεροβάθμιο λόγο στον δραματικό λόγο των έργων και εισάγουν νέα διηγητικά πεδία. Ακόμα, θα εστιάσουμε σε αντικείμενα των οποίων η φύση και η λειτουργία εκκρεμεί, υπονομεύεται ή και διαψεύδεται εντός του δραματικού λόγου, διαμορφώνοντας ένα ρευστό δραματικό τοπίο. Θα ακολουθήσει η αναφορά σε αντικείμενα τα οποία καταρχήν προωθούν την επικοινωνία, αλλά ενίοτε αποδεικνύεται ότι την υπονομεύουν και τέλος θα εξεταστούν αντικείμενα τα οποία προκαλούν την αναπαραγωγή του λόγου εγείροντας ένα σχόλιο γύρω από τα όρια της επικοινωνίας.

Μέσα από τις κατηγορίες αυτές αντικειμένων και τη συστηματική σχέση την οποία αυτά καλλιεργούν με τον δραματικό λόγο αναδεικνύεται τόσο η λειτουργικότητα των αντικειμένων στο δραματικό συνεχές, όσο και η οριακότητα της δραματικής επικοινωνίας. Από τη μια κυρώνεται ο κυρίαρχος ρόλος των αντικειμένων στην εξέλιξη της σκηνικής δράσης και η επενέργειά τους στον δραματικό διάλογο: αντικείμενα τα οποία επανέρχονται συστηματικά στον λόγο των δραματικών προσώπων και γύρω από τα οποία δομείται η δράση των έργων ή αντικείμενα τα οποία, λόγω της φύσης τους, επιτρέπουν την εισδοχή στον δραματικό κόσμο διηγητικών αναφορών που διανοίγουν νέα αφηγηματικά πεδία στο δραματικό σύμπαν των έργων ουσιαστικά αναδεικνύουν τη δυναμική του δραματικού λόγου. Από την άλλη, όμως, αντικείμενα που υπονομεύονται εντός του δραματικού λόγου ή αντικείμενα τα οποία προκαλούν τα όρια της επικοινωνίας εξωθούν τον δραματικό λόγο σε συνεχείς επαναπροσδιορισμούς της φύσης, της λειτουργίας και της αισθητικής του.

4.1 Τα αντικείμενα ως καταλύτες της δράσης

Σε άμεση συνάρτηση με τον δραματικό λόγο βρίσκονται αντικείμενα τα οποία λειτουργούν προωθητικά της δράσης, είτε εισάγοντας το κυρίαρχο δραματικό διακύβευμα, είτε συμβάλλοντας καθοριστικά στην τελική του διαύγαση και τη λύση του δράματος. Τα αντικείμενα στην περίπτωση αυτή λαμβάνουν τον χαρακτήρα του καταλύτη της δράσης, κατευθύνοντας τις ενέργειες των δραματικών προσώπων και υποστασιοποιώντας την κυρίαρχη πρόθεσή τους, προς εκπλήρωση της οποίας ενεργοποιείται όλη η σκηνική δράση. Στη ρεαλιστική δραματολογία η συγκεκριμένη

λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων προβάλλει κεφαλαιώδης και πρωταρχική, καθώς το δραματουργικό σχήμα που υιοθετείται για την ανάπτυξη της πλοκής προϋποθέτει την ύπαρξη ενός κεντρικού δραματικού στοιχείου, γύρω από το οποίο συσπειρώνεται η δράση. Όταν το δραματικό αυτό στοιχείο υποστασιοποιείται από ένα σκηνικό αντικείμενο, τότε το αντικείμενο αυτό συγκεντρώνει επάνω του όλη τη δραματική δυναμική και καθίσταται κυρίαρχο τόσο στον δραματικό διάλογο όσο και στη σκηνική δράση.

Ωστόσο, από την ανάλυση της υπό εξέταση δραματουργίας προκύπτει ότι είναι λίγα τα έργα εκείνα στα οποία η πλοκή περιστρέφεται γύρω από ένα αντικείμενο. Η διαφοροποίηση των αισθητικών και υφολογικών χαρακτηριστικών της νεοελληνικής δραματουργίας τη δεκαετία του 1990 είχε ως αποτέλεσμα την εξασθένηση του δραματουργικού προτύπου του κεντρομόλου δραματικού σύμπαντος και την εισδοχή σε μεγαλύτερη ή μικρότερη έκταση έκκεντρων δραματικών στοιχείων. Υπό αυτό το πρίσμα σκηνικά αντικείμενα τα οποία προεξάρχουν στον δραματικό διάλογο και φέρονται να συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον των δραματικών προσώπων, αναγόμενα σε δυνάμεις που τα κινητοποιούν και καθορίζουν τα σκηνικά δρώμενα, εντοπίζονται σε μικρό βαθμό στα έργα, ωστόσο η λειτουργία τους αναδύεται χαρακτηριστική και καταλυτική της σκηνικής δράσης.

Στο έργο του Διονύση Χαριτόπουλου *Λίστα γάμου* κεντρικό σκηνικό αντικείμενο αποτελεί το κρεβάτι, ένα από τα ελάχιστα έπιπλα που πληρούν τον σκηνικό χώρο κατά την έναρξη του έργου¹⁹⁹⁶. Μολονότι το κρεβάτι αποτελεί μέρος του σκηνικού διάκοσμου του έργου και παρόλο που έχει σταθερή παρουσία και παραμένει αμετακίνητο, άρα θα μπορούσε απλώς να εκληφθεί ως μέρος του σκηνικού, διεκδικεί ωστόσο την ένταξή του στην κατηγορία των σκηνικών αντικειμένων, καθώς όχι μόνο χρησιμοποιείται από τα δραματικά πρόσωπα με ποικίλους μάλιστα τρόπους σε όλη τη διάρκεια του έργου, αλλά κυρίως επειδή γίνεται η αφορμή για την κατάστρωση του σχεδίου περί της λίστας γάμου. Είναι το μόνο από τα λιγοστά έπιπλα του παλιού νεοκλασικού σπιτιού του Δημητρόπουλου το οποίο συσπειρώνει γύρω του τα δραματικά πρόσωπα και, όπως αποδεικνύεται από την τροπή των δραματικών γεγονότων, καθίσταται πεδίο εκδίπλωσης όλων των σκηνικών δρωμένων μέχρι το τέλος του έργου.

Το κρεβάτι επί της ουσίας ενώνει την παρέα των πέντε φίλων, καθώς αποτελεί τον τόπο των ερωτικών τους περιπτώσεων. Όπως συμπεραίνουμε τόσο από τα αρχικά λεγόμενα του Δημητρόπουλου όσο και κατά την εξέλιξη του έργου, οι φίλοι του Δημητρόπουλου –Τζέκος, Λιακάκος, Μαργαρίτης και Μηταλάκης– διαθέτουν όλοι τους κλειδιά του σπιτιού του και καταφεύγουν εκεί για τις ερωτικές τους συνενυρέσεις, συχνά μάλιστα εν αγνοία του ιδιοκτήτη. Έτσι, γύρω από το κρεβάτι υφαίνονται οι

¹⁹⁹⁶ Διαβάζουμε στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες: «Ο επάνω όροφος παλιού νεοκλασικού σπιτιού. Τεράστιο σαλόνι με δρύινο πάτωμα και πόρτες, μαρμάρινο τζάκι και εντυπωσιακή ξύλινη σκάλα που έρχεται από το ισόγειο ` δυο-τρία στοιχεία ακόμη που φανερώνουν παλιό αρχοντικό που γνώρισε ημέρες δόξας, αλλά τώρα είναι εγκαταλελειμμένο. / Ο χώρος είναι σχεδόν άδειος από έπιπλα και τα λιγοστά που υπάρχουν –κρεβάτι στη γωνία, τραπέζι με τρεις καρέκλες κ.λπ.– είναι ευτελή και εντελώς παράταιρα, σαν να τα ακούμπησε κάποιος εκεί για να εγκατασταθεί προσωρινά. [...]». Χαριτόπουλος, *Λίστα γάμου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 9.

καθημερινές ερωτικές ιστορίες της παρέας, ενώ γύρω από το αντικείμενο αυτό θα εικονιστεί και θα σκιαγραφηθεί η σχέση του Δημητρόπουλου με τη Νένα. Αρχικά, στη δεύτερη εικόνα του έργου βλέπουμε το ζευγάρι να εναγκαλίζεται τρυφερά κάτω από τα σεντόνια. Ανάλογες σκηνές τρυφερότητας και φροντίδας θα εκτυλιχθούν και στην τέταρτη εικόνα, με τη Νένα να απλώνει στο πρόσωπο του Δημητρόπουλου μια μάσκα και στη συνέχεια οι δυο τους να επιδίδονται σε εναγκαλισμούς. Ομοίως, στην ένατη σκηνή και ενώ ο Δημητρόπουλος φορά γύψο στο πόδι και είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι, η Νένα επιχειρεί να του αλείψει μια κρέμα απολέπισης. Και η σκηνή αυτή καταλήγει σε τρυφερές περιπτύξεις μεταξύ του ζευγαριού. Το κρεβάτι, συνεπώς, αναδεικνύεται εδώ σε σύμβολο της σεξουαλικότητας, ενώ παράλληλα ακολουθεί και το χτίσιμο της σχέσης του ζευγαριού Νένας-Δημητρόπουλου: βαθμιαία το ερωτικό πάθος θα μετεξελιχθεί σε τρυφερότητα και σχεδόν μητρική φροντίδα, χωρίς φυσικά να εκλείπει ποτέ ως τέτοιο.

Επιπλέον, το κρεβάτι καθίσταται ο τόπος στον οποίο εκτυλίσσονται αποκλειστικά ή εν μέρει μια σειρά από εικόνες του έργου: στην εναρκτήρια σκηνή του, και ενώ οι τέσσερις από τους πέντε φίλους παίζουν χαρτιά στο τραπέζι, ο Μηταλάκης, ξαπλωμένος στο κρεβάτι, διακόπτει συχνά-πυκνά την τελετουργία της χαρτοπαιξίας για να σχολιάσει εκ του μακρόθεν τα διαμειβόμενα στο καρέ. Αργότερα, στην όγδοη εικόνα οι τρεις φίλοι (πλην του Τζέκου, που βρίσκεται ήδη στον χώρο του σπιτιού) μαζί με τη Νένα φέρουν υποβασταζόμενο τον τραυματία Δημητρόπουλο και τον αποθέτουν στο κρεβάτι, το οποίο έτσι γίνεται το κέντρο αναφοράς όλης της υπόλοιπης σκηνής. Τέλος, στη δέκατη τρίτη εικόνα του έργου ο Δημητρόπουλος φέρεται να κοιμάται στο κρεβάτι του, την ώρα που εισβάλλει ο Λιακάκος με την απαραίτητη «συντροφιά» να περιμένει το ερωτικό του κάλεσμα στην είσοδο του σπιτιού. Η αναστάτωση που προκαλείται τελικά μεταστρέφει την επιθυμία του Λιακάκου για μια ερωτική εξέλιξη της βραδιάς και οι δύο φίλοι καταλήγουν μόνοι.

Το κρεβάτι, λοιπόν, συνιστά σημείο αναφοράς των δραματικών προσώπων και λειτουργεί προσδιοριστικά των σχέσεων και των συμπεριφορών τους. Ανάγεται, συνεπώς, σε ενοποιητικό στοιχείο της παρέας, αλλά και της ίδιας της σκηηνικής δράσης, αφού η όλη ιδέα περί λίστας γάμου αρχίζει να εκκολάπτεται από τα παράπονα που εκφράζουν οι τέσσερις φίλοι για την ποιότητα του κρεβατιού στο σπίτι του Δημητρόπουλου. Καθώς ο Δημητρόπουλος θίγεται με τα παράπονά τους, τους καλεί να συνεισφέρουν όλοι προκειμένου να αγοράσει ένα καινούριο κρεβάτι, υποστηρίζοντας ότι η δική τους χρήση είναι αυτή που το έχει καταστρέψει. Στο σημείο αυτό εκδηλώνεται για πρώτη φορά από τον Τζέκο η ιδέα του λευκού γάμου, ενός γάμου που θα διαλυθεί την τελευταία στιγμή και ενώ θα έχουν πρώτα συγκεντρωθεί όλα τα δώρα των προσκεκλημένων. Με τον τρόπο αυτό, υποστηρίζει ο Τζέκος, ολόκληρο το σπίτι θα επιπλωθεί, θα εξοπλιστεί και έτσι θα καταστεί ένας χώρος ευχάριστος για όλους τους «θαμώνες» του.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, μπορούμε να αποδώσουμε στο αντικείμενο του κρεβατιού τη λειτουργία του καταλύτη της δράσης, αφού το κρεβάτι ουσιαστικά πυροδοτεί την ίδια την εξέλιξη των δραματικών γεγονότων. Αποκτά, κατ' αυτόν τον τρόπο, μια δυναμική διαφορετική από τα υπόλοιπα σκηηνικά αντικείμενα, τα οποία περιορίζονται σε μια χρηστική λειτουργία. Επιπλέον, το κρεβάτι παραμένει άθικτο

στον σκηνικό χώρο μέχρι το τέλος του έργου, ενώ άλλα στοιχεία έχουν αρχίσει να διαφοροποιούνται. Μετά την κοινοποίηση στην παρέα της σχέσης του Δημητρόπουλου με τη Νένα, το σπίτι αρχίζει να αποκτά μια «πιο συμμαζεμένη όψη που μαρτυράει την παρουσία γυναίκα», όπως διαβάζουμε στις σκηνικές οδηγίες της έκτης εικόνας του έργου. Στη δέκατη εικόνα το σπίτι προβάλλει «εμφανώς πιο τακτοποιημένο, με κουρτίνα στο παράθυρο, χαλί στο πάτωμα και ένα-δυο στοιχεία νοικοκυρέματος ακόμη», ενώ μέσα από τον δραματικό λόγο αποκαλύπτεται η ύπαρξη καινούριου ψυγείου και πολυθρόνας με υποπόδιο. Ενώ, λοιπόν, το σύνολο του σκηνικού χώρου υφίσταται τροποποιήσεις, ενώ νέα αντικείμενα προστίθενται κατά την εξέλιξη της δράσης προσδίδοντας στον χώρο μια ανανεωμένη όψη, το κρεβάτι παραμένει το σταθερό σημείο αναφοράς του σπιτιού. Είναι, άλλωστε, το αντικείμενο που έχει εκκολάψει όλη αυτήν την αλλαγή, αφού έχει προσδεχθεί στους κόλπους του το μοναδικό ζευγάρι του έργου, έχει θρέψει τον έρωτά τους και οι καρποί του έρωτα αυτού είναι η ανανέωση που φέρνει στο σπίτι η γυναικεία παρουσία.

Στο σημείο ακριβώς αυτό, όμως, θα αναδυθεί και το τελικό διακύβευμα του έργου. Καθώς η Νένα έχει καλλιεργήσει μέσα της την προσδοκία ενός πραγματικού γάμου με τον Δημητρόπουλο και ενώ όλες της οι κινήσεις, όπως είδαμε παραπάνω, συντείνουν σε αυτό, η τελευταία σκηνή του έργου θα έρθει να διαταράξει την εμφανιζόμενη ευτυχία του ζευγαριού. Είναι η σκηνή στην οποία για πρώτη φορά βλέπουμε τα απτά αποτελέσματα του σχεδίου περί λίστας γάμου: στον χώρο του σαλονιού δεσπόζει τώρα μια δερμάτινη μπερζέρα, τυλιγμένη με νάιλον, το πρώτο από τα δώρα της λίστας που καταφτάνει στο σπίτι. Ο Δημητρόπουλος, περιχαρής που το σχέδιό τους ευοδώθηκε, πανηγυρίζει για την μπερζέρα, γεγονός που εξωθεί τη Νένα στην απογοήτευση και τον θυμό, καθώς ερμηνεύει αυτήν του την αντίδραση ως ολοκληρωτική απάρνηση και χλευασμό της ιδέας του γάμου. Αποσύρεται στα ενδότερα, για να επιστρέψει με τα κλειδιά του σπιτιού, τα οποία παραδίνει στον Δημητρόπουλο, και ύστερα εμφανίζεται με μια βάλιτσα στο χέρι, έτοιμη να αποχωρήσει. Ο Δημητρόπουλος τρέχει ξωπίσω της πείθοντάς την τελικά ότι η σχέση τους έχει προοπτική και το έργο τελειώνει με ένα ακόμη ερωτικό τους παιχνίδι.

Στην τελευταία αυτή σκηνή συμπυκνώνεται και το όλο νόημα του έργου. Η ανώριμη και με αποχρώσεις εφηβικής παρόρμησης ιδέα περί λευκού γάμου και της αντίστοιχης λίστας που θα εξοπλίσει το σχεδόν άδειο σπίτι του Δημητρόπουλου, ενώ αρχικά προβάλλει ως ένα ανώδυνο παιχνίδι μεταξύ της ανάμεικτης παρέας εργένηδων και αμετανόητων παντρεμένων «γυναϊκάδων», στο κρίσιμο σημείο και όταν πια διακυβεύεται μια πραγματική σχέση αγάπης (η μόνη που έχει εκκολαφθεί και εδραιωθεί κατά την εξέλιξη της δράσης), απαιτεί από τα εμπλεκόμενα δραματικά πρόσωπα μια ώριμη απόφαση, που δυνητικά θα επιφέρει και τη ριζική αλλαγή στον τρόπο λειτουργίας της παρέας. Εάν ο Δημητρόπουλος μεταστραφεί και ακολουθήσει τη Νένα στην επιθυμία της να επισφραγίσουν τη σχέση τους με έναν πραγματικό γάμο, τότε όχι μόνο η σύσταση της παρέας πρόκειται να αλλοιωθεί, αφού ο Δημητρόπουλος ως ξένο σώμα πια δύναται να αποβληθεί από την παρέα των ερωτύλων, αλλά η παρέα θα απολέσει και το χωροταξικό σημείο αναφοράς της, ήτοι το ίδιο το σπίτι του Δημητρόπουλου και, κατ' επέκταση, το κρεβάτι του, που ήταν και ο τόπος της τελικής επικύρωσης της προσφιούς δραστηριότητάς τους.

Ο Δημητρόπουλος ενδίδει τελικά στη σταθερότητα και τη συντροφικότητα της σχέσης του με τη Νένα, αφήνοντας έκθετη την πάλαι ποτέ αποκλειστική ανδρική συντροφιά του. Γίνεται το μέλος της παρέας το οποίο θα σπάσει τους άρρητους όρκους της φιλίας και της συνενοχής, επιφέροντας τελικά το οριστικό ρήγμα στην ταυτότητα της παρέας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η λίστα γάμου από ένα αθώο αστείο μετεξελισσεται σε μια καλοστημένη κομπίνα, για να καταλήξει στον δούρειο ίππο που θα διαβρώσει εκ των έσω τη φυσιολογία της ανδρικής συντροφιάς και θα διαρρήξει τον πάλαι ποτέ «ανδρωνίτη»¹⁹⁹⁷. Μάλιστα, στην πέμπτη εικόνα του έργου, κατά την οποία βλέπουμε να συντάσσεται η εν λόγω λίστα, ο Δημητρόπουλος, ενώ αρχικά παρακολουθεί τη διαδικασία ειρωνευόμενος, κάποια στιγμή σπεύδει να συμπληρώσει το κρεβάτι στα υποψήφια γαμήλια δώρα. Τότε οι υπόλοιποι του λένε περιπαικτικά ότι το κρεβάτι το αγοράζει ο γαμπρός. Η φράση αυτή προοιωνίζεται με κάποια ειρωνεία το τέλος του έργου: ο Δημητρόπουλος πράγματι θα γίνει γαμπρός εν τέλει και πιθανότατα θα χρειαστεί να αντικαταστήσει το παλιό και φθαρμένο κρεβάτι με ένα νέο, αμόλυντο από προηγούμενες ερωτικές εμπειρίες και έτοιμο πλέον να προσδεχθεί στους παρθενικούς του κόλπους το νιόπαντρο ζευγάρι.

Έτσι, το υπάρχον κρεβάτι όχι μόνο συμυκνώνει την πρότερη κατάσταση, το διαρκές ερωτικό παιχνίδι και τη δομημένη με όρους εφηβικής τρέλας και συνενοχής παρέα των πέντε ανδρών, αλλά ταυτόχρονα κυοφορεί και τη διάδοχη κατάσταση: τη διάρρηξη της παρέας, μετά την κίνηση «ενηλικίωσης» του Δημητρόπουλου και τη συνακόλουθη απώλεια του κέντρου αναφοράς που συνιστούσε το σπίτι του για το σύνολο της παρέας. Το κρεβάτι, από αποκλειστικός τόπος ερωτικών συνευρέσεων άλλοτε, καθίσταται σταδιακά μέσα στο έργο τόπος φροντίδας (όπως είδαμε στις τρυφερές στιγμές του Δημητρόπουλου με τη Νένα), αλλά και δυνητικός τόπος της μητρότητας, που πιθανώς θα επιφέρει ο επικείμενος γάμος. Η παρουσία του κρεβατιού προεξάρχει οποιουδήποτε άλλου σκηνικού αντικειμένου στον χώρο: ενώ όλα τα άλλα έπιπλα στην αρχή του έργου προβάλλουν ευτελή, παράταιρα και σαν για προσωρινή εγκατάσταση, καθ' υπόδειξη του συγγραφέα, και ενώ στην πορεία του έργου αντικαθίστανται από άλλα πιο ευπρεπή, το κρεβάτι παραμένει άθικτο, ωσάν ακοίμητος φρουρός της επιτελούμενης διάδοχης κατάστασης.

Στο έργο των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά *Με δύναμη από την Κηφισιά* πρωταγωνιστούν οι γυναίκες όχι μόνο ως φυσική παρουσία αλλά και ως εννοιολογική αναφορά, αφού το δραματικό σύμπαν του έργου προβάλλει προσανατολισμένο στην προβληματική της γυναικείας ταυτότητας και την αναθεώρηση των στερεοτυπικών έμφυλων συμπεριφορών. Τον δραματικό κόσμο του έργου μονοπωλούν οι συζητήσεις οι οποίες λαμβάνουν χώρα στο αστικό σαλόνι του σπιτιού της Αλέκας και οι οποίες περιστρέφονται γύρω από τα ερωτικά ζητήματα των τριών φιλενάδων και της εικοσάχρονης κόρης της Αλέκας, Ηλέκτρας. Μέσα από τις συζητήσεις αυτές αναδύεται η επίμονη προσπάθεια των γυναικών να αρθούν πάνω από τον στερεοτυπικό κοινωνικό τους ρόλο και να αντιπαραβάλουν μια εικόνα ανεξαρτησίας και χειραφέτησης. Το ταξίδι στην Ταυλάνδη που σχεδιάζουν υπηρετεί

¹⁹⁹⁷ Γεωργουσόπουλος, «Ηθών αποτύπωση», *Τα Νέα*, 6.12.1999.

αυτήν τους την ανάγκη, αφού συνιστά μια πρώτης τάξεως ευκαιρία για τις τρεις φιλενάδες να αποδείξουν στους συντρόφους τους τη δυναμική του γυναικείου συνασπισμού τους και τη σημασία της επιλογής τους να χαράξουν μια αυτόνομη πορεία ζωής.

Από το έργο αυτό μπορεί να απουσιάζουν πλήρως οι ανδρικές φιγούρες, ωστόσο οι εμμονικές αναφορές των γυναικείων προσώπων στους συντρόφους τους και η μονομανής ενασχόλησή τους με τα ερωτικά τους ζητήματα ανάγουν τελικά τους άνδρες όχι μόνο σε πρόσωπα αναφοράς της σκηνικής δράσης αλλά και σε αόρατους μοχλούς της¹⁹⁹⁸. Η συμπεριφορά των τριών γυναικών και η αμφίθυμη στάση την οποία αναπτύσσουν απέναντι στα πράγματα απορρέουν από τις εκάστοτε εξελίξεις στη σχέση τους, από απορρίψεις ή αναζωπυρώσεις του ερωτικού τους πάθους, από δέλεαρ και τερτίπια, από απόπειρες προσέγγισης και ενέργειες περιφρόνησης. Κάθε τόσο οι τρεις φιλενάδες προσέρχονται στο σαλόνι της Αλέκας για να συζητήσουν και να αναλύσουν ένα ακόμη δείγμα συμπεριφοράς κάποιου από τους συντρόφους τους, να διερευνήσουν πιθανά κίνητρα και να χαρτογραφήσουν τη μετέπειτα στάση τους. Μέσα από όλη αυτήν την ανακύκλωση των ερωτικών εμπειριών που ολοένα γεννούν καινούριες, τροφοδοτώντας αενάως το φαντασιακό των γυναικών, διαμορφώνεται τελικά μια περίκλειστη δραματική συνθήκη, η οποία αναπόφευκτα οδηγεί στο απόλυτο αδιέξοδο. Οι τρεις φιλενάδες υποκύπτουν τελικά στην ανδρική εξάρτηση, καταφάσκοντας τον προδιαγεγραμμένο κοινωνικό τους ρόλο, παρά την επίμονη προσπάθειά τους να αντισταθούν σε αυτόν και να αρθρώσουν έναν λόγο χειραφέτησης και ανεξαρτησίας.

Μέσα στο δραματικό αυτό πλαίσιο η φυσική απουσία των ανδρών αποδεικνύεται τελικά μια καίρια παρουσία, η οποία προβάλλει μάλιστα «αδιάλειπτη έως ψυχαναγκαστική»¹⁹⁹⁹. Η ανδρική, όμως, αυτή παρουσία δεν εντοπίζεται αποκλειστικά στο επίπεδο του δραματικού λόγου, αλλά παρεισφρεί και στον σκηνικό χώρο μέσα από αντικείμενα τα οποία την υποστασιοποιούν και την υπαινίσσονται. Οι κασέτες με τις ηχογραφημένες παραστάσεις του τενόρου Στέφανου, το κίτρινο τριαντάφυλλο του φρέσκου έρωτα της Μάρως, Έκτορα, και η σακούλα με τις αφροδισιακές σοκολάτες, την οποία ο Αντώνης αφήνει στην αυλή της Αλέκας με τελικό παραλήπτη την αγαπημένη του Φωτεινή, συνιστούν αντικείμενα που λειτουργούν ως συνεκδοχές των απόντων ανδρικών προσώπων. Μάλιστα, το γεγονός ότι τα αντικείμενα αυτά δεν εμφανίζονται άπαξ αλλά έχουν αλληπάλληλες σκηνικές εμφανίσεις, όπως επίσης επαναφέρονται συχνά στον λόγο των δραματικών προσώπων, δηλώνει την αυξημένη επενέργειά τους επάνω στις τρεις γυναίκες, άρα εμμέσως και την επιρροή που τους ασκούν οι σύντροφοί τους.

Ιδιαίτερη αξία έχει η παρατήρηση της Ι. Ροϊλού ότι τα τρία αυτά αντικείμενα απευθύνονται το καθένα και σε μια διαφορετική αίσθηση: η κασέτα στην ακοή, το

¹⁹⁹⁸ Πεφάνης, «Το έργο του Δημήτρη Κεχαΐδη και η θέση του στην ελληνική δραματολογία της μεταπολεμικής και σύγχρονης περιόδου», στον τόμο *Κείμενα και νοήματα: Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, ό.π., σ. 139.

¹⁹⁹⁹ Πετράκου, «Η 'νέα γυναίκα' αναζητείται στο νεοελληνικό θέατρο (1990 – έως σήμερα)», ό.π., σ. 354.

τριαντάφυλλο στην όσφρηση και οι σοκολάτες στη γεύση²⁰⁰⁰. Η πολυαισθητηριακή διέγερση την οποία προκαλούν τα αντικείμενα με την εισδοχή τους στον σκηνικό χώρο επενεργεί καίρια πάνω στα γυναικεία πρόσωπα, επιτείνοντας τη συναισθηματική τους αστάθεια και καθιστώντας τις πιο ευάλωτες στις διαθέσεις των αρσενικών. Ειδικά το τριαντάφυλλο του Έκτορα, που έχει συνοδευθεί από την υπόσχεση εκ μέρους του ότι εκείνος θα επιστρέψει στην αγκαλιά της Μάρως μέχρι το τριαντάφυλλο να μαραθεί, καλλιεργεί ένα έντονο αίσθημα αναμονής και αδημονίας. Η Μάρω, μάλιστα, προκειμένου να επιμηκύνει τον χρόνο ζωής του τριαντάφυλλου και να διασφαλίσει την έγκαιρη επιστροφή του Έκτορα, αλλάζει συχνά νερό στο βάζο, ενώ προσθέτει και μια ασπιρίνη. Δυστυχώς για την ίδια, το τριαντάφυλλο τελικά μαραίνεται και έτσι η Μάρω βρίσκεται εκτεθειμένη απέναντι στις φίλες της, καθώς νωρίτερα είχε δηλώσει ότι, αν το λουλούδι μαραθεί και ο Έκτορας δεν έχει στο μεταξύ εμφανιστεί, την ίδια στιγμή εκείνη θα πάει να βγάλει τα εισιτήρια για την Ταϊλάνδη.

Με τον τρόπο αυτό το τριαντάφυλλο επενδύεται τελικά με μια αρνητική διάσταση, με την οποία όμως τα άλλα δύο αντικείμενα προβάλλουν ενδεδυμένα άμα τη εμφανίσει τους: η μεν φωνή του Στέφανου στην κασέτα θυμίζει στην Αλέκα τον καυγά που είχαν κάνει την ίδια μέρα της ηχογράφησης και αναμοχλεύει τα αρνητικά της αισθήματα από τη φερόμενη προδοσία του, οι δε σοκολάτες του Αντώνη εκλαμβάνονται από τη Φωτεινή ως μέγιστη ερωτική παγίδα, από την οποία η ίδια αισθάνεται την ανάγκη να προφυλάξει και τις φίλες της υπαγορεύοντάς τους να μην τις καταναλώσουν. Και τα τρία αντικείμενα, συνεπώς, εγγράφονται σε μια συνθήκη υπονόμησης του ερωτικού διακυβεύματος, η οποία όμως ανατρέπεται από την κατάληξη την οποία θα έχουν οι ερωτικές περιπέτειες των γυναικών στο τέλος του έργου. Μέσα από διαρκείς παλινωδίες και συναισθηματικές παλιμβουλίες οι γυναίκες τελικά θα υποκύψουν στις πιέσεις των συντρόφων τους, θα εγκαταλείψουν το αφήγημα της αυτονόμησης και θα επιστρέψουν στον προδιαγεγραμμένο κοινωνικό τους ρόλο, αναιρώντας αναδρομικά όλη τους τη χειραφετητική προσπάθεια.

Τα τρία αντικείμενα-συνεκδοχές της ανδρικής παρουσίας αναλαμβάνουν, καθώς αποδεικνύεται, τον ρόλο τον οποίο άλλοτε είχε ο εισβολέας στο αστικό δράμα: έρχονται για να αναταράξουν τις ισορροπίες εντός του δραματικού σύμπαντος, οδηγώντας τελικά στη συγκρότηση μιας νέας σκηνικής πραγματικότητας. Η κασέτα, το τριαντάφυλλο και η σοκολάτα εισβάλλουν στον δραματικό χώρο και καλλιεργούν προσδοκίες, αμφιβολίες, προσμονές και ματαιώσεις. Πυροδοτούν στα τρία γυναικεία πρόσωπα εσωτερικές διεργασίες και συναισθηματικές περιδινήσεις, οι οποίες αντικατοπτρίζονται στον νευρωτικό τους λόγο, έναν λόγο που λειτουργεί στη βάση της επανάληψης και της ανακύκλωσης των ίδιων καταστάσεων. Όπως επισημαίνει ο Γ. Πεφάνης, «Η σύγχυση της γλώσσας δεν προδίδει εδώ μόνο την αμηχανία [...], αλλά και τη βαθύτερη ανάγκη του υποκειμένου να διευρύνει το πεδίο των εμπειριών

²⁰⁰⁰ Ιωάννα Ροϊλού, «Απών-Παρών: η εικόνα του άνδρα όπως σκιαγραφείται στα έργα 'Με δύναμη από την Κηφισιά' των Κεχαΐδη-Χαβιαρά και 'Ποιος ανακάλυψε την Αμερική' της Χρ. Σπηλιώτη», στον τόμο *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, ό.π., σσ. 193-194. Στο μελέτημά της η Ροϊλού περιγράφει αναλυτικά τον δραματουργικό αυτό μηχανισμό της σκηνικής υποστασιοποίησης της ανδρικής παρουσίας στο έργο.

του, προσπαθώντας να πλάσει νέους ρόλους και νέους εαυτούς»²⁰⁰¹. Οι τρεις φιλενάδες σε όλη τη διάρκεια του έργου επιχειρούν μάταια να αρθούν πάνω από την κυρίαρχη ιδεολογία του φύλου τους και τελικά υποκύπτουν στον εξουσιαστικό λόγο των ανδρών.

Υπό αυτό το πρίσμα, τα τρία αντικείμενα-υποκατάστατα της ανδρικής παρουσίας στο έργο έχουν λειτουργήσει ως καταλύτες της δράσης, υποδαυλίζοντας τα ερωτικά πάθη και οδηγώντας τις τρεις φιλενάδες σε διαρκείς παλινδρομήσεις, οι οποίες τελικά τις εξωθούν στην επιτέλεση του κυρίαρχου κοινωνικού τους ρόλου. Διαμέσου των αντικειμένων η ανδρική απουσία έχει καταστεί εδραία παρουσία και η παρουσία αυτή με τη σειρά της αναδύεται ως το αντεστραμμένο είδωλο της γυναικείας μορφής²⁰⁰². Η κυκλική δομή του έργου, με τις γυναίκες να επιστρέφουν τελικά στο σημείο μηδέν του έμφυλου αυτοπροσδιορισμού τους, υποδηλώνει την κατίσχυση των κοινωνικών ρόλων που υπαγορεύει η πατριαρχική κοινωνία. Πίσω και κάτω από τις μάταιες απόπειρες χειραφέτησης των γυναικών κρύβονται οι άρρενες σύντροφοί τους, οι οποίοι μοιάζουν τελικά να κινούν τα νήματα ενός μηχανισμού υπονόμησης της όποιας προοπτικής αυτονόμησης και άρσης των κοινωνικών στερεότυπων.

Στο έργο των Θανάση Παπαθανασίου – Μιχάλη Ρέππα *Μπαμπάδες με ρούμι* τον ρόλο του καταλύτη της δράσης αναλαμβάνουν διαδοχικά δύο σκηνικά αντικείμενα. Στις πρώτες σκηνές του έργου τα νεοαφιχθέντα στο πατρικό σπίτι αδέρφια με τις συζύγους τους απεργάζονται τρόπους ώστε να ιδιοποιηθούν την περιουσία του πατέρα τους, μετά την ανακοίνωση της Βουλγάρας Βέσκας ότι έχει συνάψει κρυφό γάμο με τον ηλικιωμένο πατέρα τους, άρα είναι και η νόμιμη κληρονόμος της περιουσίας του. Η ιδέα της Τζένης να φτιάξουν το αγαπημένο γλυκό της Βέσκας και να εγχύσουν στο εσωτερικό του δηλητήριο, ώστε να την βγάλουν από τη μέση, χαιρετίζεται από τη Ρόη και τον Παναγιώτη. Ο μόνος που δεν γνωρίζει το σχέδιο είναι ο σύζυγος της Τζένης, Χρήστος. Οι μπαμπάδες με ρούμι παρασκευάζονται με περισσή φροντίδα, αλλά η Βέσκα θα αρνηθεί πεισματικά να τους δοκιμάσει. Σε ανύποπτο χρόνο, ωστόσο, ο υπερήλικος πατέρας θα αρπάξει έναν μπαμπά, θα τον φάει και θα πεθάνει.

Στο σημείο αυτό άρχεται το δεύτερο σκέλος της φαρσικής πλοκής του έργου, καθώς άπαντες πληροφορούνται ότι ο νεκρός ήταν ο υπερτυχερός του λόττο που κερδίζει εκατομμύρια. Πληροφορούνται, όμως, ταυτόχρονα, ότι το τυχερό δελτίο βρίσκεται στο πορτοφόλι του νεκρού που έχει θαφτεί μαζί του. Χωρίς δεύτερη σκέψη τα τέσσερα πρόσωπα σπεύδουν νύχτα στο νεκροταφείο με σκοπό να ανασκάψουν τον τάφο του πατέρα τους. Μετά από μια επίπονη ανασκαφική προσπάθεια, παίρνουν στα χέρια τους το πορτοφόλι, αλλά το δελτίο είναι άφαντο. Στο μεταξύ από την ομάδα των τεσσάρων έχει αποσχιστεί ο Χρήστος, ο οποίος, προφασιζόμενος πόνο στη μέση, επιστρέφει στο σπίτι. Εκεί, θα καταναλώσει άθελά του έναν δηλητηριασμένο μπαμπά και θα χάσει και αυτός πάραυτα τη ζωή του.

²⁰⁰¹ Πεφάνης, *ό.π.*

²⁰⁰² Κόκκοτα, «'Με δύναμη' για αυτονόμηση», *Πελοπόννησος*, 13.4.2000.

Ακόμα μία πληροφορία, που αφορά ένα μυστικό της Βέσκας, θα γίνει, τότε, η αφορμή η οποία θα δώσει στο έργο την τελική του λύση. Η γειτόνισσα Βάσω αποκαλύπτει στους παριστάμενους ότι ουσιαστικά ο γάμος της Βέσκας με τον πατέρα τους είναι άκυρος, καθώς εκείνη είναι ήδη παντρεμένη. Ο Παναγιώτης, η Ρόη και η Τζένη εκβιάζουν, τότε, τη Βέσκα ότι θα την καταγγείλουν στην αστυνομία και έτσι κατορθώνουν να της αποσπάσουν το δελτίο του λόττο, το οποίο τελικά εκείνη είχε φυλάξει. Η Βέσκα από την πλευρά της τους απειλεί ότι θα τους καταδώσει για τον φόνο δύο ανθρώπων. Κάτω από τη δαμόκλειο σπάθη των εκατέρωθεν απειλών τα πρόσωπα συμβιβάζονται τελικά να διαμοιράσουν μεταξύ τους τα χρήματα του λόττο.

Τα δύο αντικείμενα, η πιατέλα με τους μπαμπάδες αρχικά και το δελτίο του λόττο στη συνέχεια, λειτουργούν στο έργο αυτό ως καταλύτες της δράσης, αφού συνοψίζουν την κύρια πρόθεση των δραματικών προσώπων και ενεργοποιούν το ντόμινο των δραματικών εξελίξεων, οδηγώντας προοδευτικά στη λύση. Σε ένα έργο, όμως, του οποίου η δραματική δυναμική εδράζεται στη «σκηνικά οργιαστική υπερβολή του μύθου»²⁰⁰³, τα συγκεκριμένα αντικείμενα δεν συνιστούν απλώς πυροδοτητές της δράσης, αλλά πολύ περισσότερο ανάγονται σε φωτεινούς φάρους του κειμενικού νοήματος. Από τη μια, το λόττο και η επίμονη αναζήτησή του, που οδηγεί τα πρόσωπα ακόμα και στην τυμβωρυχία, καταδεικνύουν τα νέα ήθη του μικροαστισμού, την απληστία και τη διαβρωτική αξία του χρήματος. Από την άλλη, οι μπαμπάδες που επιστρατεύονται για την εξόντωση της Βουλγάρας υπηρέτριας Βέσκας αφενός συνδέονται με μια στερεοτυπική αναπαράσταση της εικόνας του ξένου/μετανάστη ως εκμεταλλευτή, αφετέρου υποδηλώνουν την ηθική κατάπτωση των μικροαστών, οι οποίοι αποδεικνύεται ότι δεν διστάζουν να πατήσουν ακόμα και επί πτωμάτων προκειμένου να πλουτίσουν.

Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά, η απληστία και ο αμοραλισμός, στοιχειοθετούν τελικά την εικόνα του νεοέλληνα μικροαστού, έτσι όπως αυτή σκιαγραφείται από τους δύο συγγραφείς στο σημείωμά τους στο πρόγραμμα της παράστασης:

[Οι ήρωες του έργου] αγωνιούν για την κονόμα, δεν έχουν ρίζες, δεν έχουν κουλτούρα, ούτε εθνική συνείδηση, καταναλώνουν χωρίς να ζούνε, είναι αποτρελαμένοι απ' τη διαφήμιση, τις κοσμικές στήλες και την ανοησία των τηλεοπτικών σόου, δεν έχουν φιλότιμο ούτε και αναστολές, είναι οι απελπισμένοι της ευμάρειας.²⁰⁰⁴

Συνεπώς, κάτω από το φαρσικό παιχνίδι με τις συνεχείς ανατροπές και την τηλεοπτική δομή στη συγκρότηση των δραματικών διαλόγων, στους οποίους εμφιλοχωρεί μια επιφαινόμενη ελαφρότητα, λανθάνει τελικά μια βαθύτερη σάτιρα του νεοέλληνα μικροαστού και της «κονόμας» ως νέας «μεγάλης ιδέας του έθνους»²⁰⁰⁵. Το χρήμα και ο νεοπλουτισμός τίθενται στο επίκεντρο του δραματικού σύμπαντος του έργου, ενώ παράλληλα «η ανθρώπινη ζωή χάνει την αξία της, η

²⁰⁰³ Θυμέλη, «'Μπαμπάδες με ρούμι' στο 'Βεάκη'», *Ριζοσπάστης*, 24.12.1996.

²⁰⁰⁴ Θανάσης Παπαθανασίου, Μιχάλης Ρέππας, Άτιτλο σημείωμα, στο Θανάσης Παπαθανασίου, Μιχάλης Ρέππας, *Μπαμπάδες με ρούμι*, Θέατρο Βεάκη, Χειμώνας 1996-1997.

²⁰⁰⁵ Ψυρράκης, «'Μπαμπάδες με ρούμι'», *Απογευματινή της Κυριακής*, 12.1.1997.

σημασία της οικογένειας φαλκιδεύεται»²⁰⁰⁶. Υπό το πρίσμα αυτό το λόττο λειτουργεί ως μετωνυμία του χρήματος και η επίμονη προσπάθεια της αναζήτησής του ανάγεται σε ρυθμιστική αρχή του μικροαστικού βίου των προσώπων.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει, επίσης, το γεγονός ότι η απόκρυψη του λόττο και η απόπειρα ιδιοποίησης των κερδών αποδίδεται σε πρώτο χρόνο στη Βουλγάρα Βέσκα. Πρόκειται για την αναπαραγωγή μιας απλουστευτικής εικόνας του μετανάστη, που εμφανίζεται ως ο πονηρός και δαιμόνιος, χωρίς ηθικές αναστολές και πάντα σε ετοιμότητα για να απομυζήσει ό,τι μπορεί από την ευμάρεια των γηγενών²⁰⁰⁷. Ωστόσο, η επιλογή αυτή των δύο συγγραφέων θα μπορούσε να ιδωθεί υπό το πρίσμα της επιστράτευσης μιας οικείας στερεοτυπικής εικόνας με σκοπό την ολική ανατροπή της. Γιατί τελικά είναι τα ζεύγη των Ελλήνων και η γειτόνισσα Βάσω (η οποία αλλάζει στρατόπεδα κατά το συμφέρον της) αυτοί οι οποίοι αποδεικνύονται μέγιστοι δολοπλόκοι, αδίστακτοι σφετεριστές και κυνικοί δολοφόνοι.

Μέσα από την αναπαραγωγή της κυρίαρχης εικόνας της γυναίκας οικονομικής μετανάστριας αναδύεται, έτσι, η σήψη και ο ηθικός εκμαυλισμός του νεοέλληνα την εποχή της κορύφωσης της επίπλαστης ευμάρειας. Με τον τρόπο αυτό, η χρήση της στερεοτυπικής αυτής αναπαράστασης υπόκειται σε μια ανακλαστική δυναμική, αφού στην ουσία η συμπεριφορά της Βέσκας απορρέει από το υφιστάμενο κοινωνικό πλαίσιο και συνιστά μια απόπειρα επιβίωσης μέσα σε αυτό. Συνεπώς, συνοψίζει και αντανακλά την κυρίαρχη ηθική αυτού του πλαισίου, ήτοι μια ηθική του εύκολου πλουτισμού και της απουσίας αναστολών. Το λόττο και οι μπαμπάδες αναδύονται ως ίχνη της νεοαστικής αυτής ηθικής, τα οποία γεννούν τον επί σκηνης παραλογισμό και εκβάλλουν σε μια εικόνα πλήρους αποσύνθεσης των οικογενειακών δεσμών, των κοινωνικών σχέσεων και αυτής της ίδιας της ηθικής συγκρότησης του ατόμου.

Ένα αντικείμενο το οποίο λειτουργεί ως καταλύτης της δράσης συναντάμε και στην *Ιουλιέτα των Μάκιντος* του Στέλιου Λύτρα. Πρόκειται για τη δισκέτα «Ρόμιο», την οποία επίμονα αναζητά η Ιουλιέτα και η οποία περιέρχεται τελικά στα χέρια της στο τέλος του έργου, μεταβάλλοντας ριζικά τη δραματική ατμόσφαιρα. Ο Λύτρας στο έργο του αυτό τοποθετεί το γνωστό σαιξπηρικό ειδύλλιο σε ένα πολυμεσικό περιβάλλον, το οποίο προσλαμβάνει χαρακτηριστικά δυστοπίας. Η Βερόνα εμφανίζεται ως ένα κρατίδιο που λειτουργεί με όρους τεχνολογικού ολοκληρωτισμού: οι πολίτες υπόκεινται σε διαρκή έλεγχο, παρακολουθούνται από κάμερες, λογοδοτούν διαρκώς για τις ενέργειες και τις προθέσεις τους και τελούν σε καθεστώς φόβου. Οι ηγεμόνες έχουν επιβάλει πλείστες απαγορεύσεις, αποσύροντας και καθιστώντας

²⁰⁰⁶ Μουντράκη, «Πικρές απολαύσεις», στο Θανάσης Παπαθανασίου, Μιχάλης Ρέππας, *Μπαμπάδες με ρούμι*, Σοκόλη, Αθήνα 2007, σσ. 8-9.

²⁰⁰⁷ Τη στερεοτυπική αυτή εικόνα του μετανάστη στη νεοελληνική δραματουργία του τέλους του 20ού και των αρχών του 21^{ου} αιώνα αναλύει η Π. Σωτήρχου, η οποία καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η απόδοση στερεοτυπικών συμπεριφορών στους μετανάστες απορρέει από την ανάγκη των γηγενών να διευρύνουν την προβλεψιμότητα των καταστάσεων της καθημερινής ζωής και ως τέτοια αντανακλάται και στη δραματουργία. Βλ. αναλυτικά: Παναγιώτα Σωτήρχου, «Μετανάστευση και στερεότυπα στο νεοελληνικό δράμα (1996-2010)», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης αφιερωμένης στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot: Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη-Δραματουργία-Θεωρία*, επιμ. Αλεξία Αλτουβά & Μαρία Σεχοπούλου, Αθήνα 21-23.11.2013, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017, σσ. 255-265 (ιδίως σ. 264).

απαγορευμένα όλα όσα θεωρούνται επικίνδυνα για τη βιωσιμότητα του καθεστώτος: ταινίες, βιβλία, δισκέτες, λέξεις, ακόμα και ολόκληρη η ποίηση έχουν εξοστρακιστεί από το βασίλειο της Βερόνας και διακινούνται πλέον παρανόμως σε συγκεκριμένα μπαράκια.

Ιδιαίτερα για τις δισκέτες, οι οποίες έχουν κριθεί απαγορευμένες, ο Πρόεδρος της Βερόνας σε διάγγελμά του σημειώνει:

Αυτό που δεν έχει ίσως συνειδητοποιήσει η κοινή γνώμη είναι οι διαστάσεις του κινδύνου. Οι τρομοκράτες διακινούν δισκέτες με περιεχόμενο που αποσκοπεί να ερεθίζει τα κατώτερα κέντρα του εγκεφάλου, τα κέντρα των συναισθημάτων. Η χρήση των δισκετών αυτών είναι καταστροφική. Σε ελάχιστο χρόνο δημιουργεί το σύνδρομο της υπερσυναισθηματικότητας. [...] Το φοβερότερο, όμως, είναι ότι οι χρήστες, υπό την επήρεια αυτών των δισκετών, μεταβάλλονται οι ίδιοι σε τρομοκράτες και προβαίνουν καθημερινά σε πράξεις βίας κατά της Αρχής και κατά των νομιμοφρόνων πολιτών. Η τρομοκρατία αναπαράγεται, λαέ της Βερόνας. Διαδίδεται. Και απειλεί.²⁰⁰⁸

Στη συνέχεια δηλώνει ότι θα αρχίσουν εκτεταμένες επιχειρήσεις εντοπισμού και εξάρθρωσης των θυλάκων τρομοκρατίας και καλεί τους πολίτες να συνδράμουν το έργο της αστυνομίας παρέχοντας πληροφορίες. Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου ο Πρόεδρος θα επανέρχεται με το διάγγελμά του για τις δισκέτες, την ίδια στιγμή που από τις οθόνες επί σκηνής θα προβάλλονται σκηνές βίας, ενώ οι εκφωνητές των ειδήσεων θα αναφέρονται και σε μια διαφορετική κάθε φορά επέμβαση της αστυνομίας σε γιάφκες τρομοκρατών, όπου φέρεται να φυλάσσεται μεγάλο στοκ αποσυρμένων δισκετών.

Η Ιουλιέτα εκμυστηρεύεται στη φίλη της Μόνα την προσπάθειά της να αποκτήσει πρόσβαση στη δισκέτα «Ρόμεο». Εκείνη αναλαμβάνει να πληροφορήσει την Ιουλιέτα για το περιεχόμενο της δισκέτας, αλλά οι πληροφορίες που αποσπά περιορίζονται μόνο στο ότι είναι μια πολύ παλιά δισκέτα, με «άσχημο» και επικίνδυνο περιεχόμενο. Μάλιστα, η Μόνα ψέγει την Ιουλιέτα που αναζητά μια αποσυρμένη δισκέτα, καθώς θεωρεί ότι έτσι υπονομεύει τη θέση της. Η Ιουλιέτα, όμως, έχει νωρίτερα αποκαλύψει στον Τυβάλτο τον λόγο για τον οποίο θέλει να αποκτήσει τη δισκέτα. Ενώ εκείνος της προσάπτει την ψευδαίσθηση της αντίστασης, εκείνη αποδίδει την επίμονη αναζήτησή της στην άχαρη και τετριμμένη ζωή της, την οποία και θέλει να ανατρέψει μέσα από το παιχνίδι μιας δισκέτας που τυγχάνει να είναι απαγορευμένη. Βέβαια, παραδέχεται ότι της έχει γίνει εμμονή η απόκτηση της συγκεκριμένης αποσυρμένης δισκέτας και ζητά από τον Τυβάλτο να την βοηθήσει να την βρει. Εκείνος της αποκαλύπτει ότι η διακίνηση απαγορευμένων δισκετών γίνεται από κάποιους «ντήλερς», «λαθρέμπορους ψευδαισθήσεων» και προσπαθεί να αποτρέψει την Ιουλιέτα από την αναζήτησή της. Μετά από επιμονή της, ωστόσο, της δίνει τη διεύθυνση του μπαρ του Λορέντζο, όπου διακινούνται οι δισκέτες.

Από το σημείο αυτό και εξής οι δραματικές καταστάσεις δρομολογούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να απολήξουν στην απόκτηση από την Ιουλιέτα της πολυπόθητης δισκέτας, που θα επιφέρει την ολική μεταστροφή του δραματικού τοπίου. Από τη στιγμή που η Ιουλιέτα βάζει τη δισκέτα να παίζει στον υπολογιστή της και στον

²⁰⁰⁸ Λύτρας, *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος*, ό.π., σ. 60.

δραματικό χώρο αντηχούν τα λόγια από το κείμενο του Σαίξπηρ, τα άλλοτε ηλεκτρονικά ιερογλυφικά με τα οποία αποτυπωνόταν η σκέψη της Ιουλιέτας στην επί σκηνής γιγαντοοθόνη αντικαθίστανται από τις λέξεις του σαιξπηρικού κειμένου. Σύμφωνα με τον Δ. Τσατσούλη, με την ενεργοποίηση της δισκέτας ουσιαστικά επιβεβαιώνεται ο ποιητικός κόσμος, τον οποίο η Ιουλιέτα είχε εξαρχής κατασκευάσει μέσω των ιερογλυφικών της²⁰⁰⁹.

Ο λόγος του σαιξπηρικού κειμένου καθίσταται έτσι ένας λόγος «επιτελεστικός, [που] λειτουργεί δραστικά, αλλάζει τον σκηνικό χώρο και όσα βρίσκονται επ' αυτού»²⁰¹⁰: η εικονική πραγματικότητα του καθεστώτος της Βερόνας καταρρέει μπροστά στην εκπεφρασμένη ορμή του απόλυτου έρωτα, που γίνεται πραγματικότητα καθώς η Ιουλιέτα ενδύεται το βαρύτιμο αναγεννησιακό της φόρεμα και κατευθύνεται προς το παλάτσο από όπου αντηχούν τα λόγια του Ρωμαίου. Με τον τρόπο αυτό η ποίηση επανεγκαθίσταται στην ηλεκτρονική δυστοπία της Βερόνας, που τώρα φαίνεται να διανοίγεται στην ευρυχωρία του ποιητικού λόγου και στην ζωογόνο επικράτεια του αγνού έρωτα. Την αλλοτρίωση και την «αποξήρανση των αισθημάτων»²⁰¹¹ από την επικυριαρχία των ηλεκτρονικών συστημάτων και του τεχνολογικού ολοκληρωτισμού διαδέχεται τώρα ο άμωμος, διαχρονικός και διατοπικός έρωτας, που φανερώνεται μόνο όταν λέγεται, όταν εκφωνείται μέσα από την ποίηση της ζωντανής ύλης.

Η διαρκής επαναφορά της δισκέτας στον δραματικό λόγο των προσώπων και η επίδρασή της στις δραματικές καταστάσεις την καθιστούν δρών αντικείμενο δυνάμενο να επικαθορίσει το δραματικό σύμπαν του έργου. Πέρα, όμως, από την εκκρεμότητα που συντηρείται καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης σχετικά με την απόκτηση της δισκέτας εκ μέρους της Ιουλιέτας και η οποία ανάγει τη δισκέτα σε καταλύτη της δράσης, μια άλλη διάσταση που σχετίζεται με το ιδεολογικό της φορτίο αναδεικνύεται κυρίαρχη ως προς το εννοιολογικό υπόστρωμα του έργου. Η ρητορική του καθεστώτος γύρω από την επιδραστική δύναμη των δισκετών στη σκέψη και το συναίσθημα των πολιτών, το ανελέητο κυνήγι των παράνομων διακινητών και η πρωτοφανής ποινικοποίηση της χρήσης των αποσυρμένων δισκετών διαμορφώνουν την αίσθηση της καθολικής απειλής του συστήματος από τις δισκέτες και της δυνητικής του κατάρρευσης από μια ενδεχόμενη ιδεολογική τους κυριαρχία. Υπό το πρίσμα αυτό η δισκέτα της Ιουλιέτας, η οποία συμβολικά μάλιστα ονομάζεται «Ρόμιο», καθώς δι' αυτής επανενεργοποιείται ο ερωτικός λόγος και έτσι υπερβαίνεται η δυστοπική πραγματικότητα της Βερόνας, λειτουργεί καταλυτικά στην εξέλιξη της δράσης, εκβάλλοντας τελικά στην ολική ανατροπή της δραματικής συνθήκης και αναδεικνύοντας τη συμβολή του ποιητικού λόγου στη συγκρότηση ελεύθερων συνειδήσεων.

²⁰⁰⁹ Για τα ιερογλυφικά ο μελετητής σημειώνει ότι ουσιαστικά αποτελούν λέξεις-σημεία, τα οποία συνιστούν μνήμη πραγμάτων και αναφέρονται ως τοπία της ουτοπίας. Τσατσούλης, «Η Ιουλιέτα, τα τοπία του αυταρχισμού και η ουτοπία των λέξεων», *ό.π.*, σ. 659.

²⁰¹⁰ *Το ίδιο*, σ. 662.

²⁰¹¹ Θυμέλη, «'Η Ιουλιέτα των μάκιντος' στο 'Σημείο'», *Ριζοσπάστης*, 25.4.2000.

Μία δισκέτα είναι ο κινητήριος μοχλός της δράσης και στο μελλοντολογικό έργο του Λένου Χρηστίδη *Δύο Θεοί*. Ο Πάτρικ και ο Μιγκέλ, τρόφιμοι ενός κέντρου απεξάρτησης από τους υπολογιστές, συλλαμβάνουν ένα ιδιοφυές σχέδιο: εν όψει της πυρηνικής καταστροφής, η οποία επίκειται και προβλέπεται να αφανίσει τον πλανήτη, αποφασίζουν να αξιοποιήσουν τον υπολογιστή που κρύβουν στο δωμάτιό τους και στο διάστημα που τους απομένει να καταγράψουν το σύνολο της ανθρώπινης ιστορίας σε μια δισκέτα, την οποία σκοπεύουν να θάψουν βαθιά στη γη, ώστε να την βρουν οι νέοι άνθρωποι οι οποίοι ενδεχομένως εποίκισουν τη γη μετά από χιλιάδες χρόνια. Αρχίζουν, λοιπόν, την αρχειοθέτηση των επιτευγμάτων του ανθρώπινου πολιτισμού, αλλά πολύ γρήγορα προβληματίζονται για τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι θα μείνουν στην ιστορία. Αποφασίζουν, τότε, να ιδιοποιηθούν τους ρόλους των δύο θεών, οι οποίοι δήθεν δημιούργησαν τον κόσμο, και να καταγραφούν ως τέτοιοι στο προς διάσωση αρχείο.

Στο σημείο αυτό αρχίζουν να λαμβάνουν αντίστοιχα αιτήματα και από τους συγκρατούμενούς τους αλλά και από το προσωπικό του κέντρου απεξάρτησης, καθένας από τους οποίους διεκδικεί τη βιογραφία ενός διαφορετικού κάθε φορά ιστορικού προσώπου. Υποκύπτοντας στις πιέσεις τους, οι δύο τρόφιμοι προχωρούν τελικά στην αλλοίωση των ιστορικών δεδομένων και η παραχαραγμένη ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού καταγράφεται μια για πάντα στο μοναδικό ντοκουμέντο της ιστορίας του ανθρώπινου γένους, την καλά κλεισμένη μέσα με μια κομψή βελούδινη θήκη δισκέτα.

Όπως στο προηγούμενο έργο, έτσι και εδώ η δισκέτα καθίσταται καταλύτης της δράσης, καθώς ενεργοποιεί τον δραματικό λόγο και πυροδοτεί τις εξελίξεις στην κατεύθυνση της εκπλήρωσης του δραματικού διακυβεύματος. Ενώ, όμως, στο έργο του Λύτρα μέσω της τελικής ενεργοποίησης της δισκέτας διανοίγεται μια ελπιδοφόρα προοπτική στο δυστοπικό δραματικό σύμπαν, καθώς η ποίηση επανεγκαθίσταται στο ολοκληρωτικό καθεστώς της Βερόνας, στο έργο του Χρηστίδη η τελική συμπύκνωση στη δισκέτα του πλέον εκτεταμένου σχεδίου αλλοίωσης της Ιστορίας αφήνει μια αιχμή για το μέλλον του ανθρώπινου πολιτισμού και την υπαγωγή του σε ιδεολογική χρήση από την εκάστοτε εξουσία. Ο Θ. Γραμματάς περιγράφει χαρακτηριστικά τον ιδεολογικό αυτό μετασχηματισμό: «Η τεχνολογία αποϊδεολογικοποιείται, αυτονομείται και υποκαθιστά το ίδιο το σύστημα ως καταπιεστικό μηχανισμό, γεγονός που την καθιστά συνώνυμη του κράτους»²⁰¹². Η τεχνολογία, συνεπώς, προοδευτικά μεταβάλλεται σε μια αόρατη εξουσιαστική δύναμη, η οποία, όπως αποδεικνύεται, δύναται να θέσει υπό αίρεση αυτήν την ίδια την ανθρώπινη Ιστορία.

Βέβαια, η κατάληξη του έργου του Χρηστίδη δεν ενδύεται μια δραματική διάσταση, όπως συμβαίνει με το έργο του Λύτρα, όπου της τελικής επαναφοράς του ποιητικού λόγου μέσω της δισκέτας έχει προηγηθεί ο θάνατος του επαναστάτη, συντηρώντας έτσι την αίσθηση τρόμου και επισφάλειας που είχε καλλιεργηθεί σε όλη τη διάρκεια της δράσης. Ο Χρηστίδης προσεγγίζει μάλλον σαρκαστικά την

²⁰¹² Γραμματάς, «'Ω τι θαυμαστός καινούριος κόσμος': Η τεχνολογία ως πανάκεια και όλεθρος στο νεοελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα», *ό.π.*, σ. 200.

«απελπισία του τίποτα και του πουθενά»²⁰¹³. Ο μηδενισμός που αναδύεται από την τελική εικόνα, στην οποία οι δύο τρόφιμοι παίρνουν θέση στο κρεβάτι μπροστά από την τηλεόραση και μετρώντας αντίστροφα υποδέχονται με αγαλλίαση και σαμπάνια το τέλος του κόσμου, διέπεται από μια ιλαροτραγική διάθεση, η οποία υπονομεύει τη δραματικότητα των συμβάντων.

Υπό αυτό το πρίσμα το αντικείμενο της δισκέτας αντανάκλα από τη μια την αγωνία για το μέλλον του ανθρώπινου πολιτισμού, αλλά από την άλλη συνιστά την ενσάρκωση μιας αφελούς ιδέας για τη διαιώνιση της ανθρώπινης ιστορίας –πόσο δε μάλλον όταν η ιστορία αυτή διασώζεται εσκεμμένα διαστρεβλωμένη. Η εικόνα του κόσμου που συμπυκνώνεται στην ηλεκτρονική υπόσταση της δισκέτας δεν είναι παρά αυτή ενός «κόσμου-γραφήματος που ολισθαίνει μέσα στον εαυτό του, δείχνεται, αντανάκλαται στα κάτοπτρα του εαυτού του»²⁰¹⁴ και αυτό διότι βασίζεται στην αλλοίωση, την παραχάραξη και την υπαγωγή στο ατομικό συμφέρον, το οποίο καλείται να υπηρετήσει. Η λειτουργία της δισκέτας εξαντλείται, συνεπώς, στην ανάδειξη μιας ειρωνικής ματιάς εκ μέρους του συγγραφέα πάνω στον σχετικισμό του ιστορικού λόγου και την εξέλιξη του ιστορικού υποκειμένου εν μέσω της επέλασης των νέων τεχνολογιών.

Ως αντικείμενα τα οποία πυροδοτούν τις δραματικές εξελίξεις εμφανίζονται στο έργο του Τάκη Χρυσούλη *Ρήγας Βελεστινλής-Φεραίος* τα βιβλία του Ρήγα που με θρησκευτική ευλάβεια διαβάσει και φυλάσσει η Μαργαρίτα, η Χάρτα του Ρήγα με τις περιοχές στις οποίες πρόκειται να λάβει χώρα η επανάσταση, καθώς και οι προκηρύξεις που προδίδουν τελικά τους επαναστάτες και τους στέλνουν στη φυλακή της Αυστρίας. Το έργο του Χρυσούλη κινείται στο πλαίσιο του τυπικού ιστορικού δράματος, το οποίο άνθησε στη νεοελληνική δραματουργία του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20ού αιώνα. Εστιάζει στα πρώτα βήματα της επανάστασης που ξεκίνησε στις ελληνικές παροικίες, για να διαδοθεί στη συνέχεια στον καθαυτό ελλαδικό χώρο.

Το σπίτι του Αργέντη στη Βιέννη καθίσταται τόπος μυστικών συναντήσεων για τους Έλληνες της πόλης, οι οποίοι έχουν αποφασίσει να ενταχθούν στον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα. Η είδηση ότι από στιγμή σε στιγμή θα καταφτάσει ο Ρήγας ξεσηκώνει τους παριστάμενους και όλοι τον περιμένουν με ανυπομονησία. Μέσα σε κλίμα άκρας μυστικότητας πραγματοποιείται η άφιξη του Ρήγα, ο οποίος εξηγεί στους παριστάμενους το σχέδιο του αγώνα και τους επιδεικνύει τη χάρτα. Μάλιστα, όλοι μαζί συμφωνούν να στείλουν αντίτυπα της χάρτας μαζί με προκηρύξεις στην Ελλάδα, προκειμένου να βοηθήσουν στον εκεί συντονισμό του αγώνα. Ωστόσο, το σχέδιό τους δεν ευοδώνεται. Ο Ρήγας και ο Αργέντης συλλαμβάνονται και κρατούνται στις φυλακές της Βιέννης. Η Μαργαρίτα, κόρη του Αργέντη, ειδοποιείται με μήνυμα κρυμμένο σε μαντίλι να εγκαταλείψει το σπίτι της και φυγαδεύεται στην Ελλάδα. Οι επαναστάτες θα θανατωθούν, όπως θα πληροφορηθούμε στην τελευταία σκηνή του έργου, που διαδραματίζεται τα τελευταία

²⁰¹³ Πράτσικας, «Δύο Θεοί», *Ημερήσιος Κήρυξ*, 16.4.1999.

²⁰¹⁴ Πολενάκης, «Πλατωνική 'Πολιτεία' (;) σε 'κόμικς' παράφραση», *Αυγή*, 16.5.1999.

χρόνια της επανάστασης στο Ναύπλιο. Η Μαργαρίτα, η οποία φέρεται να έχει γλιτώσει, αναπολεί τώρα το προεπαναστατικό κλίμα που επικρατούσε στις ελληνικές παροικίες και μνημονεύει τη μεγαλοσύνη του Ρήγα.

Ενώ η Χάρτα, πάνω στην οποία είναι σημαδεμένες οι πόλεις στις οποίες πρόκειται να ανάψει η φλόγα της επανάστασης, εγγράφει στο φαντασιακό των εμπλεκόμενων προσώπων τον ένοπλο αγώνα και την αίσια έκβασή του, τα βιβλία του Ρήγα συνιστούν την πνευματική προεργασία του αγώνα αυτού. Ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Τούτος ο λόγος (*Δείχνει το βιβλίο.*) είναι ο σπόρος. Σαν ποτιστεί με ιδρώτα και με αίμα, θα βγάλει καρπό. Την άνοιξη μαζί με όλα, θ' ανθίσει στη χώρα μας. Έτσι θα φυτρώσει το δέντρο της λευτεριάς!»²⁰¹⁵. Ως εκ τούτου, τα βιβλία στο έργο προβάλλουν ριζωμένα στο παρόν των προσώπων, ένα παρόν που διαποτίζεται τόσο από τη λαχτάρα της επανάστασης όσο και από τον φόβο που γεννά η παράνομη δράση. Έτσι, όταν η Μαργαρίτα διαβάσει φωναχτά αποσπάσματα από το «Φυσικής Απάνθισμα», ο πατέρας της την προτρέπει να καταχωνιάσει την «μπόμπα», όπως αποκαλεί το βιβλίο, στο πιο βαθύ σεντούκι και να το συμβουλευεται μόνο τη νύχτα, αν το επιθυμεί. Σε άλλο σημείο η Μαργαρίτα διαβάσει στον Παναγή, ψυχοπαίδι της οικογένειας, αποσπάσματα από άλλο βιβλίο του Ρήγα και εκείνος παθιάζεται τόσο ώστε της ζητά να του μάθει γράμματα για να μπορεί να απολαμβάνει και εκείνος τη χαρά της ανάγνωσης.

Τα βιβλία του Ρήγα, συνεπώς, αναδεικνύονται σε σύμβολα της επανάστασης, καθώς κυοφορούν την ελπίδα της εθνικής παλιγγενεσίας και προετοιμάζουν την πνευματική αφύπνιση του έθνους. Δεν είναι τυχαίο ότι την αξία της μόρφωσης και της πνευματικής καλλιέργειας αναγνωρίζουν στο έργο κατεξοχήν τα δύο λιγότερο προνομιούχα πρόσωπα: η Μαργαρίτα, η οποία ως γυναίκα σύμφωνα με τις επιταγές της εποχής θα έπρεπε να απέχει από τη γνώση και η έργοια της να περιορίζεται στη φροντίδα του σπιτιού (ο ίδιος ο πατέρας της την προτρέπει σε μια τέτοια στάση), και ο Παναγής, ο οποίος ως προερχόμενος από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα έχει στερηθεί το αγαθό της παιδείας και της μόρφωσης.

Το γεγονός ότι η αξία των γραμμάτων επεκτείνεται σε όλα τα κοινωνικά στρώματα προσδίδει στα βιβλία μια λειτουργία αναγεννητική, τέτοια που μπορεί να έχει ως φυσικό επακόλουθο την εξέγερση ενάντια στον τούρκικο ζυγό και την κατάκτηση της εθνικής ανεξαρτησίας. Η Χάρτα αναδεικνύεται στο επιστέγασμα της πνευματικής αυτής διαδρομής, με τη σιγουριά του Ρήγα για τις περιοχές που θα ελευθερωθούν να προεξοφλεί την τελική έκβαση του αγώνα. Οι προκηρύξεις συνιστούν την υλοποίηση όλης αυτής της προπαρασκευαστικής διεργασίας, η οποία συγκεντρώνει την προθετικότητα των δραματικών προσώπων καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης. Συνεπώς, ο συστηματικός προσανατολισμός των προσώπων στην πνευματική προετοιμασία της επανάστασης ανάγει τα τρία αυτά αντικείμενα –βιβλία, Χάρτα, προκηρύξεις– σε καταλύτες της δράσης, αφού δι' αυτών υποστασιοποιείται στο σκηνικό παρόν το όραμα της εθνικής παλιγγενεσίας, γύρω από το οποίο περιστρέφεται το σύνολο της σκηνικής δράσης.

²⁰¹⁵ Χρυσούλης, *Ρήγας Βελεστινλής-Φεραίος*, ό.π., σ. 39.

Τέλος, σε ένα έργο το οποίο δεν εγγράφεται στον ρεαλιστικό κανόνα συναντάμε επίσης την ύπαρξη ενός αντικειμένου που λειτουργεί ως καταλύτης της δράσης, κατευθύνοντας τις ενέργειες των δραματικών προσώπων από την αρχή μέχρι το τέλος του. Πρόκειται για το αντικείμενο του συμβολαίου στο έργο του Ανδρέα Στάικου *Φτερά στρουθοκαμήλου*, το οποίο όπως θα δούμε παρακάτω, εντάσσεται τελικά και αυτό στο παιχνίδι του σκηνικού ψεύδους που χαρακτηρίζει τη δραματουργία του Στάικου στο σύνολό της. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στην Αλεξάνδρεια του Μεσοπολέμου. Ένας Έλληνας της ομογένειας, ο Αργύρης Βακόντιος, βρίσκεται σε ένα σημαντικό επιχειρηματικό μεταίχμιο, καθώς καλείται να αποφασίσει αν θα μεταβιβάσει την καπνοβιομηχανία του σε Ιταλούς επενδυτές ή θα οδεύσει ολοταχώς προς τη χρεοκοπία. Η προθεσμία για την υπογραφή του συμβολαίου με τους Ιταλούς λήγει τα μεσάνυχτα και η ώρα είναι ήδη οχτώ το βράδυ. Όμως ο Βακόντιος δε φαίνεται να ενδιαφέρεται τόσο για την τύχη των επιχειρήσεών του, όσο για το μέλλον της σχέσης του με την Εύα Σαββίδη, που ξεκίνησε ως ένα επιτόλαιο φλερτ, το οποίο, σύμφωνα με την πρακτική του Βακόντιου να αλλάζει ερωτικές συντρόφους κάθε δεκαπενθήμερο, θα πρέπει και αυτό να λήξει οριστικά στις δώδεκα τη νύχτα. Ο Βακόντιος, ωστόσο, δηλώνει ότι αυτήν τη φορά έχει ερωτευθεί σφόδρα, με αποτέλεσμα να περιμένει εναγωνίως την Εύα στο προκαθορισμένο τους ραντεβού στις οκτώ το βράδυ για να της ανακοινώσει όχι την αποπομπή της αλλά αντίθετα την πρόθεσή του να την νυμφευθεί.

Η Εύα φτάνει καθυστερημένη και σταδιακά μέσα από ένα παιχνίδι μεταμφίσεων και πολλαπλών εξαπατήσεων αρχίζει να διακρίνεται η πραγματικότητα. Η Εύα δεν είναι ηθοποιός, όπως πίστευε ο Βακόντιος, η φίλη της Χριστίνα Τζώρτζη δεν είναι παρά η Ρωξάνη, πάλαι ποτέ ερωτική σύντροφος του Βακόντιου, το φόρεμα της Εύας δεν της το χάρισε κάποιος θαυμαστής της, αλλά είναι δανεικό από τη Χρ. Τζώρτζη, η Εύα έχει προβεί σε μια ολόκληρη σκηνοθεσία του φλερτ της με τον Βακόντιο, ενώ από την πλευρά του Βακόντιου το περιώνυμο συμβόλαιο έχει προ πολλού υπογραφεί από τον ίδιο, γεγονός που αγνοεί ακόμα και ο έμπιστος του, Τάκης Αναστασίου.

Πέρα, όμως, από την απόκρυψη της αλήθειας που σχετίζεται με το συμβόλαιο εκ μέρους του Βακόντιου, το αντικείμενο αυτό εμπλέκεται και σε μια σκηνική δράση που του προσδίδει μια ιδιαίτερη δραματική δυναμική και το συνδέει με τον βαθύτερο νοηματικό πυρήνα του έργου. Ενώ η Εύα φαίνεται αποφασισμένη μετά την αποκάλυψη της αληθινής της ταυτότητας να εγκαταλείψει την Αλεξάνδρεια και με το πλοίο του μεσονυχτίου να επιστρέψει στον Πειραιά, ο Βακόντιος την ρωτά τι πρέπει να κάνει για να την κρατήσει. Εκείνη, τότε, μην γνωρίζοντας ακόμα ότι εκείνος έχει υπογράψει το συμβόλαιο, του προτείνει να το κάψει, προκειμένου να δοκιμάσει την αγάπη του. Μάλιστα, εκδηλώνει την επιθυμία της να βάλει η ίδια φωτιά στο συμβόλαιο. Ο Βακόντιος φέρνει, τότε, το συμβόλαιο πάνω σε έναν ασημένιο δίσκο, της ανάβει με τον αναπτήρα ένα τσιγάρο και εκείνη με το τσιγάρο βάζει φωτιά στο συμβόλαιο.

Αμέσως μετά, δήθεν μεταμελημένη, σύμφωνα με την οδηγία του συγγραφέα, αναφωνεί ότι με την πράξη της κατέστρεψε και καταδίκασε οριστικά τον Βακόντιο. Τότε εκείνος της αποκαλύπτει την αλήθεια: το υποτιθέμενο συμβόλαιο δεν ήταν παρά

ένα ομοίωμα συμβολαίου, καθώς το πραγματικό έχει υπογραφεί προ δεκαπενθημέρου, όταν ο Βακόντιος πρωτοσυνάντησε την Εύα και αμέσως αντιλήφθηκε ότι αυτός ο έρωτας θα κρατήσει για πάντα. Ικανοποιημένοι και οι δύο από την έκβαση των πραγμάτων αποφασίζουν να παντρευτούν και καλούν τον Αναστασίου με την Τζώρτζη να συμπληρώσουν την ευτυχία τους, τελώντας και εκείνοι τον δικό τους γάμο. Το έργο κλείνει με οινοποσία μεταξύ των τεσσάρων μέσα σε μια ατμόσφαιρα γενικής ευθυμίας.

Η δοκιμασία στην οποία η Εύα θέλησε να υποβάλει τον Βακόντιο έδωσε και την τελική λύση στο δράμα. Υπό αυτό το πρίσμα το συμβόλαιο προβάλλει ως ένας καταλύτης της δράσης, αφού η δραματική του δυναμική φέρεται να έχει εκβιάσει τις αποφάσεις των προσώπων, εκβάλλοντας στην οριστική αποκατάσταση της τάξης. Η αναφορά στο εν λόγω συμβόλαιο, όμως, έχει ξεκινήσει ήδη από την έναρξη του έργου, με τον Τ. Αναστασίου να επαναφέρει διαρκώς τον Βακόντιο προ της ευθύνης του να υπογράψει το συμβόλαιο, καθώς διαφορετικά θα βρεθεί χρεοκοπημένος. Σε κάθε υπόμνηση του Αναστασίου ο Βακόντιος στρέφει την κουβέντα σε αυτό που φαίνεται να μονοπωλεί το ενδιαφέρον του, ήτοι τη σχέση του με την Εύα.

Και ενώ ο Αναστασίου μετρά αντίστροφα από τον χρόνο λήξης της προθεσμίας της υπογραφής, ο Βακόντιος επιχειρεί να καθλώσει τον χρόνο στο παρόν, φοβούμενος μήπως η Εύα δεν εμφανιστεί στο ραντεβού τους. Όταν τελικά η Εύα προσέρχεται στην έπαυλή του, ο Βακόντιος κατευθύνει τις καταστάσεις προς την ολοκλήρωση της σχέσης του μαζί της, καθώς έχει ήδη τακτοποιήσει το ζήτημα του συμβολαίου εν αγνοία των πάντων. Ο Αναστασίου, όμως, συνεχίζει να ανησυχεί για την τύχη του αφεντικού του και εναποθέτει στην Εύα το καθήκον να πείσει τον Βακόντιο να υπογράψει. Εκείνη, όμως, στην τελική σκηνή επιλέγει να παίξει με την τύχη όλων, ακόμα και τη δική της, απαιτώντας το κάψιμο του συμβολαίου. Το καιόμενο συμβόλαιο αποδεικνύεται εν τέλει ομοίωμα και έτσι επέρχεται η οριστική τάξη.

Το συμβόλαιο, όπως άλλωστε και όλα τα υπόλοιπα αντικείμενα τα οποία μεταχειρίζονται τα πρόσωπα του έργου, εγγράφεται και αυτό στο παιχνίδι του ζωτικού ψεύδους που εκτυλίσσεται επί σκηνής. Και ενώ στο αστικό δράμα το ζωτικό ψεύδος υπέθαλπε μια οδυνηρή αλήθεια, η αποκάλυψη της οποίας οδηγούσε στη συντριβή των προσώπων, εδώ η αποκάλυψη του συμβολαίου ως ομοιώματος λειτουργεί μάλλον λυτρωτικά για τα πρόσωπα, αφού προδιαγράφει μια θετική προοπτική για όλους. Αυτό που μένει από όλο αυτό το παιχνίδι, όμως, δεν είναι τόσο το ευτυχισμένο τέλος, όσο οι δαιδαλώδεις διαδρομές του σκηνικού ψεύδους και των επάλληλων προσωπειών, που τελικά περιβάλλουν το δραματικό σύμπαν με μια αίσθηση κενότητας. Πρόκειται για την αίσθηση που αναδύεται από την αδυναμία στόχευσης του αυθεντικού, καθώς οι πολλαπλές προσποιήσεις καθιστούν αυτό το ίδιο το αντικείμενό τους δυσδιάκριτο. Διαμορφώνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, ένα σκηνικό σύμπαν «είδωλο του εαυτού του, που κι εκείνος δεν υπάρχει»²⁰¹⁶, κατά την εύστοχη διατύπωση του Λ. Πολενάκη. Υπό αυτό το πρίσμα το συμβόλαιο με την παραποιημένη του φύση συνοψίζει το αέναο παιχνίδι των ρόλων που εκτυλίσσεται επί σκηνής –ένα παιχνίδι καταρχήν

²⁰¹⁶ Πολενάκης, «Οι κανόνες του παιχνιδιού», *Αυγή*, 17.3.1994.

νομιμοποιημένο θεατρικά από συγγραφείς της παγκόσμιας δραματουργίας²⁰¹⁷, αλλά κατά βάση ηθικά έωλο, εφόσον κατακλύζει σε τέτοιο βαθμό την ανθρώπινη συνθήκη ώστε θολώνει αυτήν την ίδια την ουσία της.

Η λειτουργία των αντικειμένων ως καταλυτών της δράσης, όπως περιγράφηκε παραπάνω, έγκειται στην ιδιότητά τους να πυροδοτούν τις σκηνικές εξελίξεις, εφόσον η προθετικότητα των δραματικών προσώπων συγκεντρώνεται γύρω από αυτά. Πέρα, όμως, από το πρωτοβάθμιο αυτό επίπεδο, τα αντικείμενα τα οποία εξετάστηκαν στην ενότητα αυτή φέρονται να μετέχουν και ενός δεύτερου βαθμού σημασιολογίας, ο οποίος τα απομακρύνει από τη λειτουργικότητά τους στο επίπεδο της συντακτικής δομής του δραματικού κειμένου και τα φέρνει εγγύτερα στον εννοιολογικό πυρήνα των έργων. Στο σημείο αυτό είναι που εντοπίζεται και η βαθύτερη σχέση των εν λόγω αντικειμένων με τον δραματικό λόγο. Καθώς τα αντικείμενα ενέχονται σε μια διαρκή σχέση αναφοράς με τον δραματικό λόγο, καθώς τροφοδοτούν τις ενέργειες και τις χειρονομίες των δραματικών προσώπων και καθώς συγκροτούν τόπους στους οποίους συνοψίζεται το κυρίαρχο δραματικό διακύβευμα των έργων, ανάγονται τελικά σε πυκνωτές του δραματικού νοήματος, το οποίο δι' αυτών αναπτύσσεται, εξελίσσεται και εκβάλλει στην τελική του διαύγαση με τη λύση του δράματος.

Σε άλλες περιπτώσεις το νόημα αυτό περιστρέφεται γύρω από τη συγκρότηση του νεοαστικού ήθους και των κοινωνικών ρόλων, σε άλλες αγγίζει ζητήματα εθνικής ιδεολογίας και σε άλλες διανοίγεται σε ένα πιο διευρυμένο πεδίο, ενεργοποιώντας προβληματισμούς γύρω από τη συγκρότηση της συνείδησης και την κατασκευή του ιστορικού υποκειμένου ή ακόμα τη θεατρικότητα του βίου και τις επιτελέσεις του εαυτού στην καθημερινή ζωή. Σε κάθε περίπτωση καθίσταται σαφές ότι μια προεξάρχουσα λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων στο επίπεδο της συντακτικής του δραματικού κειμένου όχι μόνο δεν αποκλείει αλλά αντίθετα υποθάλλει τη βαθύτερη σχέση τους με τον νοηματικό πυρήνα των έργων. Η σχέση αυτή αποτυπώνεται ακριβώς στη διαρκή επαναφορά των αντικειμένων εντός του δραματικού διαλόγου, με τρόπο ώστε να τον κατευθύνουν προς επίρρωση ή διάψευση του κυρίαρχου δραματικού διακυβέματος.

4.2 Ο λόγος και η ηθική του χρήματος

Μια λειτουργία ανάλογη με εκείνη την οποία εμφανίζουν τα αντικείμενα-καταλύτες της δράσης ενδύεται και η σκηνική παρουσία του χρήματος στην υπό εξέταση δραματουργία. Η διαφορά με την προηγούμενη κατηγορία είναι ότι η συμβολή του χρήματος στην εξέλιξη της δράσης και την τελική της λύση υποσκελίζεται από τον εδραίο συμβολικό χαρακτήρα που φέρει το χρήμα εν γένει αλλά και ειδικότερα στα υπό μελέτη έργα, διαποτίζοντας με την αξιακή δυναμική του το σύνολο του δραματικού τους σύμπαντος. Το χρήμα στη δραματουργία της περιόδου, ακόμα και όταν πρόκειται για έργα βαθιά αγκυρωμένα στον ρεαλισμό, δεν

²⁰¹⁷ Ανδρεάδης, «Θέατρο: το ψεύδος που αληθεύει», *Μεσημβρινή*, 4.4.1994.

εξαντλείται σε έναν λειτουργικό ρόλο, αλλά η ρητορική του διαρρέει τον δραματικό λόγο, έτσι που τελικά να υπερτίθεται της σκηνικής του φανέρωσης.

Σε όλα τα έργα που αναλύονται παρακάτω το χρήμα ενέχεται σε μια προβληματική περί ηθικής, συνδεόμενο τις περισσότερες φορές με φαινόμενα διαφθοράς και εμπορευματοποίησης. Με τον τρόπο αυτό η παρουσία του, μολονότι εντοπισμένη σε ορισμένα χρονικά σημεία της σκηνικής δράσης, καθίσταται ηγεμονεύουσα σε όλο το πλάτος και το βάθος του δραματικού διαλόγου, αφού η δυναμική του χρήματος πυροδοτεί εξελίξεις, τροφοδοτεί κίνητρα και προθέσεις και εν τέλει προσδιορίζει τη στάση των δραματικών προσώπων, επικαθορίζοντας πολλές φορές και αυτήν την ίδια την απόληξη της δράσης όχι μόνο σε δραματολογικό αλλά και σε αξιακό επίπεδο. Πολύ περισσότερο, συνεπώς, το χρήμα εμφιλοχωρεί στα βαθύτερα εννοιολογικά στρώματα των δραματικών κειμένων, αφού εμφανίζεται άρρηκτα συνδεδεμένο με ζητήματα ηθικής και συνειδησιακής συγκρότησης.

Η ανάλυσή μας δεν θα μπορούσε παρά να ξεκινήσει από ένα έργο το οποίο όχι μόνο περιστρέφεται εξολοκλήρου γύρω από την έννοια του χρήματος, αλλά τη θέτει και ως προμετωπίδα του. Πρόκειται για το έργο του Ασημάκη Γιαλαμά *Το χρήμα*, το οποίο αναφέρεται στη διαβρωτική αξία του χρήματος, αντιδιαστέλλομενου προς τις αγνές αξίες της τιμότητας και της ακεραιότητας. Ζωτικό χώρο για την ανάπτυξη του διπλού στο έργο αποτελεί ο χώρος της οικογένειας. Πρόκειται για μια οικογένεια μικροαστών, των οποίων οι καθημερινές ενέργειες και επιλογές αλλά και η συνολική στάση ζωής βαρύνονται από τον αξιακό κώδικα που έχουν κληρονομήσει από τον αντιστασιακό παππού. Εξαίρεση αποτελεί ο μικρότερος γιος της οικογένειας, ο Γρηγόρης, ο οποίος από τα εφηβικά του κιόλας χρόνια επιδεικνύει μια ροπή στην παραβατικότητα και πολύ σύντομα θα αποσχιστεί από τον οικογενειακό ιστό, για να αναπτύξει τις παράνομες δραστηριότητές του. Μέσα από αυτές θα αποκομίσει παράνομο κέρδος, θα πλουτίσει και, έπειτα, σε μια προσπάθεια να βοηθήσει την οικογένειά του η οποία στο μεταξύ έχει εισέλθει σε μια πτωτική πορεία, θα επιχειρήσει ξεπλένοντας το «βρώμικο» χρήμα να χειραγωγήσει τις οικογενειακές υποθέσεις. Όταν αποκαλυφθεί η υπόγεια δράση του, τα μέλη της οικογένειας και δη ο αδερφός του, Τάσος, θα καταρρεύσουν και πρόσκαιρα θα επικρατήσει η σαρωτική ορμή του χρήματος. Από τα τελευταία λόγια της γιαγιάς Ευτέρπης, όμως, θα αναδυθεί η ελπίδα της ηθικής αναγέννησης του οίκου, η οποία εναπόκειται στον Τάσο ως άξιο εκπρόσωπο της νέας γενιάς και της ηθικής κληρονομιάς τη οικογένειας.

Οι έννοιες της εξαγοράς, της εργαλειακής χρήσης του χρήματος και της αλλοτρίωσης των συνειδήσεων που βρίσκονται στον εννοιολογικό πυρήνα του έργου υποστασιοποιούνται σκηνικά μέσα από τη δέσμη των χρημάτων που ο πατέρας της οικογένειας, Αντώνης, ανακαλύπτει κάποια στιγμή μέσα στο συρτάρι του τραπέζιού. Πρόκειται για τα χρήματα τα οποία ο Γρηγόρης επί μακρόν έστελνε κρυφά στη μητέρα του, Μάρθα, και τα οποία εκείνη παρουσίαζε ως μισθό από την εργασία της. Ένα ανάλογο πακέτο χρημάτων θα φτάσει λίγο αργότερα με τον μεσάζοντα του Γρηγόρη και θα παραδοθεί απευθείας στη Μάρθα. Την κρίσιμη στιγμή, όμως, θα εισβάλουν στον χώρο ο Αντώνης με τον Τάσο και τότε η Μάρθα θα αναγκαστεί να αποκαλύψει στους οικείους της όλη την αλήθεια. Με την ομολογία συνενοχής της

Μάρθας στο ηθικό έγκλημα του Γρηγόρη η οικογένεια περιπίπτει σε καθεστώς κρίσης – κρίση αξιών αλλά και κρίση οικονομική. Η αλλοτριωτική δύναμη του χρήματος έχει κατακυριεύσει το δραματικό σύμπαν του έργου και η οδός της τιμιότητας φαίνεται πλέον δύσβατη.

Οι δεσμίδες με τα χρήματα λειτουργούν ως συνεκδοχή του χρήματος, το οποίο κινεί τα νήματα και χειραγωγεί τις συνειδήσεις. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαίο ότι η έννοια του χρήματος δεσπάζει στον τίτλο του έργου ως υπόμνηση της σαρωτικής του ισχύος και της παραμορφωτικής του δυναμικής. Μέσα από τις δεσμίδες των χαρτονομισμάτων διαυγάζεται ένας ολόκληρος μηχανισμός εκμαυλισμού, διά του οποίου επαπειλείται η οικογενειακή συνοχή και ο ηθικός κώδικας της οικογένειας. Επίσης, είναι το αντικείμενο με το οποίο συνδέεται κατεξοχήν στο έργο το πρόσωπο του Γρηγόρη, ο οποίος αντιπροσωπεύει τον αριβισμό και τον αμοραλισμό. Στην αντίπερα όχθη βρίσκεται ο αδερφός του Τάσος, τον οποίο χαρακτηρίζει η πνευματικότητα και η τιμιότητα, στοιχεία που συμπυκνώνονται στα δικά του προσφιλή αντικείμενα: τα βιβλία. Έτσι, χρήματα και βιβλία είναι τα δύο σκηνικά αντικείμενα τα οποία συνοψίζουν όλη αυτήν την ιδεολογική αναμέτρηση και δίνουν τον τόνο στον αμφίροπο αγώνα που εκδιπλώνεται επί σκηνής. Και ενώ το χρήμα φαίνεται πρόσκαιρα να κυριαρχεί, η καταληκτική εικόνα του έργου κλείνει με μια υπόσχεση ανάκαμψης των παραδεδομένων ηθικών αξιών και ανανέωσης των ιδεωδών της Εθνικής Αντίστασης στην κατεύθυνση της αξιοπρεπούς διαβίωσης και μιας ακέραιας στάσης ζωής.

Στο ίδιο αξιακό πλαίσιο, με ένα τέλος όμως το οποίο επισφραγίζεται από τη σαρωτική επέλαση του χρήματος, εγγράφεται και το αγροτικό δράμα του Νίκου Περέλη *Η μοναξιά των σκουληκιών*. Εδώ, μια δεσμίδα χαρτονομίσματα η οποία αποκαλύπτεται στο τέλος του έργου σηματοδοτεί την έναρξη της οριστικής πτώσης του οίκου των Ρεμπέλων και της τελικής υποταγής του στους νόμους της αγοράς. Το «Ρεμπελέικο», όπως το αποκαλεί ο συγγραφέας στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες, είναι ένα πέτρινο σπίτι που στέκει αγέρωχα στην άκρη ενός ημιορεινού χωριού. Η οικογένεια, πάππου προς πάππου αγροτική, αγωνίζεται να διατηρήσει την ευρωστία της, αλλά η περιρρέουσα συνθήκη υπονομεύει κάθε τέτοια προσπάθεια. Η ευρύτερη περιοχή παραδίδεται με αλματώδεις ρυθμούς στην τουριστική ανάπτυξη και ο τόπος αδειάζει από τους γηγενείς, οι οποίοι επιλέγουν τον εύκολο πλουτισμό και φεύγουν για την πρωτεύουσα. Μια δολιοφθορά με σκουλήκια στην καλλιέργεια της οικογένειας θα αποτελέσει το έναυσμα για την ανάδυση των εσωτερικών της συγκρούσεων και θα σημάνει την αρχή του τέλους του οίκου. Ταυτόχρονα η διάψευση των προσδοκιών από τον δήθεν κρυμμένο μέσα στο κασελάκι του προπάππου θησαυρό προκαλεί στα πρόσωπα βαθιά απογοήτευση.

Ο Σπύρος αναλαμβάνει, τότε, μια καίρια πρωτοβουλία: διαπραγματεύεται με μεσάζοντες την πώληση του σπιτιού και της γης τους στους ξένους επενδυτές και φέρνει στο σπίτι ένα πακέτο με χαρτονομίσματα, σε μια προσπάθεια να δελεάσει τους οικείους του ώστε να αποσπάσει τη συναίνεσή τους για την πώληση. Καθώς, όμως, ο Περικλής εναντιώνεται σφόδρα στην προοπτική αυτή, ο Σπύρος τους ανακοινώνει ότι θα προχωρήσει μόνος του. Κατόπιν λογομαχίας οι δυο τους

πιάνονται στα χέρια, τα χρήματα σκορπούν, οι υπόλοιποι ανησυχούν για την εύθραυστη υγεία των γέρων, ο Σπύρος προσπαθεί να περιμαζέψει τα πεταμένα χαρτονομίσματα και με ό,τι έχει καταφέρει να περισώσει αποχωρεί από τη σκηνή. Με τον τρόπο αυτό επέρχεται η διάλυση του οίκου, προοιωνίζεται η εκποίηση της στο κεφάλαιο και η δι' αυτής οριστική απώλεια ενός ολόκληρου αξιακού κώδικα, αυτού της αυθεντικής αγροτικής ζωής.

Η δέσμη με τα χαρτονομίσματα την οποία εισάγει ο Σπύρος στον σκηνικό χώρο ουσιαστικά πυροδοτεί αυτήν την εξέλιξη και την πτώση του οίκου. Όταν η προοπτική δεν ανευρίσκεται στον περιώνυμο θησαυρό, αλλά σε «βρώμικα» λεφτά, τότε η οικογένεια διχάζεται. Οι υποστηρικτές της σύμπλευσης με τη νέα τάξη πραγμάτων συγκρούονται με τους θεματοφύλακες των παραδοσιακών αξιών και το αποτέλεσμα είναι η οριστική ρήξη, η οποία έτσι κι αλλιώς ήταν ζήτημα χρόνου να συμβεί. Η τελική υποταγή της οικογένειας στους νόμους της αγοράς αναδύεται ως μια αναπόδραστη συνθήκη, την οποία τα χρήματα του Σπύρου απλώς επισπεύδουν. Υπό το πρίσμα αυτό, το πακέτο με τα χαρτονομίσματα, προϊόν δωροδοκίας από τους μηχανισμούς της ανάπτυξης, συνοψίζει το δράμα του Ρεμπελέικου, το οποίο δεν είναι παρά η κρυφή πληγή μιας ολόκληρης μεταβατικής εποχής που σφραγίζεται με την επέλαση του άκρατου καπιταλισμού.

Τα χρήματα προβάλλουν ως ίχνη μιας διεφθαρμένης κοινωνίας και στο έργο του Δημήτρη Ποταμίτη *Γλυκό του κουταλιού ή το Άλλοθι*. Πρόκειται για το βαλιτσάκι με τα χαρτονομίσματα το οποίο ο ανώνυμος Άνδρας εγχειρίζει στον Φάνη ως προκαταβολή για την αμοιβή του εν όψει του τρομοκρατικού χτυπήματος που εκείνος έχει αναλάβει να φέρει εις πέρας. Πολύ περισσότερο, όμως, από το βαλιτσάκι με τις δέσμες χαρτονομισμάτων τον Φάνη και τη σύντροφό του στη ζωή και το έγκλημα, Άννα, κινητοποιεί το υπέρογκο χρηματικό ποσό το οποίο έχει δεσμευτεί για λογαριασμό τους σε τράπεζα της Βραζιλίας. Εκεί είναι που ο Φάνης με την Άννα πρόκειται να καταφύγουν μετά την ολοκλήρωση της τρομοκρατικής δράσης την οποία έχουν χρεωθεί από την εγκληματική οργάνωση στην οποία ανήκουν. Οι δύο σύντροφοι, μάλιστα, δεν αντιστέκονται στα όνειρα για τον τρόπο με τον οποίο θα επενδύσουν τα χρήματά τους. Καταλήγουν, τελικά, στο σχέδιο για ένα μπεργκεράδικο, το οποίο θα τους εξασφαλίσει μια ήρεμη οικογενειακή ζωή στην εκούσια εξορία τους. Το χρήμα, συνεπώς, στο έργο αυτό λειτουργεί ως κινητήριο μοχλός της δράσης όχι μόνο σε πραγματικό αλλά και σε φαντασικό επίπεδο, φανερώνοντας τη βαθιά έκπτωση των αξιών σε μια κοινωνία η οποία βαθμιαία ρέπει προς την απόλυτη απαξίωση των παραδεδομένων ιδανικών και των χρηστών ηθών.

Το χρήμα εγγραφόμενο σε διαδικασία χρηματισμού εμφανίζεται στο έργο του Παναγιώτη Μέντη *Ριάλιτι και Σόου*. Στο έργο του αυτό ο συγγραφέας επιχειρεί μια σκωπτική ματιά πάνω στο φαινόμενο των τηλεριάλιτι, τα οποία είχαν εμφανίσει μια οργιώδη παρουσία στην ελληνική τηλεόραση προς το τέλος της δεκαετίας του 1990 και κυρίως στις αρχές της επόμενης δεκαετίας. Δομεί το έργο του σε τρεις πράξεις, εκ των οποίων η μεσαία λαμβάνει χώρα στο τηλεοπτικό στούντιο, όπου έρχονται αντιμέτωποι η Μαίρη με τον αρραβωνιαστικό της Γιώργο από τη μια και η μητέρα

της Μαίρης Λέτα, από την άλλη. Στην πρώτη πράξη του έργου ο συγγραφέας εκδιπλώνει βαθμιαία όλες τις πτυχές του ερωτικού τριγώνου Μαίρης-Λέτας-Γιώργου, ενώ στην τρίτη πράξη εκτυλίσσονται τα απότοκα της οικογενειακής τους διαπόμπευσης από τηλεοράσεως. Με τον τρόπο αυτό ο Μέντης εκφέρει έναν λόγο πάνω στην «εκποίηση του ιδιωτικού πυρήνα, ιδίως των χαμηλότερων στρωμάτων, στη δημόσια εμπορευματοποίηση και χλεύη»²⁰¹⁸, που έχει ως αποτέλεσμα την τελική αποδιοργάνωση των σχέσεων και τη συναισθηματική συντριβή όλων των προσώπων.

Μία επιμέρους παράμετρος όλης αυτής της ηθικά εκφυλιστικής διαδικασίας στην οποία εισέρχονται τα κεντρικά δραματικά πρόσωπα του έργου είναι και ο χρηματισμός της Μαίρης από τον υπεύθυνο της τηλεοπτικής εκπομπής και φίλο της Αντώνη, προκειμένου εκείνη να παραστεί στο ριάλιτι. Η συγκεκριμένη σκηνή του χρηματισμού, μάλιστα, επαναλαμβάνεται τρεις φορές μέσα στο έργο: στην αρχή σχεδόν της δεύτερης πράξης και ενώ στο πλατό ετοιμάζονται για το γύρισμα, ο Αντώνης πλησιάζει τη Μαίρη και της δίνει έναν φάκελο με τα πρώτα χρήματα που της είχε υποσχεθεί. Εκείνη αυτοσαρκάζεται λέγοντας: «Ο πατέρας μου τ' ακούμπαγε όλα στον τζόγο. Πούλαγε αίμα για να παίξει / Η Μαιρούλα πουλάει τη ζωή της για ν' αντέξει... Ποιηματάκι, ε;»²⁰¹⁹. Στην έναρξη της πρώτης και της τρίτης πράξης σε ανάλογη συνάντηση των δυο τους στον δρόμο ο Αντώνης επιχειρεί να δώσει στη Μαίρη το υπόλοιπο ποσό, ωστόσο εκείνη τον χαστουκίζει και αρνείται τα χρήματά του. Ενώ στην πρώτη πράξη η εν λόγω σκηνή τελειώνει με το χαστούκι, στην τρίτη πράξη παρακολουθούμε και τον διάλογο που ακολούθησε. Ο Αντώνης φέρεται να λέει στη Μαίρη ότι η εκπομπή είχε πολύ μεγάλη τηλεθέαση και ότι, αν τους προκύψει κανένα νέο επεισόδιο, η πόρτα της εκπομπής θα είναι ανοιχτή, ενώ η Μαίρη συνεχίζει στον ίδιο επιθετικό τόνο, καταλήγοντας σε χυδαίες ύβρεις εναντίον του.

Ωστόσο, η Μαίρη φαίνεται ότι έχει απόλυτη ανάγκη τα χρήματα ώστε να μπορέσει να κάνει μια νέα αρχή στη ζωή της, εγκαταλείποντας την πόλη και ανοίγοντας ένα κατάστημα με τουριστικά είδη σε κάποιο νησί, όπως εκμυστηρεύεται στη μητέρα της. Για τον σκοπό αυτό ζητά επιτακτικά από τη Λέτα να πάνε μαζί στην τράπεζα, προκειμένου εκείνη να εκταμιεύσει τις καταθέσεις που αναλογούν στη Μαίρη και να τις δώσει στην κόρη της, για να προχωρήσει τη ζωή της. Η Λέτα σε όλη τη διάρκεια του διαλόγου τους αντιστέκεται πεισματικά, προκαλεί τη Μαίρη λέγοντάς της ότι θα πάρει η ίδια τα χρήματα και θα τα φάει μαζί με πιτσιρικάδες, αλλά μετά τον αλληλοσπαραγμό τους και αφού ξεκαθαρίσουν την κατάσταση με τον Γιώργο, ο οποίος αποχωρεί κυριολεκτικά διωγμένος, η Λέτα λυγίζει και μπροστά στη θέα της κόρης της, που φέρεται αποφασισμένη να την εγκαταλείψει οριστικά, της παραδίδει το βιβλιάριο με τις καταθέσεις. Η Μαίρη, τότε, κάνει τον απολογισμό της ζωής τους: «Δεν ήτανε για τα λεφτά, μάνα.../ Δεν είναι για τα λεφτά... Είναι για τη ζωή μας... Να ζήσουμε σαν άνθρωποι... Για τη ζωή μας...»²⁰²⁰.

Στη διαφορετική στάση της Μαίρης απέναντι στα χρήματα στην περίπτωση του χρηματισμού και στην τελευταία αυτή περίπτωση των τραπεζικών καταθέσεων συμπυκνώνεται το ατομικό δράμα των προσώπων αλλά και το σύμπτωμα μιας

²⁰¹⁸ Βαρβέρης, χ.τ., στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Δ', ό.π., σ. 293.

²⁰¹⁹ Μέντης, «Ριάλιτι και Σόου», ό.π., σ. 55.

²⁰²⁰ *Το ίδιο*, σ. 108.

ολόκληρης κοινωνίας σε ηθική κατάρρευση. Η λαθραία συνάντηση της Μαίρης με τον Αντώνη και η συνδιαλλαγή τους δίκην παράνομης δοσοληψίας μαρτυρούν τον ολοκληρωτικό εκφυλισμό της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, την οποία η Μαίρη πασχίζει να κερδίσει πίσω στη δεύτερη συνάντησή της με τον Αντώνη, οπότε και αρνείται το υπόλοιπο της συμφωνίας τους. Η διαβρωτική δύναμη της εξουσίας των μέσων εμφανίζεται τόσο μεγάλη ώστε απολήγει σε αυτήν την ίδια την εμπορευματοποίηση του προσωπικού βιώματος. Όταν η Μαίρη το συνειδητοποιεί αυτό, έχει ήδη εκτεθεί και η προσωπική της ζωή έχει ήδη γίνει βορά στη δίψα της κοινής γνώμης για ευτελισμένο ανθρώπινο πόνο. Το μόνο που της έχει απομείνει τώρα είναι να διεκδικήσει τα χρήματα που της ανήκουν ώστε να επιχειρήσει ένα νέο υγιές ξεκίνημα στη ζωή της και να ανακτήσει τη χαμένη της αξιοπρέπεια, όπως μαρτυρούν τα τελευταία της λόγια.

Μια δεσμίδα χαρτονομισμάτων κάνει την εμφάνισή της και στον σκηνικό χώρο του έργου του Γιώργου Σκούρτη *Το θρίλερ του έρωτα*. Πρόκειται για την προκαταβολή που έχει πάρει ο Αλέκος για τη δικαστική υπόθεση του βιασμού την οποία ο ίδιος έχει αναλάβει υπερασπιζόμενος τον νεαρό κατηγορούμενο. Η υπόθεση εξελίσσεται παράλληλα με τη σκηνική δράση και κλείνει λίγο πριν την τελική λύση του δράματος. Αρχικά βλέπουμε την ανάληψη της υπόθεσης βιασμού από τον Αλέκο, τις αντιδράσεις της συζύγου του Μάγδας για την επιλογή της υπεράσπισης του κατηγορούμενου και τις ενστάσεις της για την υπερασπιστική γραμμή που είθισται να ακολουθείται σε αυτές τις περιπτώσεις και η οποία βασίζεται στον εξευτελισμό του θύματος. Στη συνέχεια ακολουθούν τα απειλητικά τηλεφωνήματα, τα οποία φέρεται να δέχεται ο Αλέκος για την υπόθεση, και η λύση που έρχεται με τον εξωδικαστικό συμβιβασμό ο οποίος ακολουθεί την ομολογία του δράστη. Ο Αλέκος, προκειμένου να υπερασπιστεί την επιλογή του να ασχοληθεί με αυτήν την υπόθεση, υποστηρίζει ότι με την υπέρογκη αμοιβή που θα λάβει θα μπορέσουν να αναβαθμίσουν τη ζωή τους χτίζοντας ένα εξοχικό που θα έχει και πισίνα. Έτσι, όταν φέρνει εμπρός στην Μάγδα τα χρήματα της προκαταβολής, της λέει θριαμβευτικά να καλέσει τον εργολάβο για να προχωρήσουν πάραυτα τις εργασίες.

Στο έργο αυτό η δέσμη χαρτονομισμάτων δεν φέρει ιδιαίτερη σκηνική λειτουργικότητα, καθώς εμφανίζεται άπαξ και συνδέεται μόλις στιγμιαία με την επενδυτική πρόθεση του ζεύγους. Δεν επηρεάζει την εξέλιξη των δραματικών καταστάσεων, ωστόσο συντάσσεται με εκείνη τη χορεία αντικειμένων του έργου τα οποία συμβάλλουν στη δημιουργία μιας ορισμένης ατμόσφαιρας επί σκηνής, προσθέτοντας παράλληλα μια ακόμα ψηφίδα στο επωαζόμενο θρίλερ του συζυγικού βίου του ζεύγους. Το κυνήγι του χρήματος αποδεικνύεται για τον Αλέκο ύψιστης σημασίας, καθώς ανταποκρίνεται στην ανάγκη του να αναβαθμίσει την ποιότητα ζωής της οικογένειας, παρέχοντας στη σύζυγό του μια ακόμα πολυτέλεια ως αντιστάθμισμα της ανομολόγητης ενοχής του απέναντί της. Έτσι ο ίδιος δεν διστάζει να υπερασπιστεί ακόμα και έναν βιαστή, προκειμένου να αποκτήσει τα χρήματα που χρειάζεται για να εξιλεωθεί. Το χρήμα υπερτίθεται της ηθικής και αυτό είναι αρχικά το σημείο τριβής με τη σύζυγό του Μάγδα. Ωστόσο, στην πορεία του έργου θα αποδειχθεί ότι η διάστασή τους είναι πολύ πιο βαθιά και δομική. Με την αποκάλυψη

του βιασμού της Μάγδας από τον ίδιο τον Αλέκο στα νιάτα τους το δραματικό σύμπαν αποσυντίθεται και όλα όσα είχαν επιστρατευτεί για την ενίσχυση της σαθρής θέσης του Αλέκου βαθμιαία εκπίπτουν. Με την τελική δε φυγή της Μάγδας από το σπίτι εξαρθρώνεται η έννοια της συζυγικής εστίας και όλα όσα είχαν δομήσει την ουσία της καταρρέουν.

Υπό αυτό το πρίσμα τα ηθικά αντερείσματα του Αλέκου, ανάμεσά τους και τα χρήματα της οικοδομής, αδρανοποιούνται και περιπίπτουν σε αχρηστία. Πολλώ δε μάλλον όταν τα εν λόγω χρήματα αποτελούν καρπό της υπεράσπισης μιας υπόθεσης βιασμού, η οποία σε ένα υπόγειο επίπεδο συνδέεται με την εγκληματική πράξη του βιασμού που ο ίδιος ο Αλέκος έχει διαπράξει. Ο δικηγόρος ταυτίζεται, έτσι, με τον εντολέα του, διαμοιραζόμενοι τον κοινό τόπο του εγκλήματος, το ηθικό του φορτίο και το κοινωνικό στίγμα που απορρέει από αυτόν. Τα χρήματα τα οποία με περισσή ικανοποίηση ο Αλέκος φέρνει στο σπίτι αποδεικνύονται τελικά «βρώμικα» όχι μόνο λόγω της προέλευσής τους, αλλά κυρίως επειδή χρησιμοποιούνται από τον Αλέκο για να ξεπλύνει τη δική του εγκληματική συμπεριφορά. Αναδρομικά περιβάλλονται με μια διάσταση προδοσίας, τέτοια που εξωθεί τη Μάγδα στην τελευταία σκηνή του έργου στην εγκατάλειψη της συζυγικής εστίας. Το χρήμα, το οποίο σε άλλα έργα έχουμε δει να αποτελεί μέσο για την υπέρβαση του δραματικού αδιεξόδου, εδώ αποδεικνύεται το ίδιο αδιέξοδο, φορτισμένο με την ευτέλεια της επί μακρόν ένοχης σιωπής του Αλέκου.

Σε ένα τελείως διαφορετικό δραματικό περιβάλλον και με διαφορετική δραματουργική στόχευση εγγράφεται η εμφάνιση του χρήματος στο έργο του Παύλου Μάτεσι *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος*. Στη δραματουργία του συγγραφέα, πέρα από προσωποποιήσεις φαινομένων, αντικειμενοποιήσεις προσώπων, ομοιώματα ανθρώπων, απόκοσμες μορφές και υβριδικά όντα, τα οποία διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό το υπερβατικό δραματικό τοπίο των έργων του, μπορούμε να ανιχνεύσουμε και αντικείμενα καθ' όλα αγκυρωμένα στον υλικό κόσμο, διά των οποίων προωθείται μια εναλλακτική θεώρηση της κοινής πραγματικότητας. Ωστόσο, ακόμα και τα αντικείμενα αυτά στην αλληλεπίδρασή τους με τα άλλα σκηνικά στοιχεία αποκτούν τελικά μια αντίστοιχη ανοίκεια όψη, φέρουν ενίοτε μια τρομώδη διάσταση και με την ηχηρή τους παρουσία καλλιεργούν στους κόλπους των θεατών μια στάση απορίας απέναντι στα σκηνικά δρώμενα. Στο τελευταίο έργο του Μάτεσι *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος* η όλη δραματική συνθήκη της σταδιακής αποσωματοποίησης των δύο πρωταγωνιστών με σκοπό την αγιοποίησή τους εγκαθιστά ευθύς εξαρχής μια υπερβατική διάσταση στον δραματικό κόσμο, η οποία ενισχύεται από επιμέρους στοιχεία, τα οποία είτε συνεπικουρούν το έργο της απούλοποίησης των κεντρικών προσώπων είτε το υπονομεύουν.

Η έναρξη της δράσης γίνεται με την καθαίρεση του σπιτιού του ζεύγους από τη Μητέρα και τη συνακόλουθη απώλεια του γιου τους. Σημαδεμένοι από τις δύο αυτές καίριες απώλειες, ο Κύριος και η Κυρία σκέπτονται ότι θα μπορούσαν τουλάχιστον να τις αξιοποιήσουν για την προοπτική της αγιοποίησής τους. Συνομολογούν, τότε, ότι θα απαιτηθούν και ορισμένες ακόμα απώλειες εκ μέρους τους και εμφανίζονται αποφασισμένοι να απολέσουν τη σωματική τους ακεραιότητα,

προκειμένου να αξιωθούν το φωτοστέφανο. Την εκκίνηση της διαδικασίας αυτής τη δίνει η Μητέρα μαζί με τον Οδοκαθαριστή, οι οποίοι προετοιμάζουν τους δύο σύζυγους για επαιτεία, σύμφωνα με την επιθυμία του ζεύγους:

ΚΥΡΙΑ

[...] Θα χρειαστούμε μαθήματα ζητιανολογίας;

ΚΥΡΙΟΣ

Ένα σεμινάριο ξεφτίλας. Θα ζούμε στο δρόμο. Θα κοιμόμαστε ενώπιον κοινού.

ΚΥΡΙΑ, *ανησυχεί*

Μήπως είναι πολύ υγιεινό αυτό; Το υπαίθριο;

ΚΥΡΙΟΣ

Και κάθε μέρα, θα χάνουμε και κάτι... θα μας εγκαταλείπει και κάτι...²⁰²¹

Οι δύο σύζυγοι, ρακένδυτοι και με σωματικές πληγές, στήνονται, λοιπόν, μπροστά από μια ταμπέλα που πληροφορεί τους περαστικούς «ΒΟΗΘΕΙΑ-HELP / ΟΡΦΑΝΟΙ ΓΟΝΕΙΣ»²⁰²² και μπροστά τους τοποθετείται ο δίσκος της επαιτείας. Η Μητέρα με τον Οδοκαθαριστή ρίχνουν το πρώτο κέρμα που καμπανίζει, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, και πολύ σύντομα τα κέρματα θα αρχίσουν να πέφτουν σωρηδόν στον δίσκο τους, συνοδευόμενα από το άναμμα ενός φλας που υποδηλώνει τον εκάστοτε περαστικό ο οποίος σπεύδει να προσφέρει την ελεημοσύνη του στους δύο επαίτες.

Στην αρχή οι δύο σύζυγοι εμφανίζονται ενθουσιασμένοι με την ανταπόκριση που έχει το λειτούργημά τους και ανταποδίδουν με ευχές την ελεημοσύνη των περαστικών. Όταν, μάλιστα, πέφτει μια βροχή από κέρματα, οι δυο τους σχεδόν τσακώνονται για το ποιος θα τα πρωτοπιάσει. Έπειτα, κοιτώντας προς τα επάνω αποφαινόμενοι ότι ο Θεός τους καλοπιάνει και τον «μαλώνουν χαδιάρικα»²⁰²³ (σύμφωνα με την υπόδειξη του συγγραφέα) που τους κακομαθαίνει. Η όλη διαδικασία αρχίζει και παίρνει μια περίεργη τροπή, όταν οι δύο σύζυγοι παραλαμβάνουν το πολυβόλο, που τους αφήνει η Μητέρα τυλιγμένο μέσα σε προσόψι. Έκτοτε η Κυρία θα χρησιμοποιήσει πλειστάκις το πολυβόλο, προκειμένου να φοβερήσει τους περαστικούς για ελεημοσύνη. Δεν διστάζει, μάλιστα, ακόμα και να πυροβολήσει τους απειθείς περαστικούς, ενώ ο Κύριος πετά ένα κέρμα καταπάνω σε έναν επίδοξο «πελάτη», ο οποίος απαξίωσε να τους ενισχύσει.

Στο τέλος του πρώτου μέρους του έργου ο Κύριος και η Κυρία συνειδητοποιούν ότι στην ουσία δεν χρειάζονται την ελεημοσύνη των περαστικών, καθώς ο λόγος για τον οποίο ζητιανεύουν είναι μόνο και μόνο διότι «ο ταπεινών εαυτών αμειψθήσεται», επειδή δηλαδή εξυπηρετεί τον σκοπό της αγιοποίησής τους – διαφορετικά τα χρήματά τους είναι άχρηστα. Έτσι, συμφωνούν να τα ξεφορτωθούν στον «υπόνομο», ήτοι στην πλατεία του θεάτρου. Ωστόσο, «οι πελάτες» θα συνεχίσουν να προσφέρουν την ελεημοσύνη τους στους δύο επαίτες. Στο εξής, βέβαια, αυτοί θα αδιαφορούν. Μόνο η Μητέρα θα ενδιαφερθεί κάποια στιγμή για τις εισπράξεις τους και μάλιστα θα οικειοποιηθεί μέρος αυτών, παραχώνοντας κάποια

²⁰²¹ Μάτεσις, *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος*, ό.π., σ. 28.

²⁰²² *Το ίδιο*, σ. 29.

²⁰²³ *Το ίδιο*, σ. 38.

κέρματα στην τσέπη της. Τελικά, χάριν ή ανεξαρτήτως επαιτείας οι δύο σύζυγοι θα κατακτήσουν το πολυπόθητο φωτοστέφανο, έχοντας στο μεταξύ απολέσει μέλη του σώματός τους, οργανικές λειτουργίες, ακόμα και τις ίδιες τις ψυχές τους.

Η διαρκής και διάχυτη σε όλο το έργο ρίψη κερμάτων στους δύο επαίτες ενέχει καταρχάς έναν ειρωνικό χαρακτήρα, εφόσον η διαδικασία αγιοποίησης των δύο πρωταγωνιστών προσλαμβάνει ωφελμιστικά χαρακτηριστικά, που αντιτίθενται στην ταπεινή της φύση. Το αποκορύφωμα αυτής της στρεβλής πρακτικής σημειώνεται όταν η Κυρία στρέφεται ακόμα και με το πολυβόλο εναντίον των περαστικών, σε μια απόπειρα τρομοκράτησης ή εκδίκησής τους για τη μη παροχή ελεημοσύνης. Τελικά, οι δύο σύζυγοι αντιλαμβάνονται τη βαθύτερη ματαιότητα της επαιτείας τους και παραιτούνται, ωστόσο τα κέρματα συνεχίζουν να πέφτουν σωρηδόν, επιτονίζοντας την παραφωνία της συνθήκης. Επιπλέον, ο ήχος των κερμάτων, καθώς αυτά καμπανίζουν κάθε φορά που πέφτουν στον δίσκο, σε συνδυασμό με το φλας που ανάβει για να σηματοδοτήσει την «πελατεία» του ζεύγους, διαμορφώνουν ένα σύνθετο και έντονο αισθητηριακό βίωμα, το οποίο υπονομεύει την κατανυκτικότητα της διαδικασίας αγιοποίησης από την οποία διέρχονται οι δύο πρωταγωνιστές.

Τα κέρματα αναδύονται ως το τελευταίο υλικό ίχνος του επίγειου βίου των δύο προσώπων. Μάλιστα, επιβιώνουν ακόμα και όταν η αποσωματοποίηση του ζεύγους έχει ολοκληρωθεί. Καταδεικνύουν, κατ' αυτόν τον τρόπο, την ανθρώπινη ματαιοδοξία, την προσήλωσή στην ύλη αλλά και την παντοδυναμία της ύλης *per se*. Την ίδια στιγμή που οι ψυχές των δύο πρωταγωνιστών πετιούνται στον κάδο των απορριμμάτων ως άχρηστη ύλη, το χρήμα διακηρύσσει την παντοκρατορία του διά της αδιάλειπτης και αμετάβλητης σκηνικής του παρουσίας. Για άλλη μια φορά το δραματικό σύμπαν του έργου περιβάλλεται από την αιρετική χλεύη του συγγραφέα, που όμως υπερβαίνει τα στενά όρια της καταγγελίας και διανοίγεται σε μια ριζική θεώρηση της ανθρώπινης ύπαρξης ως φθαρτής και αναλώσιμης.

Στα παραπάνω έργα ο δραματικός λόγος προβάλλει διάστικτος από τις συνεχείς αναφορές των δραματικών προσώπων στο χρήμα, στη δύναμή του, στην ηθική που εμφολεύει εντός του, αλλά και στις προοπτικές που αυτό μπορεί να διανοίξει. Η σκηνική εμφάνιση του χρήματος στην υπό μελέτη δραματολογία λαμβάνει ποικίλες μορφές: χαρτονομίσματα, δεσμίδες, φάκελοι με εσωκλειόμενα χρηματικά ποσά, κέρματα, ακόμα και τραπεζικά βιβλιάρια. Η φανέρωση του χρήματος λαμβάνει χώρα σε κομβικές στιγμές της σκηνικής δράσης, είτε προκαλώντας την κορύφωση της δραματικής έντασης είτε πυροδοτώντας εξελίξεις οι οποίες επηρεάζουν καθοριστικά την εξέλιξη της δράσης. Υπό αυτό το πρίσμα η σκηνική παρουσία του χρήματος υπηρετεί ορισμένες δραματουργικές ανάγκες και εξετάζεται στη βάση της λειτουργικότητάς του ως σκηνικού αντικειμένου το οποίο σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό συμβάλλει στην ανάδειξη του δραματικού διακυβέματος.

Πολύ περισσότερο, όμως, από σκηνικό αντικείμενο το χρήμα ως εννοιολογικός τύπος εγκαθίσταται στον πυρήνα του δραματικού λόγου των παραπάνω έργων και τροφοδοτεί τις νοηματικές του απολήξεις. Αυτό συμβαίνει διότι

το χρήμα στη σύγχρονη καπιταλιστική οργάνωση παραγωγής και τα κοινωνικά της παράγωγα έχει απολέσει την ανταλλακτική του αξία και έχει ενδυθεί μια φαντασιακή διάσταση. Από τη διάσταση αυτή απορρέει και ο αξιακός κώδικας ο οποίος συνοδεύει την κυκλοφορία του χρήματος και επικαθορίζει τις επιμέρους συναλλαγές. Στα έργα που αναλύθηκαν είναι εμφανής η τάση των συγγραφέων να αναδείξουν αυτόν ακριβώς τον αξιακό κώδικα του χρήματος, τη διαβρωτική του δύναμη, ικανή να αλώνει και να χειραγωγεί συνειδήσεις, αλλοιώνοντας τελικά τον ίδιο τον συγκροτητικό πυρήνα των ανθρώπινων σχέσεων. Ως επιστέγασμα όλης αυτής της ρητορικής γύρω από το χρήμα αναδύεται η ειρωνική προσέγγιση του Μάτεσι, ο οποίος ακόμα πιο ριζικά αποπειράται να ξεθεμελιώσει την ανθρώπινη ύπαρξη από τα ηθικά της ερείσματα και να εδραιώσει τη νέα επικυριαρχία της ύλης.

4.3 Στην επικράτεια του γραπτού λόγου

Οι επιστολές, τα γράμματα και τα παντός είδους προσωπικά σημειώματα συνιστούν εκφάνσεις του γραπτού λόγου και ως τέτοια συνδέονται ευθέως με το πεδίο του δραματικού λόγου. Για την ακρίβεια, τα αντικείμενα αυτά εγκαθιστούν έναν δευτεροβάθμιο λόγο εντός του κυρίαρχου δραματικού λόγου των έργων, εισάγοντας και μια νέα κάθε φορά χρονικότητα, η οποία συνδέεται με τους διηγητικούς χρόνους και χώρους των έργων. Οι επιστολές φέρουν από τη φύση τους έναν χαρακτήρα πληροφοριακό, καθόσον κομίζουν πληροφορίες, αναφέρονται σε γεγονότα του παρελθόντος, επιτελούν προβολές στο μέλλον και μεταβιβάζουν την πρόθεση του εκάστοτε συντάκτη τους. Παράλληλα, διαθέτουν και μια εγγενή επικοινωνιακή διάσταση, από τη στιγμή που απευθύνονται σε έναν παραλήπτη και καλλιεργούν ορισμένες προσδοκίες γύρω από την απεύθυνση αυτή. Για όλους αυτούς τους λόγους οι επιστολές έχουν αξιοποιηθεί στην παγκόσμια δραματολογία ως δραματουργικό εργαλείο για τον εμπλουτισμό του δραματικού διαλόγου με νέα στοιχεία, για την εισαγωγή στο δραματικό παρόν διηγητικών αναφορών και εν τέλει για την προώθηση της δράσης²⁰²⁴.

Στην παρούσα ενότητα θα χαρτογραφήσουμε τη λειτουργία και τη σημασία των επιστολών υπό το πρίσμα της επικοινωνιακής τους διάστασης και του τρόπου με τον οποίο επενεργούν στον δραματικό διάλογο. Έτσι, η ενότητα αυτή διακρίνεται από την ενότητα που έχει προηγηθεί και αφορά επίσης αντικείμενα στα οποία αποτυπώνεται γραπτός λόγος, καθώς εκεί είχε αναλυθεί η υπαρξιακή διάσταση του γραπτού λόγου και η σχέση του με το υπόστρωμα των δραματικών προσώπων. Εδώ εξετάζεται η λειτουργία γραμμμάτων και επιστολών στο συνεχές της δράσης, αλλά και

²⁰²⁴ Ο Β. Πούχνερ έχει χαρτογραφήσει όλα τα δραματουργικά μέσα διά των οποίων επιτελείται η λειτουργία της πληροφόρησης από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας, για να καταλήξει στις επιστολές και το τηλέφωνο, το οποίο ουσιαστικά αντικατέστησε τη λειτουργία της επιστολής στη σύγχρονη δραματολογία. Βλ. αναλυτικά: Πούχνερ, «Επιστολή και τηλέφωνο ως δραματουργικά μέσα στο νεοελληνικό θέατρο. Η τεχνητή επικοινωνία ως πληροφοριακό τέχνασμα στην προώθηση της δραματικής πλοκής», στον τόμο *Με θέα το θέατρο: Ιστορικές, συγκριτικές και αναστοχαστικές μελέτες*, Γρηγόρης, Αθήνα 2017, σσ. 325-335 [Τώρα και στον τόμο: Θανάσης Αγάθος, Λητώ Ιωακειμίδου, Γιάννης Ξούριας (επιμ.), *Θέματα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, ό.π., σσ. 462-472].

στον τρόπο με τον οποίο τελικά ενεργοποιούν έναν σχολιασμό επί του δραματικού λόγου των έργων. Θα διαπιστώσουμε, λοιπόν, ότι οι επιστολές από τη μια επιβεβαιώνουν τον εγγενή τους ρόλο στην προώθηση της δράσης, αλλά από την άλλη, με τον δευτεροβάθμιο λόγο τον οποίο εισάγουν εντός του δραματικού σύμπαντος των έργων, ενεργοποιούν εστίες νοημάτων τέτοιες που τις ανάγουν τελικά σε πεδία διαύγασης της βαθύτερης ποιητικής των έργων. Ο λόγος για τον οποίο συμβαίνει αυτό είναι επειδή η εγκυρότητα του γραπτού λόγου, την οποία οι επιστολές εξ ορισμού αντιπροσωπεύουν, τίθεται στην υπό μελέτη δραματουργία υπό αίρεση και περιβάλλεται με μια ειρωνική χροιά. Έτσι, διαμορφώνεται μια δραματική συνθήκη υπονόμησης του λόγου των επιστολών, η οποία με τη σειρά της επισύρει την ανατροπή των εγκατεστημένων νοημάτων εντός του κυρίαρχου δραματικού λόγου. Από αυτήν τη διπλή ρηγμάτωση προκύπτει τελικά η βαθιά επενέργεια των επιστολών στον δραματικό λόγο των έργων σε ένα επίπεδο το οποίο πλέον αφίσταται της αμιγώς σημειακής τους λειτουργίας και διανοίγεται στο πεδίο της ποιητικής του δραματικού κειμένου.

Τον αμιγώς λειτουργικό ρόλο των επιστολών στην προώθηση της δράσης επιτελεί το γράμμα το οποίο εμφανίζεται στο έργο της Μιμής Ντενίση *Θεοδώρα, Η Αγία των φτωχών*. Πρόκειται για το γράμμα που φτάνει στα χέρια της Θεοδώρας, γραμμένο από τον Πρίγκιπα, με το οποίο εκείνος την πληροφορεί για τη συνωμοσία που έχει στηθεί σε βάρος της με τη συνδρομή του πάλαι ποτέ μαστροπού της, ο οποίος φέρεται να έχει συνάψει συμφωνία να προμηθεύσει τους αντιπάλους της με ένα συμβόλαιο, το οποίο πιστοποιεί την παροχή των υπηρεσιών της Θεοδώρας στον εν λόγω μαστροπό και φέρει την υπογραφή της. Ο Πρίγκιπας, όμως, ο οποίος λειτουργεί στο έργο ως ο φύλακας άγγελος της Θεοδώρας, έχει ήδη στήσει ένα σχέδιο για την εξουδετέρωση του μαστροπού και την υφαρπαγή του συμβολαίου. Το σχέδιο ευοδώνεται με τη δολοφονία του μαστροπού και έτσι κανένα ενοχοποιητικό στοιχείο για τη Θεοδώρα δεν φτάνει στο παλάτι. Η εκτίμηση του Ιουστινιανού στο πρόσωπό της δεν κλυδωνίζεται, όπως σκόπευαν οι επιβουλευόμενοί της, και ο δρόμος τώρα είναι ανοιχτός για τον θρόνο της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Το γράμμα έχει λειτουργήσει καταλυτικά σε μια κρίσιμη καμπή της πορείας ζωής της Θεοδώρας, κυρώνοντας την παντοδυναμία της. Ο δραματουργικός του ρόλος συνοψίζεται στην προώθηση της δράσης, που μετά από αλλεπάλληλες ανατροπές εκβάλλει στην τελική δικαίωση της Θεοδώρας.

Ένα γράμμα με διφορούμενη πρόσληψη εμφανίζεται στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη *Διαμάντια και μπλουζ*. Η κεντρική ηρωίδα του έργου, Άννα, βρίσκεται παγιδευμένη σε μια ανούσια καθημερινότητα, εγκλωβισμένη σε αδιέξοδες σχέσεις και επιφανειακά συμβάντα. Στο παρόν της δράσης έρχονται στην επιφάνεια οι ανεκπλήρωτοι πόθοι της, με τους οποίους εκείνη επιχειρεί να αναμετρηθεί, προκειμένου να προσδώσει ένα νέο νόημα στη ζωή της. Αφορμή είναι ένα τραγούδι, με το οποίο θα συμμετάσχουν σε ένα διαγωνιστικό φεστιβάλ η κόρη της Άννας, Ειρήνη, μαζί με τον σύντροφό της, Νίκο. Οι στίχοι του τραγουδιού προέρχονται από ένα ποίημα που κάποτε είχε αφιερώσει στην Άννα ένας ανεκπλήρωτος νεανικός της

έρωτας και το οποίο τώρα η Άννα παραχωρεί στους νέους μουσικούς προς μελοποίηση. Η έγνοια της είναι επικεντρωμένη στη συνάντηση των στίχων με την αρμόζουσα μελωδία την οποία και η ίδια αναζητά σε όλη τη διάρκεια του έργου κάθε φορά που κάθεται στο πιάνο.

Ωστόσο, ενδιάμεσως αναπάντεχες εξελίξεις θα στιγματίσουν τη ζωή της. Στην αρχή του έργου παρακολουθούμε τον άδοξο τερματισμό της εξωσυζυγικής σχέσης της Άννας με τον Σωτήρη, ενώ στην πορεία του έργου αποκαλύπτεται μια ανάλογη δραστηριότητα του συζύγου της Γιάγκου, ο οποίος διατηρεί σχέση με μια Ρουμάνα, τη Σόνια, την οποία η Άννα είχε νωρίτερα δεχθεί στο σπίτι της ως φίλη της φίλης της, Ελένης, και είχε θαυμάσει την προσωπικότητα και τον κοσμοπολιτισμό της. Ιδιαίτερο θαυμασμό της είχε προκαλέσει το μενταγιόν που φορούσε η Σόνια. Μετά από πολλές παλινωδίες τελικά ο Γιάγκος θα εγκαταλείψει την Άννα φεύγοντας με τη Σόνια, η οποία πριν φύγει αποφασίζει να αφήσει για την Άννα ένα γράμμα μαζί με το μενταγιόν. Το γράμμα φτάνει στα χέρια της Άννας διά χειρός της Ειρήνης, η οποία της μεταφέρει συλλήβδην και το περιεχόμενό του, καθώς η Άννα αρνείται να το διαβάσει. Σύμφωνα με το περιεχόμενο του γράμματος, η Σόνια της ζητά συγγνώμη και της στέλνει το μενταγιόν, γνωρίζοντας ότι έτσι θα την ευχαριστήσει. Η Άννα παίρνει στα χέρια της το μενταγιόν και για άλλη μια φορά μένει εκστατική στη θέα του, ενώ ταυτόχρονα αγνοεί παντελώς το γράμμα, το οποίο ουσιαστικά μένει έτσι ανεπίδοτο.

Παρά το γεγονός ότι το πλήρες περιεχόμενο του γράμματος δεν φτάνει στον παραλήπτη του, τουλάχιστον στο δραματικό παρόν, εντούτοις η αγκίστρωση της Άννας στο μενταγιόν φέρει ένα ιδιαίτερο σημασιακό φορτίο, που υπερβαίνει αυτό του γράμματος. Στο αντικείμενο του μενταγιόν συνοψίζεται η εικόνα της Σόνιας ως μιας γυναίκας με συναισθηματική ισορροπία, με την ικανότητα να γοητεύει τους ανθρώπους που την περιβάλλουν και με μια εσωτερική πληρότητα, που της χαρίζει την ηρεμία και τη σταθερότητα με την οποία σκιαγραφείται η παρουσία της στο έργο. Όλα αυτά τα στοιχεία ελλείπουν από την Άννα, η οποία βρίσκεται σε αναζήτηση του εσώτερου εαυτού της και για τον λόγο αυτό ελκύεται από την προσωπικότητα της Σόνιας. Θαυμάζοντας τα κοσμήματά της ουσιαστικά θαυμάζει το σύνολο της παρουσίας της. Έτσι, όταν στην προτελευταία εικόνα του έργου η Άννα παίρνει στα χέρια της το μενταγιόν της Σόνιας και για άλλη μια φορά ομολογεί την απaráμιλλη ομορφιά του, είναι σαν να παραδέχεται την οριστική της ήττα απέναντι στο πρόσωπο αυτό.

Υπό αυτό το πρίσμα το γράμμα αποβαίνει μάλλον αδιάφορο για την Άννα, καθώς δεν πρόκειται να αμβλύνει το συναισθηματικό κενό της. Το αντίθετο μάλιστα: αν η Σόνια έχει υιοθετήσει σε αυτό μια στάση ενσυναισθητικής κατανόησης απέναντι στην Άννα, όπως είχε νωρίτερα αφήσει να εννοηθεί ο Γιάγκος, τότε η ομολογία ήττας της Άννας θα είναι ακόμα μεγαλύτερη. Έτσι, η Άννα αγνοεί το γράμμα και περιορίζεται να καταδεχθεί το μενταγιόν σαν ένα θαύμα, το οποίο δύναται να συστήσει για την ίδια την αρχή νέων θαυμάτων, όπως η ίδια προφητικά αναφέρει. Σύμφωνα με την οπτική της Άννας το μενταγιόν θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένα μαγικό αντικείμενο, το οποίο μεταβιβάζει τις ιδιότητές του σε κάθε νέο ιδιοκτήτη στα χέρια του οποίου περιέρχεται.

Πράγματι, στην τελευταία εικόνα του έργου η Άννα εντελώς απρόσμενα θα κατορθώσει να αρθρώσει τον μουσικό της λόγο, έναν λόγο που θα της χαρίσει την πολυπόθητη αυτοεκπλήρωση και έτσι να αρθεί στο ίδιο επίπεδο με την Σόνια. Τώρα πια φέρεται να έχει κατακτήσει την εσωτερική της ελευθερία και κανένα από τα έως τώρα βοηθήματά της δεν έχει λόγο ύπαρξης. Στο εξής η Άννα θα πραγματώνει τον εαυτό της στο δημιουργικό πεδίο της μουσικής, απαλλαγμένη από τις αγκυλώσεις της μέχρι τώρα ζωής της. Η προοπτική αυτή αποτυπώνει τη «λοξή ευαισθησία της Αναγνωστάκη»²⁰²⁵, που θέλει την ηρωίδα της να εξέρχεται από τη στρεβλή της πραγματικότητα όχι θορυβωδώς και θριαμβευτικά, αλλά ανεπαίσθητα και διακριτικά, με ένα ίχνος διαυγούς αξιοπρέπειας και αδιατάρακτης ηρεμίας.

Ένα γράμμα, που αφήνεται ως ηθικό κληροδότημα από τον γονιό στο παιδί, εμφανίζεται στην *Τελευταία πράξη* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πρόκειται για το γράμμα του Οδυσσέα προς τον γιο του Τηλέμαχο, διά του οποίου ο ίδιος ανακοινώνει στους οικείους του την απόφασή του να ακολουθήσει τον περιοδεύοντα θίασο, εγκαταλείποντας για άλλη μια φορά τα πατρώα εδάφη και την οικογενειακή στέγη. Στην τελευταία εικόνα του έργου και ενώ έχει μόλις ολοκληρωθεί η παράσταση την οποία ο περιοδεύων θίασος έχει δώσει μπροστά στον Οδυσσέα, με στόχο αυτός να ανακτήσει τη μνήμη του και να οδηγηθεί στην αυτοαναγνώριση ως ο ηγεμόνας της Ιθάκης, ο Τηλέμαχος, ακολουθούμενος από τη μητέρα του, εισέρχεται στον σκηνικό χώρο, όπου έχει απομείνει η Δημοσιογράφος να κοιμάται ακουμπισμένη στο τραπέζι. Ο Τηλέμαχος την ξυπνά και της τείνει το γράμμα για να το διαβάσει. Εκείνη του εξηγεί ότι ήταν η ίδια που το έριξε κάτω από την πόρτα τους, συνεπώς γνωρίζει ήδη τις εξελίξεις και ότι δεν θα είχε κανένα νόημα να τους είχε ειδοποιήσει νωρίτερα, καθώς η απόφαση του Οδυσσέα να φύγει μαζί με τον θίασο ήταν ειλημμένη.

Ο Τηλέμαχος, τότε, βυθίζεται στην πολυθρόνα και αρχίζει να διαβάσει το γράμμα, ενώ κάθε απόπειρά του να μεταφέρει στη μητέρα του τα γραφόμενα αποτυγχάνει: η Πηνελόπη δεν θέλει να γνωρίζει ούτε τα κίνητρα της φυγής του Οδυσσέα, ούτε τον τελικό προορισμό του. Μάλιστα, όταν ο Τηλέμαχος αποφασίζει να αποχωρήσει από τον σκηνικό χώρο, επιχειρεί να δώσει το γράμμα στην Πηνελόπη, αλλά εκείνη το αποποιείται εντελώς, λέγοντας στη Δημοσιογράφο να μην τους ειδοποιήσει σε περίπτωση που δει τον Οδυσσέα ξανά. Το έργο κλείνει με τον Τηλέμαχο να ζητά από τη Δημοσιογράφο να του περιγράψει πώς ήταν ο πατέρας του την ώρα που εκκινούσε για το μακρύ ταξίδι της «περιπλάνησης στον άγνωστο μυθικό εαυτό του»²⁰²⁶.

Το γράμμα εμφανίζεται εδώ ως το μόνο απότοπωμα του Οδυσσέα, ο οποίος σε όλη τη διάρκεια του έργου παραμένει σε καθεστώς αορατότητας, ενώ η παρουσία του στο νησί της Ιθάκης επικυρώνεται μόνο ως διηγητική αναφορά²⁰²⁷.

²⁰²⁵ Χρηστίδης, «Ένα διαμάντι για το ελληνικό θέατρο», *Επικαιρότητα*, 29.12.1990.

²⁰²⁶ Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 94.

²⁰²⁷ Η Σ. Φελοπούλου κάνει λόγο για έναν «Οδυσσέα-φάντασμα, που κινητοποιεί ολόκληρο το θίασο» (Φελοπούλου, «Η τεχνική της θεατρικότητας στον Ιάκωβο Καμπανέλλη», ό.π., σ. 398), ενώ η Α. Σιβτετίδου σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ο ήρωας, ενώ τροφοδοτεί τις πράξεις και τα λόγια των προσώπων, είναι η ‘σκιά’ που πάντα θα διαφεύγει» (Σιβτετίδου, «Μεταμυθογραφία, μεταθέατρο και Ιάκωβος Καμπανέλλης», ό.π., σ. 49).

Παρά το γεγονός, όμως, ότι η φιγούρα του Οδυσσέα συνεχώς διαλανθάνει της υποστασιοποίησής της στον παριστώμενο χώρο και χρόνο, με τον ίδιο να προσπαθεί να διατηρήσει την κρυπτότητά του, εντούτοις παντού «εμφανίζονται αυτόπτες μάρτυρες, [ο Οδυσσέας] συνεχώς υπόκειται σε θέαση, γίνεται δέκτης και βορά ανθρωπίνων βλεμμάτων»²⁰²⁸. Σε αυτήν την προβληματική της θέασης, όπου το ορατό ταυτίζεται με το μη αμφισβητήσιμο και άρα με το πραγματικό, και το αόρατο εκβάλλει στη μυθοποίηση²⁰²⁹, το γράμμα απαντά με μια αμφισημία: ουσιαστικά προσυπογράφει την πραγματική υπόσταση του Οδυσσέα, ο οποίος φέρεται να έχει διέλθει από το παλάτι, να έχει συμμετάσχει στην παράσταση που δόθηκε για τον ίδιο, αλλά τελικά επέλεξε να εξαφανιστεί εκ νέου, καταφεύγοντας αυτήν τη φορά όχι στην αφάνεια της παρουσίας και την απουσία θέασης, αλλά στην κατάφαση του εαυτού μέσω των θεατρικών ρόλων και στην πολλαπλότητα του βλέμματος που προσφέρει η θεατρική τέχνη. Έτσι, με την τελική του απόφαση, η οποία αποτυπώνεται στο γράμμα με τελεσίδικο τρόπο, ο Οδυσσέας αποκόπτεται από την ιστορική διάσταση του εαυτού του και εμφοιλοχωρεί όχι πλέον στην επικράτεια του παραδεδομένου και συμπαγούς μύθου, αλλά σε ένα ανοιχτό και εύπλαστο πεδίο δημιουργικών δοκιμών, εναλλαγών ρόλων και προσωπειών, ανασκοπικών και προβολικών διαθέσεων, τέτοιων που προσφέρει η τέχνη του θεάτρου.

Εάν δεχθούμε ότι «η νοηματοδότηση του εαυτού μας προϋποθέτει τη σύλληψη του βίου μας μέσα από μια αφήγηση»²⁰³⁰, γίνεται σαφές ότι ο Καμπανέλλης στο έργο του αυτό επιστρέφει στον μύθο του Οδυσσέα, προκειμένου να διερευνήσει τα όρια αυτής της αφήγησης. Για να το κάνει αυτό εγκαταλείπει τον ίδιο τον μύθο και καταφεύγει στην τέχνη του θεάτρου, εκεί όπου ο Οδυσσέας μπορεί να επαναλαμβάνει ανέναν τις περιπέτειες της ζωής του και την επιστροφή του στην Ιθάκη, διαπραγματευόμενος κάθε φορά εκ νέου το νόημα του βίου του και δι' αυτού την ίδια του την ταυτότητα²⁰³¹. Η μυθοποιητική στάση του συγγραφέα απέναντι στον Οδυσσέα που είχε εκκολαφθεί στο προγενέστερο έργο του *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* συντηρείται και εδώ, μέχρι όμως το σημείο στο οποίο ο Οδυσσέας θα επιλέξει τη σύμπλευσή του με τον θίασο. Η πράξη του αυτή, που επικυρώνεται με το γράμμα προς τους οικείους του, αντιστρέφει την πρότερη στάση του συγγραφέα και οδηγεί στην απομυθοποίηση του Οδυσσέα. Ο Οδυσσέας στο εξής, αποκαθλωμένος από την άχρονη σφαίρα του μύθου, ενδιαιτάται στην επίσης άχρονη σφαίρα του θεάτρου, που

²⁰²⁸ Κατερίνα Χάλκου, «Αρχαιόθεμη νεοελληνική δραματουργία και τεχνικές του θεάτρου εν θεάτρω. Η Βουή του Παύλου Μάτεσι, *Η Τελευταία Πράξη* του Ιάκωβου Καμπανέλλη και *Οι ηθοποιοί* του Γιώργου Σκούρτη», ό.π., σ. 52.

²⁰²⁹ Σύμφωνα με τον Β. Πούχγερ, ο απών Οδυσσέας είναι ένα δραματουργικό τέχνασμα που υποβοηθά τη μυθοποίησή του. Πούχγερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σ. 753.

²⁰³⁰ Πεφάνης, «Εαυτός, ρόλος και ταυτότητα. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της θεατρικής σχέσης», ό.π., σ. 584.

²⁰³¹ Για την επιστροφή του Οδυσσέα ο Β. Πούχγερ επισημαίνει ότι στο τέλος του έργου αυτή λαμβάνει πειρατελλικές διαστάσεις: «Γίνεται δεκτή μόνο ως θεατρική παράσταση, και ο μύθος του Οδυσσέα περνάει σε έναν άλλο μύθο, αυτόν της τέχνης, όπου η επιστροφή μπορεί να επαναλαμβάνεται εσαεί» [...]. Πούχγερ, ό.π., σ. 744.

όμως του δίνει τη δυνατότητα της συνεχούς επαναδιαπραγμάτευσης της ύπαρξής του²⁰³².

Μπροστά στη νέα αυτή ασταθή προοπτική, όπου «μυθοπλασία και πραγματικότητα αντιστρέφονται, [και] το πραγματικό γίνεται θέαμα και θέμα του θεάτρου»,²⁰³³ ο Τηλέμαχος εύλογα εκδηλώνει την αμηχανία του κατά την ανάγνωση του γράμματος: «...χίλιες φορές καλύτερα να μην ερχόταν καθόλου...»²⁰³⁴, ενώ λίγο παρακάτω διερωτάται: «(σταματά απότομα το διάβασμα) ... πριν έρθει ήταν τουλάχιστον ‘αγνοούμενος’... κάτι ήταν κι αυτό... τώρα τι είναι...; [...]»²⁰³⁵. Η αδυναμία ταυτοποίησης, ονομάτισης και προσδιορισμού της νέας κατάστασης φέρνει τα εναπομείναντα πρόσωπα αντιμέτωπα με την αγωνία της ύπαρξης. Η Πηνελόπη αντιδρά σε αυτήν ψυχρά, σχεδόν μηδενιστικά²⁰³⁶, ενώ η Δημοσιογράφος, η μόνη από την κουστωδία των θεατρίνων που έχει απομείνει στο παλάτι, φέρεται να έχει αποδεχθεί ως φυσική τη μεταπήδηση από την τάξη του πραγματικού σε αυτήν του θεάτρου, με όλη την υπαρξιακή περιδίνηση που μια τέτοια εξέλιξη μπορεί να επιφέρει²⁰³⁷. Έτσι, το έργο, το οποίο έως την τελευταία εικόνα είχε κινηθεί στους ρυθμούς μιας τυπικής κωμωδίας²⁰³⁸, κλείνει με μία μάλλον αμφίθυμη διάθεση, αφού όχι μόνο απουσιάζει το ευφρόσυνο τέλος –χαρακτηριστικό γνώρισμα της κωμωδίας–, όχι μόνο η διασαλευμένη τάξη δεν αποκαθίσταται²⁰³⁹, αντίθετα σε ένα «εγκώμιο της κειμενικής ανοιχτότητας»²⁰⁴⁰ ο Καμπανέλλης αφήνει τον ήρωά του εκτεθειμένο στη διαρκή επαναφορά του σε ρόλους της ίδιας του της ζωής και στις ατέρμονες απόπειρες νοηματοδότησης του βίου του.

²⁰³² Σύμφωνα με τον Γ. Πεφάνη το έργο τοποθετείται βαθιά στα ζητήματα της νεωτερικής συνείδησης: «Ο Οδυσσεύς είναι ο πολύτροπος και πολυπλόκτος άνθρωπος της νεωτερικής εποχής που δεν συνθλίβεται μέσα στη διασπορά των νοημάτων, αλλά συνεχίζει το ταξίδι του, παρασυρμένος από τη διαβολική γοητεία των σειρήνων, των θεατρικών ρόλων». Πεφάνης, «Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη και ο Luigi Pirandello. Εξιχνίαση μιας εκλεκτικής συγγένειας», *ό.π.*, σ. 496.

²⁰³³ Τσατσούλης, «Η σαγήνη της θεατρικής αυτοαναφορικότητας: 1. Ν. Καζαντζάκη: ‘Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει’, 2. Ιάκ. Καμπανέλλη: ‘Η τελευταία πράξη’», *Νέα Εστία*, 1734 (Μάρ. 2001), σ. 879.

²⁰³⁴ Καμπανέλλης, «Τελευταία πράξη», *ό.π.*, σ. 240.

²⁰³⁵ *Το ίδιο*, σ. 241. Η Ο. Μοσχοχωρίτου εύλογα αποκαλεί τον Τηλέμαχο «συντηρητή πεπαλαιωμένων μύθων», που αδυνατεί τελικά να αντιληφθεί τη βαθύτερη αλήθεια της ζωής. Μοσχοχωρίτου, «Η ‘Τελευταία πράξη’ του Ι. Καμπανέλλη. Όταν η ευαισθησία γίνεται παιχνίδι», *Εξουσία*, 22-1-1998.

²⁰³⁶ Η Ο. Μοσχοχωρίτου αναφέρεται στην Πηνελόπη ως μια γυναίκα «ριζωμένη [που] αναμασά το περίγραμμά της». Η εικόνα αυτή ταιριάζει απόλυτα στην τελευταία αυτή εντύπωση που αφήνει η Πηνελόπη, σαν να εγκλωβίζεται οικειοθελώς στο πρότυπο της συζύγου που προσμένει εσαεί και εις μάτην τον απόντα σύζυγο να επιστρέψει στην οικογενειακή εστία. Μοσχοχωρίτου, *ό.π.*

²⁰³⁷ Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Β. Πούχνερ, η Δημοσιογράφος εμφανίζεται ίσως ως η πιο πιραντελική φιγούρα μέσα στο έργο, καθώς, παρά το γεγονός ότι είναι θέσει στυλοβάτης της πραγματικότητας, η ίδια καλλιεργεί τελικά τον μύθο και κατανοεί την ουσία του θεάτρου. Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 778.

²⁰³⁸ Ο Β. Πούχνερ παρατηρεί ότι η δραματουργική δομή του έργου και ο κλιμακωτός ρυθμός των εξελίξεων ταιριάζουν με την κωμωδία ή τη φάρσα ή το «καλογραμμένο» έργο της γαλλικής παράδοσης του 19^{ου} αιώνα. Πούχνερ, *ό.π.*, σ. 767.

²⁰³⁹ Για μια αντιπαραβολή της δομής του έργου με τη δομή της αρχαίας κωμωδίας, βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Εναλλαγές και παραλλαγές του κωμικού: από τον Αριστοφάνη στον Καμπανέλλη», *ό.π.*, σσ. 410-434, ιδίως σ. 429.

²⁰⁴⁰ Πεφάνης, «Τριπλός Καμπανέλλης – Ο Δείπνος, ‘Θέατρο κάτω από τη γέφυρα’, *Η τελευταία πράξη*, Πειραματική Σκηνή της Τέχνης και *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν, 1997», *ό.π.*, σ. 213.

Σημειώματα και γράμματα που μένουν ανεπίδοτα ή των οποίων η ύπαρξη και ο προορισμός υπονομεύονται εμφανίζονται και στη δραματουργία του Χριστόφορου Χριστοφί. Στο έργο του *Οι Ρήτορες*, ένα έργο με μεταθεατρικό χαρακτήρα, ο Δήμος και ο Νεαρός προβάρουν ένα θεατρικό έργο που έχει γράψει ένας κοινός τους φίλος, ο Χρήστος, και το οποίο εκείνος εμπιστεύθηκε στον Νεαρό, προκειμένου να το προωθήσει στον Δήμο και να το ανεβάσουν μαζί. Ο Νεαρός διατείνεται ότι ο Χρήστος έχει στο μεταξύ αυτοκτονήσει και ότι προηγουμένως είχε γράψει ένα γράμμα, το οποίο ο ίδιος έκαψε και σκόρπισε τις στάχτες του στη θάλασσα. Ο Δήμος εκρήγνυται από θυμό και επιτίθεται με μένος στον Νεαρό, καθώς, όπως λέει, περίμενε πάντα ένα γράμμα από τον Χρήστο ως επισφράγιση της σχέσης και της αμοιβαίας εκτίμησής τους.

Σε δεύτερο χρόνο μέσα στο έργο και ενώ ο Δήμος σε μια συνάντησή του σε σκοτεινή και ερημική τοποθεσία με τον Νεαρό φέρεται να προκαλεί τον θάνατό του, ανακαλύπτει επάνω του το γράμμα του Χρήστου. Το διαβάσει και αντιλαμβάνεται ότι ο Χρήστος όχι μόνο δεν αυτοκτόνησε, αλλά έφυγε με τον έρωτά του για τη Λατινική Αμερική. Αποδεικνύεται, ακόμη, ότι ο Χρήστος εμπιστεύθηκε σε εκείνον το έργο για τον ρήτορα Δημοσθένη, καθώς θεωρεί ότι η ζωή του Δημοσθένη είναι το κοινό νήμα που ενώνει τις ζωές και των δυο τους. Κατόπιν τούτου, ο Δήμος αποφασίζει να υλοποιήσει τη φαντασίωση που έθρεφε τόσο καιρό εντός του, να αυτοκτονήσει με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο αυτοκτόνησε ο ρήτορας Δημοσθένης.

Στο επίκεντρο του έτερου έργου του Χριστοφί *Η Χρυσόμυγα* βρίσκεται ένα ερωτικό τρίγωνο μεταξύ του Εκείνου, της Ντόλυ και του Άλλου, ο οποίος στην πορεία αποδεικνύεται ετεροθαλής αδελφός της Ντόλυ. Ο Εκείνος φθονεί τη σχέση της Ντόλυ με τον Άλλο. Σε μια κομβική στιγμή της διαμονής τους στο νησί ο Εκείνος ρωτά την Ντόλυ αν είναι ερωτευμένη με τον Άλλο, χωρίς όμως να παίρνει σαφή απάντηση. Στον μονόλογό του που ακολουθεί στην επόμενη σκηνή ο Εκείνος εκφράζει την πρόθεσή του να αφήσει ένα σημείωμα κάτω από την πόρτα του δωματίου της Ντόλυ, αποφεύγοντας ωστόσο να αποκαλύψει το περιεχόμενό του. Λίγο αργότερα, σε μια σκηνή που διαδραματίζεται μεταξύ του Εκείνου και της Ντόλυ, η Ντόλυ ανακαλύπτει κάτω από την πόρτα ένα σημείωμα. Ο Εκείνος το παίρνει στα χέρια του και το διαβάσει. Προσποιείται ότι το γράμμα είναι του Άλλου και διατείνεται μάλιστα ότι ο Άλλος τον μιμείται. Η Ντόλυ διαβλέπει την προσποίηση του Εκείνου και, αφού ρίξει μια γρήγορη ματιά στο σημείωμα η ίδια, το τσαλακώνει και το ρίχνει κάτω. Κατόπιν τούτου η σχέση τους αρχίζει να αποσυντίθεται, με τον Εκείνο να αφομοιώνεται από τις συμπαντικές του ανησυχίες και τελικά να αναλαμβάνεται στο άγνωστο και την Ντόλυ να ομολογεί την αδυναμία της να αντιδράσει στην ολότητα που, όπως λέει, συνιστούσε για την ίδια ο Εκείνος.

Τόσο το γράμμα, του οποίου την ύπαρξη απέκρυψε ο Νεαρός στους *Ρήτορες*, όσο και το σημείωμα, το οποίο παρουσιάστηκε με διαφορετικό αποστολέα στη *Χρυσόμυγα*, συνιστούν φαλκιδεύσεις της πραγματικότητας, οι οποίες όμως δίνουν την τελική ώθηση για μια ριζική λύση της εκάστοτε δραματικής κατάστασης. Στους *Ρήτορες* η ανάγνωση του αυθεντικού γράμματος του Χρήστου φέρνει τον Δήμο εγγύτερα στην ταύτισή του με τον ρήτορα Δημοσθένη και πυροδοτεί την αυτοκτονία του. Στη *Χρυσόμυγα* η συνειδητοποίηση από τον Εκείνο της ματαιότητας των

πραγμάτων μέσα από την αδυναμία του να ελέγξει αυτήν την ίδια την αγάπη της Ντόλυ τον οδηγεί στο να αφηθεί στην ανάληψή του στους άπειρους κόλπους του σύμπαντος, δηλώνοντας ταυτόχρονα για πάντα δικός της.

Το γράμμα και το σημείωμα συνιστούν, ως εκ τούτου, φανερώσεις μιας πραγματικότητας που φαίνεται ότι υποφώσκει στο εσωτερικό και των δύο προσώπων και καθίσταται στο τέλος του έργου διαυγής και κυρίαρχη. Ο μεν Δήμος από την αρχή του έργου έχει ομολογήσει τη φαντασίωσή του να έχει το ίδιο τέλος με τον ρήτορα Δημοσθένη, ο δε Εκείνος βαθμιαία διολισθαίνει σε όλο και πιο πυκνές συμπαντικές αναφορές, οι οποίες προοιωνίζουν την τελική του ανάληψη. Ως άλλες εκφάνσεις μιας καταρχάς αθέατης πραγματικότητας το γράμμα και το σημείωμα συνιστούν, συνεπώς, στιγμιαίες φανερώσεις της πραγματικότητας αυτής και πυκνωτές του βαθύτερου νοήματος των έργων.

Μια ανολοκλήρωτη και ανεπίδοτη επιστολή κάνει την εμφάνισή της και στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο δρόμος περνά από μέσα*. Πρόκειται για το γράμμα που φέρεται να έχει ετοιμάσει ο Ποριώτης προς τον ανιψιό του Ανδρέα, το οποίο όμως δεν βρήκε τον παραλήπτη του, καθώς ο Ποριώτης ομολογεί ότι δεν τον ολοκλήρωσε ποτέ. Στην επιστολή αυτή ο Ποριώτης ενημέρωνε τον ανιψιό του, μόνιμο κάτοικο Λονδίνου, για τις ενέργειες στις οποίες επρόκειτο να προχωρήσει αναφορικά με το πατρικό τους σπίτι, στο οποίο διαμένει μεν ο ίδιος, ωστόσο μερίδιο ιδιοκτησίας φέρουν τόσο ο Ανδρέας, όσο και η αδερφή του Ποριώτη, Όλγα. Τον Ποριώτη έχει προσεγγίσει ένας αντικέρ, ο Αντωνάκος, με την πρόταση να χρησιμοποιήσει το σαλόνι του σπιτιού του ως χώρο έκθεσης των γνήσιων αντικών του σπιτιού, αναμειγμένων με πατιναρισμένες ρεπλίκες τις οποίες θα πουλάει ως αυθεντικές. Ο ηλικιωμένος αστός σκέφτεται σοβαρά την πρόταση του Αντωνάκου, προκειμένου το σπίτι να αποκτήσει ξανά ζωή και έτσι οι δυο τους έρχονται σε προφορική συμφωνία. Μετά από λίγο καιρό καταφτάνει από το Λονδίνο ο Ανδρέας, ο οποίος πληροφορείται από τον θείο του την απόφασή του, αλλά διάκειται αρνητικά, διαμαρτυρόμενος παράλληλα στον Ποριώτη που δεν τον ενημέρωσε νωρίτερα. Εκείνος, τότε, του αποκαλύπτει ότι είχε συντάξει μια σχετική επιστολή, αλλά καθώς δεν είχε όλα τα στοιχεία της επικείμενης συμφωνίας, προτίμησε να μην την στείλει. Αντ' αυτού βγάζει ένα πρόχειρο σημείωμα και διαβάζει στον Αντρέα τις λεπτομέρειες της επένδυσης, τις οποίες στο μεταξύ κατόρθωσε να συγκεντρώσει.

Ο Ανδρέας δεν φαίνεται να ενοχλείται ιδιαίτερα από την κίνηση του θείου του να αποσιωπήσει τη συμφωνία και δεν δίνει περαιτέρω έκταση στο ζήτημα. Προτιμά να στρέψει τη συζήτηση στο επίδικο που θεωρεί εκείνος πιο σημαντικό: τη μελλοντική τύχη του σπιτιού. Συγκεκριμένα, ο Ανδρέας παραπονιέται στον θείο του ότι ναι μεν στο Λονδίνο κυκλοφορεί στους κόλπους της υψηλής κοινωνίας χάρη στο όνομα της οικογένειάς του, αλλά η έλλειψη ρευστότητας δεν του επιτρέπει να ανταποδίδει τις προσκλήσεις που δέχεται και έτσι σταδιακά απομονώνεται από τον κύκλο του. Αυτό που ζητά από τον θείο του είναι να δώσουν το σπίτι για αντιπαροχή, ούτως ώστε να αποκομίσουν άμεσο και σίγουρο οικονομικό όφελος. Εξάλλου, ο ίδιος δηλώνει ανοιχτά την αποστροφή του για το παρελθόν της οικογένειάς, το οποίο βιώνει μάλλον ως βάρος και από το οποίο βιάζεται να απαλλαγεί. Ο Ποριώτης,

ωστόσο, εμφανίζεται ανένδοτος στην κατεδάφιση του σπιτιού, επιμένοντας ότι έτσι θα είναι σαν να εκδιώκουν τους προγόνους τους: «[...] κι αυτό το σπίτι είναι πιο πολύ δικό τους απ' όσο δικό σου και δικό μου... όχι, δεν θα τους πετάξω ποτέ στο δρόμο, ποτέ...!»²⁰⁴¹.

Η επιστολή που έμεινε στο συρτάρι ουσιαστικά επέφερε ένα έλλειμμα πληροφόρησης, με αποτέλεσμα ο Ανδρέας, μην έχοντας τη δυνατότητα να προετοιμάσει νωρίτερα το έδαφος της διαφωνίας του, να επιχειρεί στο παρόν της δράσης να κερδίσει χρόνο αναβάλλοντας την υπογραφή του. Η καθυστέρηση αυτή, όμως, του επιτρέπει στο μεταξύ να έρθει πιο κοντά στη Λίτσα και έτσι πλέκεται το ερωτικό τους ειδύλλιο, το οποίο θα οδηγήσει στην οριστική παύση της αρχικής συμφωνίας. Στο τέλος του έργου η μελλοντική τύχη του σπιτιού παραμένει εξίσου εκκρεμής, όπως και στην αρχή, με τον Ποριώτη και τον Ανδρέα να ενσαρκώνουν δύο διαμετρικά αντίθετες στάσεις απέναντί του. Υπό αυτό το πρίσμα, η ανολοκλήρωτη και τελικά ανεπίδοτη επιστολή του Ποριώτη προς τον Ανδρέα δημιουργεί μια εκκρεμότητα, που λειτουργεί ως ένας πρώιμος αναδιπλασιασμός της εκκρεμότητας στην οποία περιέρχεται η τύχη του σπιτιού στο τέλος του έργου, με την κατάρρευση του επιχειρηματικού σχεδίου του Αντωνάκου. Η επιστολή απέτυχε να εκπληρώσει τον ρόλο της πληροφόρησης σχετικά με τη δρομολογημένη τύχη του σπιτιού και μέσα από μια αλληλουχία γεγονότων η τύχη αυτή στο τέλος του έργου τίθεται εκ νέου σε μηδενική βάση.

Στο *Ταξίδι μακριά* της Λούλας Αναγνωστάκη κάνουν την εμφάνισή τους σκηνικά αντικείμενα τα οποία επίσης σχετίζονται με την επικράτεια του γραπτού λόγου. Η λειτουργία των εν λόγω αντικειμένων στο συγκεκριμένο έργο προβάλλει ελλειπτική και ατελής, στοιχεία τα οποία άλλωστε χαρακτηρίζουν το δραματικό σύμπαν στο σύνολό του. Με τον ίδιο αποσπασματικό τρόπο που αρθρώνονται τα σπαράγματα της μνήμης των προσώπων και αναδύονται στο δραματικό παρόν οι αλληλοαναιρούμενες αφηγήσεις του παρελθόντος εισάγονται τα αντικείμενα που αποτυπώνουν τον γραπτό λόγο σε διάφορες μορφές: γράμματα της Δήμητρας προς τη Μυρτώ, γράμμα που γράφεται εντός της εγκιβωτισμένης πρόβας, αλλά και τυπωμένα βιβλία, χειρόγραφα του εσωκλειόμενου έργου, πρόχειρες σημειώσεις της δημοσιογράφου, απόκομμα εφημερίδας. Άλλα από αυτά τελούν σε ένα καθεστώς αμφισβήτησης από τα δραματικά πρόσωπα, άλλα βρίσκονται σε μια διαρκή εκκρεμότητα ως προς τη λειτουργικότητά τους στην εξέλιξη της δράσης και άλλα εκπίπτουν σε αχρηστία, διαμορφώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την εντύπωση ενός γραπτού λόγου υπό αίρεση. Ο γραπτός λόγος στο έργο αποδεικνύεται, έτσι, της ίδιας τάξης με τον προφορικό: ανερμάτιστος, ανολοκλήρωτος, αντιφατικός.

Όλα αυτά τα αντικείμενα, μολοντί δεν λειτουργούν προωθητικά της δράσης και δεν επέχουν θέση καταλυτών της δράσης, συμμετέχουν και αυτά ενεργητικά στην ανάδειξη του θεματικού διακυβεύματος του έργου, το οποίο μάλιστα αντανακλάται

²⁰⁴¹ Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σ. 142.

και στη δομική του συγκρότηση: η «μνήμη ως ζωντανό θέατρο του παρελθόντος»²⁰⁴² λαμβάνει στο έργο αυτό σκηνική υπόσταση διά της εγκιβωτισμένης αυτοβιογραφικής παράστασης την οποία επιχειρούν να ανεβάσουν τα τέσσερα πρόσωπα του δράματος, προκειμένου να μπορέσουν να διαχειριστούν τα τραύματα του παρελθόντος. Ο τρόπος, όμως, με τον οποίο αναδύονται οι επώδυνες μνήμες τους προδίδει το ασυνεχές και το αταξινόμητο όλης αυτής της μνημονικής διαδικασίας. Οι αφηγήσεις των προσώπων προβάλλουν συχνά αλληλοαναιρούμενες, δεν ακολουθείται καμία γραμμική ανάπτυξη στην εκδίπλωση των αναμνήσεων²⁰⁴³, ενώ τα παρελθοντικά βιώματα των προσώπων δεν σφραγίζονται με ένα ξεκάθαρα αρνητικό πρόσημο, αντίθετα αναδύονται ως διφορούμενες εμπειρίες, πάντως οριακές και καθοριστικές.

Έτσι, μακριά από τις «καδραρισμένες ορθολογικές αξίες του διαφωτισμού»²⁰⁴⁴ η δομή του έργου όχι μόνο επιτρέπει αλλά και ενθαρρύνει την αμφισημία και τους συνεχείς μετασχηματισμούς της βιωμένης εμπειρίας υφαίνοντας «μια αλήθεια ‘παρά την αλήθεια’»²⁰⁴⁵. Η ίδια η Αναγνωστάκη, άλλωστε, σημειώνει ότι «δεν ανήκει στους δημιουργούς που ακολουθώντας μια διαλεκτική διαδικασία συνθέτουν ένα έργο με ανάγλυφα αίτια και αιτιατά»²⁰⁴⁶. Στο πλαίσιο αυτό και τα αντικείμενα τα οποία συνδέονται με τον γραπτό λόγο, έναν λόγο εξορισμού συγκεκριμένο, στοχευμένο, ακριβή και μη αμφισβητήσιμο, συμπαρασύρονται στη σχετικότητα των καταστάσεων και τη ρευστότητα των μνημονικών διεργασιών, με αποτέλεσμα να τίθεται υπό αίρεση η εγκυρότητά τους και να ακυρώνεται η όποια λειτουργικότητά τους εντός του δραματικού παρόντος. Όπως ακριβώς «οι μνημονικές εικόνες [...] δεν υπάγονται στην τάξη του λόγου των προσώπων, αλλά αποτελούν οριακές γραμμές διαφυγής»²⁰⁴⁷, έτσι και τα αντικείμενα τα οποία δύνανται να αναπαραστήσουν τον λόγο αυτό τελικά υπαναχωρούν μπροστά στη σαρωτική επέλαση της μνήμης, μονίμως διαφεύγουσας και ατελούς.

Σε ένα θέατρο άκρως λογοκεντρικό, όπως αυτό του Μποστ, είναι εύλογο ότι απουσιάζει η χρήση σκηνικών αντικειμένων στην κατεύθυνση της ενεργοποίησης και της πυροδότησης των δραματικών εξελίξεων. Πρόκειται για ένα θέατρο του οποίου το δραματικό διακύβευμα εδράζεται στον λόγο και ειδικότερα στη γλώσσα, καθώς είναι οι ιδιαίτεροι χειρισμοί της εκείνοι που παράγουν το εκάστοτε επιδιωκόμενο αποτέλεσμα²⁰⁴⁸. Έτσι και στη *Μήδεια*, μια «παρωδία με πυρήνα παρατραγωδίας»,

²⁰⁴² Πεφάνης, «Από το θέατρο ως ετεροτοπία στο θέατρο της μνήμης. Στοιχεία για μια ποιητική της μνήμης στη δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη», *ό.π.*, σ. 282.

²⁰⁴³ Σύμφωνα με τον Πεφάνη, «Το παρελθόν αυτό καθ’ εαυτό, καθώς και η διήθησή του στο εκάστοτε παρόν δεν είναι αναπαραστάσιμα μέσω της γραμμικότητας ή της αιτιώδους λογικής». Πεφάνης, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σ. 255.

²⁰⁴⁴ Παγιατάκης, «Το ταξίδι μακριά’ ή το καλό και το κακό πάνε χέρι χέρυ», *Η Καθημερινή*, 24.1.1996.

²⁰⁴⁵ Πολενάκης, «Το θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη», στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, *ό.π.*, σ. 133.

²⁰⁴⁶ Αναγνωστάκη, Ατίτλο σημείωμα, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Η Νίκη*, Θέατρο Τέχνης, Χειμώνας 1977-1978.

²⁰⁴⁷ Πεφάνης, «Από το θέατρο ως ετεροτοπία στο θέατρο της μνήμης. Στοιχεία για μια ποιητική της μνήμης στη δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη», *ό.π.*, σ. 296.

²⁰⁴⁸ Σύμφωνα με τον Γ. Πεφάνη, τα κείμενα του Μποστ είναι κείμενα «με ελάχιστες σκηνικές ενδείξεις, αλλά με τεράστια σκηνική εμβέλεια»: Πεφάνης, «Ένα χαμόγελο για τον κύριο Μποστ», στον τόμο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, *ό.π.*, σ. 86.

όπως εύστοχα το διατυπώνει ο Κ. Γεωργουσόπουλος, υπό την έννοια ότι πρόκειται για μια σάτιρα ηθών και κοινωνικών στερεότυπων (παρωδία), η οποία υιοθετεί υφολογικά στοιχεία από την τραγωδία (παρατραγωδία), οι δραματικές καταστάσεις πηγάζουν από τον λόγο και ελάχιστα από τη σκηνική δράση των προσώπων²⁰⁴⁹. Ο Μποστ στο έργο του αυτό καθιστά την τραγική ηρωίδα παιδοκτόνο όχι από την ανάγκη εκδίκησης του Ιάσονα, αλλά επειδή τα παιδιά της «δεν έπαιρναν τα γράμματα», ήταν ανεπαρκή στη δουλειά τους στο ταχυδρομείο, ενώ είχαν παράνομες και παρά φύση σχέσεις με την Καλόγρια Πόλυ και τον Καλόγερο αντίστοιχα.

Στην αμφίσημη αναφορά στα «γράμματα» που δεν «έπαιρναν» τα παιδιά έγκειται και το δραματουργικό κλειδί του έργου. Στην πρώτη πράξη η Μήδεια φέρεται να γράφει ένα γράμμα στους γονείς της, στο οποίο τους καλεί να στείλουν στρατό και στόλο προκειμένου να την πάρουν από τον Βόλο και να την επιστρέψουν πίσω στην πατρίδα. Η Μήδεια δικαιολογείται λέγοντας ότι κακοπερνά και ότι ο σύζυγός της συνεχώς την απατά. Δίνει το γράμμα στην Τροφό και την παρακαλά να το αφήσει στο ταχυδρομείο πηγαίνοντας για την αγορά. Λίγο αργότερα η Τροφός επανέρχεται στη Μήδεια με την πρόταση να στείλει τα παιδιά της να δουλέψουν στο ταχυδρομείο, καθώς στο σχολείο δεν «παίρνουν τα γράμματα». Η Μήδεια συναινεί και αναθέτει στην Καλόγρια την επιστασία των παιδιών.

Πλην όμως η Καλόγρια έχει διαρκώς το μυαλό της στις ερωτοτροπίες και τα δύο παιδιά κυκλοφορούν ανεξέλεγκτα. Έτσι, κάποια στιγμή ο Καλόγερος, ο οποίος έχει φτάσει στο παλάτι αναζητώντας την παλιά του ερωμένη Πόλυ, αναφέρεται σε δυο παιδιά που δουλεύουν στο ταχυδρομείο και τα οποία ο ίδιος είχε νωρίτερα διαφθείρει. Η Μήδεια δεν κάνει τη σύνδεση, παρά το γεγονός ότι ο Καλόγερος επισημαίνει ότι έμοιαζαν με πριγκιπόπουλα. Όταν, λοιπόν, ο Ιάσοντας έρχεται στη Μήδεια και της ζητά τον λόγο που δεν τον ενημέρωσε ότι τα παιδιά τους έγιναν διανομείς στα ΕΛΤΑ, αρχίζει να ξετυλίγεται το κουβάρι των αποκαλύψεων που θα οδηγήσει τη Μήδεια στην τραγική πράξη.

Ο Ιάσοντας πληροφορεί τη Μήδεια ότι τα παιδιά τους απολύθηκαν γιατί «δεν έπαιρναν τα γράμματα» αλλά μόνο τον μισθό, τον οποίο μάλιστα ξόδευαν σε δώρα για την Καλόγρια. Και ότι όλα τα γράμματα παρέμεναν για μέρες αδιάθετα στις θυρίδες του ταχυδρομείου, μεταξύ των οποίων και το γράμμα της Μήδειας προς τους γονείς της. Της εκμυστηρεύεται, επίσης, ότι είδε τα παιδιά τους στον δρόμο να ψωνίζουν γλυκά μαζί με έναν Καλόγερο. Τότε είναι που η Μήδεια συνειδητοποιεί τι ακριβώς συμβαίνει και αποφασίζει να προχωρήσει στην πράξη της παιδοκτονίας. Αφού ολοκληρώσει το έργο της και μετά τα παιδιά της φονεύσει και την Καλόγρια, η Μήδεια ανακοινώνει ότι θα πάει να γράψει ένα νέο γράμμα στους γονείς της, το οποίο αυτήν τη φορά θα ταχυδρομήσει η ίδια.

Το διφορούμενο νόημα που παράγεται γύρω από τα γράμματα, τα οποία γίνονται τελικά η αιτία για να εξοργιστεί η Μήδεια και να φονεύσει τα παιδιά της, ουσιαστικά υπογραμμίζει την «εικονοκλαστική χρήση του λόγου» από πλευράς του συγγραφέα, διά της οποίας «κάθε λέξη, κάθε γεγονός, κάθε πρόσωπο ισχύει και

²⁰⁴⁹ Γεωργουσόπουλος, «Παρατραγωδία, παρωδία, φλύαξ», *Τα Νέα*, 13.9.2003.

ταυτόχρονα ακυρώνεται, γίνεται οικείο και συνάμα ανοίκειο»²⁰⁵⁰. Τα παιδιά της Μήδειας δεν έπαιρναν τα γράμματα στο σχολείο και γι' αυτό στάλθηκαν να δουλέψουν στο ταχυδρομείο, αλλά και εκεί δεν έπαιρναν τα γράμματα στην κυριολεξία, με αποτέλεσμα το γράμμα της Μήδειας να μη σταλεί ποτέ στην Ιωλκό και εκείνη να εγκλωβιστεί στον Βόλο, εξωθούμενη τελικά να πράξει αυτό που της είχε προδιαγράψει ο μύθος, αλλά με άλλη αφορμή. Όπως η ίδια είχε εκμυστηρευθεί στην Καλόγρια, «Όλοι νομίζουν πως εγώ θα σφάξω τα παιδιά μου / εξ αφορμής του Ιάσωνος, χάνοντας τα μυαλά μου / Θα χάσω μεν τον έλεγχο, αυτό δεν τ' αποκρύπτω / αλλ' άλλη θαν' η αφορμή που δεν την απορρίπτω»²⁰⁵¹. Η προοικονομία της Μήδειας στο σημείο αυτό επικυρώνεται ειρωνικά από τις κατοπινές δραματικές εξελίξεις, καθώς τα μη παραδομένα γράμματα θα αποτελέσουν την τελική και φαινομενικά ασήμαντη αφορμή της παιδοκτονίας.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό το γράμμα το οποίο η Μήδεια είχε στην αρχή του έργου συντάξει προς τους γονείς της συνοψίζει με σκηνικούς όρους το γλωσσικό παιχνίδι γύρω από τα γράμματα, το οποίο μέσα στην «εξωφρενική γλωσσική πολυαρχία»²⁰⁵² του συγγραφέα επισφραγίζει το δραματικό σύμπαν του έργου με τρόπο σουρεαλιστικό πλην όμως δυσανάλογα τραγικό. Ουσιαστικά και στο έργο αυτό οι δραματικές εξελίξεις πυροδοτούνται από ένα αντικείμενο το οποίο στην πορεία του έργου καθίσταται ανενεργό. Η διαφορά με όλα τα υπόλοιπα έργα είναι ότι εδώ η όλη λειτουργία του γράμματος δεν ακολουθεί μια εσωτερική δραματουργική αναγκαιότητα, αλλά εγγράφεται στον γλωσσικό κώδικα του συγγραφέα, υπαγόμενη και αυτή στην «αένη ταλάντωση του γλωσσικού οργάνου»²⁰⁵³ που χαρακτηρίζει τη δραματουργία του Μποστ στο σύνολό της και παράγει τις επί σκηνής παράδοξες και σουρεαλιστικές καταστάσεις²⁰⁵⁴.

Με ένα γράμμα ενεργοποιείται η σκηνική δράση και στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη *Η αρχή της ζωής*. Πρόκειται για το γράμμα το οποίο η Αναστασία φέρεται να έχει στείλει στην αδερφή της Φωτεινή, προκειμένου εκείνη να αφήσει τη ζωή της στα πατρογονικά εδάφη και μαζί με την κόρη της, Πουπέ, να ταξιδέψουν μέχρι την Κωνσταντινούπολη για να συναντήσουν την Αναστασία. Η Αναστασία διαβιό στην Κωνσταντινούπολη, στο πλάι του Δαρείου Φερνάζη-Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, ο οποίος της έχει προσφέρει αμύθητα πλούτη με ένα και μόνο αντάλλαγμα: να του φέρνει καθημερινά εμπρός του σκοτωμένους άνδρες. Ο κανιβαλισμός αυτός θρέφει το φαντασιακό του Φερνάζη-Παλαιολόγου, αλλά φαίνεται πως έχει κουράσει πλέον την Αναστασία, η οποία έχει αποφασίσει να

²⁰⁵⁰ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Το εκκρεμές του Μποστ», στον τόμο *Κανόνες και εξαιρέσεις: Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 118.

²⁰⁵¹ Μποστ, *Μήδεια*, Θεατρική Εταιρία «Στοά» / ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης, Χειμώνας 1994-1995.

²⁰⁵² Βαρβέρης, «Μήδεια του Μποστ στο Θέατρο Στοά», *Η κρίση του θεάτρου, Γ'*, ό.π., σ. 308.

²⁰⁵³ Μπακονικόλα, ό.π., σ. 119. Ο Θ. Γραμματάς, αντίστοιχα, χαρακτηρίζει το έργο «διαλεκτολογική κωμωδία», θέλοντας να τονίσει ακριβώς αυτήν την πολυμέρεια της γλώσσας του Μποστ που καθιστά το έργο του διακριτό και ανθιστάμενο σε κάθε απόπειρα ειδολογικής κατηγοριοποίησής του. Βλ. αναλυτικά: Γραμματάς, «Η αρχαιοελληνική μυθολογία στη νεοελληνική κωμωδία», στον τόμο *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, ό.π., σ. 220.

²⁰⁵⁴ «Ιδιοφρενείς εκρήξεις παράλογης μυθοπλασίας» τις αποκαλεί ο Β. Παγκουρέλης: Παγκουρέλης, «Αιώνιος έφηβος...ο Μποστ με 'Μήδεια' στη 'Στοά'», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 275.

εγκαταλείπει τη θέση της και για τον λόγο αυτό καλεί κοντά της την αδερφή και την ανιψιά της, Πουπέ, ώστε να φύγουν όλες μαζί μακριά και να κάνουν μια καινούρια αρχή στη ζωή τους.

Το έργο ξεκινάει με τη Φωτεινή και την Πουπέ να έχουν ήδη φτάσει στην Κωνσταντινούπολη, αγνοώντας ωστόσο το καθεστώς διαβίωσης της Αναστασίας. Όταν, πλέον, αποκαλύπτεται η επί μακρόν μακάβρια δραστηριότητα της Αναστασίας και η ψυχοπαθολογική εξάρτησή της από τον Φερνάνζη-Παλαιολόγο από αυτήν, η Φωτεινή εξανίσταται που η Αναστασία κάλεσε την ίδια και την κόρη της σε αυτό το νοσηρό περιβάλλον και την εγκαλεί που δεν σκέφτηκε να πάει εκείνη να τις βρει. Προς επίρρωση της δυσφορίας της, σκίζει μάλιστα μπροστά στην Αναστασία το γράμμα και της εκφράζει τον φόβο της για τη δυσοίωνη προοπτική που ανοίγεται μπροστά τους. Η Αναστασία, τότε, την διαβεβαιώνει ότι τα έχει σχεδιάσει όλα και ότι είναι απολύτως αποφασισμένη για την ενέργειά της να εγκαταλείψει τον Φερνάνζη-Παλαιολόγο, πείθοντας τη Φωτεινή για τη θετική έκβαση του εγχειρήματός τους.

Ακολουθώντας, όμως, εμφανίζεται στη σκηνή ο Φερνάνζης-Παλαιολόγος, ο οποίος, έχοντας ενημερωθεί από την ίδια την Αναστασία για την πρόθεσή της να τον εγκαταλείψει, κάνει μια πρόταση στη Φωτεινή, με απώτερο σκοπό να την δελεάσει να μείνει κοντά του. Υπόσχεται να επαναφέρει την όραση της Πουπέ, υπό τον όρο αμέσως μετά η Φωτεινή να την σκοτώσει και να μείνει δίπλα του, αναλαμβάνοντας το καθήκον που μέχρι τούδε είχε η Αναστασία. Καθώς η Πουπέ λαχταρά να αποκτήσει το φως της έστω και για λίγο, η Φωτεινή συναινεί στην πρόταση, ο Φερνάνζης μέσω ενός τελετουργικού επαναφέρει την όραση της Πουπέ και εν συνεχεία η Φωτεινή την σκοτώνει. Το υπόλοιπο, όμως, του σχεδίου παίρνει μια ελαφρώς διαφορετική τροπή, καθώς μεσολαβεί η άλωση της Πόλης από τους Οθωμανούς. Ο Φερνάνζης-Παλαιολόγος σκοτώνεται από τον Ρωμανό Δραγάζη-Μωάμεθ, η Αναστασία αναλαμβάνει τον ρόλο του ενδύομενη την αυτοκρατορική στολή και η Φωτεινή καταλήγει στην πρότερη θέση της Αναστασίας, υπηρετώντας όμως πλέον την ίδια την Αναστασία ως Κωνσταντίνο Παλαιολόγο.

Εδώ το γράμμα ενέχει έναν χαρακτήρα προωθητικό της δράσης, ο οποίος όμως έχει ενεργοποιηθεί σε χρόνο που προηγείται του δραματικού παρόντος. Όταν η δράση του έργου ξεκινά, το γράμμα έχει ήδη φτάσει στον προορισμό του και ο σκοπός της πρόσκλησης έχει ευοδωθεί. Το επιδεικτικό σκίσιμο, όμως, του γράμματός μπροστά στην Αναστασία προοικονομεί την έκβαση των δραματικών γεγονότων. Παρά τις πιέσεις της Αναστασίας, η Φωτεινή θα υποκύψει στην πρόταση του Φερνάνζη-Παλαιολόγου, θα σκοτώσει την Πουπέ και θα αντικαταστήσει την Αναστασία, αναλαμβάνοντας στο εξής την καθημερινή φροντίδα του αυτοκράτορα και την τροφοδότηση των κανιβαλικών του τάσεων. Μόνο που η θέση του Αυτοκράτορα θα καταληφθεί τελικά από την ίδια την Αναστασία ως αποτέλεσμα της δολοφονίας του Φερνάνζη-Παλαιολόγου από τον Δραγάζη-Μωάμεθ. Έτσι, ενώ η Αναστασία είχε δρομολογήσει τις εξελίξεις με τέτοιο τρόπο ώστε να εγκαταλείψει την υπηρεσία της πλάι στον Φερνάνζη-Παλαιολόγο και μαζί με την αδερφή και την ανιψιά της να κάνουν μια νέα αρχή στη ζωή τους, η νέα αυτή αρχή της προσφέρεται τώρα μέσα από τον αυτοκρατορικό θώκο.

Η ολοσχερής τελική επικράτηση της θηλυκότητας στο έργο συνάδει με την παρουσίαση των δραματικών προσώπων ως φερόντων ένα μυθικό ή αρχετυπικό προσωπίο. Κανένα από τα δραματικά πρόσωπα του έργου δεν παρουσιάζεται ως αυτοτελής οντότητα²⁰⁵⁵, αλλά όλα τα πρόσωπα, ακόμα και στην ιστορική τους εκδοχή, διαποτίζονται από μια αδιόρατη αίσθηση πρωταρχικότητας, που υπερβαίνει τον ιστορικό χρόνο. Για τον Δημητριάδη η υπέρβαση αυτή είναι αναγκαία προκειμένου να μπορέσει μέσα από το δραματικό σύμπαν των έργων του να αναδυθεί το νέο είδος ανθρωπισμού το οποίο ο ίδιος ευαγγελίζεται και διά του οποίου η ανθρώπινη κατάσταση δύναται να εισέλθει σε μια νέα διάσταση, καθαρμένη από τις κοινωνικές συμβάσεις και τις απατηλές ιστορικές, πολιτισμικές και έμφυλες ταυτότητες²⁰⁵⁶. Γι' αυτό και το δραματουργικό σχήμα των έργων του ακολουθεί πάντα μια κυκλική δομή: τα πρόσωπα υπηρετούν μια δραματική συνθήκη που τα υπερβαίνει και τα εγκλωβίζει στη νομοτέλειά της, με αποτέλεσμα να μην μπορούν παρά να την ακολουθήσουν τυφλά, έως ότου οδηγηθούν στη συντριβή. Η συντριβή αυτή, όμως, δεν είναι το τέλος, αλλά εγκυμονεί ήδη τη νέα αρχή, αφού προηγουμένως έχει εδραιώσει μια διαφοροποιημένη σύνδεση των προσώπων με τον κόσμο, μια σύνδεση που διέρχεται μέσα από τον ψυχικό και σωματικό πόνο.

Έτσι και στο παρόν έργο η λύτρωση της Αναστασίας δεν μπορεί να είναι απλώς η εγκατάλειψη της πηγής της τυραννίας της. Η Αναστασία πρέπει να διέλθει μέσα από τη ζώνη του «ζωτικού βιασμού»²⁰⁵⁷, στην οποία θα επισυμβούν θάνατοι αγαπημένων προσώπων, θα αναμετρηθεί με τις μνήμες και τις ενοχές της (εμφάνιση του φαντάσματος του συζύγου της Θεόφιλου, ενεργοποίηση της μνήμης του μοναχογιού της μέσω του μαθητικού τετραδίου), θα καταστεί αυτόπτης μάρτυρας της εκπόρθησης της Πόλης, που λαμβάνει τον χαρακτήρα και μιας ερωτικής εκπόρθησης μέσω του βιασμού του Φερνάξη-Παλαιολόγου από τον Δραγάξη-Μωάμεθ, και τέλος θα μετάσχει της πλήρους στρέβλωσης της Ιστορίας, σκοτώνοντας η ίδια τον Ρωμανό Δραγάξη-Μωάμεθ (που είναι και ο γιος της) και αυτοανακηρυσσόμενη Κωνσταντίνος Παλαιολόγος. Το αρχικό της γράμμα προς τη Φωτεινή, συνεπώς, όφειλε να καταστεί ανενεργό προκειμένου να ολοκληρωθεί όλος αυτός ο κύκλος των παθών και η Αναστασία με τη Φωτεινή να εισέλθουν σε μια νέα ιστορική πραγματικότητα, στην οποία η ανθρώπινη κατάσταση επανεκκινείται σε ένα δευτεροβάθμιο επίπεδο συλλογικής και ιστορικής συνείδησης μέχρι τον επόμενο κλονισμό της.

Μια επιστολή με παραλήπτη τον Αρχαιολόγο από τα *Χώματα* του Γιώργου Βέλτσου φωτίζει λοξά το συνειδησιακό αδιέξοδο του κεντρικού δραματικού

²⁰⁵⁵ Πεφάνης, «*Η Αρχή της Ζωής* του Δημήτρη Δημητριάδη από το *Θέατρο του Νότου* στο Αμόρε, 1995», *ό.π.*, σ. 82.

²⁰⁵⁶ Για την έννοια του ανθρωπισμού στο έργο του Δημητριάδη, βλ. αναλυτικά: Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, *ό.π.*, ιδίως σσ. 19-21.

²⁰⁵⁷ Πρόκειται για έκφραση του ίδιου του συγγραφέα, που τιλοδοτεί και ένα αυτοτελές κείμενό του, η οποία συνοψίζει «το να μη δέχεσαι τα όρια και να δέχεσαι, αντιθέτως, ότι η παραβίαση των ορίων – που σημαίνει η κατάρριψη των στερεότυπων, όλων αυτών των κλισέ, όλων αυτών των ερζάτς που κυκλοφορούν κατά κόρον– μόνον αυτό μπορεί να επιτρέψει την έκλυση φοβερών δυνάμεων»: Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, *ό.π.*, σ. 74. Για την έννοια του «ζωτικού βιασμού» βλ. αναλυτικότερα και στο: Δημητριάδης, «Ο ζωτικός βιασμός», *ό.π.*, σσ. 303-316.

προσώπου του έργου και συνδέεται με τα βαθύτερα εννοιολογικά του στρώματα. Η επιστολή προέρχεται από την Αρχαιολογική Υπηρεσία και επέχει θέση τελεσιδικού προς τον Αρχαιολόγο, ο οποίος έχει τεθεί επικεφαλής της ανασκαφής στον Ραμνούντα. Καθώς ο Αρχαιολόγος αρνείται να δώσει τη συγκατάθεσή του για την αποκατάσταση και την αναστήλωση του ανεσκαμμένου ναού, θεωρώντας τα θραύσματά του πολύτιμα για τη συγκρότηση της ιστορικής μνήμης, η οποία κατά τον ίδιο προβάλλει εξορισμού ελλειπτική και ατελής, θέτει απέναντί του τον υπερκείμενο φορέα καθώς και τους συνεργάτες του, που υπεραμύνονται της προοπτικής της αναστήλωσης. Η επιστολή την οποία λαμβάνει από την Αρχαιολογική Υπηρεσία μεταξύ άλλων εισάγει και τη διάσταση της εμπορευματοποίησης, αφού κάνει αναφορά στην παραχώρηση της ευρύτερης περιοχής σε μεγαλοεπενδυτές με στόχο την τουριστική της ανάπτυξη και την αξιοποίηση του πολιτισμικού της υπόβαθρου.

Σταδιακά το πεδίο της αρχαιολογικής σκαπάνης παραδίδεται στα ανυψωτικά και εκσκαφικά μηχανήματα, τα οποία δουλεύουν πυρετωδώς για την παράδοση του προς αποκατάσταση αρχαιολογικού χώρου, την ίδια στιγμή που ο Αρχαιολόγος, αν και παυμένος πλέον από την υπηρεσία, αναζητά εναγωνίως το νόημα των πραγμάτων στο χαμένο άγαλμα της θεάς Νεμέσεως το οποίο ορθωνόταν άλλοτε στον ναό του Ραμνούντος. Οι συνειδησιακές προβολές του Αρχαιολόγου επάνω στη μορφή της θεάς και η συναίρεση της μορφής της θεάς με την πεθαμένη του κόρη Πέρσα-Περσεφόνη διανοίγουν ένα ευρύ πεδίο δοκιμής των ορίων των ατομικών δυνατοτήτων, της σχέσης με την ιστορική μνήμη, της συμφιλίωσης με τον εαυτό και της συγκρότησης της δι-υποκειμενικότητας.

Ολόκληρο το έργο συντίθεται ουσιαστικά από τον λόγο του Αρχαιολόγου πάνω σε ζητήματα χρόνου, Ιστορίας, μνήμης και εαυτού. Και πρόκειται για έναν λόγο αναγωγικό, παραβολικό και υπερβατικό, τέτοιο που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με τον καθαρά γραφειοκρατικό λόγο της επιστολής της αρχαιολογικής υπηρεσίας. Καθώς, μάλιστα μέσα από την επιστολή αυτή αναδύεται η κυρίαρχη ιδεολογία της εμπορευματοποίησης του πολιτισμικού πλούτου, κυρώνεται με τον πλέον πρόδηλο τρόπο η ριζική διάσταση μεταξύ της διανοητικής σχέσης του Αρχαιολόγου με τις αρχαιότητες και της πολιτικής της επενδυτικής αξιοποίησης των αρχαιοτήτων που ασκείται από τον οικείο διαχειριστικό φορέα. Συνεπώς, διά της επιστολής διαυγάζεται το εδραίο εννοιολογικό διακύβευμα του έργου, ήτοι η αντίληψη του χρόνου της Ιστορίας και του τρόπου με τον οποίο αυτός συνδέεται με τη συγκρότηση της εαυτότητας ως μια δυναμική διαδικασία συνεχούς επαναπροσδιορισμού της ύπαρξης μέσα στο συνεχές του χρόνου.

Επιστολές που συνδέονται με το βαθύτερο εννοιολογικό υπόστρωμα του δραματικού κειμένου εμφανίζονται και στη δραματολογία του Ανδρέα Στάικου. Στο έργο του 1843 η δράση τοποθετείται χρονικά στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια, αλλά μέσω του εγκιβωτισμένου έργου που ζωντανεύει επί σκηνής διαμορφώνεται ένα δεύτερο επίπεδο χρόνου, το οποίο μας μεταφέρει στην προεπαναστατική περίοδο. Οι επιστολές κάνουν την εμφάνισή τους στην έναρξη της δράσης. Η πρώτη αναγιγνώσκεται από τη Μαντώ στο Παρίσι, η δεύτερη από τον Κωστάκη Λάππα στη Σύρο, η τρίτη από την Όλγα Σαρηγιάννη στο Παρίσι και η τέταρτη από τον

Παναγιώτη Αργυρόπουλο στη Βαλέτα της Μάλτας. Αυτό που ενώνει τα τέσσερα αυτά πρόσωπα είναι ένα θεατρικό έργο, με τον τίτλο *Η Θυσία*, το οποίο τα ίδια ως μέλη ενός προεπαναστατικού θιάσου στο Βουκουρέστι είχαν προετοιμάσει να ανεβάσουν, συμμετέχοντας στο έργο της συγκρότησης της εθνικής συνείδησης στους κόλπους του γένους. Το θεατρικό έργο το είχε γράψει ο σύντροφός τους Αλέξανδρος Σακελλάρης, με τον οποίο τότε η Μαντώ διατηρούσε ερωτικό δεσμό. Τους πρόλαβαν, ωστόσο, οι εξελίξεις και συγκεκριμένα η έναρξη της ελληνικής επανάστασης και έτσι το έργο δεν ανέβηκε ποτέ.

Στο δραματικό παρόν, με πρωτοβουλία του Κώστα Λάππα, ο οποίος έχει διασώσει το έργο, καλούνται στη Σύρο οι τρεις πάλοι ποτέ φίλοι (ο Αλέξανδρος Σακελλάρης φέρεται στο μεταξύ να έχει σκοτωθεί στη μάχη του Δραγατσανίου), προκειμένου να αναβιώσουν την παράσταση της *Θυσίας* στο νεοσύστατο θέατρο του νησιού. Στην πορεία της δράσης, ωστόσο, θα προκύψει ότι ο Κώστας Λάππας δεν είναι άλλος από τον Αλέξανδρο Σακελλάρη. Μάλιστα, η Μαντώ φαίνεται να έχει αντιληφθεί εξ αρχής την πλαστοπροσωπία του Σακελλάρη, η αποκάλυψη όμως της αληθινής του ταυτότητας θα έρθει μόλις στο τέλος του έργου, μετά την ολοκλήρωση της εσωκλειόμενης πρόβας της *Θυσίας*. Το έργο κλείνει με τον τρόπο με τον οποίο ξεκίνησε, δηλαδή με τις δύο γυναίκες, Μαντώ και Όλγα, στο κατάστρωμα του πλοίου καθοδόν προς τη Σύρο να οραματίζονται την άγνωστη ακόμα έκβαση του ταξιδιού τους.

Ο Στάικος στο έργο του αυτό ξεδιπλώνει τον μεταθεατρικό του στοχασμό μέσα από μια δραματουργική συνθήκη, στην οποία συνενώνονται «το παιχνίδι της ζωής, της ιστορίας και του θεάτρου, εις σώμα ένα»²⁰⁵⁸, συνθέτοντας ένα πανόραμα μεταμφίσεων, μεταλλαγών ταυτοτήτων και ψευδεπίγραφων καταστάσεων. Ωστόσο, το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της δραματουργίας του συγγραφέα είναι ότι οι μεταμφίσεις αυτές, διά των οποίων αναπτύσσεται η «αισθητική του ψεύδους»²⁰⁵⁹, που διαποτίζει το σύνολο της δραματικής του παραγωγής, δεν λαμβάνουν χώρα σε σκηνικό/οπτικό επίπεδο αλλά στο επίπεδο της γλώσσας και του ύφους²⁰⁶⁰. Το ψευδαισθητικό σύμπαν των αλλεπάλληλων ειδώλων του Στάικου συγκροτείται διά των έντεχνων αποστροφών του λόγου, των νύξεων και των υπαινικτικών αναφορών, των παραστρατημάτων της γλώσσας και της διαμόρφωσης ενός ολόκληρου δικτύου μετωνυμιών και συνεκδοχών, που παραχαράσσουν την πραγματική ταυτότητα των προσώπων και διαρρηγνύουν τη συνοχή των δραματικών καταστάσεων.

Διαμορφώνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, μια «σύνθετη κειμενικότητα»²⁰⁶¹, η οποία αφίσταται από τις συγκεκριμένες συντεταγμένες του χώρου και του χρόνου που προσδιορίζουν τον δραματικό πυρήνα έκαστου έργου, προκειμένου να αποτυπωθεί το καίριο ζήτημα της εναλλαγής ταυτοτήτων και ρόλων στη διάρκεια του ανθρώπινου βίου. Στο *1843* «ο μύθος περιστρέφεται μέσα στο κενό του χρόνου»²⁰⁶². Σαν μέσα σε

²⁰⁵⁸ Στάικος, «Θα παίξουμε το παιχνίδι του θεάτρου, το λησμονημένο», *Αυγή*, 25.10.1990.

²⁰⁵⁹ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τα αλλεπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», *ό.π.*, σ.416.

²⁰⁶⁰ Βλ. σχετικά: Διαμαντάκου, *ό.π.*, σ. 418 και Τσατσούλης, «Αναζητώντας το ρόλο: εκδοχές του δραματικού προσώπου στο νεοελληνικό μεταπολεμικό θέατρο», *Επίλογος*, 2004, σ. 156.

²⁰⁶¹ Βαροπούλου, «Σκηνές από μια πόλη», *Το Βήμα*, 9.4.1995.

²⁰⁶² Κώστας Παναγιούλου, «'1843'», *Ελεύθερος*, 8-9.6.2002.

μια αχρονική σπείρα τα πρόσωπα εισέρχονται σε ένα συνεχές παιχνίδι απόκρυψης και πλαστογράφησης, το οποίο ουσιαστικά ουδέποτε εκβάλλει σε μια οριστικοποίηση της ταυτότητάς τους, αφού με την κυκλική δομή του έργου υπονοείται από τον συγγραφέα η διαιώνιση του παιχνιδιού αυτού. Αυτό εννοεί και ο Σ. Πατσαλίδης, όταν γράφει ότι από το συγκεκριμένο έργο ελλείπει το «ελεγκτικό και μεταφυσικό κέντρο»²⁰⁶³, με την έννοια ακριβώς της μη υπαγωγής των επιμέρους στοιχείων του δραματικού του σύμπαντος σε μια ενιαία και αδιατάρακτη αρχή που θα προσφέρει την απαιτούμενη συνοχή και θα εδραιώσει την τελική τάξη. Δοκιμάζοντας τα όρια των δυνατοτήτων της ανθρώπινης ύπαρξης αλλά και της ιστορικής συνείδησης, ο Στάικος στο έργο του αυτό επιδίδεται σε μια σκηνοθεσία του εαυτού εντός και εκτός πλαισίου: εντός του βιωμένου ιστορικού χρόνου από τη μια και στο εσωτερικό της μυθικής επικράτειας του θεάτρου από την άλλη, εκεί όπου χάρη στην ιδιότητα της αυτοεπικέντρωσης (*mise en abyme*) ο εαυτός-ρόλος δύναται να αναπαράγεται εσαεί.

Οι επιστολές με τις οποίες ξεκινά το έργο χρησιμεύουν καταρχάς για την πλαισίωση της δράσης, υποκαθιστώντας τον πρόλογο του κλασικού θεάτρου κατά την εύστοχη παρατήρηση της Α. Σιβετίδου²⁰⁶⁴. Από τις επιστολές πληροφορούμαστε το παρελθόν των προσώπων, τη σύνδεση μεταξύ τους, τη μετέπειτα τύχη και εξέλιξή τους, καθώς και την ύπαρξη του θεατρικού έργου και του προεπαναστατικού θιάσου στο Βουκουρέστι. Επίσης, η επιστολή του Κώστα Λάππα προς τη Μαντώ, η οποία προηγείται χρονικά των λοιπών επιστολών, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως δρώσα δύναμη, αφού χάρη σε αυτήν την επιστολή παίρνει η Μαντώ την απόφαση να επισκεφθεί τη Σύρο, κινητοποιώντας με τη σειρά της τη φίλη της Όλγα, ώστε να κάνουν μαζί το μακρύ ταξίδι της επανασύνδεσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο οι επιστολές εξασφαλίζουν την απαιτούμενη συγκρότηση του συγκεκριμένου του έργου, εντός του οποίου πρόκειται να εγγραφεί η δράση που ακολουθεί.

Ενώ, όμως, οι επιστολές έχουν προετοιμάσει τον θεατή για μια ορισμένη δραματική τάξη, η τάξη αυτή υφίσταται αδιόρατες αναταράξεις κατά την εξέλιξη της δράσης, μέχρι που διασαλεύεται οριστικά στο τέλος του έργου, όταν αποκαλύπτεται ότι ο Κώστας Λάππας είναι στην πραγματικότητα ο Αλέξανδρος Σακελλάρης, ο οποίος σώθηκε επειδή λιποτάκτησε. Παρόλη αυτήν την ανατροπή, ωστόσο, τα δραματικά πρόσωπα δεν υφίστανται ιδιαίτερους κλυδωνισμούς²⁰⁶⁵. Ακόμα και η Μαντώ, άμεσα εμπλεκόμενη λόγω και του ερωτικού της παρελθόντος με τον Σακελλάρη, επιχειρεί μεν να επιτεθεί στον Λάππα-Σακελλάρη με ένα μαχαίρι, ωστόσο από το απροσδόκητο αυτό συμβάν μένει μόνο η θεατρικότητα της χειρονομίας της. Η επόμενη σκηνή βρίσκει τη Μαντώ με την Όλγα στο κατάστρωμα του πλοίου να στοχάζονται πάνω στο ταξίδι τους προς τη Σύρο σε μια αέναη επαναφορά της αρχικής δραματικής συνθήκης του έργου. Ο συγγραφέας σκόπιμα δεν αποδίδει βαθύτερα ψυχολογικά κίνητρα στα πρόσωπά του, διότι αυτό που τον

²⁰⁶³ Πατσαλίδης, «Μεταμοντέρνες τάσεις στο σύγχρονο θέατρο: ο Ανδρέας Στάικος και η απάτη της (ανα)παράστασης», *ό.π.*, σ. 348.

²⁰⁶⁴ Σιβετίδου, *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, *ό.π.*, σ. 75.

²⁰⁶⁵ Σύμφωνα με την Κ. Ζηροπούλου, «Η πλαστοπροσωπία μπορεί να αποδεικνύεται στο τέλος, αλλά ακόμα κι αν έχει γίνει αντιληπτή εξαρχής, δεν ενοχλεί, δεν παραβιάζεται, καθώς επωφελούνται από αυτή συχνά και τα θύματά της». Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου: στοιχεία ποιητικής*, *ό.π.*, σσ. 36-37.

ενδιαφέρει δεν είναι η καταβύθιση στα μύχια της ατομικότητας και η στόχευση της συνειδησιακής διαδικασίας γύρω από τη συγκρότηση της εαυτότητας, αλλά αυτό το ίδιο το παιχνίδι των αντικατοπτρισμών και των συνεχών μεταλλαγών ταυτοτήτων, μέσα από το οποίο καταδεικνύεται η ευθραυστότητα της ανθρώπινης ύπαρξης²⁰⁶⁶.

Ένα ακόμα στοιχείο που ανακύπτει από τη χρήση των επιστολών και συνδέεται με τη συνολική ποιητική της δραματουργίας του Στάικου είναι εκείνο της γλώσσας. Γραμμένες σε αρχαϊζουσα γλώσσα οι επιστολές εξοικειώνουν καταρχάς τον θεατή με τον δραματικό χρόνο του έργου, ήτοι το 1843, στο οποίο τοποθετείται η δράση που πρόκειται να εκτυλιχθεί επί σκηνής²⁰⁶⁷. Η υπόσταση των επιστολών αποκτά, κατ' αυτόν τον τρόπο, έναν ιστορικό μανδύα, υποβάλλοντας αφενός την αίσθηση της αναφοράς της δράσης σε ιστορικά γεγονότα, αφετέρου συνιστώντας υπόμνηση της δημοφιλούς φόρμας της επιστολογραφίας, η οποία κυριάρχησε τον 18^ο αιώνα και στην οποία ο ίδιος ο Στάικος είχε εντυφίσει κατά τη μετάφραση των *Επικίνδυνων Σχέσεων* του Λακλώ. Ο δραματικός διάλογος, ωστόσο, που ακολουθεί όσο και το ενδιαθέτο έργο της *Θυσίας* εκφέρονται σε δημοτική γλώσσα, συνεπώς παραπέμπουν ευθέως στη σύγχρονη του θεατή εποχή, αναιρώντας έτσι την πρώτη εντύπωση που είχε προκληθεί από τις επιστολές.

Με τον τρόπο αυτό αναδύεται τελικά μια πεποιημένη ιστορικότητα, αφού ναι μεν το έργο εισάγεται με μια αρχαιοπρεπή γλώσσα, ωστόσο στην εξέλιξη της δράσης η αίσθηση της αυθεντικότητας του γλωσσικού πλαισίου υπονομεύεται από τη δημοτική γλώσσα τόσο των διαλόγων όσο και του εσωκλειόμενου έργου. Όπως εύστοχα επισημαίνει η Θυμέλη σε κριτική της για την πρώτη παράσταση του έργου,

Ο Α. Στάικος αποδείχνεται εξαιρετικά ασκημένος στο «παιγνίο» του «θεάτρου μέσα στο θέατρο». Τόσο που υπερβαίνοντας το βασικό επίπεδο του «παιγνίου», να στοχάζεται αισθητικά μέσω αυτού. Να ιστορικοποιεί το δραματουργικό υλικό του παιγνίου του και το αντίθετο. Να δραματοποιεί τα ιστορικά συστατικά του.²⁰⁶⁸

Η Ιστορία στο έργο υπάγεται στην ίδια διεργασία παραχάραξης με αυτήν των δραματικών προσώπων, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι κάπου κρύβεται η ιστορική αλήθεια και ότι αυτή θα πρέπει να αναζητηθεί. Ο ίδιος ο συγγραφέας, άλλωστε, θεωρεί τη θεατροποίηση και παιγνιοποίηση των ιστορικών γεγονότων ως αναγκαία προϋπόθεση για την απομάκρυνση του θεάτρου από θεατροφανείς εκδηλώσεις και για την ανάδειξη της σχετικότητας της ανθρώπινης συνθήκης²⁰⁶⁹.

²⁰⁶⁶ Ο Θ. Κρητικός στην κριτική του για την πρώτη παράσταση του έργου γράφει ότι τον συγγραφέα δεν τον ενδιαφέρουν οι λεπτοί μηχανισμοί της ανθρώπινης συνείδησης, αλλά ότι σαγηνεύεται ιδιαίτερα από τη γεωμετρία των διαπροσωπικών σχέσεων, των προσωπείων και των ρόλων. Βλ. αναλυτικά: Κρητικός, «Θέατρο και πραγματικότητα», *Ελευθεροτυπία*, 13.1.1991.

²⁰⁶⁷ Στην πραγματικότητα πρόκειται για μια αρχαιοπρεπή γλώσσα, η οποία ως τέτοια δεν απαντά ούτε στην περίοδο που τοποθετείται η δράση αλλά ούτε και σε καμία συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, όπως επισημαίνει η Κ. Ζηροπούλου. Με τον τρόπο αυτόν οι επιστολές περισσότερο υπονομεύουν παρά κατασκευάζουν το ρεαλιστικό πλαίσιο του έργου, ενισχύοντας έτσι το παιχνίδι αλήθειας-ψεύδους. Ζηροπούλου, *ό.π.*, σσ. 184-185.

²⁰⁶⁸ Θυμέλη, «'1843' στο 'Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου»», *Ριζοσπάστης*, 5.2.1991.

²⁰⁶⁹ Βλ. ενδεικτικά: Πετάση, «Παιχνίδι με άλλους κανόνες», *Η Καθημερινή*, 10.2.1991 και Στάικος, «Η γραφή της σκηνοθεσίας ή η σκηνοθεσία της γραφής», *Θεατρογραφίες*, 3 (Φθινόπωρο 1998), σσ. 61-64.

Η Ιστορία γίνεται «μυθ-ιστορία»²⁰⁷⁰ και υπάγεται στο ίδιο παιχνίδι αέναης θεατροποίησης στο οποίο εισέρχονται και τα πρόσωπα του έργου. Όπως, όμως, το παιχνίδι των μεταμορφώσεων των προσώπων δεν ενέχει κάποιο ειδικό ηθικό βάρος, αφού δεν αποδίδεται από τον συγγραφέα υπαρξιακό πρόσημο στη μεταλλαγή αυτή των ταυτοτήτων²⁰⁷¹, έτσι και η φαλκίδευση του ιστορικού χρόνου δεν συνιστά μια κριτική της συγκρότησης της ιστορικής συνείδησης αλλά μια αμφισβήτηση της ίδιας της αυθεντικότητάς της²⁰⁷². Πρόκειται για μια συνειδητή απόπειρα «αισθητικοποίησης της Ιστορίας»²⁰⁷³ από την πλευρά του συγγραφέα, η οποία στοχεύει στην ανάδυση μιας άλλης ματιάς πάνω στον ιστορικό χρόνο, μιας ματιάς που υπερβαίνει την ανάγκη της ενιαίας αφήγησης της ιστορίας και πριμοδοτεί την πολλαπλότητα των αναπαραστάσεών της²⁰⁷⁴.

Υπό το πρίσμα αυτό οι εναρκτήριοι επιστολές παρέχουν την απαραίτητη «επίφαση της ιστορικότητας»²⁰⁷⁵ για την εδραίωση του δραματικού πλαισίου του έργου, πέραν τούτου όμως ουσιαστικά ενεργοποιούν το αισθητικό παιχνίδι της αλήθειας και του ψεύδους το οποίο στήνει ο συγγραφέας πάνω στη σκηνή. Στο σημείο αυτό έγκειται και η εδραία σημασία τους, από τη στιγμή που το αισθητικό αυτό παιχνίδι θεματοποιείται στο έργο, εγκαθίσταται στον πυρήνα του και ολόκληρη η δράση των προσώπων ενορχηστρώνεται γύρω από το παιχνίδι αυτό. Τα πρόσωπα της δραματουργίας του Στάικου μοιάζουν να επιζητούν να εισχωρήσουν στον κόσμο της αυταπάτης, αφού, ακόμα και όταν αυτή αποκαλύπτεται, εκείνα δεν εκπλήσσονται, δεν εξανίστανται, δεν υπαναχωρούν. Η επίμονη αυτή επαναφορά τους στον κόσμο του ψεύδους συνοψίζεται στις εναρκτήριοι επιστολές, οι οποίες, με την επίφαση της ιστορικότητας που εισάγουν, θέτουν τις βάσεις για το αισθητικό παιχνίδι αλήθειας και ψεύδους που θα ακολουθήσει.

Χωρίς τον δομικό ρόλο στη συγκρότηση του δραματικού πλαισίου του έργου που έχουν οι επιστολές στο 1843, εμφανίζονται οι αντίστοιχες επιστολές στο επόμενο

²⁰⁷⁰ Πατσαλίδης, «Οι 'άλλοι' λόγοι του Ανδρέα Στάικου: το παιχνίδι της Δια-κειμενικότητας και των ορίων», *ό.π.*, σ. 469.

²⁰⁷¹ Σύμφωνα με την Χ. Μπακονικόλα, «[...] ο άλλος-καθρέφτης δεν διαθέτει εκείνο το ειδικό υπαρξιακό βάρος που του αποδίδει ο Υπαρξισμός. Ο λόγος είναι απλός: η ίδια η φιγούρα που αντανακλάται σ' αυτόν τον καθρέφτη στερείται εκείνης της αναγκαίας βαρύτητας που θα το καταστήσει συνείδηση και πρόσωπο με αυστηρό πραξιακό στίγμα». Βλ. Μπακονικόλα-Γεωργουπούλου, «Ανδρέας Στάικος: ένα θέατρο ειδώλων και υπαρξιακών αντικατοπτρισμών», *ό.π.*, σσ. 13-14.

²⁰⁷² Ο Κ. Γεωργουσόπουλος γράφει σχετικά: «Ο Στάικος δεν κάνει βέβαια ιστορικό θέατρο ούτε ασχολείται με την κριτική της πολιτικής μας ιστορίας. Κάνει κάτι σημαντικότερο και γι' αυτό διαρκέστερο. Θεατρίζει την ιστορία, την αντιμετωπίζει ως ίντριγκα μελοδράματος, ως γραφή και υλικό για θεατρική φάρσα ελεγχόμενων παρεξηγήσεων». Γεωργουσόπουλος, «Μαριβόπουλος: '1843'», *Τα Νέα*, 22.1.1991.

²⁰⁷³ Πεφάνης, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σ. 247.

²⁰⁷⁴ Χαρακτηριστική είναι η σύνδεση που επιχειρεί η Ζ. Σαμαρά με αντίστοιχες απόπειρες απόδοσης σημαντικών ιστορικών γεγονότων όπως η Γαλλική Επανάσταση, μέσα από το έργο *Μαρά Σαντ* του Πέτερ Βάις ή την παράσταση 1789 του Θεάτρου του Ήλιου, οι οποίες επίσης αντιμετωπίζουν τα ιστορικά γεγονότα ως θεατρικό παιχνίδι. Γράφει χαρακτηριστικά η Σαμαρά: «[...] κάθε σημαντική ιστορική στιγμή συνορεύει με το θεατρικό παιχνίδι, ενώ η διαλεκτική σχέση επανάστασης και ιστορίας τού προσδίδουν μια σχεδόν μεταφυσική διάσταση». Σαμαρά, «Το παιχνίδι της Ιστορίας και του Θεάτρου», στον τόμο Ανδρέας Στάικος, *Φτερά στρουθοκαμήλου*, *ό.π.*, σ. 324.

²⁰⁷⁵ Ζηροπούλου, «Το 1843 του Ανδρέα Στάικου και η χρήση της Ιστορίας», *ό.π.*, σ. 93.

έργο του συγγραφέα, *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*. Το έργο διαδραματίζεται στη Ρώμη στα τέλη του 2^{ου} αιώνα μ.Χ., σε μια εποχή κοινωνικής και ηθικής παρακμής, στην οποία η τρυφηλότητα του βίου και οι σαρκικές απολαύσεις συνιστούσαν εδραίο χαρακτηριστικό της ανώτερης τάξης των αξιωματούχων. Και στο έργο αυτό οι επιστολές ενεργοποιούν το σκηνικό παιχνίδι των μεταμφιέσεων. Όλα ξεκινούν από την ιδέα που έχει ο Γυναιοφέρων, ένας από τους υποτακτικούς δούλους της Γαΐας Σιγγαλίνας. Ο Γυναιοφέρων έχει επισκεφθεί την Αγορά προκειμένου να εντοπίσει εύρωστους και γοητευτικούς άνδρες, τους οποίους θα φέρει στην έπαυλη της Σιγγαλίνας, ώστε αυτή να διαλέξει εκείνον που υπόσχεται να ικανοποιήσει εντελέστερα τις ερωτικές της επιθυμίες. Όταν παρουσιάζεται μπροστά του ο Πολύδοξος, ο Γυναιοφέρων συλλαμβάνει ένα ευφυές σχέδιο: τον σύρει μέχρι την έπαυλη και εκεί του υπαγορεύει να γράψει μια επιστολή απευθυνόμενος στη Σιγγαλίνα, με την οποία θα της συστήνεται ως Αθηναίος ρήτωρ, που θαυμάζει το κάλλος της Σιγγαλίνας και επιθυμεί να της δοθεί. Ο Πολύδοξος συναινεί, με αποτέλεσμα λίγο αργότερα η Σιγγαλίνα να παίρνει στα χέρια της το γράμμα και να το διαβάσει μαζί με την έμπιστή της, Αρανέα. Η Σιγγαλίνα σκλαβώνεται από τις φιλοφρονήσεις του Πολύδοξου, καθώς επίσης από την καταληκτική αναφορά του στο μυστήριο δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος, που εκείνος φέρεται να έχει στην κατοχή του και το οποίο παρουσιάζει ως «το κρυφό του όπλο».

Κατόπιν τούτου, η Σιγγαλίνα συλλαμβάνει το σχέδιο της ανταλλαγής ρόλων με την Αρανέα, καθώς, όπως διατείνεται, θέλει να διαπιστώσει εκ του μακρόθεν αν η ίδια είναι τόσο όμορφη όσο λένε. Η Αρανέα, αν και σκεπτική στην αρχή, δέχεται την πρόκληση και έτσι αρχίζει το παιχνίδι των μεταμφιέσεων. Στο παιχνίδι αυτό θα εισέλθουν, όμως, και άλλα γυναικεία πρόσωπα, τα οποία θα συναντηθούν με τον Πολύδοξο πριν από την τελική του συνάντηση με την Αρανέα ως Σιγγαλίνα και λανθασμένα θα εκληφθούν από αυτόν ως Γαΐα Σιγγαλίνα. Αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα μια σειρά παρεξηγήσεων, η οποία θα εκβάλει στην οριστική κατάρρευση των προσωπείων, όταν επάνω στη σκηνή συναντηθούν όλα τα πρόσωπα μαζί.

Στη σκηνή της αποκάλυψης η Σιγγαλίνα θα αποπέμψει τη Λελία Ορτία, επιτρέποντάς της να πάρει μαζί της το αυθεντικό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος που εκείνη είχε αποσπάσει από τον Πολύδοξο, καθώς ήταν η πρώτη που του φανερώθηκε ως Σιγγαλίνα. Έπειτα η Πομπιλία Ρουφίνα θα δηλώσει υποτελής της Σιγγαλίνας, θα πέσει στην αγκαλιά της Αρανέας και οι δυο μαζί θα σωριαστούν στο πάτωμα. Ο Πολύδοξος, τότε, αποφασίζει να κάνει αυτό που μπορεί καλύτερα, δηλαδή να κοιμηθεί, και σωριάζεται και αυτός στο πάτωμα, ενώ ο Γυναιοφέρων με τη Σιγγαλίνα επανέρχονται στη στάση που είχαν κατά την έναρξη του έργου: ο μεν Γυναιοφέρων ξαπλωμένος πάνω στο ανάκλιτρο, η δε Σιγγαλίνα ανάσκελα στο σκαμνί. Καθώς, μάλιστα, η έναρξη του έργου τούς είχε βρει σε αυτήν τη στάση κοιμώμενους, με την τελική απορία της Σιγγαλίνας για το αν ζει ή αν βρίσκεται σε άλλη οντολογική διάσταση, υποβάλλεται η αίσθηση ότι όλα όσα συνέβησαν θα μπορούσαν να είναι απόρροια του φαντασιακού της Σιγγαλίνας, μια ονειρική προβολή του πόθου της ζωής μπροστά στο αναπότρεπτο του θανάτου.

Η επιστολή που συντάσσεται στο έργο από τον Πολύδοξο καθ' υπόδειξη του Γυναιοφέροντα και καταλήγει στα χέρια της Σιγγαλίνας θέτει σε λειτουργία τον

μηχανισμό των μεταμφιέσεων και συνακόλουθα των παρεξηγήσεων, ο οποίος και στο έργο αυτό τοποθετείται στον πυρήνα του δραματικού του σύμπαντος. «Το παίζει και το εμπαιζειν εαυτόν και αλλήλους»²⁰⁷⁶ λαμβάνει εδώ μια τέτοια δυναμική ώστε τελικά συγκροτείται ένα αλληπάλληλο σκηνικό παιχνίδι αντικατοπτρισμών, το οποίο ενέχει τον χαρακτήρα της αυτοεπικέντρωσης: «Ολόκληρο το κείμενο είναι μια συνεχής άρση και θέση, μια αυτοακύρωση»²⁰⁷⁷. Καθώς το ένα μετά το άλλο τα γυναικεία πρόσωπα εμφανίζονται ως Γαΐα Σιγγαλίνα, την ίδια στιγμή που η ίδια η Σιγγαλίνα έχει αυτοβούλως μεταμφιεστεί σε Αρανέα, διαμορφώνεται επί σκηνής ένα «τοπίο με καθρέφτες»²⁰⁷⁸ εντός του οποίου το αυθεντικό πρόσωπο της Σιγγαλίνας καθίσταται δυσδιάκριτο.

Το αντικείμενο του πόθου, η Σιγγαλίνα, μοιάζει έτσι να αναστρέφεται συνεχώς στον εαυτό της²⁰⁷⁹ σε μια σπειροειδή κίνηση, η οποία δεν φαίνεται να εκτονώνει την κρίση ταυτότητας που έχει αναδυθεί στο δραματικό πεδίο, αντίθετα απολήγει στην υπαρξιακή αγωνία του θανάτου. Όταν στο τέλος του έργου η Σιγγαλίνα έχει εγκαταλειφθεί από όλους τους υποτελείς της, κανείς πλέον δεν μπορεί να της εγγυηθεί είτε ότι ζει είτε ότι έχει πεθάνει, καθώς ελλείπει ο Άλλος πάνω στον οποίο θα μπορούσε η ύπαρξή της να προβληθεί και να κυρωθεί. Στο υπαρξιακό της κενό εγκαθίσταται τώρα η αμφιβολία και ακόμα περισσότερο ο φόβος του θανάτου. Άλλωστε, από τον φόβο αυτό φαίνεται ότι έχει υποκινηθεί όλο αυτό το παιχνίδι των προσωπείων. Σύμφωνα με τον ίδιο τον συγγραφέα, «Μέσα σ' αυτή τη Ρώμη της παρακμής με τις διαλυμένες αξίες και ιδεολογίες, τα όντα ζουν μόνο για να αναβάλλουν τον θάνατό τους»²⁰⁸⁰.

Μια επιστολή, με ακόμα πιο αποδυναμωμένο ρόλο, εμφανίζεται και στο επόμενο έργο του συγγραφέα, *Το μήλον της Μήλου*. Εδώ, η επιστολή συντάσσεται από τον ναύαρχο Ολιβιέ ντε Πατατράκ με παραλήπτη τη Μαρούσα, ιδιοκτήτρια οίκου ανοχής στη Μήλο. Στην επιστολή του ο Πατατράκ αναγγέλλει την άφιξή του στο νησί της Μήλου και την πρόθεσή του να επισκεφθεί τον οίκο της Μαρούσας. Ωστόσο, ο Νικολός, υπηρέτης της Μαρούσας, στον οποίο εκείνη αναθέτει την αποστολή να διαβάσει και να μεταφράσει την επιστολή, καθώς είναι ο μόνος που γνωρίζει φράγκικα, διαστρεβλώνει παντελώς το περιεχόμενό της. Πέρα από τις πρακτικές λεπτομέρειες, τις οποίες μεταφέρει αυτούσιες, διανθίζει τα γραφόμενα με πομπώδεις κολακειές και φιλοφρονήσεις για τον οίκο της Μαρούσας και τα κορίτσια του, ενώ κατά τα λεγόμενά του ο Πατατράκ φέρεται να υπόσχεται στις νεαρές εταίρες να τους χαρίσει στιγμές ανεπανάληπτης ηδονής. Κατόπιν τούτου, η Μαρούσα τρέφει ιδιαίτερες προσδοκίες από την επίσκεψη του Πατατράκ και άμα τη άφιξή του τον παραδίδει στα κορίτσια της.

²⁰⁷⁶ Στάικος, «Πρόλογος», στο *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*, ό.π., σ. 8.

²⁰⁷⁷ Βαρβέρης, «Σκηνοθεσία της συγγραφής: Έργο του Ανδρέα Στάικου στο Θέατρο Εξαρχείων», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου, Γ'*, ό.π., σ. 183.

²⁰⁷⁸ Πατσαλίδης, ό.π., σ. 470.

²⁰⁷⁹ Τον μηχανισμό της αυτοεπικέντρωσης στα σκηνικά παιχνίδια του Στάικου περιγράφει αναλυτικά η Κ. Διαμαντάκου: Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τα αλληπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», ό.π., σ. 423.

²⁰⁸⁰ Ανυπόγραφο άρθρο, «Όταν οι ηθοποιοί εμπνέουν», *Ελευθεροτυπία*, 15.2.1995.

Και στο έργο αυτό η επιστολή ενεργοποιεί τις δραματικές καταστάσεις, χωρίς όμως να εμπλέκεται περισσότερο στο παιχνίδι των ρόλων που αναπτύσσεται επί σκηνής. Επιπλέον, το κωμικό εύρημα της διάνθισης της επιστολής με θωπευτικούς χαρακτηρισμούς και μεγαλόσχημες κολακείες διαμορφώνει την προσδοκία μιας εξέλιξης της δράσης σε κωμωδία παρεξηγήσεων, κάτι όμως που δεν συμβαίνει με αυτόν ακριβώς τον τρόπο. Η παρεξήγηση –ή ακριβέστερα η εξαπάτηση– έρχεται ως απότοκο ενός παιχνιδιού των ρόλων και των μεταμφιέσεων που επιλέγουν να παίξουν τα πρόσωπα. Ολόκληρο το έργο στήνεται πάνω στο παιχνίδι αυτό, ενεργοποιώντας μια «γλώσσα θεατρική, που πατρίδα της, έξω από τόπους και εποχές μοιάζει να είναι πάνω απ' όλα η σκηνή»²⁰⁸¹. Ο μεν Πατατράκ παρουσιάζεται με παραχαραγμένη ταυτότητα και εντελώς παραλλαγμένη την εμφάνισή του, η δε Μαρούσα στην αρχική συνάντησή της με τον Πατατράκ καλύπτει τα μάτια της με ένα μαντίλι, με αποτέλεσμα να μην αντιλαμβάνεται εξαρχής την πλαστοπροσωπία του. Η επιστολή του ναυάρχου δίνει το έναυσμα για το παιχνίδι αυτό των ειδώλων, με το πρόσωπο του Πατατράκ να καθίσταται στο έργο αυτό αντικείμενο των πολλαπλών αντικατοπτρισμών.

Στα παραπάνω έργα εξετάστηκε η λειτουργία της επιστολής καταρχήν ως δραματουργικού μέσου για την προώθηση της δράσης. Διαπιστώθηκε ότι οι επιστολές είτε δίνουν το έναυσμα για την έναρξη της εκάστοτε δράσης, είτε τοποθετούνται σε κομβικά σημεία αυτής, κυρώνοντας την έκβαση των δραματικών καταστάσεων. Πρόκειται για την κυρίαρχη σημειολογική λειτουργία των επιστολών, η οποία υπακούει στην αναγκαιότητα της συντακτικής δομής του δραματικού κειμένου, όπως ακριβώς είδαμε στην προηγούμενη ενότητα να λειτουργούν τα αντικείμενα ως καταλύτες της δράσης. Ωστόσο, η σύνδεση των επιστολών με τον δραματικό λόγο στην υπό εξέταση δραματουργία υπερβαίνει τη σημειολογική τους λειτουργία και διανοίγεται σε ένα πεδίο το οποίο μας φέρνει εγγύτερα στο βαθύτερο εννοιολογικό υπόστρωμα έκαστου έργου.

Πολύ περισσότερο, λοιπόν, από τη συμβολή των επιστολών στην προώθηση της δράσης στα παραπάνω έργα διαπιστώθηκε η εισφορά τους στον κυρίαρχο δραματικό λόγο των έργων και η διασύνδεσή τους με τη βαθύτερη ποιητική τους. Στις περισσότερες των περιπτώσεων οι επιστολές φέρονται είτε να παραμένουν ανεπίδοτες, είτε να καθίστανται άκυρες, είτε να φαλκιδεύουν την πραγματικότητα, είτε να εμπλέκονται σε ένα σκηνικό παιχνίδι υπονόμησης της πραγματικότητας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, μοιάζουν τελικά να φωτίζουν το ίδιο το αισθητικό υπόβαθρο των έργων, αφού με τον δευτεροβάθμιο λόγο που εισάγουν και με τη διαρκή αίρεση στην οποία υπόκειται ο λόγος αυτός, κλυδωνίζουν τον κυρίαρχο δραματικό λόγο, ξεσκεπάζουν τη δομή του και φανερώνουν τα ρήγματα στα οποία φύονται οι εννοιολογικές ρίζες του λόγου αυτού. Έτσι, στα μελετώμενα έργα ο δραματικός λόγος μοιάζει να εισέρχεται σε ένα καθεστώς διαρκούς επαναδιαπραγμάτευσης, διαδικασία με την οποία φωτίζονται τελικά τα εδραία του νοήματα.

²⁰⁸¹ Ανυπόγραφο άρθρο, «Το Μήλον της Μήλου», *Μακεδονία*, 10.4.1996.

4.4 Αντικείμενα που εκκρεμούν, υπονομεύουν, υπονομεύονται και διαψεύδονται

Ήδη, με την παραπάνω ενότητα, στην οποία αναλύθηκε η λειτουργία των επιστολών ως προωθητών της δράσης αλλά και ως πυκνωτών των βαθύτερων δραματικών διακυβευμάτων, αποτυπώθηκε μια κυρίαρχη τάση υπονόμησης του ρόλου και του χαρακτήρα των επιστολών στο εσωτερικό του δραματικού σύμπαντος των έργων. Εμβαθύνοντας την προσέγγιση της τάσης αυτής, στην παρούσα ενότητα θα εξετάσουμε αντικείμενα τα οποία υπονομεύουν καταφανώς την ενότητα και την αξιοπιστία του δραματικού λόγου και διά των οποίων βυθοσκοπείται διαυγέστερα ο δραματικός πυρήνας των έργων. Πρόκειται για αντικείμενα τα οποία είτε τίθενται σε καθεστώς σκηνικής εκκρεμότητας, περιοριζόμενα στη λεκτική (επ)αναφορά τους, είτε υπονομεύουν και υπονομεύονται από τον κυρίαρχο δραματικό λόγο, λαμβάνοντας διαφορετική σκηνική υπόσταση από αυτήν που τους έχει προδιαγραφεί από τον λόγο, είτε εκφυλίζονται προοδευτικά, είτε οδηγούνται σε διάψευση της λειτουργίας τους κατά την εξέλιξη της δράσης.

Ο μονόλογος του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο επικήδειος* στήνεται εξολοκλήρου πάνω στην τηλεφωνική επικοινωνία την οποία ο ήρωας, ένας μεσήλικας συγγραφέας, έχει με έναν φίλο και ομότεχνό του, τον Τάσο. Αφορμή του τηλεφωνήματος αποτελεί η κηδεία ενός κοινού τους φίλου, επίσης συγγραφέα, στην οποία ο ήρωας παρευρέθηκε και κατά την οποία διαπίστωσε ότι ο αποθανών κηδεύτηκε με πολλές παραπάνω τιμές από αυτές που του αναλογούσαν. Άρχισε, τότε, μέσα του να γιγαντώνεται η αγωνία της δικής του τύχης μετά θάνατον. Προκειμένου, λοιπόν, να διασφαλίσει την υστεροφημία του, αλλά και όλες τις τιμές που θεωρεί ότι ταιριάζουν σε έναν συγγραφέα του βεληνεκούς του, προτείνει στον φίλο του να γράψουν ο ένας τον επικήδειο του άλλου. Με τον τρόπο αυτό θα έχουν και οι δύο έλεγχο πάνω στην εικόνα που θα παρουσιαστεί για τους ίδιους και το έργο τους, αξιοποιώντας στο μεταξύ τη δυνατότητα να «ρετουσάρουν» και να βελτιώνουν τις νεκρολογίες τους, όπως χαρακτηριστικά ο συγγραφέας εξηγεί στον φίλο του.

Κάποια στιγμή και ενώ ο συγγραφέας προσπαθεί εις μάτην να πείσει τον Τάσο σχετικά με το μεγαλοφυές σχέδιό του, αναζητά ένα χαρτί στο οποίο έχει κρατήσει πρόχειρες σημειώσεις για τον επικήδειο του φίλου του. Αρχίζει να διαβάζει την αρχή του:

«δεν σε κλαίω, μέγαλε νεκρέ
είσαι πολύ μεγάλος
για τα μικρά μου δάκρυα
δεν σε θρηνώ, μέγαλε νεκρέ
είναι ισχνός ο θρήνος μου
για το μεγαλείο του θανάτου σου»²⁰⁸²

Και αφού υπερηφανευθεί για την εντυπωσιακή αρχή του επικήδειου, συνεχίζει διαβάζοντας το τέλος του:

²⁰⁸² Καμπανέλλης, «Ο επικήδειος», *Θέατρο Ε΄*, Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 192.

«αγαπημένε μας Τάσο,
η ζωή και το έργο σου
ήταν μια τραγική καντάτα
με πανσέληνο
κάτω απ' το παράθυρο
του έρωτα και του θανάτου»²⁰⁸³

Ο Τάσος φαίνεται ότι αντιδρά ωρυόμενος και ο συγγραφέας προσπαθεί εκ νέου να του αποσπάσει μια θετική απάντηση, επικαλούμενος διάσημους επικήδειους λόγους, όπως του Περικλή για τους Αθηναίους, του Ανατόλ Φρανς για τον Ζολά, του Γκόρκυ για τον Τσέχωφ. Μάλιστα, του ομολογεί ότι θα ήθελε ο επικήδειος που θα γράψει για εκείνον να είναι ό,τι καλύτερο έχει γράψει. Ωστόσο, ο Τάσος συνεχίζει να περιφρονεί το σχέδιο του φίλου του και από το σημείο αυτό και εξής η επικοινωνία τους αρχίζει να καθίσταται δυσλειτουργική, μέχρι που θα τερματιστεί με τον συγγραφέα να κλείνει οργισμένος το τηλέφωνο στον φίλο του.

Το σκαρίφημα του επικήδειου, το οποίο ο συγγραφέας διαβάζει στον φίλο του, αφενός δεν απολήγει σε έναν ολοκληρωμένο λόγο, αφετέρου δεν γίνεται αποδεκτό από τον άμεσα ενδιαφερόμενο, συνεπώς αποτυγχάνει να εκπληρώσει τον ρόλο του. Εξάλλου, ο λόγος που χρησιμοποιείται από τον συγγραφέα, γεμάτος λεκτικά κλισέ, κοινότοπα ρητορικά σχήματα και πομπώδεις εκφράσεις, ενισχύει την αρνητική πρόσληψη του επικήδειου από τον φίλο του, ενώ παράλληλα η σκηνική όψη του επικήδειου, δίκην πρόχειρων σημειώσεων που γράφτηκαν στο πόδι την ώρα της κηδείας του κοινού φίλου των δύο συγγραφέων, προσδίδει μια περαιτέρω ειρωνική διάσταση στο μεγαλεπήβολο σχέδιο του συγγραφέα. Ο επικήδειος εκπίπτει, έτσι, σε φθινό λογοτεχνίζον ανάγνωσμα, στη σκηνική υπόσταση του οποίου αντανακλάται η υπονόμηση αυτής της ίδιας της μονολογικής εκφοράς.

Στο έργο του Άκη Δήμου *Τα λουλούδια στην κυρία* μια παρέα τριών φίλων φέρονται να συγκατοικούν στο ίδιο διαμέρισμα. Η καθημερινότητά τους προβάλλει μάλλον αδιάφορη, μέχρι που ανακαλύπτουν μια ενδιαφέρουσα διέξοδο: από το παράθυρο του διαμερίσματος αρχίζουν να παρακολουθούν τις κινήσεις μιας νεαρής ενοίκου της απέναντι πολυκατοικίας, την οποία μάλιστα στην πορεία της δράσης εντοπίζουν και στα καθημερινά τους δρομολόγια στη γειτονιά. Η γυναίκα αυτή γίνεται σταδιακά το αντικείμενο του ερωτικού τους πόθου και γύρω από τη μυστηριώδη ύπαρξή της οι τρεις φίλοι υφαινούν μια ολόκληρη ερωτική φαντασίωση. Μετά από πολλές παλινωδίες αποφασίζουν να την προσκαλέσουν στο σπίτι τους, ώστε να εκπληρώσουν τις φαντασιακές τους προβολές και για τον λόγο αυτό συντάσσουν ένα σημείωμα εν είδει πρόσκλησης. Ο Ανέστης είναι ο πρώτος που ρίχνει την ιδέα, ο Γρηγόρης υπερθεματίζει υποστηρίζοντας μάλιστα ότι μπορούν να προβάλουν ως αφορμή τα γενέθλιά του και προχωρά εν συνεχεία στη συγγραφή του σημειώματος, ενώ ο Νικήτας αναλαμβάνει την επίδοσή του μαζί με ένα μπουκέτο λουλούδια, όπως συμφωνείται μεταξύ τους.

²⁰⁸³Ο.π.

Στο έργο αυτό το σημείωμα καθίσταται το επίκεντρο της δράσης, καθότι συνιστά τη μόνη απτή ενέργεια στην οποία προβαίνουν οι τρεις συγκάτοικοι και η οποία υποδηλώνει καταρχήν μια πρόθεση διάρρηξης του ερμητικού εγκλεισμού τους. Μέχρι τη στιγμή που αυθόρμητα παίρνουν αυτήν την απόφαση, οι τρεις φίλοι σπαταλούν την καθημερινή τους ενέργεια στο να παρακολουθούν το απέναντι διαμέρισμα και να φαντασιώνονται ερωτικά τη γυναίκα που κινείται πίσω από τα κλειστά του παράθυρα. Τρέφονται όχι μόνο με την εμμονική σκέψη της γυναίκας αλλά και με τη μανιώδη παρακολούθηση των κινήσεών της. Το σημείωμα σηματοδοτεί την πρώτη τους απόπειρα να την προσεγγίσουν και να την προσελκύσουν στο άντρο τους, ούτως ώστε να ζωντανέψουν όλα όσα έως τότε είχε εκκολάψει η φαντασία τους. Επί της ουσίας, δηλαδή, με την ενέργειά τους αυτή δεν κάνουν ένα βήμα προς τον έξω κόσμο, αλλά επιχειρούν τον κόσμο αυτόν να τον αφομοιώσουν στον δικό τους μικρόκοσμο. Το συγκεκριμένο σκηνικό αντικείμενο εξυπηρετεί μια αντίθετη προς την εγγενή του λειτουργία: δεν προάγει την υπάρχουσα κατάσταση επικοινωνίας, αλλά την υπάγει σε μια αναδίπλωση.

Η προδιαγραφόμενη αποτυχία μιας υγιούς επικοινωνίας μέσω του σημειώματος αντανακλάται και στην απόκριση σε αυτό, η οποία θα διέλθει μέσα από μια ανατροπή. Ενώ αρχικά ο Νικήτας αποσπά από τη γυναίκα του απέναντι διαμερίσματος τη θετική της απάντηση ως προς την πρόσκλησή τους, το τέλος του έργου θέτει υπό αίρεση αυτήν την προηγούμενη θετική ανταπόκριση. Η γυναίκα φαίνεται πως δεν θα εμφανιστεί ποτέ, καθώς, σύμφωνα με την καταληκτική αφήγηση του Ανέστη, επιλέγει να πηδήξει από το μπαλκόνι του σπιτιού της. Η αυτοκτονία της γυναίκας ή αλλιώς «ευθανασία», όπως η ίδια νωρίτερα είχε χαρακτηριστικά υπαινιχθεί στον Νικήτα, επικυρώνει τη ματαιότητα των κινήσεων των τριών φίλων. Η φαντασιακή συγκρότηση της πραγματικότητάς τους ουδέποτε θα λάβει υπαρκτές διαστάσεις και το μετεωριζόμενο είδωλό τους θα χαθεί μαζί με κάθε δυνατότητα υπέρβασης του εγκλειστού παρόντος τους²⁰⁸⁴. Οι τρεις φίλοι θα συνεχίσουν να «κοιτάνε τη ζωή σα θεατές»²⁰⁸⁵, αυτήν τη φορά όμως χωρίς να μπορούν να στοχεύσουν με ακρίβεια το αντικείμενο του βλέμματός τους, χωρίς να μπορούν να διοχετεύσουν τη νεανική τους ορμή σε ένα συγκεκριμένο πεδίο φαντασιακών προβολών.

²⁰⁸⁴Ως προς τη ματαιότητα της εκπλήρωσης των ερωτικών φαντασιώσεων των τριών φίλων ο Σ. Πατσαλίδης αποφαινεται ότι αυτή είναι εξ αρχής δεδομένη, από τη στιγμή που η φιγούρα της γυναίκας του απέναντι διαμερίσματος καταναλώνεται ως θέαμα από τους τρεις συγκατοίκους: «Τίποτα, ουσιαστικά, δεν συμβαίνει στο έργο αυτό. Όλα εξαντλούνται γύρω από αυτήν την αόρατη γυναικεία φιγούρα που της υποκλέπεται το σώμα από το ανδρικό βλέμμα των τριών νέων που την παρακολουθούν, και την χρησιμοποιούν για να εγγράψουν τις φαντασιώσεις τους. Η γυναίκα της διπλανής πόρτας είναι η επιφάνεια όπου κατατίθενται οι αντρικές επιθυμίες, τη στιγμή ακριβώς που συλλαμβάνεται, ακινητοποιείται και μετατρέπεται σε έκθεμα προς κατανάλωση, δηλαδή σε θέαμα/θέατρο». Πατσαλίδης, Άτιτλο σημείωμα, στον τόμο Άκης Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 354.

²⁰⁸⁵ Δήμου, Άτιτλο σημείωμα, στο Άκης Δήμου, *Τα λουλούδια στην κυρία*, Studio Νέες Μορφές-Θεσσαλονίκη, Χειμώνας 1999-2000.

Στο έργο του Στέλιου Βιρβιδάκη *Στην εθνική με τα μεγάλα* υιοθετείται από τον συγγραφέα η δραματουργική συνθήκη του «όλα είναι και ταυτοχρόνως δεν είναι»²⁰⁸⁶, ήτοι μια καθολική ατμόσφαιρα δραματικής αμφισημίας, η οποία προκαλεί τη ρευστότητα των επί σκηνής δρωμένων. Στη συνθήκη αυτή εγγράφεται και το σκηνικό παιχνίδι της διαρκούς αναζήτησης αντικειμένων και της εύρεσης άλλων στη θέση τους, τα οποία ωστόσο αποδεικνύονται εξίσου χρήσιμα. Μάλιστα, το σκηνικό αυτό παιχνίδι επιτελείται πάνω στη βάση της χρονικής και λειτουργικής μετάθεσης. Τα αντικείμενα που ανευρίσκονται κάθε φορά έχουν αναζητηθεί σε προηγούμενο χρόνο μέσα στο έργο, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα κυκλικό σχήμα αναζήτησης-ανεύρεσης. Η λειτουργικότητά τους, συνεπώς, μέσα στο έργο μετατίθεται χρονικά, αφού οι προσπάθειες ανεύρεσής τους αποβαίνουν άκαρπες, και άρα τη δεδομένη στιγμή τα αντικείμενα αυτά αποτυγχάνουν να επιτελέσουν μέσα στο έργο τη λειτουργία για την οποία αναζητούνται.

Η αφορμή για την πρώτη αναζήτηση δίδεται όταν ο Λόλης ανακοινώνει στον αδερφό του την έλευση του χωροφύλακα και την επίδοση ενός χαρτιού με το οποίο οι δυο τους καλούνται να εγκαταλείψουν το χωράφι και την καντίνα τους. Αυτό, άλλωστε, θα αποτελέσει και το διακύβευμα όλης της δράσης μέχρι το τέλος. Ο Λάκης ζητά από τον αδερφό του το χαρτί και τότε τα δυο αδέρφια αρχίζουν επίμονα να το ψάχνουν στο ντουλάπι του νεροχύτη, στο συρτάρι, στις τσέπες του Λόλη. Κατά την αναζήτηση ο Λάκης ανακαλύπτει μια φωτογραφία με μια γυναίκα –τη σύντροφο του Λόλη, τη Λέλα. Προσπαθεί εν συνεχεία να πείσει τον Λόλη για την ομοιότητα της Λέλας με τη μητέρα τους και προς επίρρωση των λεγομένων του ρωτά τον Λόλη πού είναι η οικογενειακή φωτογραφία ανάμεσα στις πικροδάφνες, την οποία ο ίδιος είχε αφήσει στο τζάμι φεύγοντας. Ο Λόλης δηλώνει άγνοια και τότε ο Λάκης τον προτρέπει να κοιτάξει στον πάτο του μπαούλου. Πράγματι, η αναζήτηση εκεί αποβαίνει καρποφόρα, αλλά με άλλο εύρημα: το χαρτί του χωροφύλακα. Τα δυο αδέρφια θα ανταλλάξουν τα επίμαχα αντικείμενα χέρι-χέρι: τη φωτογραφία της Λέλας, που τώρα περιέρχεται στα χέρια του Λόλη, και το χαρτί του χωροφύλακα, που παίρνει στα χέρια του ο Λάκης.

Στη συνέχεια τα δυο αδέρφια αρχίζουν έναν κύκλο προσωπικών εκμυστηρεύσεων. Ο Λόλης ξεκινά διστακτικά να πει κάτι στον αδερφό του. Ο Λάκης του λέει ότι, αν δεν συνεχίσει, τότε και εκείνος δεν θα πει κάτι που ήθελε. Έτσι, αποφασίζουν να ρίξουν ένα κέρμα κορώνα-γράμματα, για να δουν ποιος θα ξεκινήσει πρώτος. Το κέρμα ξεφεύγει από το οπτικό τους πεδίο, κυλάει κάτω από την ντουλάπα και στην προσπάθεια του Λόλη να το πιάσει, αυτός βρίσκει τη χαμένη οικογενειακή φωτογραφία. Η φωτογραφία έκτοτε θα αποτελέσει σημαίνον αντικείμενο του έργου. Ελλείψει συμβολαίου που να κατοχυρώνει την περιουσία τους και ελλείψει άλλου λευκού χαρτιού ο Λάκης επιλέγει να πλαστογραφήσει στο πίσω μέρος της φωτογραφίας ένα δήθεν γράμμα της μητέρας τους, με το οποίο αυτή πιστοποιεί την κατοχή του χωραφιού και της καντίνας. Το γράμμα αυτό προορίζεται για τον χωροφύλακα, με την ελπίδα τα δυο αδέρφια να περισώσουν την περιουσία τους.

²⁰⁸⁶ Πετάση, «Στις λεωφόρους που δεν οδηγούν πουθενά», *Δίφωνο*, χ.χ., σ. 129.

Με τα ίδια διαπιστευτήρια επιχειρεί ο Λόλης να πείσει τη Λέλα για την περιουσιακή του κατάσταση, ώστε εκείνη να το μεταφέρει στον πατέρα της και να προχωρήσουν στο επόμενο βήμα της σχέσης τους, τον γάμο. Έτσι, όταν στη δεύτερη πράξη του έργου η Λέλα επίμονα απαιτεί να δει το «χαρτί», αρχίζει ένας δεύτερος γύρος αναζήτησης της οικογενειακής φωτογραφίας. Όλοι μαζί ψάχνουν κάτω από τα έπιπλα: την ντουλάπα, το κρεβάτι, το τραπέζι, ώσπου ο Λάκης ανακαλύπτει το προ πολλού χαμένο δίφραγκο, για να διαπιστώσει ότι έχει τύχει κορώνα. Η αναζήτηση της φωτογραφίας διακόπτεται προς ώρα, για να επανέλθει λίγο αργότερα, με έναν τρίτο γύρο, κατά τον οποίο σαρώνεται το συρτάρι, το κρεβάτι και το μπαούλο. Η Λέλα είναι που την ανασύρει αυτήν τη φορά και σπεύδει να την πάρει, για να την επιδείξει στον πατέρα της. Τα δυο αδέρφια, όμως, της αποσπούν τη φωτογραφία υποσχόμενα να της την παραδώσουν την επόμενη μέρα. Η επόμενη μέρα ταυτίζεται με την αναχώρησή τους. Την τελευταία στιγμή πριν κλείσουν την πόρτα πίσω τους και ενώ ψάχνουν για κάποια γυαλόχαρτα, τα μόνα αντικείμενα που τους έχουν διαφύγει από το πακετάρισμα, ο Λάκης βρίσκει για τελευταία φορά την οικογενειακή φωτογραφία. Μένουν οι δυο τους να την χαζεύουν μέχρι να ακουστεί η κόρνα του φορτηγού, οπότε και τα φώτα της σκηνής σβήνουν.

Όλη αυτή η ετεροχρονισμένη ανεύρεση των αντικειμένων καλλιεργεί την προσδοκία ότι σε ανάλογο ανύποπτο χρόνο τα δύο αδέρφια μπορεί να φτάσουν τελικά και στην ανακάλυψη της απάντησης στο εδραίο υπαρξιακό ερώτημα που τους ταλανίζει, εκείνο της ταυτότητάς τους²⁰⁸⁷. Υπό το πρίσμα αυτό το σκηνικό παιχνίδι της κρυπτότητας και της φανέρωσης αντανακλά το παιχνίδι του μυαλού των δύο αδερφών, εκεί όπου οι μνήμες και τα βιώματα του παρελθόντος συναιρούνται με τη μελλοντική προοπτική, μια προοπτική όμως που αναδύεται δύσκολα στοχεύσιμη, αν όχι δυσοίωνη. Έτσι, οι αντιμεταθέσεις των αντικειμένων, οι ανατροπές που προκαλούνται από την εύρεση ενός αντικειμένου στη θέση κάποιου άλλου, καθώς και η κυκλική επαναφορά των ίδιων αντικειμένων αναδύουν μια αίσθηση ματαιότητας στα σκηνικά δρώμενα. Δεν έχει μεγάλη σημασία αν θα βρεθεί το ένα ή το άλλο αντικείμενο, αφού σύντομα θα απολεστεί εκ νέου, ενώ τίποτα δεν θα μπορέσει να αποτρέψει την προοιωνιζόμενη κατάληξη. Στο τέλος του έργου ο ζωτικός χώρος της διαμελισμένης οικογένειας θα αποψιλωθεί και θα απαλλοτριωθεί, παρά τα οιονεί διαπιστευτήρια της περιουσίας.

Όσο μεγάλο είναι το δράμα της ανεσιτότητας για τα δύο αδέρφια τόσο τα ίδια έχουν φροντίσει να υπονομεύσουν με τις ενέργειές τους την ασφάλεια της εστίας: κανένα από τα υπό αναζήτηση αντικείμενα δεν κατόρθωσε να βρει τον μικρό του χώρο μέσα στο σπίτι, να αποθηκευτεί, να φροντιστεί. Η τελική αντιμετάθεση της οικογενειακής φωτογραφίας με το γυαλόχαρτο υποδηλώνει τον ευτελισμό των αντικειμένων που εισέρχονται στο παιχνίδι της κρυπτότητας και της φανέρωσης: η οικογενειακή φωτογραφία, ένα αντικείμενο με ιδιαίτερη συναισθηματική αξία για τα δύο αδέρφια, εκπίπτει στο ίδιο επίπεδο με ένα άχρηστο και εύκολα αντικαταστάσιμο αντικείμενο, το γυαλόχαρτο. Η λάθρα ζωή των αντικειμένων αντανακλά τελικά τη

²⁰⁸⁷ Κυριακίδης, «Το ελληνικό θεατρικό έργο στη δεκαετία του '90 και το ζήτημα του απογαλακτισμού του από το νεοελληνικό κοινωνικό περιβάλλον. Το παράδειγμα του Μιχάλη Βιρβιδάκη 'Στην Εθνική με τα μεγάλα'», *ό.π.*, σ. 166.

λάθρα ζωή των ίδιων των αδερφών, οι οποίοι από τις παρυφές της πόλης και το περιθώριο της κοινωνίας θα κινήσουν για ένα νέο ταξίδι, λαθρεπιβάτες στην νταλικά που τους περιμένει²⁰⁸⁸.

Ένα άλλο δίδυμο, αυτό των τροφίμων Πάτρικ και Μιγκέλ, από το μελλοντολογικής φύσεως έργο του Λένου Χρηστίδη *Δύο Θεοί* θα ολοκληρώσει τον κύκλο του βίου του μέσα σε μια ανάλογη με τα αδέρφια του Βιρβιδάκη υπονομευτική δραματική συνθήκη. Στο έργο αυτό μεταφερόμαστε σε ένα hi-tech περιβάλλον, όπου κυριαρχούν οι αυτοματισμοί, η εικονική πραγματικότητα και ο ηλεκτρονικός έλεγχος της καθημερινότητας. Ο δραματικός χώρος του έργου είναι ένα κέντρο απεξάρτησης από τους υπολογιστές, στο οποίο βρίσκονται έγκλειστοι ο Πάτρικ με τον Μιγκέλ. Η καθημερινή τους δραστηριότητα εξαντλείται μπροστά στην τελευταίας τεχνολογίας τηλεόραση που έχουν στο δωμάτιό τους και στις εφημερίδες και τα περιοδικά με τα οποία τους προμηθεύει τακτικά ο φύλακας του ιδρύματος, ενώ η ανάγκη τους για τροφή καλύπτεται από μια ποικιλία χαπιών, τα οποία ανάλογα με το χρώμα τους συνιστούν και μια διαφορετική τροφή. Τα χαπάκια αυτά τους φέρνει πάνω σε ειδικό δίσκο εν είδει καθημερινής τελετουργίας η Κυρία Σίγμα, εργαζόμενη του κέντρου.

Μια δραστική μεταβολή του καθημερινού αυτού τελετουργικού επισυμβαίνει όταν το σχέδιο το οποίο απεργάζονται ο Πάτρικ με τον Μιγκέλ προχωρήσει σε τέτοιο βαθμό ώστε θα κινητοποιήσει όλους τους τρόφιμους του ιδρύματος, μέχρι και αυτόν τον ίδιο τον Διευθυντή του. Όλοι προσδοκούν μια θέση στην αιωνιότητα και για τον σκοπό αυτό ζητούν από τους δύο τρόφιμους να τους παραχωρήσουν το βιογραφικό μιας σημαντικής προσωπικότητας, ώστε να καταγραφούν με παραποιημένη ταυτότητα στα κατάστιχα της ιστορίας. Μάλιστα, ο Διευθυντής επιχειρεί να δωροδοκήσει τον Πάτρικ και τον Μιγκέλ με κανονικά φρούτα, τα οποία στέλνει στο δωμάτιό τους μέσω της Κυρίας Σίγμα, προκειμένου να του πιστώσουν το βιογραφικό του Τζόνυ Βαϊσμύλλερ. Καθώς οι δύο σύντροφοι εμφανίζονται σκεπτικοί, ο Διευθυντής επανέρχεται με νέα προσφορά. Αυτήν τη φορά προβάλλει διατεθειμένος να τους παράσχει εν λευκώ ό,τι εκείνοι ζητήσουν. Έτσι, στην επόμενη εικόνα του έργου το δωμάτιο του Πάτρικ και του Μιγκέλ έχει μεταλλαχθεί σε χώρο πολυτελούς διαβίωσης, ενώ πληθώρα εδεσμάτων, ποτών και οπιούχων σκευασμάτων έχει κάνει την εμφάνισή της κατόπιν του αιτήματος των δύο ανδρών.

Στο εξής οι δύο τρόφιμοι θα απολαμβάνουν πραγματικές γεύσεις και θα έχουν τη δυνατότητα μιας ολικής αισθητηριακής εμπειρίας σε σχέση με την πόση και τη βρώση. Ωστόσο, αυτό δεν αναμένεται να κρατήσει για πολύ, καθώς σε λίγες μόλις ώρες πρόκειται να επέλθει το τέλος του κόσμου και η εξαφάνιση της επίγειας ζωής. Μέχρι τότε οι δύο τρόφιμοι θα έχουν ολοκληρώσει το έργο της παραχάραξης της Ιστορίας, αλλοιώνοντας διαπαντός τα ιστορικά δεδομένα. Υπό αυτό το πρίσμα, η δωροδοκία με τα αληθινά φαγητά και τα πλούσια εδέσματα εκ μέρους του Διευθυντή

²⁰⁸⁸ Η Θυμέλη στην κριτική της για την παράσταση του έργου κάνει λόγο για «'αμερικανοποίηση' όχι μόνο των εθνικών οδών και των όμορων περιοχών που ερημώνονται με τις απαλλοτριώσεις, αλλά και την 'αμερικανοποίηση' της ζωής με το ξερίζωμα από τη γη τους των από χρόνια περιθωριοποιούμενων κατοίκων των 'νεκρών' περιοχών κατά μήκος των εθνικών οδών». Θυμέλη, «'Στην εθνική με τα μεγάλα' στη 'Νέα Σκηνή'», *Ριζοσπάστης*, 18.11.1997.

περιβάλλεται με μια αίσθηση ματαιότητας, αφού όλοι έχουν επίγνωση του ελάχιστου χρόνου που τους απομένει. Μπορεί οι δύο τρόφιμοι πρόσκαιρα να έχουν τη δυνατότητα να γευθούν τροφές μέχρι τούδε απαγορευμένες, αλλά αυτό θα έχει ημερομηνία λήξης.

Στο σημείο αυτό αναφέρεται η ειρωνική διάθεση του συγγραφέα απέναντι στο δραματικό διακύβευμα του έργου του. Η αληθινή τροφή, η οποία προσφέρεται σε αντάλλαγμα της υστεροφημίας, καθίσταται κίνητρο τόσο ισχυρό για τους δύο τρόφιμους, ώστε αυτοί συναινούν στη γενικευμένη παραποίηση της Ιστορίας. Ως εκ τούτου, η ενέργειά τους αυτή επισφραγίζεται από μια απουσία ηθικών αναστολών, η οποία καθιστά την αναμέτρησή τους με την Ιστορία μια «πράξη μηχανιστική»²⁰⁸⁹, που ως τέτοια συμπλέει με τον μηχανιστικό τρόπο διαβίωσής τους. Μέσα στο πλαίσιο αυτό το δέλεαρ της αυθεντικής τροφής αναδεικνύεται ευτελές και ανούσιο, περιβάλλοντας τη δραστηριότητα των δύο συντρόφων με μια αίσθηση ματαιοδοξίας. Το αληθινό φαγητό που κάνει την εμφάνισή του στη σκηνή μέσα σε τεράστιες πιατέλες λειτουργεί αντιστικτικά προς τους δίσκους με τα τυποποιημένα πολύχρωμα χαπάκια της Κυρίας Σίγμα, εντούτοις δεν προοιωνίζεται μια ανανεωμένη ζωτικότητα, αλλά την έκπτωση –οργανική και ηθική– σύσσωμου του ανθρώπινου γένους.

Ένα επιμέρους επεισόδιο στο έργο του Παναγιώτη Μέντη *La Cumparsita* θα συνοψίσει τη διάψευση των αισθημάτων, η οποία βρίσκεται στον δραματικό του πυρήνα, και θα αναδείξει το σκηνικό παιχνίδι με τις παράλληλες χρονικότητες, το οποίο με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία χειρίζεται ο συγγραφέας. Στο έργο του αυτό ο Μέντης επιχειρεί να αποτυπώσει την εξέλιξη της ερωτικής σχέσης του Βασίλη με την Ελένη σε βάθος τεσσαρακονταετίας. Ο τρόπος με τον οποίο επιλέγει να αποδώσει δραματουργικά αυτήν τη σχέση είναι συμπλέκοντας και αντιπαραβάλλοντας διαλόγους από το δραματικό παρόν των προσώπων με διαλογικές καταστάσεις από το παρελθόν τους. Σκηνικά αυτό υλοποιείται με την ύπαρξη δύο διαφορετικών ηλικιακών εκδοχών έκαστου προσώπου, τα οποία μετέχουν της αντίστοιχης επί σκηνής χρονικότητας, χωρίς να αποκλείονται ενίοτε συναιρέσεις των δύο διαφορετικών δραματικών χρόνων. Στο δραματικό παρόν ο Βασίλης έρχεται να συναντήσει την Ελένη στο ζαχαροπλαστείο στο οποίο εκείνη δουλεύει, με σκοπό να την πείσει να δεχθεί την προσφορά του για την τακτοποίηση της μεταξύ τους κτηματικής διαφοράς. Και ενώ ο Βασίλης προσέρχεται με καθαρά ωφελιμιστικά κίνητρα, η Ελένη βρίσκει την ευκαιρία να τον εκδικηθεί για τη συναισθηματική του προδοσία, αντιστεκόμενη μέχρι τέλους στην πρότασή του.

Στο ενδιάμεσο αυτού του αγώνα επικράτησης παρακολουθούμε να εκτυλίσσονται οι σκηνές από το παρελθόν των δύο προσώπων, μέσα από τις οποίες χτίζεται σταδιακά η σχέση τους, ενώ ταυτόχρονα παρεισφρέουν οι πρώτες ενδείξεις της μετέπειτα ρήξης τους. Στο μέσον περίπου του έργου λαμβάνει χώρα μια αλληλουχία σκηνών, που κατά έναν τρόπο συμπυκνώνει την κορύφωση του ερωτικού πάθους από τη μια και την οριστική ρήξη του ζευγαριού από την άλλη, καθώς εναλλάσσονται στιγμιότυπα από δύο διαφορετικές δραματικές καταστάσεις. Στη

²⁰⁸⁹ Καλτάκη, «Δωμάτιο χωρίς θέα», *Επενδυτής*, 30.4.1999.

μεσήλικη εκδοχή της η Ελένη επισκέπτεται με μια βαλίτσα τον Βασίλη, με προφανή σκοπό να του ζητήσει επανασύνδεση. Εκείνος, ωστόσο, την απορρίπτει αποκαλύπτοντας μάλιστα λεπτομέρειες από το παρελθόν τους: την απροσδόκητη εγκυμοσύνη της Ελένης, την ξαφνική φυγή της από το νοσοκομείο, όπου είχαν πάει μαζί για την άμβλωση, καθώς και την έκτοτε εξαφάνισή της από τη σχέση. Παράλληλα, εκτυλίσσονται στιγμιότυπα από το απώτερο παρελθόν των δύο προσώπων, όταν η Ελένη με τον Βασίλη στο απόγειο του έρωτά τους έχουν βρει καταφύγιο στο διαμέρισμα μιας θείας του Βασίλη. Εκεί περιεργάζονται ένα φορητό μαγνητόφωνο, στο οποίο βάζουν να παίζει η μουσική της κομπαρσίτα. Ο Βασίλης πιάνει την Ελένη να χορέψουν. Σταδιακά ο χορός λαμβάνει τον χαρακτήρα ερωτικής πράξης, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, για να απολήξει στην αμοιβαία ομολογία του παντοτινού τους έρωτα.

Στο επεισόδιο αυτό η μουσική από το μαγνητόφωνο και ο αισθησιακός χορός που ακολουθεί συμπτωνώνει όλη την αίσθηση του ερωτικού πάθους του ζευγαριού, μια αίσθηση που την ίδια ακριβώς στιγμή αποδομείται από το παράλληλο επεισόδιο το οποίο εκτυλίσσεται στο διαμέρισμα του Βασίλη, με την ξαφνική έλευση της Ελένης. Εκ του παραλλήλου, συνεπώς, χιτίζεται και καταρρίπτεται ο δεσμός των δύο προσώπων, όπως ακριβώς ο χορός της κομπαρσίτα είναι ένα τανγκό που στηρίζεται στην έλξη και την άπωση των σωμάτων²⁰⁹⁰. Με τον εύσημο αυτόν δραματουργικό τρόπο ο συγγραφέας αποτυπώνει τη δυναμική της σχέσης των δύο εραστών και καταδεικνύει την εύθραυστη ισορροπία της. Το μαγνητόφωνο με τη μουσική της κομπαρσίτα λειτουργεί ως ο απόηχος του αλλοτινού ερωτικού δεσμού των προσώπων, ενώ ο χορός τους προοιωνίζεται την τελική κατάληξη του δεσμού αυτού, συντετριμμένου υπό το βάρος του κοινωνικού μετασχηματισμού, που θα επιφέρει την αλλοτρίωση των προσώπων και τον εκφυλισμό των συναισθημάτων τους.

Η δραματουργική απόπειρα του Καμπανέλλη να διεισδύσει στη «χώρα Ίψεν» και να αναδείξει κρυμμένες πτυχές των δραματικών προσώπων των *Βρυκολάκων* απολήγει σε ένα έργο στο οποίο συναιρούνται διαφορετικοί βαθμοί αναπαράστασης, χρονικότητες αλλά και οντολογικά επίπεδα, συνθέτοντας ένα συμπεριληπτικό δραματικό τοπίο. Στο έργο παρατηρούμε μια διέκταση του δραματικού χώρου του προτύπου στον σκηνικό χώρο του νέου έργου²⁰⁹¹, αφού με την έναρξή του ο θεατής έρχεται αντιμέτωπος επί σκηνής με τα απομεινάρια των σκηνικών της παράστασης των *Βρυκολάκων*, η οποία υποτίθεται ότι μόλις έχει ολοκληρώσει τον κύκλο της. Πρόκειται, ουσιαστικά, για έναν χώρο «υπό αίρεση»²⁰⁹², αφού τα αντικείμενα που τον συνθέτουν βρίσκονται σε μια διαδικασία απόσυρσης από την αναπαραστατική τους λειτουργία, με αποτέλεσμα ο χώρος εξ' υπαρχής να μην προβάλλει εύκολα ταυτοποιήσιμος. Μόνο όταν ο Νυχτοφύλακας εισέρχεται στη σκηνή και εγκαθιστά τα δικά του προσωπικά αντικείμενα, ο χώρος αρχίζει και προσδιορίζεται ως ένας χώρος ενδιάμεσος, που διατηρεί ακόμα τα σημάδια της άλωσής του από τον δραματικό

²⁰⁹⁰ Ραπανάκη, «'La Cumparsita'», *Νίκη*, 22.11.1998.

²⁰⁹¹ Γραμματάς, «Η διακειμενικότητα ως όψη του μεταμοντερνισμού στο θέατρο: *Βρυκόλακες* του Ερ. Ίψεν – *Στη χώρα Ίψεν* του Ιάκ. Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 247.

²⁰⁹² Τσατσούλης, *Ιψενικά διακείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, *ό.π.*, σ. 55.

κόσμο των *Βρυκολάκων*, αλλά ταυτόχρονα έχει διανοιχθεί στην εκτός του θεάτρου πραγματικότητα, ενσωματώνοντας καθημερινές λειτουργίες της θεατρικής ζωής και των φροντιστών της.

Πολύ σύντομα αυτός ο ενδιάμεσος χώρος θα εγκιβωτίσει εκ νέου το δράμα των *Βρυκολάκων*, όχι σε μια ολοκληρωμένη ανασύσταση μέρους ή όλου του έργου, αλλά διά της αναπαράστασης σπαραγμάτων της μνήμης του Ηθοποιού-Μάντερς. Σε αυτήν τη «βάσιμη επέκταση του ιψενικού δράματος»²⁰⁹³, στην οποία επιδίδεται ο Καμπανέλλης, θα αναβιώσουν εικόνες από το παρελθόν του Μάντερς με την κ. Άλβινγκ, οι οποίες θα αναδεύσουν τις δυνατότητες που υποφώσκουν στο ιψενικό δράμα αποδεικνύοντας έτσι την ανοιχτότητα του κειμένου-προτύπου²⁰⁹⁴. Ακριβώς επειδή ο Καμπανέλλης δεν στοχεύει διά της σπουδής του σε μια ανατροπή ή ακόμα περισσότερο σε μια υπονόμηση του μύθου αλλά στη διαύγαση της μήτρας των δυνατοτήτων του, προτείνει μια σκηνική παρουσίαση της εγκιβωτισμένης αναπαράστασης ανοιχτή και εύπλαστη, όπως άλλωστε αντιμετωπίζει και το δραματικό υλικό που δανείζεται από τον Ίψεν. Έτσι, επί σκηνής δεν εγκαθίστανται σεσημασμένα όρια, απουσιάζουν τα έπιπλα που θα μπορούσαν να υποδείξουν έναν σαφή προσανατολισμό της σκηνής και των σκηνικών τεκταινόμενων (πλην του καναπέ που λειτουργεί ως ίχνος της παράστασης των *Βρυκολάκων*), ενώ τα λιγοστά σκηνικά αντικείμενα έχουν περιορισμένη συμμετοχή στη συγκρότηση του σκηνικού χώρου.

Παρόλο που τα αντικείμενα προβάλλουν με μια υποτονική λειτουργία όσον αφορά στη σήμανση και ταυτοποίηση των επιμέρους δραματικών χώρων του καμπανελλικού έργου, εντούτοις λειτουργούν ως δείκτες της σκηνικής δράσης²⁰⁹⁵. Μεμονωμένα αντικείμενα τα οποία εμφανίζονται σε δεδομένα σημεία της σκηνικής δράσης και επιστρέφουν στη συνέχεια στην αφάνεια, συνεπικουρούν αυτήν την ενδεικτική λειτουργία των κυρίαρχων σκηνικών αντικειμένων, εξυπηρετώντας ταυτόχρονα τη δραματουργική συνθήκη του έργου. Τέτοια είναι η περίπτωση της δέσμης με τα σπάρτα, την οποία κρατά στα χέρια της η Έλενα κατά την πρώτη συνάντησή της με τον νεαρό Μάντερς. Είναι και η πρώτη σκηνή της εγκιβωτισμένης αναπαράστασης, η οποία μάλιστα λαμβάνει χώρα στην εξοχή. Ενώ η συνομιλία του Ηθοποιού-Μάντερς με τον Νυχτοφύλακα βρίσκεται σε εξέλιξη και διέρχεται ήδη από μια κλιμάκωση, με τον Μάντερς να έχει υπεισέλθει σε λεπτομέρειες αναφορικά με το

²⁰⁹³ Θυμέλη, «‘Στη χώρα του Ίψεν’ στο ‘Ανοιχτό Θέατρο’», *Ριζοσπάστης*, 11.5.1999.

²⁰⁹⁴ Για την ανοιχτότητα του κειμένου-προτύπου κάνει λόγο ο Λ. Πολενάκης στην κριτική του για τη δεύτερη παράσταση του έργου σε σκηνοθεσία Γ. Μιχαηλίδη, υποστηρίζοντας μάλιστα ότι είναι ακριβώς εξαιτίας αυτής της ανοιχτότητας που οι περισσότερες απόπειρες αναθεώρησης τέτοιων κειμένων καταδικάζονται σε αποτυχία. Βέβαια, δεν ισχύει κάτι τέτοιο για την καμπανελλική σπουδή, που μπολιάζεται με τα προσωπικά βιώματα του συγγραφέα, συμπληρώνοντας έτσι τον ιψενικό μύθο. Βλ. αναλυτικά: Πολενάκης, «Με μαγιά τα προσωπικά βιώματα», *Αυγή*, 18.4.1999.

²⁰⁹⁵ Σύμφωνα με την τριχοτόμηση του σημείου κατά Peirce, ο δείκτης είναι ένα σημείο με δευτερογενή χαρακτήρα, του οποίου η λειτουργία εδράζεται στον συνειρμό που επιτελείται με τη *συνάφεια* σημείου-αντικειμένου και όχι στον συνειρμό που επιτελείται με την *ομοιότητα* σημείου-αντικειμένου (ομοίωμα) ή τη *διανοητική λειτουργία* (σύμβολο). Για την ενεργοποίηση αυτού του συνειρμού κινητοποιούνται οι αισθήσεις και η μνήμη του ενέχοντα σε αυτήν τη διαδικασία. Βλ. αναλυτικά: Charles S. Peirce, «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», μετ. Γιώργος Μπρούνιας, στον τόμο *Κείμενα Σημειολογίας*, επιμ. Κωστής Παπαγιώργης, Νεφέλη, Αθήνα 1981, σσ. 173-204 (ιδίως σσ. 186-192).

παρελθόν του με την κ. Άλβινγκ, η Έλενα εισέρχεται στη σκηνή κρατώντας μια δέσμη με σπάρτα. Περιδιαβαίνει τον χώρο, την ίδια ώρα που η συνομιλία Ηθοποιού-Μάντερς και Νυχτοφύλακα απολήγει στην ομολογία του πρώτου ότι θα μπορούσε και θα ήθελε να κάνει πρόταση γάμου στην Έλενα, αλλά δεν το έκανε ποτέ. Με τη διατύπωση της εύλογης απορίας του Νυχτοφύλακα απέναντι στον Μάντερς ως προς το γιατί λειτούργησε έτσι, ενεργοποιείται η «δεύτερη σκηνή» του έργου. Στον χώρο εισέρχεται ο νεαρός Ούλαφ, προσεγγίζει την Έλενα και αρχίζει η μεταξύ τους συνομιλία.

Μετά τα πρώτα λόγια του Ούλαφ η Έλενα του εκστομίζει αιφνιδίως ότι της έγινε πρόταση γάμου από τον κοινό τους φίλο Σίγκουρτ. Ο Ούλαφ δεν απαντά σχετικά, αντ' αυτού παίρνει στα χέρια του τα σπάρτα και αποφαίνεται: «... για δεσ, ανθίσανε κιόλας...!»²⁰⁹⁶. Η Έλενα συνεχίζει επαναλαμβάνοντας εμφατικά τη φράση της. Τότε ο Ούλαφ αποκρίνεται με μια περιστροφή, ωστόσο η κουβέντα τους συνεχίζεται ομαλά επί του θέματος, με τον Ούλαφ να διατείνεται ότι ήταν σίγουρος για αυτήν την έκβαση. Όταν, μάλιστα, υπερθεματίζει υπέρ της κοινωνικής συνθήκης που θα ήθελε τις δύο ισχυρές οικογένειες να ενώνονται, η Έλενα, απογοητευμένη από τη στάση του, προβαίνει σε μια αναφώνηση πείσματος και άρνησης («... σκασίλα μου...!»²⁰⁹⁷). Η αντίδραση του Ούλαφ στο σημείο αυτό είναι να στρέψει και πάλι την προσοχή του στα σπάρτα και να παρατηρήσει ότι είναι ολάνθιστα. Τότε, η Έλενα του κάνει την ερώτηση, η οποία τον φέρνει προ των ευθυνών του και την οποία ο ίδιος φαίνεται ότι προσπάθησε έως τώρα να αποφύγει καταφεύγοντας στην ενασχόληση με τα σπάρτα. Τον ρωτά, λοιπόν, αν συντάσσεται και ο ίδιος με αυτήν την κοινωνική επιταγή και ο Ούλαφ την προτρέπει ξεκάθαρα να αποδεχτεί την πρόταση γάμου.

Στο σημείο αυτό η εστίαση μετατοπίζεται στο πρωτοβάθμιο πλαίσιο αναπαράστασης, καθώς ο Ηθοποιός-Μάντερς απευθύνεται στον Νυχτοφύλακα, προκειμένου να διαλευκάνει μια ασάφεια του προηγούμενου διαλόγου, δίνοντας την ευκαιρία στον Νυχτοφύλακα να σχολιάσει με τη σειρά του τα τεκταινόμενα. Ο διάλογός τους λαμβάνει μια ορισμένη έκταση μέχρι την εκ νέου επαναφορά της δευτεροβάθμιας πλοκής, η οποία συνίσταται σε περαιτέρω εξηγήσεις εκ μέρους του Ούλαφ για τον τρόπο με τον οποίο κατά τη γνώμη του η Έλενα θα έπρεπε να αντιμετωπίσει τον γάμο της. Την ίδια στιγμή που ο Ούλαφ προτάσσει μια σχεδόν προτεσταντική ηθική στο ζήτημα του γάμου, η Έλενα επιχειρεί να του εκμιαεύσει μια θετική απόκριση στα δικά της βαθύτερα αισθήματα απέναντί του, προσκρούοντας όμως διαρκώς σε ένα τείχος. Έτσι, μετά και το τελευταίο λογύδριο του Ούλαφ γύρω από τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας στο πλαίσιο ενός ηθικού και αναμάρτητου βίου, η Έλενα σηκώνεται απότομα ευχαριστώντας τον Ούλαφ και αφήνοντάς του τα σπάρτα, λέγοντας ότι τα μάζεψε για εκείνον. Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται η πρώτη συνάντηση μεταξύ των δυο τους, που ξεκίνησε με την προσδοκία της Έλενας για μια παραδοχή εκ μέρους και του Ούλαφ του υφέρποντος βαθύτερου συναισθηματικού δεσμού τους, κάτι που όμως ποτέ δεν συνέβη, λόγω της υπαναχώρησης του τελευταίου.

²⁰⁹⁶ Καμπανέλλης, «Στη χώρα Ίψεν», ό.π., σ. 101.

²⁰⁹⁷ Το ίδιο, σ. 102.

Η δέσμη με τα σπάρτα, που από τα χέρια της Έλενας κατέληξε στα χέρια του Ούλαφ, λειτουργεί αλληγορικά²⁰⁹⁸ αυτής της ματαιώσης. Τα ολάνθιστα λουλούδια στην αγκαλιά της Έλενας, όσο αυτή στέκει στην άκρη του δρόμου καταστρώνοντας τη δήθεν τυχαία συνάντηση με τον νεαρό Μάντερς, μοιάζουν, μέσα στη φρεσκάδα και τη ζωντάνια τους, ως ένα αντικείμενο πολλά υποσχόμενο, αντανακλώντας έτσι την ελπιδοφόρα διάθεση της Έλενας ως προς την επικείμενη συνάντηση. Καθώς, όμως, ο Ούλαφ από την αρχή προσέρχεται στη συνάντηση με έναν σκεπτικισμό, τα λουλούδια θα λειτουργήσουν γι' αυτόν ως υπεκφυγή, κάθε φορά που θα θελήσει να λοξοδρομήσει από την άβολη κουβέντα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η αναφορά του στα σπάρτα δεν γίνεται μετά από κάποια ενδεχομένως πιεστική ερώτηση της Έλενας, αλλά ακολουθεί και στις δύο περιπτώσεις μετά από μια αφοπλιστική κατάφαση εκ μέρους της: πρόκειται στην πρώτη περίπτωση για τη δήλωσή της περί της πρότασης γάμου και στη δεύτερη για την περιφρόνησή της απέναντι σε αυτό που ορίζει η κοινωνική νόρμα. Ο Ούλαφ, αδυνατώντας αφενός να διαχειριστεί την πληροφορία της πρότασης γάμου και αφετέρου να αντιτάξει στην κοινωνική επιταγή την ελευθερία της ατομικής επιλογής –παρότι βαθιά μέσα του αυτό θα επιθυμούσε–, καταφεύγει στην αναφορά στα σπάρτα, η οποία μάλιστα επαναλαμβάνεται αυτούσια: και τις δύο φορές ο Ούλαφ επισημαίνει την ανθοφορία τους με τα ίδια ακριβώς λόγια («... για δεσ, ανθίσανε κιόλας...!»²⁰⁹⁹ / «... ώστε ανθίσανε κιόλας... [...]»²¹⁰⁰).

Η λεκτική αυτή επαναφορά, η οποία ούτε κομίζει κάποια καινούρια πληροφορία αλλά ούτε και μετατοπίζει τον διάλογο προς κάποια άλλη κατεύθυνση, προβάλλει γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο ως αυτοϋπονομευόμενη και άρα ειρωνική. Επιφέρει μεν μια ρωγμή στον χρόνο διαρρηγνύοντας τη συνοχή του διαλόγου, αλλά, από τη στιγμή που στη ρωγμή αυτή δεν εγκαθίσταται μια μεταβολή, μια μεταστροφή ή μια άλλη διάσταση στη διαλογική δράση, η ενέργεια της λεκτικής επαναφοράς καθίσταται αναπόδοτη. Με αυτόν τον τρόπο, αντικατοπτρίζει την ψυχική κατάσταση του Ούλαφ, που ενώ θα ήθελε να κάνει την κοινωνική υπέρβαση, εντούτοις κρύβεται πίσω από συντηρητικές διδαχές. Το μοντέλο ευτυχίας το οποίο προκρίνει δεν εκφράζει σίγουρα την Έλενα αλλά τελικά ούτε και τον ίδιο αφήνοντάς τον στο τέλος του έργου με μια αίσθηση κενότητας. Τα πεταμένα στην αγκαλιά του σπάρτα μετά την αποχώρηση της Έλενας κατά μία έννοια λειτουργούν ως οπτική προοικονομία της τελικής αυτής ματαιώσης. Με τον τρόπο αυτό η πρώτη σκηνή της εγκιβωτισμένης δράσης του έργου κλείνει, έχοντας ήδη συμπυκνώσει σκηνικά το ψυχολογικό αδιέξοδο των δραματικών προσώπων.

²⁰⁹⁸ Για την αλληγορία η E. Fischer-Lichte σημειώνει ότι συνδέεται με την υποκειμενική αντίληψη, η οποία αποσπά το αντικείμενο από το συγκεκριμένο συγκεκριμένο του, προκειμένου να του προσδώσει μια ορισμένη σημασία. Αναφέρεται, μάλιστα, στον W. Benjamin, ο οποίος αποκαλεί τη διαδικασία αυτή «σωτηρία των αντικειμένων», καθώς, όπως υποστηρίζει, χωρίς αυτή την προσβολική διαδικασία σημασιοδότησης τα πράγματα θα παρέμεναν χωρίς σημασία, παραδομένα απλώς στο πέρασμα του χρόνου. Βλ. αναλυτικά: Fischer-Lichte, *Θέατρο και μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, ό.π., σσ. 288-291. Για τη διάκριση μεταξύ αλληγορίας και συμβόλου βλ. *Το ίδιο*, σσ. 286-291 και Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, ό.π., σσ. 143-146.

²⁰⁹⁹ Καμπανέλλης, ό.π., σ. 101.

²¹⁰⁰ *Το ίδιο*, σ. 102.

Συνοφασμένα με τη διαβατήρια τελετή του θανάτου παρουσιάζονται αρχικά τα λουλούδια στο έργο *Μια Κωμωδία* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Συγκεκριμένα, στη δεύτερη εικόνα του έργου, εν αναμονή της άφιξης των νέων νεκρών, οι οποίοι φέρονται να έχουν ανταποκριθεί στο κάλεσμα του Πλούτωνα και σπεύδουν να γευθούν τις απολαύσεις ενός εναλλακτικού μεταθανάτιου βίου, όπως τον έχει παρουσιάσει ο επιτελής του Κάτω Κόσμου, μια κοπέλα στην πύλη του Άδη δένει μπουκετάκια με λουλούδια με τη βοήθεια του Ηρακλή. Λίγο αργότερα, όταν οι νεοφερμένοι νεκροί αποβιβάζονται από τη βάρκα του Χάροντα, ο Πλούτωνας δίνει την εντολή στην κοπέλα να αρχίσει να τους μοιράζει τα μπουκέτα εν είδει καλωσορίσματος.

Με την εμφάνιση της Περσεφόνης στην πέμπτη εικόνα του έργου, η οποία μεταφέρεται σε ένα φέρετρο με κεκαλυμμένη την ταυτότητά της, κάνουν και πάλι την εμφάνισή τους τα λουλούδια της υποδοχής, αφού ξεφορτώνονται από το φέρετρο μαζί με την ίδια και τα λοιπά υπάρχοντά της. Τέλος, στην επόμενη εικόνα του έργου εισέρχεται στη σκηνή ένας νέος νεκρός σε φέρετρο, διακόπτοντας την ομιλία του Φαίδρου. Ο νεοφερμένος βγαίνει από το φέρετρο μαζί με τα λουλούδια του, τα οποία με ιδιαίτερη προθυμία χαρίζει στον Φαίδρο, δηλώνοντας ευτυχής που βρέθηκε σε ένα τόσο αισιόδοξο περιβάλλον. Μετά τη σύντομη αυτή διακοπή ο Φαίδρος συνεχίζει τον λόγο του χωρίς να χάσει την ευκαιρία να αξιοποιήσει το τυχαίο συμβάν με τα λουλούδια. Με μια πομπώδη κορόνα, επιχαίροντας για την ολοένα αυξανόμενη προσχώρηση οπαδών στο κόμμα του, ραίνει το πλήθος με τα λουλούδια του νεκρού σε μια κίνηση ακραίας δημαγωγίας²¹⁰¹.

Η μετάπτωση των λουλουδιών από σύμβολο περάσματος στη σεπτή διάσταση του μεταθανάτιου βίου σε εργαλείο πολιτικού λαϊκισμού ενέχει έναν χαρακτήρα ειρωνείας, που άλλωστε διατρέχει το σύνολο των σκηνικών πεπραγμένων. Η ίδια η εξέλιξη των δραματικών καταστάσεων μέσα στο έργο ακολουθεί μια φθίνουσα πορεία και τα επιμέρους στοιχεία του δραματικού σύμπαντος φαίνεται ότι συνεπικουρούν αυτήν την εκφυλιστική τάση. Έτσι, ενώ το δραματικό τοπίο ξεκινά με τους καλύτερους οιωνούς, αφού η υπόσχεση του Πλούτωνα για έναν μεταθανάτιο βίο γεμάτο απολαύσεις υπαινίσσεται μια νέα γη της επαγγελίας για τους νεοαφιχθέντες νεκρούς, κατά την εξέλιξη της δράσης οι απολαύσεις εκπίπτουν σε σαρκικές ηδονές και μια γενικευμένη ασυδοσία εγκαθίσταται σε όλες τις εκφάνσεις του δημόσιου και ιδιωτικού βίου του Άδη. Υπό το πρίσμα αυτό κάθε στοιχείο του σκηνικού κόσμου συνέχεται πλέον σε μια ευρύτερη διαδικασία αποσύνθεσης, η οποία στο εξής θα πρυτανεύσει στην επικράτεια του Κάτω Κόσμου.

Έτσι και τα λουλούδια, ένα αντικείμενο άμεσα συνοφασμένο με την αγνότητα, την καθαρότητα και τη μακαριότητα, προβάλλουν στην καμπή αυτή της

²¹⁰¹ Τον δημαγωγικό χαρακτήρα του λόγου του Φαίδρου, που εκτείνεται σε όλη τη διάρκεια της έκτης σκηνής του έργου, έχει επισημάνει ο Γ. Πεφάνης, ο οποίος εντοπίζει την παρωδιακή πρόθεση του συγγραφέα όχι τόσο στην κατεύθυνση της γελοιοποίησης υφολογικών μανιερισμών, όσο σε αυτήν της ειρωνικής αποκάλυψης νοοτροπιών και κοινωνικών συμπεριφορών. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η αξιοποίηση των λουλουδιών εκ μέρους του Φαίδρου. Βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σ. 122.

δράσης ιδιαιζόντως ειρωνικά: έχοντας παύσει να ανακαλούν τη μετάβαση από τον επίγειο στον μεταθανάτιο βίο, συνιστούν πλέον και αυτά σημεία του ηθικού ευτελισμού ο οποίος λαμβάνει χώρα στον Άδη. Κατακρεουργημένα στα χέρια του Φαίδρου, καθώς σκορπίζονται προς διάφορες κατευθύνσεις μέσα στο πλήθος, έχουν αποσχιστεί από το σώμα του μπουκέτου το οποίο συγκροτούσαν και το οποίο σηματοδοτούσε την ταπεινή διάβαση του κατωφλιού του Κάτω Κόσμου και έχουν εκπέσει σε ένα φθινό μέσο για τη χειραγωγή του πλήθους. Στο όνομα των λουλουδιών που διαμοιράζονται μεταξύ των παρευρισκόμενων ο Φαίδρος καλεί άπαντες να πανηγυρίσουν μαζί του για τις συνεχείς προσχωρήσεις στο κόμμα του.

Στο ίδιο έργο εκτός από τα λουλούδια και ένα δεύτερο αντικείμενο, επίσης συνυφασμένο με τη διαβατήρια τελετή του θανάτου, εισέρχεται στο ίδιο καθεστώς υπονόμησης. Μέσο μεταφοράς των νεκρών στον Κάτω Κόσμο, το φέρετρο αξιοποιείται από τον συγγραφέα τόσο με την καταδηλωτική του διάσταση, προκειμένου να σημάνει τη μετάβαση στον τόπο του μεταθανάτιου βίου, όσο και στο πλαίσιο μιας ευρύτερης ειρωνικής προσέγγισης των δραματικών καταστάσεων εκ μέρους του συγγραφέα, αφού το φέρετρο, όπως και τα λουλούδια, υπόκειται τελικά σε έναν εκφυλισμό του συμβολισμού του. Εντάσσεται και αυτό στη χορεία των σκηνικών αντικειμένων του έργου τα οποία όχι μόνο ακολουθούν τη φθίνουσα πορεία των δραματικών καταστάσεων, αλλά επιπλέον την ενισχύουν οπτικά διά της ανατροπής της εγγενούς λειτουργίας τους και διά της παρωδιακής ένθεσής τους στο εσωτερικό των σκηνικών δρωμένων.

Η πρώτη εμφάνιση του φέρετρου τελείται στην τέταρτη εικόνα του έργου και ενώ όλοι οι νεοαφιχθέντες νεκροί έχουν εγκατασταθεί στη νέα τους κατοικία. Με το φέρετρο εισέρχεται στη σκηνή ένας νέος νεκρός, ο Κέφαλος, ο οποίος, μόλις αντικρίζει στην άλλη άκρη της πύλης την ερωμένη του Δανάη, πηδά ορμητικά έξω από αυτό και ρίχνεται στην αγκαλιά της. Ακολουθούν μεταξύ τους στιγμές πάθους και ακραίου ερωτισμού, που ξεσηκώνουν όλους τους παριστάμενους, με αποτέλεσμα τη βίαιη επέμβαση του Κέρβερου, ο οποίος σύρει έξω το περιπαθές ζεύγος και λήγει την άκομψη για τα χρηστά ήθη του Κάτω Κόσμου σκηνή κάτω από τις αποδοκιμασίες του πλήθους. Το επεισόδιο αυτό συνιστά μια πρώτη νύξη του συγγραφέα για την ηθική κατάπτωση η οποία έχει ήδη αρχίσει να αναδύεται στην επικράτεια του Άδη. Το γεγονός ότι από το φέρετρο ξεπηδά ένας νέος γεμάτος ορμές και ζώωδη ένστικτα, τα οποία δεν διστάζει να εκδηλώσει σε κοινή θέα, προσδίδει στην όλη εικόνα έναν γκροτέσκο χαρακτήρα, αφού αμέσως καταπίπτει η σεπτότητα του συμβολισμού του φέρετρου, ενώ παράλληλα ο εν λόγω συμβολισμός επισκιάζεται από την έκλυση ηθών που βαθμιαία κατακλύζει το δραματικό σύμπαν²¹⁰².

Η επόμενη άφιξη νεκρού με φέρετρο γίνεται στην εικόνα που ακολουθεί και αφορά την Περσεφόνη, η οποία όμως εισέρχεται στον δραματικό χώρο με

²¹⁰² Όπως επισημαίνει η Κ. Διαμαντάκου, η ασεμνολογία και η ασεμνοπραξία στην οποία καταφεύγει εδώ ο Καμπανέλλης έχει ως στόχο όχι μόνο την «καυστική σάτιρα των ηθών της περιρρέουσας μυθοπλασιακής και πραγματικής κοινωνίας, αλλά και την επίτευξη πιο ισχυρού κωμικού αποτελέσματος [...]». Διαμαντάκου-Αγάθου, «Εναλλαγές και παραλλαγές του κωμικού: από τον Αριστοφάνη στον Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 418.

παραποιημένη την ταυτότητά της όντας μεταμφιεσμένη. Από τον διάλογό της με τον Ερμή, ο οποίος την υποδέχεται και την βοηθά να εξέλθει του φέρετρου, πληροφορούμαστε ότι όλη η απόσταση από τη γη στον Κάτω Κόσμο διανύθηκε με το φέρετρο, καθώς το πλοιάριο του Χάροντα φέρεται να έχει χαλάσει. Ο Ερμής, μάλιστα, ζητά από την Περσεφόνη να πληρώσει το μικρό υπόλοιπο των υπηρεσιών που της παρασχέθηκαν και εκείνη, μολονότι αρχικά εξανίσταται, εν τέλει υποκύπτει και αποπληρώνει το χρέος. Τότε οι νεκροπομποί σηκώνουν το φέρετρο με την πρόθεση να το απομακρύνουν, η Περσεφόνη διαμαρτύρεται ότι έχει πληρώσει αδρά γι' αυτό, ο Ερμής της αντιτείνει ότι δεν το χρειάζεται πια και ότι έτσι κι αλλιώς, μεταχειρισμένο καθώς είναι, δεν επρόκειτο να πιάσει πολλά ακόμα και εάν ήθελε να το πουλήσει, οπότε η Περσεφόνη απρόθυμα συναινεί και ακολούθως οι νεκροφόροι αποσύρουν το φέρετρο.

Η τρίτη έλευση νεκρού με φέρετρο σημειώνεται στην έκτη εικόνα του έργου. Η χρονική στιγμή της άφιξης του ταυτίζεται με μια σημαντική καμπή στη μεταμόρφωση του δραματικού τοπίου, καθώς η νέα ηθική τάξη, την οποία έχουν εισαγάγει στον Άδη οι νεοαφιχθέντες νεκροί, έχει πλέον εδραιωθεί, τα επενδυτικά σχέδια που ευαγγελίζονταν έχουν υλοποιηθεί και ο Κάτω Κόσμος έχει μετατραπεί σε μια ευρεία ζώνη τουριστικής ανάπτυξης με αθέμιτες ενέργειες εκ μέρους των ιθυόντων της νέας κατάστασης. Ο Φαίδρος, ένας εκ των νεότευκτων πολιτευτών που διεκδικούν την εξουσία του Άδη, έχει ανέβει στο βήμα, από το οποίο άλλοτε εκφωνούσε τους λόγους του ο Πλούτωνας, και απευθυνόμενος στο συγκεντρωμένο πλήθος επιδίδεται σε μια ομιλία προεκλογικού χαρακτήρα. Τη ροή του λόγου του διακόπτει κάποια στιγμή η άφιξη ενός νέου νεκρού σε φέρετρο. Ο νεοαφιχθείς, εντυπωσιασμένος από τις υποσχέσεις του Φαίδρου, σπεύδει να του προσφέρει τα λουλούδια που κρατά, τα οποία εν συνεχεία ο πολιτευτής σκορπά στο πλήθος σε μια κίνηση εντυπωσιασμού, όπως είδαμε προηγουμένως. Η σκηνή συνεχίζεται με την ομιλία του Φαίδρου, η οποία διακόπτεται απότομα από την ξαφνική επέμβαση του Πλούτωνα και την εμφάνιση της Περσεφόνης και του Κέρβερου αμέσως μετά.

Από το σημείο αυτό θα αρχίσει η αντίστροφη μέτρηση για τη νέα τάξη πραγμάτων που έχει εγκαθιδρυθεί στον Άδη. Ο Πλούτωνας, πεπεισμένος από την Περσεφόνη και τον Κέρβερο για τη γενικευμένη ασυδοσία που είχε εξαπλωθεί στην επικράτειά του κατά την απουσία του και η οποία οδήγησε σε ένα οργιαστικό αναπτυξιακό και οικιστικό σχέδιο, αποφασίζει τώρα να κλείσει οριστικά τον Άδη και να αποπέμψει τους ήδη υπάρχοντες νεκρούς πίσω στη γη. Έτσι, όταν στην τελευταία εικόνα του έργου ο Ερμής φέρεται να συνοδεύει έναν νέο νεκρό στις πύλες του Άδη, ο Κέρβερος τον πληροφορεί ότι ο Κάτω Κόσμος έχει βάλει λουκέτο και απευθυνόμενος στους νεκροφόρους τους λέει χαρακτηριστικά: «... πάρτε τον κύριο, επιστρέφεται...!»²¹⁰³. Στην επιμονή του Ερμή ο Κέρβερος παραμένει ανένδοτος, με αποτέλεσμα να προκαλέσει τη διστακτική παρέμβαση του νεκρού, ο οποίος ζητά μια εξαίρεση θρηνώνοντας ταυτόχρονα για τα όνειρα που έκανε για τον μεταθανάτιο βίο του.

²¹⁰³ Καμπανέλλης, «Μια Κωμωδία», *ό.π.*, σ. 320.

Τότε ο Ερμής ζητά την άδεια να μιλήσει με τον πατέρα του, Δία. Στη συνομιλία τους του αναφέρει τα περί ανεκπλήρωτων ονείρων του νεκρού και ο Δίας φέρεται να υποστηρίζει ότι αυτά τα απροσδιόριστα όνειρα και η έλλειψη στοχευμένης βούλησης των νεκρών έφεραν τα πράγματα σε αυτήν την κατάσταση. Εκείνη τη στιγμή εισέρχεται στη σκηνή ο Πλούτωνας και ο νεκρός δράττεται της ευκαιρίας να εκλιπαρήσει και τον ίδιο. Εκείνος διακηρύσσει το τέλος της εισαγόμενης διαφθοράς, ο νεκρός του εξηγεί ότι είναι «δικός τους», αφού ως αυτόχειρας σημαίνει ότι αυτοβούλως θέλησε να προσχωρήσει στη μεταθανάτια ζωή. Ο Πλούτωνας του αντιτείνει ότι παρόλα αυτά δεν δείχνει να έχει ξεκάθαρη βούληση και διατάσσει τον Ερμή είτε να τον απομακρύνει πάραυτα είτε να τον αφήσει για να επιστραφεί μαζί με όλους τους υπόλοιπους, πράγμα που συμβαίνει τελικά στην τελευταία σκηνή της γενικευμένης αποχώρησης.

Από όλα τα παραπάνω επεισόδια με τους μεμονωμένους νεκρούς, που καταφθάνουν πεζή στον Άδη μέσα σε φέρετρο εξαιτίας της βλάβης του πλοίου του Χάροντα, ενισχύεται η εικόνα της ηθικής απογύμνωσης η οποία έχει αρχίσει να εξαπλώνεται στην επικράτεια του Κάτω Κόσμου από τη στιγμή που κάνουν την εμφάνισή τους οι νεοφερμένοι νεκροί. Μέσα στο ευρύτερο κλίμα ελευθεριότητας και ασυδοσίας, που η νέα ιθύνουσα τάξη έχει εγκαθιδρύσει στον Άδη, ο Χάρων, μολονότι φέρεται να έχει εξασφαλίσει τα απαιτούμενα ανταλλακτικά για τη βάρκα του (γεγονός που αποδεικνύεται από το «φουσκωμένο» τιμολόγιο που του εγχειρίζει ο Ερμής, από το οποίο πρόκειται να επωφεληθούν και οι δύο), στην εξέλιξη της δράσης φαίνεται ότι μάλλον έχει εγκαταλείψει την υπόθεση της επισκευής στην τύχη της, έχοντας στρέψει το ενδιαφέρον του σε άλλες ασχολίες. Συντάσσεται και αυτός, όπως και οι λοιποί συνεργάτες του Πλούτωνα, στην υλοποίηση του αναπτυξιακού σχεδίου που έχει συλλάβει η τάξη των νεοαφιχθέντων νεκρών. Οι παραχαράξεις, οι πλαστογραφήσεις και οι υπόγειες συναλλαγές τον έχουν απορροφήσει τόσο ώστε έχει ολωσδιόλου λησμονήσει τον ρόλο του. Το πλοιάριό του στέκεται προφανώς παροπλισμένο στις όχθες του Άδη και κάθε νέος νεκρός, ο οποίος αφικνείται στην επικράτεια του Άδη, μεταφέρεται μέσα σε φέρετρο που το βαστούν οι νεκροπομποί.

Έτσι, ενώ καταρχήν το φέρετρο σηματοδοτεί το πέρασμα από την επίγεια στη μεταθανάτια ζωή, το συγκείμενο στο οποίο εμφανίζεται μέσα στο έργο του προσδίδει τελικά μια περισσότερο ειρωνική διάσταση, η οποία εν τέλει το απομακρύνει από την αρχική καταδηλωτική του λειτουργία. Έτσι, το φέρετρο ως σκηνικό αντικείμενο στην *Κωμωδία* συμβάλλει και αυτό στην ολοκλήρωση της εικόνας του ηθικού ευτελισμού, συνιστώντας ένα ακόμα σκηνικό σημείο της μετάπτωσης του δραματικού τοπίου του έργου από έναν τόπο εσωτερικής γαλήνης σε ένα διευρυμένο πεδίο ανομίας και ακολασίας. Καθώς ο Άδης παύει να είναι ένας κόσμος σκιών και φαντασματικών μορφών²¹⁰⁴ και λαμβάνει τις υλιστικές διαστάσεις του επίγειου βίου στην πιο αγοραία τους εκδοχή, όλα τα ίχνη που παραπέμπουν στον μεταθανάτιο κόσμο καταλήγουν να

²¹⁰⁴ Για έναν Άδη που δεν κατοικείται από σκιές κάνει λόγο η Μ. Καλτάκη σε κριτική της για την παράσταση του έργου, προσθέτοντας ότι αυτή η υπερ-λογική διάσταση της ιστορίας διευκολύνει τη ροή και την αίσια έκβασή της, με την ηθική να αποκαθίσταται τελικά στο δραματικό σύμπαν. Καλτάκη, «Είκοσι χρόνια αλαλούμ σε μια 'Κωμωδία'», *Επενδυτής*, 6-7/7/2002.

απολέσουν τον μυστηριακό τους χαρακτήρα και να απεκδυθούν τη διαβατήρια ιδιότητά τους.

Στο ίδιο έργο τα αντικείμενα που ιδιοποιείται ο Κέρβερος και τα οποία αδρανοποιούνται στην εξέλιξη της δράσης επίσης συντείνουν στη διαύγηση του τοπίου της ηθικής εξαχρείωσης που λαμβάνει χώρα στον Άδη. Ο Κέρβερος με τη σφυρίχτρα του διαρκώς σε ετοιμότητα περιδιαβαίνει την επικράτεια του Άδη και επιθεωρεί τη μεταθανάτια τάξη. Ο Πλούτωνας τον έχει εξουσιοδοτήσει να ελέγχει τα τεκταινόμενα και να του αναφέρει οτιδήποτε emπίπτει στην αντίληψή του ως μεμπτό. Έτσι, με την άφιξη του νέου κύματος των νεκρών, οι οποίοι καταφτάνουν στον Άδη ως αποτέλεσμα της διαφημιστικής καμπάνιας του Πλούτωνα, ο Κέρβερος περιφέρεται στην προκυμαία και παρατηρεί τους νεοαφιχθέντες. Η πρώτη του επέμβαση λαμβάνει χώρα με την έλευση του Κέφαλου, ο οποίος, μόλις αντικρίσει τη Δανάη, πηδά έξω από το φέρετρό του, τρέχει προς το μέρος της, οι δυο τους αγκαλιάζονται, φιλιούνται περιπαθώς, γδύνονται και φθάνουν ένα βήμα πριν τη συνουσία. Καθώς η ελευθεριακή ατμόσφαιρα που αναφύεται φαίνεται να είναι έτοιμη να συμπαρασύρει σε ανάλογες πράξεις και την ομήγυρη, ο Κέρβερος σπεύδει να τερματίσει τα διαδραματιζόμενα. Οι δύο νέοι σύρονται έξω και το συμβάν λήγει με τις διαμαρτυρίες των παριστάμενων για αστυνομική αυθαιρεσία.

Παρόλο που ο Πλούτωνας είναι παρών και εγκρίνει αναφανδόν τη δράση του Κέρβερου, εντούτοις λίγο αργότερα, όταν ο Κέρβερος επιχειρεί να τον προειδοποιήσει για τα όσα «σημεία και τέρατα» έχουν αρχίσει να σπιλώνουν την καθημερινή ζωή στον Άδη, εκείνος αποδίδει τις εμμονές του στη φαντασιοπληξία του και συλλήβδην τον αποπαίρνει. Τον απειλεί λέγοντάς του ότι, αν διαφωνεί μαζί του, θα αναγκαστεί να τον απολύσει, ενώ του ζητά πίσω και τη σφυρίχτρα του. Στην απαίτηση αυτή ο Κέρβερος αντιδρά με παρακάλια, ωστόσο ο Πλούτωνας αποφασισμένος του την αρπάζει και στη συνέχεια τον κατηγορεί ότι μόνο δυσάρεστα μαντάτα του φέρνει. Ο Κέρβερος αντιτείνει ότι αυτή είναι η δουλειά του, να επισημαίνει τα κακώς κείμενα, και έπειτα του επιστά την προσοχή στην ασύδοτη συμπεριφορά των νεοφερμένων. Ο Πλούτωνας, τότε, επιχειρεί να αποδώσει τα παραστρατήματα των νεοαφιχθέντων σε δικαιολογημένες ματαιοδοξίες, κατάλοιπα της άλλης τους ζωής, τις οποίες έρχονται στον Κάτω Κόσμο με την προσδοκία να εκπληρώσουν. Στο τέλος της έντονης συνομιλίας τους ο Πλούτωνας αποπέμπει τον Κέρβερο για ύπνο.

Όταν πλέον στην πέμπτη εικόνα του έργου η νέα ηθική τάξη έχει για τα καλά εδραιωθεί στον Κάτω Κόσμο και ενώ ο Πλούτωνας έχει αναχωρήσει για τις διακοπές του, ο Κέρβερος κάνει την εμφάνισή του με ένα καλάθι, μέσα στο οποίο κουβαλά τα σύνεργα της αυτοκτονίας του (ένα σχοινί με θηλιά και μια πέτρα). Διασχίζει την προβλήτα, φθάνει στην άκρη, αφήνει κάτω το καλάθι, βγάζει τα σύνεργα ένα-ένα και ετοιμάζεται για τη μοιραία πράξη, τον διακόπτει, ωστόσο, ένας άγνωστος που πλησιάζει για να κάνει την ανάγκη του σε μια γωνιά δίπλα του. Λίγο πιο μετά και έχοντας καταστεί μάρτυρας της οικονομικής συμφωνίας του Δίφυλου με τον Κλεόδημο, ο Κέρβερος επανέρχεται στην αρχική του πρόθεση. Ετοιμάζει και πάλι τα σύνεργά του, αλλά εκείνη την ώρα ένα νέο φέρετρο περνά τις πύλες του Άδη και ο Κέρβερος κοντοστέκεται για να παρακολουθήσει την άφιξη. Πρόκειται για τη

μεταμφιεσμένη Περσεφόνη, η οποία, με το που πατάει το πόδι της στην νέα της κατοικία, πετά κάτω το πούρο που κάπνιζε.

Ο Κέρβερος, έχοντας μείνει μόνος να διαφυλάσσει την τήρηση του νόμου μεταξύ των έκνομων και διατηρώντας υψηλό το αίσθημα του καθήκοντος, κάνει μια τελευταία απέλπιδα προσπάθεια να επαναφέρει την τάξη στον δημόσιο βίο. Πρώτα στρέφεται στην Περσεφόνη και επιχειρεί να της κόψει πρόστιμο για το αποτσιγάρο που νωρίτερα είχε πετάξει κάτω. Της ζητά την ταυτότητά της και, όταν εκείνη του εξηγεί ότι της την πήραν για τις διατυπώσεις, ο Κέρβερος βγάζει σημειωματάριο και μολύβι, προκειμένου να κρατήσει τα στοιχεία της. Εκείνη τώρα εξανίσταται μπροστά στη γενικευμένη ανομία που έχει αντιληφθεί ότι έχει κατακλύσει τον Κάτω Κόσμο και πάνω στην ώρα την περικυκλώνουν οι μικροπωλητές με τα αρχαία. Ο Κέρβερος, τότε, στρέφεται εναντίον των μικροπωλητών, προσπαθεί να διαλύσει το πλήθος τους, περιέρχεται σε μικροσυμπλοκή μαζί τους και καταλήγει δαρμένος.

Όταν μετά από λίγο συνέλθει, έχει πια πάρει απόφαση να υλοποιήσει το σχέδιό του. Περνά τη θηλιά στον λαιμό του, ετοιμάζεται να βγάλει την πέτρα από το καλάθι, αλλά τότε τον πλησιάζει η Περσεφόνη (η οποία δεν έχει ακόμη αποκαλύψει την ταυτότητά της), για να του δώσει το καπέλο που του είχε παραπέσει νωρίτερα κατά τη συμπλοκή. Η αυτοκτονία του αναβάλλεται και πάλι, καθώς η Περσεφόνη του πιάνει την κουβέντα με εμφανή σκοπό να αναστείλει το σχέδιό του. Στη συζήτηση που ακολουθεί ο Κέρβερος εκθέτει στην Περσεφόνη τη νέα κατάσταση που έχει διαμορφωθεί στον Κάτω Κόσμο, μέχρι που στο τέλος η ίδια αποφασίζει να του φανερωθεί. Στο μεταξύ η Περσεφόνη έχει ιδιοποιηθεί τον ξεχασμένο χαρτοφύλακα του Δίφυλου, που μαρτυρά τα όσα έχουν μεθοδεύσει οι υπουργοί του Πλούτωνα ερήμην του μαζί με τους νεοφερμένους νεκρούς για τη μετατροπή του Άδη σε ζώνη τουριστικής ανάπτυξης. Μάλιστα, τον χαρτοφύλακα είχε εντοπίσει αρχικά ο Λυκούργος, που έσπευσε να τον παραδώσει στον Κέρβερο ως όργανο της τάξης:

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ: ... (κρατώντας τον ξεχασμένο χαρτοφύλακα)... συγγνώμη, κάποιος ξέχασε την τσάντα του, αστυνομία είστε να σας την παραδώσω...;

ΚΕΡΒΕΡΟΣ: ... δεν είμαι τίποτα πια, κάν 'την ό,τι θέλεις...

ΠΕΡΣΕΦΟΝΗ: ... όχι, όχι, δώστε μου την, τη θέλω εγώ... (αρπάζει το χαρτοφύλακα)

ΚΕΡΒΕΡΟΣ: ... όχι ενώπιόν μου, είναι παράνομο...!²¹⁰⁵

Η αμφιθυμία με την οποία εμφανίζεται εδώ ο Κέρβερος είναι χαρακτηριστική της συναισθηματικής του κατάστασης: έχοντας απομείνει ο μόνος που ενδιαφέρεται για τη διατήρηση της ηθικότητας του Άδη και έχοντας αντιληφθεί το εύρος των αμοραλιστικών πράξεων οι οποίες λαμβάνουν χώρα στον Κάτω Κόσμο, συστρέφεται στον εαυτό του και αποφασίζει να βάλει τέλος στη μάταιη ύπαρξή του. Αυτό φανερώνει και η παραπάνω φράση με την οποία απαντά στον Λυκούργο: «... δεν είμαι τίποτα πια...». Αμέσως μετά, όμως, αναλογίζεται και πάλι το αξίωμά του και υποδεικνύει στην Περσεφόνη το παράνομο της ενέργειάς της να ιδιοποιηθεί τον χαρτοφύλακα τρίτου προσώπου. Τελικά, η συνάντηση με την Περσεφόνη θα λειτουργήσει ανασταλτικά για τα σχέδια του Κέρβερου, καθώς θα του αναθερμάνει

²¹⁰⁵Καμπανέλλης, ό.π., σ. 302.

το ενδιαφέρον για τη ζωή. Οι δυο τους αποφασίζουν να αποκαλύψουν από κοινού στον Πλούτωνα τη σήψη στην οποία έχουν βυθιστεί όλες τις εκφάνσεις της ζωής στον Κάτω Κόσμο κατά το διάστημα της απουσίας του, με αποτέλεσμα εκείνος τελικά να βρει ως μοναδική θεραπεία τη σφράγιση του Άδη.

Στο πρόσωπο του Κέρβερου συμπυκνώνεται με κωμικοτραγικό τρόπο η σατιρική διάθεση του Καμπανέλλη απέναντι στη δυνατότητα της ανθρώπινης ύπαρξης να οριοθετεί και να θωρακίζει εαυτόν έναντι της ηθικής κατάπτωσης. Ο Κέρβερος, ως όργανο της τάξης, αδυνατεί αρχικά να επιβληθεί στη νέα τάξη πραγμάτων που έχει εγκαθιδρυθεί στον Άδη, με αποτέλεσμα να καταφεύγει στη λύση της βίαιης παραίτησης από τη ζωή, αλλά στη συνέχεια αδυνατεί να επιβληθεί ακόμα και σε αυτήν την ίδια τη βούλησή του να βάλει τέλος στη ζωή του. Η αδράνεια στην οποία περιπίπτουν τα σύνεργά του, αρχικά τα σύνεργα της δουλειάς του, όπως είναι η σφυρίχτρα ή το καπέλο του που υποδηλώνει το αξίωμά του, και έπειτα τα σύνεργα της αυτοκτονίας του, με τα οποία επιχειρεί να τερματίσει τον αναξιοπαθούντα βίο του, υπερτονίζει ειρωνικά ακριβώς αυτήν την αδυναμία μιας σθεναρούς και διαγυγούς στάσης απέναντι στα κακώς κείμενα.

Ο Καμπανέλλης επιλέγει τον Κέρβερο προκειμένου να προβάλει επάνω του το χαρακτηριστικό της «ψυχικής δυστοκίας», η οποία κατά την Κ. Διαμαντάκου δεν είναι παρά η άλλη όψη της δυσμορφίας που απαντάται στο κωμικό πρότυπο²¹⁰⁶. Δι' αυτού ο συγγραφέας επιχειρεί να καυτηριάσει την καθολική επικράτηση της ανομίας και της ακολασίας, των οποίων η μονήρης παρουσία του άμεμπτου Κέρβερου αποτελεί το αντίπαλον –αλλά ανίσχυρο τελικά– δέος. Τα λιγοστά αντικείμενα που συνοδεύουν τον Κέρβερο στη διαδρομή του αυτή, αντικείμενα εξουσίας (όπως η σφυρίχτρα ή το καπέλο) και αντικείμενα προσωπικής λύτρωσης (όπως τα σύνεργα της αυτοκτονίας), αποδεικνύονται ανεπαρκή έναντι της επικυριαρχίας των αντικειμένων της νέας κρατούσας τάξης: τιμολόγια που υποκρύπτουν μαύρο χρήμα, αρχιτεκτονικά σχέδια που κυοφορούν το νέο αναπτυξιακό όραμα, χρήματα που διακινούνται υπόγεια, έγγραφα που εξυπηρετούν ίδια συμφέροντα σε βάρος του δημοσίου και αρχαία που πωλούνται παρανόμως σε ένα ολοσχερές ξεπούλημα της πολιτιστικής κληρονομιάς. Η σκηνική δράση την οποία πυροδοτούν τα τελευταία αυτά αντικείμενα αποδεικνύεται πολύ πιο δυναμική από αυτήν που εκπορεύεται από τα προσωπικά αντικείμενα του Κέρβερου, τα οποία εν τέλει αποτυγχάνουν να εκπληρώσουν τον ρόλο τους.

Μέσα από αυτήν τη μετάθεση της ανθρώπινης ενέργειας στα αντικείμενα που την συνοδεύουν επιτείνεται ο κωμικός χαρακτήρας της σκηνικής δράσης. Από τη μια ο Κέρβερος, ο άλλοτε κραταιός φύλακας του Άδη, εμφανίζεται τώρα ταπεινωμένος, η εξουσία του έχει υφαρπαχθεί από τον Πλούτωνα μαζί με τη σφυρίχτρα του και ο ίδιος έχει απομείνει να περιφέρει το σαρκίο του στην προκυμαία του Άδη, προσπαθώντας να βρει την κατάλληλη ευκαιρία για να εξαγάγει από το καλάθι του τα απαραίτητα σύνεργα και να αυτοκτονήσει. Από την άλλη, η εικόνα του περιπαθούς Κέρβερου περιβάλλεται από μια πρωτοφανή δραστηριότητα επί σκηνης, με την ασυδοσία να κατακλύζει όλες τις εκφάνσεις του μεταθανάτιου βίου, όπως μαρτυρεί το εκτεταμένο

²¹⁰⁶ Διαμαντάκου-Αγάθου, *ό.π.*, σσ. 414-415.

δίκτυο των τιμολογίων, σχεδίων, συμβάσεων και λοιπών εγγράφων αλλά και των λαθραίων που διακινούνται με μεγαλύτερη ή μικρότερη διαφάνεια επί σκηνής. Η έντονη αυτή σκηνική κινητικότητα ενισχύει το σατιρικό υπόστρωμα του έργου, ολοκληρώνοντας την εικόνα του ηθικού εκφυλισμού που έχει σκιαγραφηθεί καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης. Η σατιρική διάθεση του συγγραφέα αναβλύζει και στα πιο απρόβλεπτα και ανύποπτα σκηνικά σημεία, τα οποία έτσι αναδεικνύονται σε επιμέρους ψηφίδες που στο σύνολό τους συγκροτούν το ευρύτερο αλληγορικό θέαμα που ο ίδιος χτίζει επί σκηνής²¹⁰⁷.

Μια ανάλογη εκφυλιστική πορεία με τα αντικείμενα του σκηνικού χώρου της *Κωμωδίας* ακολουθεί στο αρχαιόμυθο έργο της Λείας Βιτάλη *Ροσμπίφ* η δέσμη με τα τριαντάφυλλα. Ο σταδιακός εκφυλισμός της σκηνικής παρουσίας των λουλουδιών αποτυπώνει στο έργο αυτό την προϊούσα έκπτωση των δραματικών καταστάσεων, καθώς αυτές εκβάλλουν σε μια σειρά από θανάτους, οι οποίοι επισφραγίζουν τον κύκλο του αίματος στον οίκο των Ατρείδων. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στο εσωτερικό μιας ιδιότυπης πανσιόν, που διατηρεί η Κλυταιμνήστρα. Για κάθε έναν πελάτη της πανσιόν, όμως, η Κλυταιμνήστρα επιφυλάσσει και μια δυσάρεστη έκπληξη: ο ένας μετά τον άλλο δολοφονούνται τελετουργικά και στη συνέχεια τα πτώματά τους φορτώνονται σε συρόμενα κρεβάτια, τα οποία ο Ρούμπυ, πιστός βοηθός της Κλυταιμνήστρας (στην πραγματικότητα πρόκειται για τον Αίγισθο, τον οποίο η Κλυταιμνήστρα μεταχειρίζεται ως σκυλάκι), περιφέρει σαν τρόπαια στον χώρο. Προκειμένου να καλύψει την αποφορά των πτωμάτων, η Κλυταιμνήστρα επιστρατεύει τα τριαντάφυλλά της, τα οποία κάθε μέρα ανανεώνει στο βάζο που βρίσκεται τοποθετημένο στον χειρουργικό της πάγκο, εκεί όπου με περισσή φροντίδα διατηρεί και ακονίζει τα μαχαίρια της.

Τα τριαντάφυλλα, κόκκινα και φουντωτά, δεσπόζουν στη σκηνή ήδη από την έναρξη του έργου. Στην τρίτη σκηνή η Κλυταιμνήστρα εισέρχεται στον χώρο και αντικαθιστά τα υπάρχοντα λουλούδια με ένα νέο μπουκέτο εξίσου θαλερών τριαντάφυλλων. Παράλληλα, επισημαίνει στον Ρούμπυ ότι θα πρέπει να φροντίσει τον κήπο, καθώς οι τριανταφυλλιές φαίνονται διψασμένες, ενώ τα αγκάθια τους δείχνουν να έχουν μαλακώσει. Με τον ίδιο τρόπο η Κλυταιμνήστρα θα αντικαταστήσει πολλάκις στη διάρκεια του έργου τα τριαντάφυλλα του βάζου, πετώντας τα παλαιότερα στον κάδο, αλλά κάθε φορά θα διαπιστώνει και μια μεταβολή στην υπόστασή τους. Αρχικά, την προβληματίζει το γεγονός ότι τα τριαντάφυλλα δεν μυρίζουν πια και δηλώνει ότι θα ζητήσει να της φέρουν άλλη ποικιλία, στη συνέχεια παρατηρεί ότι η αρμύρα έχει «κάψει» τις τριανταφυλλιές, ενώ αργότερα συνειδητοποιεί έντρομη ότι όλα της τα τριαντάφυλλα κείτονται νεκρά στον κήπο. Την ίδια αυτή στιγμή ο Ρούμπυ της εξιστορεί πώς ο ίδιος μπήκε στο δωμάτιο του Αγαμέμνονα, βρήκε δίπλα του γυμνή την Κασσάνδρα και πώς τους σκότωσε και τους δυο, με το αίμα να ρέει ποτάμι στο πάτωμα του δωματίου. Ο φόνος του Αγαμέμνονα από τον Ρούμπυ συνιστά την αρχή του τέλους για τα πρόσωπα. Στην

²¹⁰⁷ Ο Πεφάνης υποστηρίζει ότι «Στην *Κωμωδία* διατυπώνεται, ούτε λίγο ούτε πολύ, το οντολογικό, το πολεοδομικό, το πολιτικό και το ψυχολογικό σχέδιο μιας σύγχρονης ουτοπίας». Πεφάνης, «Η ελληνική δραματολογία την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα», *ό.π.*, σ. 272.

επόμενη σκηνή, κατά την οποία η Κλυταιμνήστρα παραθέτει στους συνδαιτυμόνες της το τελευταίο δείπνο, η Ιφιγένεια θα ορμήσει στην Κλυταιμνήστρα, θα την πνίξει, ύστερα θα σωριαστούν μαζί αγκαλιασμένες στο πάτωμα και από τη θέση αυτή η Ιφιγένεια θα αναγεννηθεί μέσα από την κοιλιά της μητέρας της.

Η εκφυλιστική πορεία των τριαντάφυλλων στο έργο ακολουθεί τη βαθμιαία κλιμάκωση του κλίματος απειλής και θανάτου, που λανθάνει στις δραματικές καταστάσεις. Όσο η εικόνα της φύσης στο έργο αλλοιώνεται, τόσο γιγαντώνεται η θανάσιμη απειλή και τα πρόσωπα οδεύουν ολοταχώς προς το κλείσιμο του κύκλου του αίματος στον μυθικό οίκο. Μπορεί η Κλυταιμνήστρα να διστάζει να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα, κυριευμένη από το αναζωπυρωμένο ερωτικό της πάθος για εκείνον, αλλά θα είναι ο Ρούμπυ εκείνος που θα αναλάβει την υποχρέωση της εκπλήρωσης του μύθου. Η εικόνα του ρημαγμένου και απονεκρωμένου ροδόνα, την οποία παρουσιάζει η Κλυταιμνήστρα σε μια από τις τελευταίες σκηνές του έργου, προοικονομεί το τέλος των προσώπων, καθώς αυτά καταβυθίζονται στη σκοτεινή μοίρα που τους επιφυλάσσει ο μύθος. Ωστόσο, με την καταληκτική εικόνα της αναγέννησης της Ιφιγένειας, επιτελείται ουσιαστικά και η αναγέννηση όλης της φύσης, η επανεκκίνηση της ύπαρξης και η εδραίωση μιας νέας οντολογικής τάξης. Υπό αυτό το πρίσμα, επέρχεται η κοσμική ισορροπία και η φύση ανακτά την πρότερη ιδιότητά της ως ζωοδόχου και ζείδωρης. Αυτό που τα τριαντάφυλλα απέτυχαν να επιτελέσουν στο δραματικό σύμπαν επισυμβαίνει τελικά με μια πολύ πιο ριζική αναγέννηση, η οποία αφορά ολόκληρο τον κύκλο της ζωής.

Στο μονόπρακτο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ποιος ήταν ο κύριος...*; συγκεκριμένα σκηνικά αντικείμενα, όπως τα μαντίλια και ο καφές της παρηγοριάς, ανακαλούν το εθιμοτυπικό του πένθους το οποίο συνιστά τη δραματική συνθήκη του έργου, αλλά μόνο πρόσκαιρα, καθώς πολύ σύντομα φαρσικά στοιχεία παρεισδύουν στον δραματικό λόγο, διαρρηγνύοντας την αρχική θρηνητική συνθήκη. Με αφορμή τον θάνατο του Θωμά, ένας Άγνωστος εισέρχεται στον σκηνικό χώρο, που είναι το σαλόνι ενός αστικού διαμερίσματος, και βρίσκει καθήμενους τους συγγενείς και φίλους του εκλιπόντα, οι οποίοι θρηνούν τον χαμό του λίγες μέρες μετά την κηδεία του. Ο Άγνωστος, που φέρεται ως επιστήθιος φίλος του νεκρού, αρχίζει να συλλυπείται τους παριστάμενους, δηλώνοντας συντετριμμένος για την τραγική απώλεια. Η θέρμη με την οποία αναφέρεται στον θανόντα αναζωπυρώνει τον θρήνο των οικείων του, με αποτέλεσμα να εξέλθουν από τσέπες και τσάντες τα μαντίλια, συνοδευόμενα από λυγμούς και αναστεναγμούς.

Στο σημείο αυτό τελείται από τον συγγραφέα ένας διακριτικός επιτοπισμός του θρήνου, που ενέχει και έναν χαρακτήρα φαρσικό (εναπόκειται στη σκηνοθεσία να φωτίσει περαιτέρω ή αντίθετα να υποβαθμίσει αυτήν τη διάσταση). Βέβαια, φαίνεται ότι πολύ γρήγορα τα μαντίλια θα επιστρέψουν στις τσέπες και τα τσαντάκια από όπου ξεμύτισαν, αφού η αφήγηση του Αγνώστου για τον εκλιπόντα θα κερδίσει άμεσα το ενδιαφέρον των παρισταμένων. Η θλίψη παραχωρεί, τότε, τη θέση της σε ένα αίσθημα δέους και θαυμασμού για τις «άγνωστες» πτυχές της ζωής του νεκρού, το οποίο κορυφώνεται, όταν ο Άγνωστος φτάνει στο σημείο να τον παρουσιάσει ως ήρωα που έσωσε ολόκληρη τράπεζα από επικείμενη έκρηξη βόμβας. Σε αυτό το

κάδρο, όπου όλοι κρέμονται από τα χείλη του Αγνώστου προκειμένου να ρουφήξουν την παραμικρή καινούρια πληροφορία που αυτός θα κομίσει για την άγνωστη ζωή του αδικοχαμένου οικείου τους, τα μαντίλια –συνεκδοχές της θλίψης και του θρήνου– δεν έχουν θέση. Έτσι, αφού επιτελέσουν τον σύντομο ρόλο τους λειτουργώντας ως σκηνικά σημεία της δραματικής συνθήκης, απενεργοποιούνται σκηνικά, εισερχόμενα σε ένα καθεστώς αφάνειας.

Ανάλογη τύχη στο έργο έχει και ο καφές που προσφέρεται στον Άγνωστο από την Κόρη του εκλιπόντα. Ο καφές έρχεται μαζί με ένα μικρό τραπεζάκι, στο οποίο είναι τοποθετημένος, και αφήνεται πιθανόν δίπλα στον Άγνωστο. Παραμένει ασαφές αν ο Άγνωστος στη διάρκεια του έργου πίνει έστω και μια γουλιά από τον καφέ του. Επιπλέον, είναι πιθανόν να υπάρχουν επί σκηνής και άλλοι τέτοιοι καφέδες, αφού η ομήγυρη αποτελείται από εννέα πρόσωπα, συγγενικά και φιλικά του θανόντα, ωστόσο ούτε οι σκηνικές οδηγίες υποδεικνύουν κάτι τέτοιο ούτε και προκύπτει μέσα από τον δραματικό λόγο. Ως μέρος της εθιμοτυπίας του θρήνου για τον νεκρό ο καφές λειτουργεί στο έργο αυτό καταρχάς συνεκδοχικά του δραματικού πλαισίου, εφόσον υποβάλλει αυτήν ακριβώς τη συνθήκη, η οποία αποτελεί τη δραματική βάση του μονόπρακτου.

Ωστόσο, η παρουσία του καφέ πάνω στο τραπεζάκι, ενώ από τη μια υπομνησκει διαρκώς τη συνθήκη του θρήνου, ταυτόχρονα υπονομεύει διακριτικά τη θρηνητική διαδικασία, εφόσον ο καφές παραμένει μέχρι το τέλος ανενεργό στοιχείο της σκηνικής πράξης. Ο Άγνωστος, στον οποίο έχει προσφερθεί ο καφές, προσπερνά πολύ γρήγορα καθώς φαίνεται το γνωστό τελετουργικό, αφού στόχος του είναι να περιπαίξει τους οικείους του θανόντα, χτίζοντας ένα ολόκληρο αφήγημα γύρω από τις δήθεν κρυφές πτυχές της ζωής του άτυχου «φίλου» του. Είτε δεν αγγίζει καθόλου τον καφέ είτε πίνει μια γουλιά απλώς για να επικυρώσει τη συνθήκη του θρήνου, ο Άγνωστος αποστασιοποιείται άρδην από την εγγενή συναισθηματική φόρτιση της στιγμής, για να καλλιεργήσει ένα νέο πεδίο συναισθηματικών αναταράξεων, αυτήν τη φορά σε συνάρτηση με τα όσα ο ίδιος αφηγείται για τη σχέση του με τον θανόντα, καθώς και τον άγνωστο παράλληλο βίο του.

Τόσο ο καφές όσο και τα μαντίλια, αφού επιτελεστεί η συνεκδοχική τους λειτουργία, αφήνονται στην αδράνεια για το υπόλοιπο του μονόπρακτου, με την εστίαση πλέον να μετατοπίζεται στις αφηγηματικές ρήσεις του Αγνώστου και στον τρόπο με τον οποίο αυτός χτίζει το προφίλ του εκλιπόντα. Το φλιτζάνι με τον καφέ εισέρχεται και αυτό, όπως και τα μαντίλια, στην περιφερειακή όραση του θεατή, όπου εν γένει τα ακίνητα πράγματα εξασθενούν, ακριβώς διότι την προσοχή τώρα έλκει ο χαρακτήρας που κυριαρχεί²¹⁰⁸. Και στο *Ποιος ήταν ο κύριος...*; κυρίαρχη σκηνική παρουσία φέρει εξαρχής ο Άγνωστος, ο οποίος οδηγεί τον δραματικό διάλογο, με τα υπόλοιπα πρόσωπα απλώς να συνεπικουρούν με διάσπαρτες πληροφορίες. Ο Καμπανέλλης, έχοντας ως σημείο αναφοράς τη δική του δραματική φιγούρα, διερευνά τις δυνατότητες του συστήματος πληροφόρησης του δραματικού κειμένου, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο δομείται ο δραματικός διάλογος, ώστε να αποδώσει

²¹⁰⁸Όπως επισημαίνει ο States, όταν ο θεατής συγκεντρώνει την προσοχή του στη δράση (σε έναν ομιλούντα ή κυρίαρχο χαρακτήρα), το υπόλοιπο της σκηνής παραδίδεται στην περιφερειακή του όραση. States, *ό.π.*, σ. 136.

την πλήρη εικόνα του δραματικού πλαισίου²¹⁰⁹. Η δοκιμή του εστιάζεται στο πρόσωπο του Αγνώστου, από το οποίο απορρέει το σύνολο σχεδόν της πληροφόρησης, αφού προηγουμένως έχουν αξιοποιηθεί τα ψήγματα πληροφοριών που δίνουν τα υπόλοιπα πρόσωπα.

Υπό αυτό το πρίσμα, ο καφές και τα μαντίλια εγγράφονται σε ένα καθεστώς πρώιμης σκηνικής αδρανοποίησης, που εξυπηρετεί και ευνοεί τον πρωτεύοντα δραματουργικό στόχο του Καμπανέλλη: τη δοκιμή του τρόπου με τον οποίο μπορεί να οικοδομηθεί βαθμιαία το δραματικό πλαίσιο, μέσα από την αλίευση πληροφοριών, τη διερεύνηση και σάρωση του πεδίου αναφοράς για αποφυγή τυχόν ολισθημάτων, την κατασκευή ψευδών βιογραφικών στοιχείων, την επίκληση του συναισθήματος και την εκμετάλλευση της αδύναμης ψυχικής κατάστασης των παρισταμένων. Έτσι, στο τέλος του μονόπρακτου έχει καλλιεργηθεί μια άκρως υπονομευτική συνθήκη, η οποία αφενός περιβάλλει αναδρομικά με ειρωνεία την εναρκτήρια θρηνητική βάση του δραματικού πλαισίου, αφετέρου θέτει υπό αίρεση ολόκληρο το δραματικό αφήγημα, αφήνοντας τους θεατές με την ίδια απορία που διακατέχει και το σκηνικό πλήθος γύρω από την πραγματική ταυτότητα του Αγνώστου.

Στο έργο του Γιάννη Χρυσούλη *Η επιστροφή των Τσε* αξιοποιείται από τον συγγραφέα το μοτίβο της εισβολής, με «εμπρηστικές» προθέσεις εκ μέρους των εισβολέων, οι οποίες θυμίζουν το αντίστοιχο έργο του Μαξ Φρις²¹¹⁰. Στόχος του συγγραφέα είναι μέσα από τη συνθήκη της εισβολής να ενεργοποιηθούν βαθύτερες σημασίες που άπτονται ασυνείδητων διεργασιών και ανομολόγητων επιθυμιών της ανερχόμενης και ήδη διαβρωμένης ηθικά αστικής τάξης. Η δράση λαμβάνει χώρα στο σαλόνι της πολυτελούς κατοικίας της Μάρθας και του Παύλου, ζεύγους εργοστασιαρχών. Ο Μάριος και ο Ντέμης είναι δύο φίλοι οι οποίοι συνηθίζουν να εντοπίζουν πλούσια σπίτια και να εισβάλλουν σε αυτά με κίνητρο όχι την κλοπή, αλλά την πρόκληση αναστάτωσης και την καλλιέργεια του αισθήματος του φόβου στους ιδιοκτήτες, κλονίζοντας έτσι την αίσθηση παντοδυναμίας που απορρέει από το κοινωνικό και οικονομικό στάτους των τελευταίων.

Αυτό συμβαίνει και με την περίπτωση του Παύλου και της Μάρθας, τη βίλα των οποίων οι δύο εισβολείς έχουν επιλέξει για να δοκιμάσουν για άλλη μια φορά το σχέδιό τους. Ενώ, όμως βρίσκονται ήδη μέσα στη βίλα, ο Ντέμης, ο οποίος, όπως φαίνεται, δεν ασπάζεται πλήρως το ιδεολογικό υπόβαθρο της δράσης τους και ανησυχεί για την οικονομική του επιβίωση, αποφασίζει για πρώτη φορά να υπαρπάξει από το σπίτι ορισμένα ασημικά, προκειμένου να τα πουλήσει και να εξασφαλίσει τα χρήματα της επισκευής της μηχανής του. Παραχώνει τα ασημικά στο

²¹⁰⁹ Η επισήμανση ανήκει στον Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σσ. 729-735 (ιδίως σσ. 729-730). Για μια ανάλυση των στρατηγικών πληροφόρησης στο δραματικό κείμενο βλ. Manfred Pfister, «Sending and receiving information», *The Theory and Analysis of Drama*, μετ. John Halliday, Cambridge University Press, Cambridge 1993, σσ. 40-102 και Jean-Pierre Ryngaert, «Stratégie d' information», *Introduction à l'analyse du théâtre*, Nathan, Liège 2002, σσ. 100-102.

²¹¹⁰ Η παρατήρηση ανήκει στον Θ. Γραμματά: Γραμματάς, «Η ελληνική εκδοχή στο θέατρο του παραλόγου», στον τόμο *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τ. Α', ό.π., σ. 408, ενώ σχετική αναφορά κάνει και ο Γ. Βαρβέρης στην κριτική του για την παράσταση: Βαρβέρης, «'Βαρβάρων' επίσκεψις», ό.π., σ. 225.

μπουφάν του επιδεικτικά, σαν να θέλει να προκαλέσει τη σύγκρουση με τον Μάριο. Πράγματι, ο Μάριος εξοργίζεται και, αφού κλωτσήσει μερικά έπιπλα και ουρήσει σε μια άκρη του σαλονιού, επιχειρεί να εξηγήσει στον Ντέμη το νόημα της δράσης τους: «Περνάμε καλά. Κάνουμε το κέφι μας! Αλλάζουμε την χρησιμότητα των πραγμάτων! Τους δίνουμε άλλη αξία, άλλο νόημα! (Τονίζει.) Το μαγάρισμα του Παραδείσου Ντέμη! Μέγιστο κέρδος!»²¹¹¹ και παρακάτω: «Η απειλή! [...] Καταστρέφουμε τη λογική τους! Τις αιτίες των πραγμάτων!»²¹¹².

Τελικά ο Ντέμης πείθεται και αφήνει τα ασημικά, μετά και τη διαβεβαίωση του Μάριου ότι θα του δώσει ο ίδιος τα χρήματα που του λείπουν. Το σχέδιό τους προχωρά κανονικά, αλλά τη δεύτερη φορά που θα επιχειρήσουν να εισέλθουν στη βίλα, θα πέσουν στην παγίδα των ιδιοκτητών. Από το σημείο αυτό και εξής οι ισορροπίες θα αλλάζουν: ο Ντέμης, ευεπίφορος στην κανονικότητα, θα επιλέξει να ενταχθεί στο σύστημα αποδεχόμενος την πρόσκληση του Παύλου να δουλέψει στο εργοστάσιό του, και ο Παύλος, αφού ανακαλύψει τον παράνομο δεσμό της γυναίκας του με τον Ντέμη, θα σπάσει τα δεσμά της αστικής του πραγματικότητας και θα ακολουθήσει τον Μάριο στην «αγιότητα της εισβολής», όπως ο ίδιος είχε νωρίτερα αποκαλέσει καταχρηστικά τη δράση τους.

Τα ασημικά που παρ' ολίγον κλέβει ο Ντέμης συμπυκνώνουν το όλο νόημα της παράδοξης αυτής δράσης, που συνίσταται σε μια επίθεση στο κατεστημένο και στις διαβρωμένες συνειδήσεις της ανερχόμενης αστικής τάξης. Για τον Ντέμη, που δεν έχει εσωτερικεύσει το νόημα αυτό, φαντάζει φυσικό το να αρπάξει κάτι μέσα από την πολυτελή οικία, προκειμένου να έχει και κάποιο οικονομικό όφελος από την εισβολή. Ο Μάριος, αντίθετα, πιο ιδεαλιστής, επιχειρεί να του μεταλαμπαδεύσει την ουσία της πράξης τους μέσα από έναν λόγο ποιητικό και σε σημεία υπερβατικό. Ακόμα και αυτός ο ίδιος ο λόγος των προσώπων προεξοφλεί την τελική στάση τους²¹¹³: ο πραγματιστής Ντέμης θα ενδώσει στην αφομοίωσή του από το σύστημα, ενώ ο Μάριος θα παραμείνει μέχρι το τέλος πιστός στο ουτοπικό του όραμα, συμπαρασύροντας σε αυτό και τον προδομένο Παύλο.

Η πρόωγη σύνδεση του Ντέμη με τα πολύτιμα αντικείμενα του σπιτιού προοιωνίζεται την ιδιοποίηση από πλευράς του του κοινωνικού στάτους του ζεύγους μέσα και από τη ερωτική σχέση που συνάπτει με τη Μάρθα. Έτσι ο Ντέμης παίρνει τελικά τη θέση του Παύλου και ο Παύλος αντίστοιχα τη θέση του Ντέμη σε αυτό το ιδιότυπο κουαρτέτο, εντός του οποίου «ο εαυτός ορίζεται από τον άλλον, αλλά και παγιδεύεται σε αυτόν»²¹¹⁴. Τα ασημικά του αστικού σπιτιού συνοψίζουν αυτήν την αντιμετάθεση, αλλά και την αυτοπαγίδευση των προσώπων, αφού υπόκεινται και αυτά στο ίδιο παλινδρομικό σχήμα: ενώ αρχικά η κλοπή τους νομιμοποιείται από την

²¹¹¹ Χρυσούλης, *Η επιστροφή των Τσε*, ό.π., σ. 60.

²¹¹² *Ο.π.*

²¹¹³ Ο Κ. Γεωργουσόπουλος χαρακτηρίζει τον Γ. Χρυσούλη «κοινωνιολόγο της γλώσσας» και θεωρεί τη γλώσσα στη δραματολογία του ως κύριο στοιχείο της θεατρικής ετερότητας των ηρώων, γεγονός που διαπιστώνουμε και στο παρόν έργο αναφορικά με τη διαφορετική ποιότητα της γλώσσας που χρησιμοποιούν οι δύο εισβολείς. Βλ. αναλυτικά: Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο γλώσσας», στον τόμο Γιάννης Χρυσούλης, *Ασκήσεις ετοιμότητας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 263-264.

²¹¹⁴ Πεφάνης, «Επί σκηνής το πρόβλημα του εαυτού. Ύστερες υποθέσεις στη δραματολογία του Γιάννη Χρυσούλη», στον τόμο Γιάννης Χρυσούλης, *Ασκήσεις ετοιμότητας*, ό.π., σ. 284.

Ίδια την εγκληματική φύση της εισβολής, εντούτοις η ιδεολογικοποίηση της εισβολής από τον Μάριο ακυρώνει την πρόθεση της κλοπής, εξωθώντας τον εμπνευστή της Ντέμη στην ιδιοποίηση του νεοαστικού ήθους, το οποίο αντικατοπτρίζεται στα αστραφτερά ασημικά. Η διάψευση της συνθήκης της κλοπής στο έργο αυτό δεν οδηγεί στην αποκατάσταση της πρότερης τάξης, αντίθετα εισάγει την προοπτική της εγκατάστασης μιας νέας ηθικής τάξης στον δραματικό κόσμο του έργου.

Μια ανάλογη υπονόμηση ολόκληρου του δραματικού πλαισίου εντοπίζουμε και στο μονόπρακτο της Μάρως Βαμβουνάκη, *Το λεωφορείο των νεκρών εραστών*²¹¹⁵. Εδώ μια γυναίκα, η οποία αποκαλείται από τη συγγραφέα «Γυναίκα»²¹¹⁶, φέρεται να κάθεται σε ένα παγκάκι πάρκου κουνώντας απαλά ένα βρεφικό καρότσι. Από τη μονολογική της εκφορά αναδύεται μια ατμόσφαιρα νοσταλγίας για όσα έχει ζήσει στο πολύβουο αστικό τοπίο που την περιβάλλει: για τις περιδιαβάσεις της στους δρόμους και τις στοές της Αθήνας, για τις διαδρομές της με τα τρόλεϊ και τα λεωφορεία της πρωτεύουσας, όπου αποζητούσε πάντα μια συνομιλία με τους συνεπιβάτες της, και για όλη αυτήν τη ροή ανθρώπων, σκέψεων και συνειδήσεων στις αστικές διαδρομές, που σπάνε τη μοναξιά και προσδίδουν νόημα στη μοναχική ύπαρξη.

Κατόπιν η Γυναίκα αφηγείται το πώς έχασε τον σύντροφό της από ένα ατύχημα κάτω από το σπίτι τους και το πώς στη συνέχεια απέβαλε το έμβρυο που κυοφορούσε. Στρέφει, τότε, το βλέμμα της στο μωρό μέσα στο καρότσι και απευθυνόμενη σε αυτό του υπόσχεται στιγμές απόλυτης ευτυχίας και γαλήνης. Από τον τόνο και το ύφος της συνάγεται το συμπέρασμα ότι πιθανόν να είναι ένα δεύτερο παιδί που απέκτησε η Γυναίκα ή ακόμα και το εγγονάκι της. Τότε είναι που καταρρίπτεται η αρχική εντύπωση για την ταυτότητα του μωρού: η Γυναίκα περιγράφει πώς παραφύλαξε μέσα στο πάρκο και σε ανύποπτο χρόνο έκλεψε το μωρό από τη μητέρα του σε μια στιγμή αφηρημάδας της, καθώς θεωρεί εαυτόν καταλληλότερη για να το μεγαλώσει: «Τα παιδιά θέλουν αυταπάρνηση. Τα παιδιά θέλουν γαλήνη. Γι' αυτό χρειάζονται οι γιαγιούλες. Γι' αυτό χρειάζομαι κι εγώ που από πάθη και πόθους έχω από χρόνια στεγνώσει»²¹¹⁷.

Με την τελική αυτή ανατροπή ουσιαστικά η μονολογική αφήγηση της Γυναίκας αίρεται πάνω από την κανονικότητα και ενεργοποιεί αντιφατικά αισθήματα.

²¹¹⁵ Το μονόπρακτο ανέβηκε σε ενιαία παράσταση υπό τον τίτλο *Το λεωφορείο των ξεχασμένων εραστών* μαζί με τα έτερα μονόπρακτα της συγγραφέως *Μονόπρακτο για ένα τηλέφωνο, Μέλι και Η χάρις των δακρύων* στο θέατρο «Πολιτεία» σε σκηνοθεσία Σωτήρη Χατζάκη τη θεατρική περίοδο 1994-1995.

²¹¹⁶ Η Ζ. Βερβεροπούλου σε άρθρο της για την ανωνυμία των δραματικών προσώπων σημειώνει ως προς την απόδοση έμφυλων χαρακτηρισμών (Ανδρας/Γυναίκα) ότι ουσιαστικά αυτή «προοιωνίζεται στερεοτυπικές διαφυλικές συμπεριφορές» και ότι μετατοπίζει το δραματικό βάρος στην ιδιωτική ζωή των προσώπων και στις διαπροσωπικές/ερωτικές τους σχέσεις. (Βλ. αναλυτικά: Βερβεροπούλου, «Θεατρικοί ήρωες δίχως όνομα: η ανωνυμία ως ταυτότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματολογία», *ό.π.*, σ. 691). Πράγματι η μονολογική αφήγηση ενεργοποιεί έναν παλλόμενο από ερωτική προσμονή και ταυτόχρονα διάψευση λόγο μιας γυναίκας που υπήρξε και δυνητική μητέρα, ο οποίος απευθύνεται ή εμπλέκει τον απόντα σύντροφο μέσα από το πρίσμα μιας ματαιωμένης και άδοξα τερματισμένης σχέσης.

²¹¹⁷ Μάρω Βαμβουνάκη, «Το λεωφορείο των νεκρών εραστών», στον τόμο *Θεατρικά 2*, Φιλιππότης, Αθήνα 2007, σ. 102.

Από τη μια η μορφή της Γυναίκας επικαλύπτεται με μια τραγική διάσταση, καθώς επιχειρεί να πληρώσει το κενό του χαμένου παιδιού αλλά και του χαμένου συντρόφου με ένα ξένο παιδί, από την άλλη η αποστέρηση ενός παιδιού από τη μητέρα του προσλαμβάνεται ως πράξη βάνανση και μη αποδεκτή. Το καρότσι επί σκηνής λειτουργεί ως αδιάψευστος μάρτυρας της ιδιάζουσας αυτής συνθήκης και, δεδομένου του δεσμού του βρέφους με τη μητέρα του, εγγράφεται σε ένα πλαίσιο επιτακτικότητας και επείγουσας ανάγκης επανασύνδεσης μαζί της. Υπό αυτό το πρίσμα η ενέργεια της Γυναίκας προβάλλει εκ προοιμίου καταδικασμένη να αποτύχει, αποκαλύπτοντας τελικά όλο το βάθος του ψυχικού της άγχους. Το καρότσι και η ζωντανή παρουσία εντός του αντιδιαστέλλεται προς τον απονεκρωμένο συναισθηματικό κόσμο της Γυναίκας και φωτίζει λοξά τη λαχτάρα της να ζήσει μέσα από τη ζωή κάποιου άλλου. Στο αντικείμενο του καροτσιού, συνεπώς, συνοψίζεται η όλη πάσχουσα ψυχική κατάσταση της Γυναίκας, ενώ η διάψευση της αρχικής εντύπωσης για την ταυτότητα του μωρού συμπλέει με τις διαψεύσεις της ίδιας της ζωής της Γυναίκας.

Ομοίως με το προηγούμενο έργο, στο θεατρικό στιγμιότυπο του Γιάννη Χρυσούλη «Μια συνάντηση», μέρος της ενιαίας παράστασης με τίτλο *Εντός σχεδίου(;)*, σκιαγραφείται μια ριζική διάψευση, η οποία επισύρει έναν βαθύτερο στοχασμό γύρω από το ζήτημα της ταυτότητας. Στο έργο αποτυπώνεται μια, στα όρια του παραλόγου, δραματική κατάσταση: ο Μάκης και ο Πέτρος, δύο φαινομενικά άγνωστοι μεταξύ τους άνθρωποι, διασταυρώνονται στη μέση του δρόμου. Ο Μάκης ζητά από τον Πέτρο φωτιά για να ανάψει το τσιγάρο του και εκείνος του προσφέρει. Τότε ο Μάκης απότομα μεταστρέφεται και γίνεται επιθετικός απέναντι στον Πέτρο, τον οποίο αναγνωρίζει ως κάποιον άλλο, ονόματι «Μάριο». Μάλιστα, βγάζει και μια ασημένια ταυτότητα χειρός και του την δείχνει, ισχυριζόμενος ότι ο ίδιος του την είχε βουτήξει την προηγούμενη νύχτα καθώς πάλευαν. Διηγείται όλο το σκηνικό στον Πέτρο, ο οποίος επιμένει ότι πρόκειται περί λάθους. Και ενώ ο Πέτρος βρίσκεται σε θέση άμυνας, αίφνης αλλάζει τακτική: αρπάζει τον Μάκη από τον λαιμό και ισχυρίζεται με τη σειρά του ότι αναγνωρίζει στο πρόσωπό του τον πελάτη που πέρασε την προηγούμενη μέρα από το μαγαζί και τον ρεζίλεψε μπροστά στο αφεντικό του. Αφού ολοκληρώσει και εκείνος την αφήγησή του, οι δύο άντρες απομακρύνονται ο ένας από τον άλλο και, σαν να βλέπονται για πρώτη φορά, αλληλοσυστήνονται με απόλυτη φυσικότητα.

Η παράλογη αυτή κατάσταση που εκδιπλώνεται επί σκηνής δεν είναι παρά η άλλη όψη της φαντασιακής σκηνής, του νοητικού εκείνου πεδίου πάνω στο οποίο ασκούνται τα παιχνίδια των φαντασιακών προβολών. Η συνάντηση των δύο αντρών θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί ως μια «αμορφή για φαντασιακές καταστάσεις», μέσα από την οποία αναδεικνύονται οι βαθύτεροι φόβοι και οι ανησυχίες των προσώπων, οι καθημερινές τους συγκρούσεις και οι πηγές της συνειδησιακής τους κρίσης. Υπό το πρίσμα αυτό η ταυτότητα την οποία επιδεικνύει ο Μάκης στον Πέτρο

ως δήθεν δική του υποβάλλεται και αυτή στο «σκηνικό στήσιμο των αμφισημιών»²¹¹⁸ που επιχειρεί στο σύντομο αυτό στιγμιότυπο ο συγγραφέας, διογκώνοντας το παιχνίδι των φαντασμάτων.

Η κατάρριψη της ταυτότητας ως αποδεικτικού στοιχείου συνάδει σε ένα πρώτο πραγματολογικό επίπεδο με τη διάψευση των ταυτοτήτων των προσώπων, αλλά σε ένα περισσότερο συμβολικό επίπεδο μπορεί να εγγραφεί στη γενικότερη τάση του συγγραφέα να θεωρεί την ατομική ταυτότητα ως τελούσα διαρκώς υπό αίρεση και σε διαρκή αναζήτηση του Άλλου, μια αναζήτηση που όμως πάντα καταλήγει στο φάντασμα του Άλλου, καταφάσκοντας αυτήν την ίδια τη ρευστότητα της ανθρώπινης ύπαρξης²¹¹⁹. Έτσι, μέσα από μια άκρως παράλογη δραματική συνθήκη ανδύεται τελικά ένας αυθεντικός προβληματισμός γύρω από τη συγκρότηση της εαυτότητας. Και αυτός, όμως, παραμένει στο τέλος σκοπίμως εκκρεμής, καθώς το στιγμιότυπο ολοκληρώνεται μέσα από ένα κυκλικό σχήμα, εγκιβωτίζοντας σε αυτό τη διαδικασία συγκρότησης της ατομικής ταυτότητας. Το αντικείμενο της ταυτότητας έχει συμπυκνώσει με ειρωνικό τρόπο τον προβληματισμό αυτό και η διάψευση της ισχύος του έχει συνοψίσει τον αιρετικό χαρακτήρα που ο συγγραφέας αποδίδει στη διαδικασία κατάκτησης της αυτοσυνειδησίας.

Σε ένα έτερο στιγμιότυπο της ίδιας παράστασης, τη «Μικρή αγγελία» του Περικλή Κοροβέση, θα επιτελεσθεί μια αντίστοιχη με το προηγούμενο στιγμιότυπο διάψευση, η οποία αυτήν τη φορά θα εκβάλλει σε μια κυνική παραδοχή. Στο εν λόγω στιγμιότυπο η πρωταγωνίστρια Ρένα χρησιμοποιεί μια καρέκλα ως πεδίο δοκιμής του τρόπου με τον οποίο η ίδια πρόκειται να εμφανισθεί και να συμπεριφερθεί στην επικείμενη συνέντευξή της για δουλειά. Όλη της η κινησιολογία ενορχηστρώνεται γύρω από την καρέκλα, στην οποία προβάλλεται η προοπτική της συνέντευξης και της κατά μέτωπον συνάντησης με τον πιθανό μελλοντικό της εργοδότη. Ο προβληματισμός της Ρένας έγκειται ουσιαστικά στον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να σταθεί απέναντι στον διευθυντή.

Η ίδια δοκιμάζει διαφορετικά ρούχα, αξεσουάρ, στάσεις σώματος αλλά και στυλ ομιλίας, καθώς προσπαθεί να βρει τον τρόπο με τον οποίο θα γνωστοποιήσει στον διευθυντή της εταιρίας τη «γνωριμία» που την έστειλε σε αυτόν, χωρίς όμως εκείνος να αποδώσει ευτελή κίνητρα στη σχέση της Ρένας με την εν λόγω «γνωριμία» και χωρίς να ενθαρρυνθεί να φαντασθεί ότι και εκείνος θα μπορούσε να αναπτύξει μια ανάλογη σχέση με τη Ρένα. Τελικά η Ρένα εγκαταλείπει τις προσπάθειες και αποφασίζει να μιλήσει ωμά στον διευθυντή: «Καλημέρα σας, κύριε διευθυντά, είμαι η Ρένα που έχει πηδήξει ο κ. Σαλεόπουλος και μπορείτε να με πηδήξετε και σεις αν το θέλετε»²¹²⁰. Μάλιστα, αισθάνεται ανακουφισμένη με την προοπτική αυτή και μετανιωμένη που δεν το είχε πράξει νωρίτερα και σε άλλες συνεντεύξεις της.

²¹¹⁸ Τσατσούλης, «Προβολές: Θεματικά μοτίβα και θεατρικοί μηχανισμοί στη δραματουργία του Γιάννη Χρυσούλη», στον τόμο Γιάννης Χρυσούλης, *Ασκήσεις ετοιμότητας*, ό.π., σ. 19 [Τώρα και στον τόμο Τσατσούλης, *Σημεία Γραφής – Κώδικες Σκηνης στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 352].

²¹¹⁹ Πεφάνης, ό.π.

²¹²⁰ Περικλής Κοροβέσης, «Μικρή αγγελία», στον τόμο *Εντός σχεδίου* (:), ό.π., σ. 43.

Οι δοκιμές της γύρω από την καρέκλα περιβάλλονται αναδρομικά με μια ειρωνική χροιά, καθώς συλλήβδην ακυρώνονται από την τελική απόφαση της Ρένα. Ο ευτελισμός της γυναικείας αξιοπρέπειας, τον οποίο εντέχνως προσπαθούσε μέσα από διαφορετικές στάσεις να καλύψει η Ρένα, καθίσταται τώρα όχι μόνο φανερός αλλά και απολύτως αποδεκτός από την ίδια. Η Ρένα θα προσέλθει στη συνέντευξη διακηρύσσοντας πανηγυρικά το αμαρτωλό της παρελθόν και αφήνοντας υποσχέσεις για τη συνέχισή του. Η καρέκλα της συνέντευξης θα πληρωθεί τώρα από μια ύπαρξη θυματοποιημένη στο όνομα της γυναικείας χειραφέτησης και της επαγγελματικής ανέλιξης. Ως μοναδικό σκηνικό αντικείμενο του χώρου θα ενδυθεί την υποκρισία της πατριαρχικής κοινωνίας και θα συνοψίσει τον αναπόδραστο κλοιό της υπαγωγής στα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής.

Αλλά και σε ένα τρίτο στιγμιότυπο από την ίδια παράσταση μπορούμε να ανιχνεύσουμε τη διάψευση του κυρίαρχου σκηνικού αντικειμένου, μέσα από την οποία διέρχεται τελικά και η διάψευση ολόκληρου του δραματικού διακυβεύματος. Πρόκειται για το θεατρικό στιγμιότυπο της Στέλλας Βογιατζόγλου «Εξάπαντος», κεντρικό σημείο αναφοράς του οποίου αποτελεί ένα σενάριο. Μία συγγραφέας έχει επισκεφθεί το γραφείο ενός παραγωγού με σκοπό να προωθήσει το σενάριό της. Ενώ η συγγραφέας επιχειρεί μια κατά το δυνατόν πιο παραστατική ανάγνωση του σεναρίου, ο παραγωγός μιλάει διαρκώς στο τηλέφωνο, περιφρονώντας καταφανώς την προσπάθεια της νεαρής συγγραφέως. Κάποια στιγμή και ενώ η συγγραφέας καθηλώνεται στη θέση της δίχως να μπορεί να συνεχίσει την ανάγνωση εξαιτίας της αδιαφορίας του παραγωγού, εκείνος της παίρνει εκνευρισμένος από τα χέρια το σενάριο. Πλάι στα ονόματα των προσώπων διαβάζει, τότε, τα χρέη της συγγραφέως προς τη ΔΕΗ, τον ΟΤΕ, τα κοινόχρηστα, τη λίστα με τα χρειαζόμενα από το σούπερ μάρκετ και έναν ισολογισμό εσόδων-εξόδων. Εκείνη αμήχανα του εξηγεί ότι είναι εκτός σεναρίου και ο παραγωγός από την πλευρά του δείχνει να συναισθάνεται την κατάσταση της.

Κατά τη διάρκεια της ολιγόλεπτης απουσίας της συγγραφέως στην τουαλέτα ο παραγωγός θα επιδοθεί σε έναν μονόλογο σχετικά με το αδηφάγο σύστημα και τις ανάγκες της αγοράς, καθώς και με το πώς μπόρεσε ο ίδιος να αναρριχηθεί μέσα από κομματικές γνωριμίες. Αμέσως μετά χτυπά το τηλέφωνο. Πρόκειται για έναν δημοσιογράφο, που του παίρνει τηλεφωνική συνέντευξη για το ραδιόφωνο. Ο παραγωγός στη συνέντευξή του φέρεται να υπογραμμίζει την αξία των συγγραφέων, τους οποίους δηλώνει ότι στηρίζει και ενθαρρύνει, αν και αμέσως μετά εκφράζει την πεποίθησή ότι αυτήν την εποχή δεν γράφονται σπουδαία πράγματα. Την ίδια στιγμή έχει πάρει στα χέρια του το σενάριο της συγγραφέως, το οποίο ξεφυλλίζει με περιφρόνηση. Έπειτα το αφήνει πάνω στο γραφείο, για να εισπράξει την ειρωνική ευχή της συγγραφέως: «Στην υγεία των χαμένων!».

Το σύντομο αυτό στιγμιότυπο εκθέτει όλη τη σαθρότητα του καλλιτεχνικού συστήματος, στη ραχοκοκαλιά του οποίου φαίνεται ότι βρίσκονται άνθρωποι που αναρριχήθηκαν με κάθε αθέμιτο μέσο και, αφού καθιερώθηκαν, λειτουργούν από θέση ισχύος απέναντι σε κάθε νέο καλλιτέχνη που επιχειρεί κι εκείνος να εισδύσει στο εσωτερικό του συστήματος. Η περιφρονητική στάση του παραγωγού απέναντι

στην ανάγνωση του σεναρίου, την οποία ουδόλως παρακολουθεί, φανερώνει ακριβώς την αλαζονεία και την εξουσιομανία του. Από την άλλη πλευρά, το κατάστικτο με τα έξοδα και τα χρέη της συγγραφέως σενάριο φωτίζει με έναν δραματικό τρόπο την έτερη πλευρά της εξαρτητικής αυτής σχέσης, την πλευρά της συγγραφέως: η ίδια καλείται να εκθέσει τον μυθοπλαστικό της κόσμο μπροστά σε έναν καθόλα στεγνό επαγγελματία του χώρου, ο οποίος προφανώς δεν αναζητά την ποιότητα αλλά την εμπορική επιτυχία. Αφομοιωμένος ο ίδιος από τους αγοραίους νόμους, κυριολεκτικά και μεταφορικά, υπηρετεί τον ευτελισμό όχι μόνο της τέχνης αλλά και αυτής της ίδιας της ανθρώπινης αξιοπρέπειας. Το αφημένο με περιφρόνηση επάνω στο τραπέζι σενάριο στο τέλος του έργου συνιστά τον αδιάψευστο μάρτυρα της ηθικής σήψης με την οποία έχει εμποτιστεί αυτό το ίδιο το καλλιτεχνικό στερέωμα.

Μια πρόσκαιρη ανατροπή της αρχικής δραματικής συνθήκης, η οποία οδηγεί σε μια αντιστροφή της έννοιας της ψυχικής υγείας, συναντάμε στο έργο του Μπάμπη Τσικληρόπουλου *Ο κήπος με τα χελιδόνια*. Στην έναρξη του έργου οι τρόφιμοι ενός ψυχιατρείου φέρονται να στολίζουν το χριστουγεννιάτικο δέντρο με τη βοήθεια της κοινωνιολόγου Μαρίας στην κεντρική σάλα ενός ψυχιατρείου. Ο Σταύρος, ο οποίος παθαίνει εμμονές με αντικείμενα που εισέρχονται στο οπτικό του πεδίο, δοκιμάζει να συμπίσει μια χριστουγεννιάτικη μπάλα μέχρι που αυτή σπάει. Παρά την παρατήρηση της Μαρίας, τον ακολουθεί και η Δήμητρα, η οποία επίσης παίρνει στα χέρια της μια μπαλίτσα και την σπάει. Με την αυστηρότερη αυτήν τη φορά επέμβαση της Μαρίας, οι τρόφιμοι αναδιπλώνονται και συνεχίζουν το έργο τους. Ενίοτε θα πειραματιστούν με τις χριστουγεννιάτικες μπάλες κάνοντάς τις σκουλαρίκια, άλλοτε θα ξεγυμνώσουν εντελώς το δέντρο για να επανατοποθετήσουν τις μπάλες και άλλοτε θα δοκιμάσουν τις αντοχές της γιρλάντας με τα φωτάκια.

Είναι αυτή ακριβώς η γιρλάντα η οποία στο δεύτερο μέρος του έργου θα καταστεί το μέσο ανατροπής της δραματικής συνθήκης. Μετά από το παιχνίδι των ρόλων που έχει μονοπωλήσει το ενδιαφέρον των τροφίμων και το οποίο εκβάλλει σε μια οριακή κατάσταση, με τον Χαραλαμπίκη να απειλεί να σκοτώσει με τον σουγιά τον Σταύρο συγχέοντας πραγματικότητα και αναπαράσταση, παρεμβαίνει η Μαρία για να κατευνάσει τα πνεύματα. Σταδιακά ο Χαραλαμπίκης προσγειώνεται στην πραγματικότητα, η Μαρία του ζητά επίμονα τον σουγιά και απειλεί να τον αναφέρει στη διοίκηση του ιδρύματος, ο Χαραλαμπίκης αντιστέκεται και τότε συλλαμβάνει μια ιδέα. Δίχως να έχει εγκαταλείψει ολοκληρωτικά τη σκηνή της φαντασίας του, εντάσσει και τη Μαρία μέσα στο παιχνίδι του μυαλού του, της αποδίδει τον ρόλο της άλλοτε αγαπημένης του Χρυσούλας, διατάζει τη Φρόσω να κλειδώσει την πόρτα και καλεί τους υπόλοιπους να τον βοηθήσουν να δέσει τη Μαρία με τη γιρλάντα του δέντρου. Ο Σταύρος καταθέτει, μάλιστα, την ιδέα να βάλουν το καλώδιο στην πρίζα, ώστε η Μαρία να μοιάζει με αληθινό χριστουγεννιάτικο δέντρο, και έπειτα αρχίζουν όλοι μαζί να της κρεμάνε στο σώμα μπαλίτσες. Τελικά, με ένα τέχνασμα η Μαρία τους πείθει να την λύσουν και με ένα πρόσχημα βγαίνει από την αίθουσα. Αμέσως τους κλειδώνει μέσα, απειλώντας τους εξοργισμένη ότι θα έχουν σοβαρές συνέπειες, και εκείνοι μένουν κλεισμένοι να στολίζουν για ακόμη μια φορά το χριστουγεννιάτικο δέντρο.

Με την ενδιάθετη ανατροπή της δραματικής συνθήκης, καθώς ο επόπτης-Μαρία θυματοποιείται και οι εποπτευόμενοι αποκτούν τον έλεγχο του χώρου και των ενεργειών που τελούνται εντός του, αναδύεται και ο βαθύτερος προβληματισμός του συγγραφέα γύρω από το ζήτημα των «εξουσιαστικών δομών που παράγουν τη διαταραχή»²¹²¹, καθώς και της αμφίσημης υπόστασης της κανονικότητας. Οι τρόφιμοι μέσα στη σάλα του ψυχιατρείου συγκροτούν τη δική τους κανονικότητα, στη βάση της οποίας συνεργάζονται, συνεννοούνται και συνυπάρχουν αρμονικά. Η Μαρία, με την τάση της να τους ελέγχει, να τους επαναφέρει διαρκώς στην τάξη, να περιφρονεί τη ροπή τους προς τη φαντασία, την αναπόληση και τη θεατρική έκφραση και να τους απειλεί με τιμωρίες, καθίσταται για εκείνους εχθρική και αποδιοπομπαία. Τα φωτάκια του χριστουγεννιάτικου δέντρου αποδεικνύονται το μόνο διαθέσιμο μέσο για την παγίδευση και την ταπείνωσή της, ενώ η χειρονομία των τροφίμων να στολίσουν τη Μαρία με τις μπάλες την υπάγει σε ένα καθεστώς αντικειμενοποίησης, αντιστρέφοντας τελείως τις σχέσεις εξουσίας.

Η βαθμιαία κυριαρχία επί σκηνης του ψυχωτικού λόγου των προσώπων, όπως αυτός αντανακλάται στην εγκιβωτισμένη αναπαράσταση του παρελθόντος του Χαραλαμπάκη, υποστασιοποιείται σκηνικά από τα εξαρτήματα του δέντρου, τα οποία καθιστούν το σώμα της Μαρίας πεδίο επιβολής της αποκλίνουσας σκέψης των τροφίμων. Υπό το πρίσμα αυτό τα φωτάκια και ο λοιπός στολισμός του χριστουγεννιάτικου δέντρου, με τον τρόπο που η χρήση τους μεταστρέφεται στο δεύτερο μισό του έργου, συμβάλλουν στην υπονόμηση της κυρίαρχης σχέσης εξουσιαστή-εξουσιαζόμενου και στην πανηγυρική διακήρυξη μιας άλλης κανονικότητας, εκείνης των ψυχικά ασθενών, η οποία ενίοτε αποδεικνύεται πιο αυθεντική από εκείνη των ψυχικά υγιών.

Στην ενδιάθετη χρονικότητα που συγκροτεί η αναπαράσταση του παρελθόντος του Χαραλαμπάκη το σκηνικό αντικείμενο του χριστουγεννιάτικου δέντρου υφίσταται μια μεταλλαγή της κυρίαρχης λειτουργικότητάς του, η οποία υπονομεύεται από τις πράξεις των ψυχικά ασθενών και ανακινεί έναν εναλλακτικό λόγο γύρω από το ζήτημα της ψυχικής υγείας. Διά του στολισμού της Μαρίας εν είδει χριστουγεννιάτικου δέντρου αποτυπώνεται οπτικά η άλωση του ορθού λόγου από τον μονίμως διαφεύγοντα λόγο των ψυχικά ασθενών, οι οποίοι έτσι έρχονται πρόσκαιρα σε θέση εξουσίας και δοκιμάζουν την παντοδυναμία της, για να επαναφερθούν στο τέλος βίαια στην πρότερή τους κατάσταση. Η τελική εικόνα, κατά την οποία οι τρόφιμοι στολίζουν με ευλάβεια το χριστουγεννιάτικο δέντρο, ενώ η Μαρία τους έχει κλειδώσει εκδικητικά μέσα στη σάλα, ουσιαστικά επαναφέρει την οικεία τάξη και υπομνησκει το καθεστώς του περιθωρίου στο οποίο είναι καταδικασμένα να τελούν τα πρόσωπα, παρά την πρόσκαιρη απόπειρά τους να συγκροτήσουν μια εναλλακτική πραγματικότητα στην απομόνωση του ψυχιατρείου.

Στην *Ιωάννα* της Βίλλυς Σωτηροπούλου ένα λαχείο θα καταστεί στιγμιαία πηγή ευφορίας και κατόπιν βαθιάς απελπισίας για την ηρωίδα του έργου, Ντίνα. Η ηλικιωμένη Ντίνα, πρώην αγωνίστρια της Εθνικής Αντίστασης, ζει στο πνιγηρό της

²¹²¹ Γεωργουσόπουλος, «Γραφής συνέχεια», *Τα Νέα*, 8.4.1996.

διαμέρισμα μόνη και σχεδόν αβοήθητη. Μετά βίας αυτοεξυπηρετείται, ενώ βασίζεται για βοήθεια στην νεαρή δημοσιογράφο Ελένη, η οποία έρχεται περιστασιακά και την φροντίζει. Στη δύση της ζωής της η Ντίνα βρίσκεται αντιμέτωπη με την κατάπτωση: σωματική, καθώς διαβιού με βεβαρημένη την υγεία της σε συνθήκες ανέχειας, αλλά και ηθική, καθώς αισθάνεται πλήρως ματαιωμένη από την ιδεολογική ήττα της Αριστεράς μετά τον πόλεμο. Κατά τις επαφές της με την Ελένη της ζητά να της φέρνει κάθε φορά ένα λαχείο και μάλιστα «λαϊκό», καθώς είναι πιο τυχερό από το «κρατικό», όπως η ίδια διατείνεται. Στην προτελευταία εικόνα του έργου η Ντίνα είναι μόνη στο σπίτι της και αποφασίζει να κοιτάξει στην εφημερίδα αν κέρδισε το λαχείο που έχει στα χέρια της. Έκπληκτη διαπιστώνει ότι έχει κερδίσει, αλλά μέσα στο παραλήρημα του ενθουσιασμού της ασυναίσθητα το σκίζει. Έπειτα, καθώς αποκοιμείται, το λαχείο πέφτει στη στάχτη του πρόσφατα αναμμένου τσιγάρου της και το διαμέρισμά της γίνεται παρανάλωμα του πυρός, με την ίδια να βρίσκει τραγικό τέλος, τη στιγμή που το λαχείο προοιωνιζόταν την αναστροφή της μίζερης ζωής της.

Το λαχείο εγγράφεται στην κατηγορία εκείνων των αντικειμένων που τελικά διαψεύδουν τις προσδοκίες των προσώπων. Ενώ η Ντίνα ευαγγελιζόταν τη ριζική αλλαγή στην καθημερινότητά της με έναν κερδοφόρο λαχνό που θα της χάριζε μια πιο άνετη ζωή και ενώ η ίδια ενεργοποιείται στην κατεύθυνση αυτή, ζητώντας επίμονα και συστηματικά από την Ελένη να της φέρνει λαχεία και ενώ τελικά η επιμονή της αμείβεται, το όνειρό της καταρρέει αυτοστιγμεί. Μάλιστα, η τελική διάψευση του ρόλου του λαχείου δεν περιορίζεται στο πλαίσιο της αλλαγής την οποία θα έφερνε στη ζωή της Ντίνας, αλλά ανατρέπει την ίδια τη συνθήκη του βίου. Η Ντίνα βρίσκει τραγικό θάνατο από το καίόμενο λαχείο, τη στιγμή που θα μπορούσε χάρη σε αυτό να εξασφαλίσει μια καλύτερη ζωή. Αυτή η ακαριαία μετατόπιση από το ένα άκρο της ζωής στο άλλο καθιστά το λαχείο ένα αντικείμενο που εν τέλει λειτουργεί ως ειρωνικός επιτοπισμός της τρέχουσας κατάστασης της Ντίνας σε αντίστιξη με το ηρωικό παρελθόν της.

Το έργο των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά *Με δύναμη από την Κηφισιά* οι τρεις φιλενάδες προσπαθούν να απαγκιστρωθούν από τους συντρόφους τους και για τον λόγο αυτό σχεδιάζουν ένα ταξίδι στη μακρινή Ταϊλάνδη, το οποίο ευελπιστούν να ενισχύσει τον γυναικείο συνασπισμό τους και να ενδυναμώσει την εικόνα της αυτονομίας τους από το ανδρικό φύλο. Για το ταξίδι αυτό μιλούν με ενθουσιασμό ήδη από την πρώτη εικόνα του έργου, αλλά βαθμιαία η προοπτική του ταξιδιού θα αρχίσει να φθίνει, καθώς οι τρεις γυναίκες συμφιλιώνονται σιγά-σιγά με την ιδέα της επανασύνδεσής τους με τους συντρόφους τους. Έτσι, το ταξίδι στην Ταϊλάνδη με αυτούς τους όρους ματαιώνεται ή καλύτερα εκπίπτει σε ένα ταξίδι διεκπεραιωτικής φύσης, το οποίο θα γίνει μόνο και μόνο επειδή το μυστικό έχει διαρρεύσει προς τους συντρόφους των τριών γυναικών και πλέον η πραγματοποίησή του είναι ζήτημα τιμής και γυναικείας αξιοπρέπειας.

Το ταξίδι στο έργο αυτό λειτουργεί ως μια διαφυγή όχι τόσο από την πεζή καθημερινότητα των τριών φιλενάδων, όσο από τον ασφυκτικό κλοιό των στερεοτυπικών κοινωνικών ρόλων που φέρεται να αξιώνει από αυτές η κοινωνία, την ίδια στιγμή που η αναβαθμισμένη κοινωνικοοικονομική τους θέση υπαγορεύει την

αυτονόμηση και την ανεξαρτησία. Στα προηγούμενα έργα του Κεχαΐδη η φυγή ερχόταν ως απότοκο της άρνησης της πραγματικότητας με ταξικούς όρους και λάμβανε τον χαρακτήρα της καταφυγής στο όνειρο και την ψευδαίσθηση²¹²². Στο νέο αυτό έργο, όμως, με το οποίο ο Κεχαΐδης σε συνεργασία με τη Χαβιαρά εισέρχονται στο πεδίο της μοντέρνας δραματοουργίας με προσανατολισμό την προβληματική της γυναικείας ταυτότητας, η φυγή μετατοπίζεται από τον χώρο του φαντασιακού στον χώρο του πραγματικού. Όπως επισημαίνει και η Ελ. Σακελλαρίδου, οι γυναίκες στο έργο αυτό μεταβαίνουν από την επίγνωση της καταπίεσης σε στρατηγικές αντίστασης²¹²³, που σημαίνει ότι έχουν συνείδηση του ρόλου που απαιτεί η κοινωνία από τις ίδιες, αλλά παράλληλα επιθυμούν να τον υπερβούν και το ταξίδι στον εξωτικό προορισμό δεν είναι παρά μια έκφανση αυτής της επιθυμίας υπέρβασης. Μέσω του ταξιδιού οι τρεις φιλενάδες οραματίζονται την οριστική παύση της εξάρτησής τους από το ανδρικό φύλο και τη χειραφέτησή τους.

Η U. Chaudhuri, σε μια χαρτογράφηση της επενέργειας του χώρου πάνω στα δραματικά πρόσωπα στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα δραματοουργία, αναφέρεται στη φυγή από τον ζωτικό χώρο του σπιτιού ως μια πράξη χειραφέτησης και απαλλαγής από το άγχος των κοινωνικών ρόλων²¹²⁴. Τέτοια ήταν η περίπτωση της Νόρας του Ίψεν, συμβολικής μορφής του αστικού δράματος, η οποία προχώρησε στην ηρωική έξοδό της από το σπίτι, σε μια ύστατη απόπειρα παραγραφής των κοινωνικών επιταγών. Σε αναλογία προς την πράξη της Νόρας οι τρεις γυναίκες από το έργο των Κεχαΐδη-Χαβιαρά σχεδιάζουν την έξοδό τους από το κηφισιώτικο σπίτι, χωρίς όμως να φτάνουν στην τελική της υλοποίηση. Το σχέδιό τους αυτοϋπονομεύεται από τις διαρκείς παλινδρομήσεις και υποχωρήσεις τους στις ανδρικές φαντασιώσεις, με αποτέλεσμα η τύχη του ταξιδιού να διακυβεύεται μέχρι το τέλος.

Κάθε φορά που οι τρεις γυναίκες λαμβάνουν ένα σημάδι επαφής από τους συντρόφους τους, εντοπίζουν μια αμυδρή κίνηση προσέγγισης εκ μέρους τους και επισημαίνουν μια υπαναχώρηση στο πείσμα τους, αναδιπλώνονται και αρχίζουν να επαναπροσδιορίζουν τη στάση τους απέναντί τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα στο τέλος του έργου όλες τους να είναι διατεθειμένες να επιστρέψουν στους συντρόφους τους, καταφάσκοντας τελικά τον υφιστάμενο κοινωνικό τους ρόλο. Υπό αυτό το πρίσμα το ολοένα αναβαλλόμενο ταξίδι παραμένει ένας ευσεβής πόθος, μια «ένδειξη της συναισθηματικής επένδυσης»²¹²⁵ που έχουν κάνει οι τρεις γυναίκες στην προοπτικής της φυγής και της απόσχισής τους από το κυρίαρχο μοντέλο της

²¹²² Τον μηχανισμό αυτό αναλύει ο Γ. Μιχαηλίδης στο πρώιμο μελέτημά του για τη δραματοουργία του Κεχαΐδη: Μιχαηλίδης, «Δημήτρης Κεχαΐδης», στον τόμο *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, ό.π., σσ. 75-87, καθώς και η Μ. Κουλάκου σε άρθρο της στο περιοδικό *Διαβάζω*: Μάνια Κουλάκου, «Το θέατρο του Δημήτρη Κεχαΐδη», *Διαβάζω*, 89 (1984), σσ. 24-28 (ιδίως σ. 25). Ο Β. Παγκουρέλης επισημαίνει τη μετατόπιση των ηρώων των Κεχαΐδη-Χαβιαρά από την «περιφέρεια» (γεωγραφική, οικονομική, κοινωνική) στο «κέντρο» του νεότευκτου αστικού βίου. Βλ. αναλυτικά: Παγκουρέλης, «Ισχύς και αδυναμίες...-‘Με δύναμη από την Κηφισιά’ των Κεχαΐδη-Χαβιαρά στη ‘Νέα Σκηνή’», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 176.

²¹²³ Sakellaridou, «The immaterial presence of women in contemporary Greek Theatre», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 20 (1996), σ. 138.

²¹²⁴ Βλ. αναλυτικά: Chaudhuri, ό.π., σσ. 60-69.

²¹²⁵ Καλαϊτζή, «Στρατηγικές ζωής και τακτικές επιβίωσης στη δραματοουργία του Δημήτρη Κεχαΐδη και της Ελένης Χαβιαρά», ό.π., σ. 33.

γυναικείας ταυτότητας και εν τέλει μια κραυγαλέα απόδειξη της αδυναμίας τους να υπερβούν το μοντέλο αυτό και να εδραιώσουν έναν εναλλακτικό κοινωνικό ρόλο.

Το ταξίδι τους στην Ταϊλάνδη μπορεί, συνεπώς, να εκληφθεί ως ένα πρόσχημα, το οποίο «διαρκώς ανατρέπεται ανασκευάζοντας τις ισορροπίες στο εσωτερικό του πλέγματος των διαπροσωπικών σχέσεων»²¹²⁶. Στο τέλος του έργου μπορούμε να παρατηρήσουμε μόνο μια εσωτερική αναδιάταξη των συναισθημάτων και των ματαιώσεων των γυναικείων προσώπων, ενώ το αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο: η επιστροφή στην ασφάλεια της ανδρικής σκέψης και η αναστροφή του κλίματος χειραφέτησης που είχε καλλιεργηθεί μέχρι τούδε μέσα και από την προοπτική του εξωτικού ταξιδιού. Με τον τρόπο αυτό η «κεντρομόλος αναφορά στον άνδρα», που επαναφέρεται καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης, και η «φυγόκεντρος απειλή του ταξιδιού»²¹²⁷, που συνεχώς εκκρεμεί, συγκλίνουν τελικά στην αποδοχή του έμφυλου στερεότυπου και στη διαιώνιση του κοινωνικού ρόλου της γυναίκας.

Όλη αυτή η διαδικασία των διαρκών παλινωδιών των δραματικών προσώπων συμβολοποιείται σε ένα σκηνικό αντικείμενο το οποίο, παρά την περιορισμένη σκηνική του παρουσία, συνοψίζει τη μάταιη προσπάθεια των τριών γυναικών και της αποδίδει μια ειρωνική χροιά. Πρόκειται για τα προσπέκτους από τα πρακτορεία ταξιδιών, τα οποία η Φωτεινή επιδεικνύει στην Αλέκα στην έναρξη της δεύτερης εικόνας του έργου. Η συζήτηση που θα έχουν οι δυο τους γύρω από την επιλογή ξενοδοχείου, καθώς παράλληλα χαζεύουν τις φωτογραφίες με τα υπερπολυτελή καταλύματα και τα εξωτικά τοπία, διαμορφώνει από πολύ νωρίς μέσα στο έργο μια έντονη προσμονή αναφορικά με το ταξίδι και καλλιεργεί μια ανάλαφρη ευδαιμονική ατμόσφαιρα. Ωστόσο, οι διαρκείς συναισθηματικές περιδινήσεις των δραματικών προσώπων και οι επάλληλες αναθεωρήσεις της στάσης τους απέναντι στους συντρόφους τους θα φέρουν τελικά τη διάψευση αυτής της προσμονής και την υπονόμηση της ανάλαφρης ατμόσφαιρας που υφαίνεται γύρω από την προοπτική του ταξιδιού.

Τα πολλά υποσχόμενα προσπέκτους, συνεπώς, δεν θα υλοποιησουν ποτέ τη λειτουργία τους. Το ταξίδι θα παραμείνει στο φαντασιακό των τριών ηρωίδων ως η μόνη ευκαιρία αυτοπροσδιορισμού τους, ενώ η πραγματικότητα θα φανερώσει τους βαθιά ριζωμένους κοινωνικούς ρόλους, από τους οποίους οι ίδιες αδυνατούν τελικά να απαλλαγούν. «Η δύναμή τους –ο αυτοπροσδιορισμός τους– εμβάλλεται από το καθημερινό, το προσωπικό, το οικογενές»²¹²⁸ και είναι αυτή ακριβώς η διεμβολή που εξουδετερώνει τελικά κάθε απόπειρα υπέρβασης του κυρίαρχου προτύπου. Η ετεροτοπία του εξωτικού ταξιδιού που υπόσχονται τα προσπέκτους με τις δελεαστικές εικόνες της απόλυτης χαλάρωσης αποδεικνύεται αδύναμη να υλοποιηθεί, λόγω της κοινωνικά εντοπισμένης επικυριαρχίας των έμφυλων στερεότυπων, στα οποία οι τρεις γυναίκες υποκύπτουν. Έτσι τα προσπέκτους, μοναδικό σκηνικό ίχνος της μελλοντικής προβολής των προσώπων, καθίστανται αντικείμενα φορτισμένα με έναν

²¹²⁶ Βαροπούλου, «Με δύναμη από την Κηφισιά' των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά στο Θέατρο της οδού Κυκλάδων», *Το Βήμα*, 26.3.1995.

²¹²⁷ Ραπανάκη, «Με δύναμη από την Κηφισιά'», *Νίκη*, 11.5.1995.

²¹²⁸ Σακελλίου, «Με δύναμη από την Κηφισιά», *ό.π.*, σ. 9.

ειρωνικό χαρακτήρα, αφού λειτουργούν στην κατεύθυνση της διάψευσης και υπονόμησης του δραματικού διακυβεύματος του ταξιδιού για τις τρεις γυναίκες.

Αν το ταξίδι στον εξωτικό προορισμό φαντάζει ως μια φαινομενικά επουσιώδης ανησυχία των δραματικών προσώπων, συγκρινόμενη μάλιστα με τα μείζονα ερωτικά τους θέματα, η αίσθηση αυτή αξιοποιείται από τους δύο συγγραφείς δραματουργικά για την απόδοση μιας δραματικής συνθήκης η οποία υπερβαίνει τον ρεαλισμό. Ο Κεχαΐδης επισημαίνει ότι έλκεται από το «λίγο», το μικρό και το ασήμαντο, από το οποίο μπορούν να προκύψουν μεγάλα πράγματα²¹²⁹, ενώ η Χαβιαρά ομολογεί ότι το «κάτω επίπεδο» του δραματικού διαλόγου διανοίγει ουσιαστικά το έργο σε μια άλλη προοπτική, πέραν του ρεαλισμού²¹³⁰. Έτσι, το ταξίδι, ενώ αρχικά δίνει την εντύπωση μιας επιφανειακής έγνοιας των προσώπων, τελικά καθίσταται η αφορμή για τις διαρκείς επανεκκινήσεις των ερωτικών τους ζητημάτων, με αποτέλεσμα το δραματικό σύμπαν του έργου να εξαντλείται στην ανακύκλωση και τη συνεχή επαναφορά των ζητημάτων αυτών και το ταξίδι να παραμένει μια φανταστική προβολή. Η πρώιμη σκηνική εμφάνιση των προσπέκτους εξυπηρετεί αυτήν ακριβώς τη δραματουργική συνθήκη, αφού δι' αυτών καλλιεργείται σκοπίμως μια αναμονή ως προς την υλοποίηση του ταξιδιού και συντηρείται το ενδιαφέρον γύρω από τις ανακυκλούμενες δραματικές καταστάσεις.

Μια δραματική ανατροπή η οποία σχετίζεται με την ευρεία κατανάλωση ποτού, τσιγάρου, ακόμα και μαριχουάνας εκ μέρους των δραματικών προσώπων λαμβάνει χώρα στο έργο του Περικλή Κοροβέση *Επιχείρησις Ιουδίθ*. Το έργο διαδραματίζεται στη βίλα του Νίκου. Οι σχέσεις των προσώπων δεν προβάλλουν εξ αρχής διαυγείς, αλλά αποκρυσταλλώνονται στη διάρκεια της δράσης: ο Νίκος με τη Μαρία ήταν άλλοτε ζευγάρι και η Μαρία με τη νεαρή δημοσιογράφο Ιουδίθ διατηρούν ερωτικό δεσμό στο παρόν της σκηνικής δράσης. Από την αρχή του έργου είναι διάχυτη μια ερωτική ατμόσφαιρα, η οποία λαμβάνει τον χαρακτήρα ερωτικού τριγώνου μετά τη συστηματική κατανάλωση κοκτέιλ, ούισκι, τσιγάρου και χασίς. Όμως, την ώρα ακριβώς κατά την οποία τα τρία πρόσωπα είναι έτοιμα για την ερωτική τους συνένωση, ακούγονται ριπές πολυβόλου και μια φωνή από ντουντούκα ενημερώνει τους παριστάμενους ότι είναι περικυκλωμένοι από την αστυνομία και τους καλεί να παραδοθούν.

Από το σημείο αυτό και εξής η δράση θα πάρει διαφορετική τροπή και το δραματικό διακύβευμα του έργου θα περιστραφεί γύρω από τη διαπραγμάτευση με τον επικεφαλής της αστυνομίας Ντικ. Μέσα από τη διαδικασία αυτή άλλοτε θα ενδυναμωθούν και άλλοτε θα αποδομηθούν τα κοινωνικά στερεότυπα, θα αναδειχθούν «παραλληλίες θυμάτων-θυτών»²¹³¹ και η ιδέα της αντίστασης στην κρατική αυθαιρεσία θα καλλιεργηθεί μέχρι την τελική ευόδωσή της. Αφού

²¹²⁹ Κεχαΐδης, Χαβιαρά, «Σε πρώτο πρόσωπο: συζήτηση με την Γλυκερία Καλαϊτζή», *ό.π.*, σ. 7.

²¹³⁰ *Το ίδιο*, σ. 14.

²¹³¹ Θυμέλη, «'Επιχείρησις Ιουδίθ' στη 'Θεατρική Σκηνή'», *Ριζοσπάστης*, 3.3.1992. Ο Κοροβέσης δεν αποτυπώνει τα πρόσωπα μονοδιάστατα. Παρουσιάζει τη στάση ζωής και την επιλογή επαγγέλματος του Ντικ ως απότοκο της ταξικής του συνείδησης και των παιδικών χρόνων που έζησε ως γιος κολίγου, ενώ αναφορικά και με τα υπόλοιπα πρόσωπα ενσπείρει στοιχεία που συγκροτούν ένα όχι και τόσο αμόλυπτο παρελθόν.

ξεγυμνωθεί ο μηχανισμός κατασκευής ενόχων της αστυνομίας, ο Ντικ θα αναγκαστεί να εγκαταλείψει το πεδίο της μάχης και οι τρεις φίλοι θα μπορέσουν τώρα πια ήρεμοι να απολαύσουν το πρωινό τους στην ανατολή του ήλιου.

Οι απολαύσεις των τριών προσώπων δεν περιορίζονται, όμως, στο πρώτο μέρος του έργου, όπου αποτυπώνεται μια χαλαρή ατμόσφαιρα ευωχίας και ερωτικού παιχνιδιού. Στο μέσον της διαπραγμάτευσης με τον Ντικ και αφού αυτή φτάσει σε αδιέξοδο, η Ιουδίθ προσφέρει στον Ντικ ένα ποτό, προκειμένου να μαλακώσει τη στάση του απέναντί τους. Λίγο αργότερα, η ίδια, εξουθενωμένη από την ένταση της βραδιάς, θα ανάψει ένα τσιγάρο χασίς, το οποίο θα μοιραστεί με τη Μαρία, ενώ θα προτείνει μια τζούρα και στον Ντικ. Εκείνος, αντιπροτείνει την κατανάλωση ηρωίνης, που ο ίδιος έχει φέρει μαζί του, με σκοπό να την «φυτεύσει» στο σπίτι του Νίκου, ώστε να στοιχειοθετηθεί η αντίστοιχη κατηγορία μαζί με εκείνη της σύστασης εγκληματικής οργάνωσης. Τελικά ενδίδει στο τσιγάρο μόνο και μόνο για να διαπιστώσει την ποιότητά του, όπως διατείνεται. Ο Νίκος, όμως, αποφασίζει να διαχωρίσει τη θέση του από όλη αυτήν την επίπλαστη οικειότητα που δημιουργείται μεταξύ των ενόντων, αρπάζει το τσιγάρο της Ιουδίθ και το ποδοπατάει. Από το σημείο αυτό και εξής η κατάσταση θα πολωθεί εκ νέου. Ο Ντικ θα προβεί σε αποκαλύψεις, οι οποίες θα φωτίσουν με ταξικούς όρους την επιλογή του να μπει στο αστυνομικό σώμα, τη μόνη γνήσια προλεταριακή οργάνωση, όπως ο ίδιος λέει χαρακτηριστικά, ενώ ο Νίκος θα επιμένει στην ιδεολογική και ηθική του ακεραιότητα, η οποία δεν έχει καμία σχέση με τη σύσταση εγκληματικής οργάνωσης που ο Ντικ του χρεώνει.

Στο ιδιότυπο δραματικό σύμπαν του έργου αυτού το ποτό και τα παντός είδους τσιγάρα δεν αποκρίνονται μόνο στην περίπτωση της χαλαρής και χωρίς αναστολές συνέντευξης των τριών προσώπων, αλλά πολύ περισσότερο χτίζουν ένα προφίλ εξαρτήσεων και ροπής σε παράνομες ουσίες, το οποίο με τη θεαματική εισβολή της αστυνομίας και την απαγγελία κατηγοριών εναντίον του Νίκου πείθει εκ πρώτης όψεως για το εγκληματικό υπόβαθρο της δράσης του. Το κλίμα, όμως, αντιστρέφεται άρδην, όταν ο Ντικ επιχειρεί να εμφανίσει ως αποδεικτικό στοιχείο της δήθεν εγκληματικής δραστηριότητας του Νίκου την ηρωίνη που ο ίδιος φέρνει στο πεδίο της έρευνας. Η σκευωρία που χτίζει σε βάρος του Νίκου, σε συνδυασμό με την ακέραιη στάση του τελευταίου, πείθουν τώρα για την αθωότητα του Νίκου και, αντιστρόφως, για την αστυνομική αυθαιρεσία. Υπό το πρίσμα αυτό τα ποτά και τα τσιγάρα στα οποία καταφεύγουν τα πρόσωπα στο έργο αυτό φορτίζονται με μια ειρωνική παρουσία, εφόσον προκαλούν αρχικά μια ψευδεπίγραφη εντύπωση της πραγματικότητας, η οποία στην πορεία διαψεύδεται, όταν διαυγασθεί όλο το φάσμα των κοινωνικών συνθηκών υπό τις οποίες έχει διαμορφωθεί η ταυτότητα των προσώπων.

Με μια φωτογραφία της Ιουλιέτας ανά χείρας αναζητούν οι γονείς της την κόρη τους σαράντα χρόνια μετά τα τραγικά γεγονότα της Βερόνας στο έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Μποστ. Σε ένα επεισόδιο το οποίο τιτλοφορείται «Οι γέροι Καπουλέτοι στο ‘Ρεπορτάζ στην ομίχλη’» οι δύο ηλικιωμένοι απευθύνονται στην εκπομπή που βρίσκει τους χαμένους, αλλά πληροφορούνται ότι ο ειδικός χάθηκε και

αυτός μαζί με τους αγνοούμενους. Κατόπιν της σύστασης των συνεργατών της εκπομπής, επισκέπτονται ένα μπαρ της Βερόνας, όπου αρχίζουν απεγνωσμένοι να δείχνουν στους θαμώνες τη φωτογραφία της χαμένης τους κόρης μήπως και κάποιος την αναγνωρίσει. Ο πρώτος στον οποίο επιδεικνύουν τη φωτογραφία είναι ο Ρωμαίος, ο οποίος όμως δηλώνει σχεδόν αόμματος, καθώς πάσχει από καταρράκτη και πρεσβυωπία, συνεπώς δεν μπορεί να τους βοηθήσει. Το επόμενο πρόσωπο στο οποίο θα δείξουν τη φωτογραφία είναι η Λήδα (δηλαδή η Ιουλιέτα με άλλο όνομα και ολότελα διαφορετική ιδιότητα), η οποία διατείνεται ότι κάτι της θυμίζει το σπίτι που βρίσκεται στο φόντο της φωτογραφίας, αλλά για το κορίτσι δεν μπορεί να ορκιστεί ότι της θυμίζει κάποια με βεβαιότητα.

Με το τέχνασμα της φωτογραφίας καταρχάς αναβάλλεται η αναγνώριση των πάλαι ποτέ εραστών, η οποία θα έρθει διαμέσου του μενταγιόν στο τέλος του έργου. Συνεπώς, οι φωτογραφίες αξιοποιούνται δραματουργικά για την επιβράδυνση των δραματικών εξελίξεων. Παράλληλα, ανακαλούν το μοτίβο της αναζήτησης που απαντάται στα λαϊκά παραμύθια. Η ίδια η πλοκή του έργου, εξάλλου, διανθισμένη με ετερόκλητα αφηγηματικά στοιχεία, συνιστά ένα «παίγνιο σκόπιμης [...] δραματουργικής ‘σύγχυσης’ και διαπλοκής του σαιξπηρικού και του μποστικού μύθου»²¹³². Μέσα στο πλαίσιο αυτό εγγράφεται και η χρήση της φωτογραφίας, αφού αξιοποιείται ως αναχρονιστικό εργαλείο αναζήτησης στο πλαίσιο του σαιξπηρικού μύθου. Καθώς, όμως, η αναζήτηση δεν ευοδώνεται τελικά από τη φωτογραφία, ο λειτουργικός της ρόλος υπονομεύεται και η ιδιότητά της να ανακαλεί τη μνήμη ακυρώνεται. Η φωτογραφία υπάγεται και αυτή, όπως και τα υπόλοιπα σκηνικά στοιχεία του έργου, στο ατέρμονο παιχνίδι υπονόμησης της γλώσσας, το οποίο αναδεικνύεται τελικά το μόνο κυρίαρχο στο δραματικό σύμπαν του συγγραφέα.

Αλλά και το μενταγιόν στο ίδιο έργο, μολοντί αξιοποιείται ως μέσο για την αναγνώριση των δύο εραστών, συνεπώς η λειτουργία του ευοδώνεται στο εσωτερικό της δράσης, εντούτοις αναδεικνύεται ως ένα αντικείμενο με υπονομευμένη παρουσία. Η Ιουλιέτα φέρεται να έχει χαρίσει στον Ρωμαίο το μενταγιόν μαζί με όρκους αιώνιας αγάπης. Ωστόσο, εκείνος επιδεικνύει μια μάλλον αδιάφορη στάση, αφού για σαράντα ολόκληρα χρόνια φέρεται να μην επιδιώκει να κάνει τίποτα για να βρει ξανά τη χαμένη του αγάπη. Ομοίως, ούτε η Ιουλιέτα, η οποία καταλήγει ντιζέξ σε ένα μπαρ, φαίνεται να έχει αναζητήσει ποτέ τον Ρωμαίο. Η επανένωσή τους επιτυγχάνεται με έναν εντελώς τυχαίο τρόπο, όταν ο Ρωμαίος βρίσκεται θαμώνας στο μπαρ στο οποίο εργάζεται η Ιουλιέτα (νυν Λήδα), εμπλέκεται σε καυγά με τον υιό Γκρέκο, ο Γκρέκο τον πυροβολεί και τον τραυματίζει, η Λήδα σπεύδει να τον περιποιηθεί και τότε αντικρίζει στο λαιμό του το μενταγιόν και γίνεται η αναγνώριση.

Το μενταγιόν, συνεπώς, αξιοποιείται μόνο ως εργαλείο για την αναγνώριση των δύο παλαιών εραστών, ενώ απεκδύεται της όποιας τυχόν συναισθηματικής του διάστασης. Εξάλλου, στο δραματικό σύμπαν του συγγραφέα εν γένει η σκηνική παρουσία των επιμέρους στοιχείων του επισκιάζεται από την αιρετική χρήση της γλώσσας, διά της οποίας η ηθική διάσταση του μύθου διαρκώς υπονομεύεται χάριν της ανάδειξης του ιδεολογικού χαρακτήρα της γλώσσας και του τρόπου με τον οποίο

²¹³² Θυμέλη, «Ο κατά Μποστ ‘Ρωμαίος και Ιουλιέτα’», *Ριζοσπάστης*, 31.10.1995.

αυτός διαμορφώνει τελικά το κυρίαρχο πολιτισμικό πρότυπο. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο Γ. Πεφάνης χαρακτηρίζει το έργο του Μποστ στο σύνολό του ως μια «εξελιγμένη παροιμία», η οποία αφού αφομοιώσει την επίσημη εκδοχή των πραγμάτων (στην προκειμένη περίπτωση τον σαιξπηρικό μύθο), την επιστρέφει ανελέητα αποδομημένη²¹³³. Η αποδόμηση εδώ αφορά από τα ίδια τα πρόσωπα μέχρι τις παραγόμενες δραματικές καταστάσεις και από τον εκφερόμενο λόγο μέχρι τη σκηνική του υποστασιοποίηση. Το ηθικό και αξιακό φορτίο των πραγμάτων στο θέατρο αυτό υποχωρεί κάτω από το βάρος ενός λόγου αιρετικού και στρεβλωτικού, ο οποίος καταλήγει να είναι ο αδιαμφισβήτητος πρωταγωνιστής έκαστου έργου.

Στο αγροτικό δράμα του Νίκου Περέλη *Η μοναξιά των σκουληκιών* η μορφή του Γερο-Μανώλη δεσπόζει από την αρχή έως το τέλος του έργου ως το σύμβολο μιας εποχής και μιας ηθικής οριστικά πλέον απολεσμένων. Η προχωρημένη ηλικία του αλλά και οι κακουχίες του βίου τού έχουν στερήσει μέρος της πνευματικής του διαύγειας, ωστόσο κάθε φορά που εκείνος αναφέρεται στο θαμμένο κασελάκι δείχνει να έχει στιγμιαίες εκλάμπεις του μνημονικού του. Κάνει, μάλιστα, λόγο για έναν άγιο που εμφανίζεται στα οράματά του και του υπαγορεύει να αναζητήσει το κασελάκι. Ενώ, όμως, εκείνος αποδίδει συναισθηματικά κίνητρα στην αναζήτηση της κασέλας, οι οικείοι του φαντασιώνονται έναν θησαυρό που θα τους βγάλει από τη δύσκολη οικονομική συνθήκη και πλευρίζουν τον Γερο-Μανώλη για να μάθουν τον τόπο της ταφής.

Αρχικά ο Γερο-Μανώλης φαίνεται να έχει μια σύγχυση σχετικά με το σημείο στο οποίο έχει θαφτεί από τους προγόνους του το κασελάκι, με αποτέλεσμα να αποπροσανατολίζει τους οικείους του. Ο εγγονός του, Κωστάκης, επιμένει στον παππού του να του υποδείξει το ακριβές σημείο ταφής και προσπαθεί να του αποσπάσει μια θετική απάντηση περί της ύπαρξης θησαυρού μέσα στην κασέλα. Ο γέρος, ωστόσο, μιλά αινιγματικά, χωρίς στην πραγματικότητα να αποκαλύπτει το περιεχόμενο της κασέλας, ενώ κάποια στιγμή φέρεται να δίνει στον Μήτσο πιο σαφείς οδηγίες σε σχέση με την τοποθεσία στην οποία έχει θαφτεί το κασελάκι.

Στη δεύτερη σκηνή του δεύτερου μέρους του έργου και ενώ έχει ήδη αρχίσει η πτωτική πορεία της οικογένειας, ο Μήτσος εισέρχεται στη σκηνή κρατώντας στα χέρια του θριαμβευτικά το κασελάκι του προπάππου. Το ακουμπά με προσοχή επάνω στο σκεπασμένο πηγάδι και περιμένει να μαζευτούν όλοι για να γίνουν τα αποκαλυπτήρια. Τους πανηγυρισμούς, όμως, σύντομα διαδέχεται η απογοήτευση, καθώς μέσα στο κασελάκι δεν ανευρίσκεται κανένας θησαυρός, παρά μόνο λίγο χώμα, μια ξεθωριασμένη ελληνική σημαία, δυο πιστόλες του 1800 και ένα φθαρμένο βιβλίο, του οποίου η γραφή δεν αναγνωρίζεται. Και ενώ όλοι απορούν για την ύπαρξη του χώματος μέσα στο κασελάκι, ο Γερο-Μανώλης παίρνει λίγο μέσα στη χούφτα του και αποφαινεται: «Κάθε σπυρί απ' αυτό το χώμα... σπόρος!... Σπόρος!... Σώπαινε! Μη μιλάς!... Να μη μας ακούσουν...»²¹³⁴.

²¹³³ Πεφάνης, «Ένα χαμόγελο για τον κύριο Μποστ», *ό.π.*, σσ. 82-83.

²¹³⁴ Περέλης, «Η μοναξιά των σκουληκιών», *ό.π.*, σ. 108.

Από το σημείο αυτό και εξής η οικογένεια θα αρχίσει να αποσυντίθεται. Ο Σπύρος με τη δέσμη των χαρτονομισμάτων που έχει λάβει ως προκαταβολή για την πώληση της ιδιοκτησίας τους στους επενδυτές της περιοχής διχάζει την οικογένεια, τα πνεύματα οξύνονται και ο καθένας σκορπά σε διαφορετική κατεύθυνση. Ο Γερο-Μανώλης, τότε, πλησιάζει το πηγάδι, ακουμπά πάνω στο κασελάκι και μονολογεί:

[...] Το χώμα! Το χώμα! Κλείσ' το καλά... σφράγισέ το... και ξαναθάψ' το... ξέρεις πού... Θάψ' το βαθιά... να μην το βρούνε εχτροί... δεν είναι καιρός ακόμα... δεν είναι καιρός... (Μυστικά) Το χώμα είναι σπόρος! Σπόρος ιερός! Θα πιάσει όταν περάσουν τα φεγγάρια... τώρα είναι νωρίς... νωρίς!...²¹³⁵

Το έργο ουσιαστικά τελειώνει με την άνευ όρων παράδοση του οίκου στην αδηφάγα καπιταλιστική ανάπτυξη και τη συνακόλουθη ηθική του κατάπτωση. Τη στιγμή κατά την οποία όλη η γύρω περιοχή έχει ήδη περάσει στα χέρια των επενδυτών και οδεύει ολοταχώς προς την ανεξέλεγκτη τουριστικοποίησή της, το «Ρεμπελέικο», όπως το αποκαλεί ο συγγραφέας στις εναρκτήριες οδηγίες, στέκει ως το τελευταίο οχυρό της παλαιάς τάξης πραγμάτων. Με την παράδοσή του στο κεφάλαιο στο τέλος του έργου ουσιαστικά κλείνει ο κύκλος ζωής του οίκου, επισφραγίζοντας τη μετάβαση προς μια νέα ηθική, αυτήν του ατομισμού, από την οποία απουσιάζουν τα συλλογικά οράματα. Έτσι, το χώμα της πατρώας γης από «χώμα δικό τους και δικό μας» απομένει τελικά αναπόδραστα μόνο δικό τους, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Α. Γεωργίου²¹³⁶.

Αλλά ακόμα και σε αυτήν την διάψευση των προσδοκιών ενυπάρχει ένα ψήγμα ελπίδας. Στα τελευταία του λόγια ο Γερο-Μανώλης καλεί ουσιαστικά τους οικείους του να περισώσουν το χώμα της κασέλας και να το φυλάξουν μέχρι αυτό να καρπίσει και πάλι και από τον νέο σπόρο να αναγεννηθεί ο οίκος. Από όλα τα κειμήλια τα οποία φυλάσσονταν στο κασελάκι τελικά το χώμα αποδεικνύεται το πιο πολύτιμο, καθώς σαν άλλη μαγιά κυοφορεί την αλλαγή και την επιστροφή στην αυθεντικότητα του βίου. Μπορεί για τον Γερο-Μανώλη αυτή να είναι η βαθύτερη ουσία των πραγμάτων, αλλά για τα υπόλοιπα πρόσωπα το κασελάκι έχει αποδειχθεί φρούδα ελπίδα.

Η εναγώνια αναζήτηση της κασέλας με την προσδοκία της ανακάλυψης ενός θησαυρού που θα έβγαζε την οικογένεια από το οικονομικό και κοινωνικό της αδιέξοδο γεμίζει στο τέλος άπαντες με μια αίσθηση ματαιότητας, γι' αυτό και σταδιακά τα μέλη της οικογένειας φυλλορροούν. Στην εναγώνια αναζήτηση της κασέλας και στη συνακόλουθη διάψευση των προσδοκιών από αυτήν εγγράφεται, συνεπώς, όλη η πορεία του οίκου από την οικονομική ευρωστία στην παρακμή και την αφάνεια –μια πορεία η οποία αναπόδραστα εκβάλλει σε μια νέα εποχή και σε έναν νέο αξιακό κώδικα, υπαγορευμένο από τους νόμους της αγοράς και του κέρδους. Η ελπίδα η οποία είχε συστηματικά καλλιεργηθεί μέσα από την ύπαρξη της κασέλας καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης εκπίπτει στο τέλος σε μια καθολική αποδοχή της ήττας, ολοκληρώνοντας την εικόνα της ηθικής κατάπτωσης της οικογένειας.

²¹³⁵ Το ίδιο, σσ. 121-122.

²¹³⁶ Γεωργίου, «Κριτικό σημείωμα για την παράσταση», στον τόμο Νίκος Περέλης, *Η μοναξιά των σκουληκιών, Η μόμπα*, ό.π., σ. 126.

Σε ένα ανάλογο αξιακό πλαίσιο κινείται και το έργο του Ασημάκη Γιαλαμά *Το χρήμα*. Εδώ, ένα έγγραφο το οποίο κάνει την εμφάνισή του στον σκηνικό χώρο του έργου θα γίνει η αφορμή για τη σταδιακή εκδίπλωση της αλήθειας και τη δρομολόγηση των δραματικών καταστάσεων προς την τελική τους έκβαση. Το έργο διαδραματίζεται στο σπίτι μιας τυπικής μικροαστικής οικογένειας με έντονο το αποτύπωμα που έχει αφήσει στην οικογένεια ο αγώνας του παππού στην Εθνική Αντίσταση. Ενώ ο μικρότερος γιος της οικογένειας, Γρηγόρης, έχει εκδιωχθεί από το σπίτι λόγω της παραβατικής του συμπεριφοράς και έχει επιδοθεί σε παράνομες δραστηριότητες πλουτισμού, η οικογένεια αρχίζει να καταρρέει: ο πατέρας του Γρηγόρη, Αντώνης, χάνει τη δουλειά του, ο αδερφός του, Τάσος, πασχίζει να βρει μια θέση στον χώρο των γραμμάτων και να εκδώσει το θεατρικό του έργο και η μητέρα του, Μάρθα, έχοντας την έγνοια του σπιτιού, αναζητά τρόπους για να εξασφαλίσει τα προς το ζην.

Σε αυτήν την κατάσταση την προσεγγίζει ο Γρηγόρης και της προτείνει να της στέλνει με έναν μεσάζοντα κάθε μήνα ένα σεβαστό ποσό, προκειμένου η οικογένεια να καλύπτει τις μηνιαίες ανάγκες της. Η Μάρθα δέχεται και παρουσιάζει τα χρήματα ως τον μισθό που της δίνει μια αρκετά εύπορη κυρία την οποία εκείνη φροντίζει. Κάποια στιγμή, όμως, η κυρία φεύγει στο εξωτερικό. Παρά το γεγονός ότι η Μάρθα σταματάει να εργάζεται, συνεχίζει να παρουσιάζει τον μισθό της ως δήθεν εργαζόμενη. Όταν, λοιπόν, καταφτάνει στο σπίτι ο λογιστής της κυρίας και ζητά από τον Αντώνη να υπογράψει τη βεβαίωση ενσήμων της Μάρθας, όπου φαίνονται αφενός οι πολύ χαμηλότερες απολαβές της, αφετέρου ότι έχει διακόψει μήνες πριν την εργασία της, αποκαλύπτεται η δόσοληψία της Μάρθας με τον γιο της.

Αυτό θα είναι το πρώτο σημείο καμπής για την οικογένεια. Ο Αντώνης θα αρχίσει να εργάζεται σε ένα υπόγειο, ο Τάσος στην οικοδομή και η Μάρθα θα πιάσει την παλιά της δουλειά ως αποκλειστική νοσοκόμα προκειμένου να βγάζουν τα μηνιαία τους έξοδα. Και ενώ φαίνεται πως η τάξη έχει πρόσκαιρα αποκατασταθεί για την οικογένεια, η επιμονή του Γρηγόρη να τακτοποιήσει αφανώς τις εκκρεμότητες των δικών του απολήγει στην τελική εικόνα διάλυσης της οικογένειας, με τον Τάσο να επιχειρεί να βάλει τέλος στη ζωή του. Τελικά ο κίνδυνος αποσοβείται και η Ευτέρπη, χήρα του αντιστασιακού παππού και σχεδόν σιωπηλός μάρτυρας των μέχρι τούδε διαμειφθέντων, θα αποφανθεί ότι η ελπίδα για την ηθική ανόρθωση της οικογένειας διατηρείται ακόμα.

Το σημείωμα του λογιστή πυροδοτεί τις εξελίξεις και προϊδεάζει για την έκβαση των δραματικών καταστάσεων. Μέσω της βεβαίωσης ενσήμων αποκαλύπτεται όχι μόνο η προσπάθεια του Γρηγόρη να «ηθικοποιηθεί ξεπλένοντας το παράνομο χρήμα του με τρόπους ανίερης εκμετάλλευσης των ανθρωπίνων αναγκών»²¹³⁷, αλλά και η συνενοχή της Μάρθας στη διαδικασία αυτή. Το έγγραφο λειτουργεί ως αποδεικτικό μιας ολόκληρης δραστηριότητας, η οποία αναπτύσσεται λάθρα και διά της οποίας επιχειρείται η αλλοίωση του αξιακού κώδικα της οικογένειας. Με την επιμονή του Γρηγόρη να ρυθμίζει τα οικογενειακά θέματα

²¹³⁷ Γεωργουσόπουλος, «Σατιρική ηθολογία», *ό.π.*

υπογείως πλήττεται η αξιοπρέπεια των οικείων του και απειλείται η οικογενειακή συνοχή. Το λογιστικό σημείωμα ουσιαστικά αποτελεί το μοναδικό ίχνος της συστηματικής αυτής προσπάθειας του Γρηγόρη, την οποία ο ίδιος φροντίζει επιμελώς να καμουφλάρει πίσω από μεσάζοντες και ανθρώπους-βιτρίνες. Υπό το πρίσμα αυτό το συγκεκριμένο σκηνικό αντικείμενο, πέρα από τη λειτουργικότητά του στο δραματουργικό επίπεδο, φορτίζεται και με μια σημασία συμβολική, καθώς συνοψίζει τον αμοραλισμό και τον κυνισμό του Γρηγόρη.

Η παραποίηση εγγράφου ως μέσο εξαπάτησης και απόσπασης ομολογίας ενοχής αξιοποιείται δραματουργικά στο έργο του Θόδωρου Γράμψα *Τριάντα χρόνια ακριβώς*. Το έργο παρουσιάζει την καθημερινότητα μιας παρέας ηθοποιών και τις ανησυχίες τους γύρω από την τέχνη του θεάτρου, αλλά στο δεύτερο μέρος αποκαλύπτεται ότι όλα όσα είχαν μέχρι τούδε διαμειφθεί στον σκηνικό χώρο δεν ήταν παρά η πρόβα ενός θεατρικού έργου. Συγγραφέας και σκηνοθέτης δίνουν τον τόνο σε αυτήν την ανολοκλήρωτη παράσταση, στο επίκεντρο της οποίας τίθεται η φιγούρα του Βασίλη, ενός νεαρού ηθοποιού που μπαινοβγαίνει στα νοσοκομεία θεωρώντας αρχικά ότι πάσχει από AIDS, αλλά τελικά πεθαίνει από άλλο λόγο σε ένα δωμάτιο κλινικής.

Στο πρώτο μέρος του έργου, στο οποίο ο θεατής αντιμετωπίζει το προσφερόμενο θέαμα ως μια πρωτοβάθμια αναπαράσταση, βλέπουμε τον Βασίλη να προσπαθεί να επικοινωνήσει το πρόβλημα υγείας του με τους γύρω του, υπερδραματοποιώντας την κατάστασή του και σχεδόν επιδιώκοντας να τους προκαλέσει τον οίκτο. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, σε μια ιδιαίτερη στιγμή με την κοπέλα του, Νίνα, ο Βασίλης της αποκαλύπτει ότι είναι φορέας του AIDS και προς επίρρωση των λόγων του της τείνει το χαρτί με τα αποτελέσματα των εξετάσεων. Χωρίς η Νίνα να συμβουλευτεί το χαρτί, συνειδητοποιεί έντρομη ότι θα πρέπει και η ίδια να είναι φορέας και ο Βασίλης θέτει το επίμαχο ερώτημα της πηγής μετάδοσης του ιού. Προκειμένου ο Βασίλης να εκμαιεύσει από τη Νίνα μια παλιά της απιστία, της ομολογεί τη δήθεν περιπέτειά του με την Ντόροθυ το προηγούμενο καλοκαίρι στο νησί του. Η Νίνα παρασύρεται και του ομολογεί ακολούθως το δικό της παραστράτημα με έναν Κινέζο. Τότε ο Βασίλης της επιδεικνύει το χαρτί με τις υποτιθέμενες εξετάσεις, που δεν είναι παρά μια συνταγή γιατρού για την αλλεργία και της αποκαλύπτει την ανυπαρξία τόσο της ασθένειας όσο και της Ντόροθυ.

Η εξαπάτηση στην οποία ο Βασίλης ωθεί τη Νίνα μέσω της παραποίησης του ιατρικού εγγράφου δεν αποτελεί παρά ένα ακόμα από τα δραματουργικά μέσα που υιοθετεί ο συγγραφέας για την ανατροπή της δράσης. Από την αρχή του έργου οι δραματικές καταστάσεις τελούν σε μια λεπτή ισορροπία, η οποία ανατρέπεται διαρκώς, εκβάλλοντας στη μεγάλη ανατροπή που δεν είναι άλλη από την αποκάλυψη ότι το σύνολο της σκηνικής δράσης συνιστά τελικά μια πρόβα ηθοποιών. Η τελική αυτή αντιποίηση των ταυτοτήτων των δραματικών προσώπων, τα οποία αποδεικνύονται ηθοποιοί, έχει διέλθει μέσα από μια σειρά δραματικών καταστάσεων οι οποίες αποδεικνύονται στην πορεία ψευδεπίγραφες: ο Βασίλης, αν και διατείνεται ότι πάσχει από AIDS, φαίνεται ότι ταλαιπωρείται από ένα παροδικό πρόβλημα υγείας, το οποίο και λύνει με την εισαγωγή του στο νοσοκομείο. Η νοσοκόμα που τον

φροντίζει αποδεικνύεται ότι είναι η Ντόροθι, αλλά όχι η Ντόροθι όπως την είχε παρουσιάσει ο Βασίλης στη Νίνα, παρά η πρώτη του αγάπη, η Δωροθέα, που έφυγε στα ξένα για να παντρευτεί. Ο Βασίλης υποτίθεται ότι έχει ξεπεράσει τον κίνδυνο της υγείας του, αλλά τελικά χρειάζεται να ξαναμπει στο νοσοκομείο, όπου αφήνει και την τελευταία του πνοή.

Το υποτιθέμενο χαρτί των εξετάσεων εξυπηρετεί, συνεπώς, όλη αυτήν τη δραματική συνθήκη των αλλεπάλληλων ανατροπών. Μέσα από αυτές διαμορφώνεται ένα δραματικό τοπίο «ομόκεντρων επάλληλων κύκλων»²¹³⁸, διά των οποίων τα σκηνικά γεγονότα ανακυκλώνονται διαρκώς και επαναφέρονται μέσα σε ένα νέο κάθε φορά πλαίσιο μέχρι την επόμενη υπονόμευσή τους. Απόληξη όλης αυτής της διαδικασίας είναι η τελική συνθήκη του θεάτρου εν θεάτρω, στην οποία εγγράφονται αναδρομικά οι δραματικές καταστάσεις και η οποία αποδίδει στο έργο την οριστική του ταυτότητα. Υπό το πρίσμα της δευτεροβάθμιας αναπαράστασης όλα τα στοιχεία του σκηνικού κόσμου εντάσσονται τελικά σε ένα διαφορετικό καθεστώς αναπαράστασης, το οποίο έχει εκκολάψει την ανατροπή και την κυκλική επαναφορά τους.

Ένας φάκελος ιατρικών εξετάσεων κάνει την εμφάνισή του και στο έργο του Τάκη Θεοδωρόπουλου *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*. Εδώ πρόκειται για τις εξετάσεις του Αντώνη, ο οποίος φέρεται να αντιμετωπίζει ένα σοβαρό πρόβλημα υγείας, απέναντι στο οποίο ο ίδιος αρχικά εθελοτυφλεί. Τα αποτελέσματα των εξετάσεων λαμβάνει στην έκτη σκηνή του έργου η σύζυγός του Ελένη, η οποία προσπαθεί να τα αξιολογήσει. Πρόκειται, όμως, για έναν τεράστιο όγκο αναλύσεων, καρδιογραφημάτων, υπερήχων, ακτινογραφιών, ώστε τελικά η Ελένη παραιτείται από την προσπάθεια και σκορπάει τα χαρτιά γύρω της σαν άχρηστα. Λίγο αργότερα, συζητώντας με τον εραστή της Γιώργο για την κατάσταση του Αντώνη θα πει:

Χοληστερίνες, σάκχαρα, λιπίδια, τριγλυκερίδια, γονίδια, όλα βγήκανε στην επιφάνεια. Η πίεσή του είναι πληθωριστική. Οι αρτηρίες έχουν φράξει. Το αίμα δεν κυκλοφορεί. Οι πνεύμονές του είναι τόσο μαύροι, που δε βγαίνουν ακτινογραφίες. Τα ούρα του είναι απαράδεκτα. Θέλουν να του τα γυρίσουν πίσω.²¹³⁹

Και έπειτα θα καταλήξει στη διάγνωση: «Ο Αντώνης πάσχει από πληθωρισμό. Όλο για τον εαυτό του μιλάει»²¹⁴⁰.

Η πληθωριστική εικόνα των διαγνωστικών εξετάσεων συμπλέει με την πληθώρα των παθολογικών ευρημάτων και ακολούθως με την πληθωρική ιδιοσυγκρασία του Αντώνη, που φέρεται να μιλάει συνεχώς για τον εαυτό του. Με τον τρόπο αυτό προκαλείται μια ομογενοποίηση διαφορετικών εννοιολογικών πεδίων, στο πλαίσιο της οποίας τα ιεραρχικά σχήματα εξουδετερώνονται, οι ταξινομικές αρχές καταπίπτουν και ανόμοια πράγματα μπορούν να διαμοιραστούν μια κοινή πραγματικότητα: αντικείμενα του καθημερινού βίου, παθολογία του σώματος και συνείδηση του εαυτού συναιρούνται σε μια πληθωριστική επικράτεια. Πρόκειται στο

²¹³⁸ Βαββέρης, «Aids είναι αν aids νομίζετε», *ό.π.*, σ. 69.

²¹³⁹ Θεοδωρόπουλος, *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*, *ό.π.*, σ. 68.

²¹⁴⁰ *Ο.π.*

σημείο αυτό για το δραματουργικό σχήμα, που η Ρ. Γρηγορίου θεωρεί εδραίο στο παρόν έργο, το οποίο «[...] έρχονται και το κατοικούν διάφορα νοητικά σχήματα (χρόνος, σκέψη, ζωή) που μέσα στο συγκεκριμένο νεοαστικό σκηνικό του έργου και με τον τρόπο εκφοράς τους, διαρκώς υπονομεύονται»²¹⁴¹.

Αυτό το αυθαίρετο συμπύλημα του κόσμου των πραγμάτων και του κόσμου των εννοιών στο έργο διαυγάζεται εναργέστερα με τη μεταγενέστερη αναφορά του ίδιου του Αντώνη στην κατάσταση του. Στην επόμενη σκηνή του έργου ο φάκελος με τις αναλύσεις θα πέσει στα χέρια του άμεσα ενδιαφερόμενου. Την ίδια στιγμή που το εγκεφαλικό θα αρχίσει να του παραμορφώνει το πρόσωπο, ο Αντώνης αποφαίνεται για την κατάσταση του:

Έτσι λένε: Αυτός ο άνθρωπος ήταν δυστυχής ώσπου του ανέβηκε η πίεση. Από τότε η ζωή του απέκτησε ειρμό. Έβαλε υψηλούς στόχους. Έπρεπε, λέει, να κατεβάσει την πίεση από το είκοσι στο δεκαπέντε. Και το πέτυχε. Ήταν γενναίος. Μείωσε δραματικά το ποσοστό του θανάτου που κουβαλούσε μες στις αρτηρίες του. Από τότε η ζωή του είχε νόημα. Το νόημα της ζωής εξαρτάται από τις τιμές του θανάτου που κουβαλάει μέσα της.²¹⁴²

Και στην αποστροφή αυτή του Αντώνη η παθολογία του σώματος συνδέεται με την ευδαιμονία και τη νοηματοδότηση του βίου, καθώς και με την επικρεμάμενη απειλή του θανάτου. Τα γλωσσικά σχήματα τα οποία ενεργοποιούνται για την κατάδειξη των αιρετικών αυτών συνδέσεων ουσιαστικά υποδηλώνουν μια «ευφυολογική χρήση της γλώσσας»²¹⁴³, που εκβάλλει στην αυτοϋπονόμευσή της. Με τον τρόπο αυτό η ανθρώπινη συνθήκη απογυμνώνεται πλήρως από τις συμβάσεις της και καθίσταται τόπος επιτέλεσης της δραστηριότητας του χρόνου και κατ' επέκταση του θανάτου. Ο φάκελος με τις εργαστηριακές αναλύσεις έδωσε την αφορμή για την ανάδειξη της διάστασης του χρόνου ως ρυθμιστικής αρχής της ανθρώπινης κατάστασης. Δεν πρόκειται, όμως, στο έργο αυτό για έναν χρόνο γραμμικό και ρέοντα, αλλά για έναν χρόνο κυκλικό, επαναφερόμενο, ο οποίος εγκλείει εντός του την αναπόδραστη συνθήκη του θανάτου, παγιδεύοντας τα πρόσωπα σε μια διαρκή περιστροφή γύρω του. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο ο φάκελος με τις ιατρικές εξετάσεις, λειτουργώντας ως ίχνος αυτής της ιδιάζουσας χρονικότητας, ενεργοποιεί στον λόγο των προσώπων μια μεταφορική χρήση της γλώσσας, η οποία τελικά αγγίζει τα όρια της υπερβατικότητας.

Την παραχάραξη ως δραματουργικό εργαλείο αλλά και ως εδραίο εννοιολογικό στοιχείο της δραματουργίας του αξιοποιεί στο έπακρο ο Ανδρέας Στάικος. Στον αισθητικοποιημένο δραματικό του κόσμο εξέχουσα θέση κατέχει το στοιχείο της γυναικείας φιλοκαλίας και ωραιοπάθειας. Το στοιχείο αυτό από τη μια συγκροτεί το πεδίο του ερωτισμού πάνω στο οποίο δοκιμάζεται η γυναικεία φύση στα έργα, από την άλλη παρουσιάζεται ως κενό περιεχομένου, αυτοϋπονομεύεται και αυτοδιαψεύδεται, με αποτέλεσμα να εντάσσεται στο σκηνικό παιχνίδι των ειδώλων

²¹⁴¹ Γρηγορίου, «Όσοι έχασαν τον ύπνο τους: Μοντερνικότητα και νεοαστικό ήθος», *ό.π.*, σ. 40.

²¹⁴² Το ίδιο, σ. 76.

²¹⁴³ Παγκουρέλης, «Απώλεια χρόνου... – ‘Όσοι έχασαν τον ύπνο τους’ του Τ. Θεοδωρόπουλου στο ‘Αμόρε’», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, *ό.π.*, σσ. 113-114.

και των αντικατοπτρισμών που διέπει το δραματικό σύμπαν των έργων. Κοσμήματα, ψιμίθια, φτερά, ακόμα και παράδοξα φετιχιστικά αντικείμενα, όπως το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος στο ομώνυμο έργο, συνιστούν «επανερχόμενες σημασιολογικές κατηγορίες, [...] που συνθέτουν από κοινού, στη βάση μιας δραστηκής *ισοτοπίας* τον ‘ενιαίο λόγο’ του Α. Στάικου»²¹⁴⁴. Στον λόγο αυτό η συμπαγής ατομική ταυτότητα τίθεται υπό αίρεση και στοιχεία μιας έκκεντρης εαυτότητας αρχίζουν να αναδύονται εντός ενός σκηνικού κόσμου καμωμένου αποκλειστικά από επάλληλα είδωλα και ομοιώματα.

Στο *Μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος* το πολλά υποσχόμενο «δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος» που ο Πολύδοξος φέρεται να κατέχει τίθεται στον πυρήνα της σκηνικής δράσης. Η φύση, η προέλευση και ο προορισμός του μυστήριου αυτού αντικειμένου δεν διαλευκάνονται σε όλη τη διάρκεια της δράσης, εντούτοις όλα τα πρόσωπα το επιθυμούν και το ορέγονται, με αποτέλεσμα το δαχτυλάκι να αποκτά φετιχιστικές διαστάσεις²¹⁴⁵. Δεν θα ήταν άστοχο να πούμε ότι το εν λόγω αντικείμενο συνιστά, μάλιστα, ένα σαφές υπονοούμενο της ερωτικής πράξης²¹⁴⁶, λειτουργώντας αποκλειστικά σε συμβολικό επίπεδο. Κι αυτό διότι η ερωτική πράξη αυτή καθεαυτή ουδέποτε καθίσταται αντικείμενο επίκλησης από τα πρόσωπα, ωστόσο το ερωτικό στοιχείο υποφώσκει σε κάθε αποστροφή του λόγου τους, καθώς εμφιλοχωρεί στη «λαγνεία των λέξεων και την ηδονή της εκφοράς τους»²¹⁴⁷. Έτσι, το δαχτυλάκι θα μπορούσε να λογιστεί ως ένα «εγκώμιο ευτελούς πράγματος που, χάρη σε φανταχτερούς και κίβδηλους λόγους, σημαντικοποιείται σε μια φαύλη κοινωνία»²¹⁴⁸. Καθίσταται, συνεπώς, το επίκεντρο του ενδιαφέροντος, αλλά εγκαταλείπεται στο τέλος, καθώς η δραματική εστίαση μετατοπίζεται από τα αντικείμενα στους ανθρώπους, από τη ματαιοδοξία του φαίνεσθαι στην αυθεντικότητα του είναι.

Μόλις η Σιγγαλίνα λάβει την επιστολή του Πολύδοξου, αποφασίζει να ανταλλάξει ρόλους με την Αρανέα, ώστε να διαπιστώσει αν πράγματι η ίδια είναι τόσο όμορφη όσο την παρουσιάζουν, και περιμένει την έλευση του Πολύδοξου. Παράλληλα, ο Γυναιοφέρων προετοιμάζει τον Πολύδοξο για τη συνάντηση με τη Σιγγαλίνα, δίνοντάς του ορισμένα στοιχεία για να την αναγνωρίσει. Όταν, ωστόσο, ο Πολύδοξος μένει μόνος και εμφανίζεται μπροστά του μια γυναίκα, που στην πραγματικότητα είναι η Λελία Ορτία, εκείνος λανθασμένα την εκλαμβάνει ως Σιγγαλίνα και της χαρίζει το δαχτυλάκι του. Ακολουθεί και δεύτερη πανομοιότυπη αστοχία, με εμπλεκόμενη την Πομπιλία Ρουφίνα, στην οποία ο Γυναιοφέρων αυτήν τη φορά εγχειρίζεται ένα αντίγραφο από το δαχτυλάκι. Το ίδιο κάνει και με την τρίτη γυναίκα στη σειρά, την Αρανέα, η οποία όμως φέρεται ως Σιγγαλίνα. Όταν στο τέλος του έργου αποκαλυφθεί η πλήρης αλήθεια, το ένα μετά το άλλο τα εμπλεκόμενα

²¹⁴⁴ Διαμαντάκου-Αγάθου, «Τα αλληπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», *ό.π.*, σ. 420.

²¹⁴⁵ Η μόνη περιγραφή που δίνεται για το αντικείμενο αυτό είναι από τον Γυναιοφέροντα στην Αρανέα: «[...] Η Ρώμη σήμερα μιλά μόνο γι’ αυτό το δαχτυλάκι. Λένε πως είναι το μαρμάρινο θραύσμα, το μαρμάρινο θαύμα, το μαρμάρινο θραύσμα και θαύμα της πάλα ποτέ, της τότε ελληνικής γλυπτικής. Είναι δώρο του Δήμου Αθηναίων στον Πολύδοξο. Πωλείται». Στάικος, *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*, *ό.π.*, σ. 40.

²¹⁴⁶ Τζουμάκα, «Ο ερωτισμός στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», *ό.π.*, σ. 357.

²¹⁴⁷ *Ο.π.*

²¹⁴⁸ Μαίρη Θεοδοσοπούλου, «Ένα επικίνδυνο και τολμηρό παιχνίδι», *ANTI*, 3.4.1992.

πρόσωπα δηλώνουν τη μεταμέλειά τους στη Σιγγαλίνα και σωριάζονται κοιμώμενα στο πάτωμα. Η Γαΐα Σιγγαλίνα μένει μόνη να αναρωτιέται ποιος θα μπορέσει τώρα να της πει αν ζει ή αν έχει διαβεί το κατώφλι του θανάτου. Στο τέλος σωριάζεται και εκείνη ανάσκελα στο σκαμνί, ακριβώς στην ίδια στάση με αυτήν της εναρκτήριας σκηνής του έργου.

Με τον τρόπο αυτό το έργο κλείνει όπως ακριβώς άρχισε. Η κυκλική του δομή υποβάλλει την αίσθηση της συνεχούς επαναφοράς των δραματικών καταστάσεων σε μια αέναη ανακύκλωση του παιχνιδιού των ρόλων. Υπό το πρίσμα αυτό, το περιώνυμο δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος, πέρα από σημείο ερωτισμού, ενέχεται και στο σκηνικό παιχνίδι των ειδώλων. Καθίσταται, έτσι, αντικείμενο μιας αισθητοποιημένης πραγματικότητας, στην οποία ο ερωτισμός έχει μετουσιωθεί σε θεατροποιημένο έρωτα. Και η γυναίκα-σύμβολο του ερωτισμού αυτού ανάγεται στο αρχέτυπο της Πόρνης-θεατρίνας²¹⁴⁹, το οποίο αναπαράγεται σε όλα τα έργα του συγγραφέα και συνιστά σταθερή υπόμνηση του παιχνιδιού των ρόλων που βρίσκεται στη ρίζα της ανθρώπινης συνθήκης²¹⁵⁰.

Με ανάλογο αισθητικό φορτίο εμφανίζεται το δαχτυλίδι που ο ναύαρχος Ολιβιέ ντε Πατατράκ επιχειρεί να χαρίσει στα κορίτσια του οίκου ανοχής της Μαρούσας στο επόμενο έργο του Ανδρέα Στάικου, *Το Μήλον της Μήλου*. Παρότι το δραματικό πλαίσιο του συγκεκριμένου έργου ευνοεί τη συγκρότηση ενός ευρέως εννοιολογικού πεδίου του ερωτισμού και του αισθησιασμού, καθότι η δράση εκτυλίσσεται εξολοκλήρου εντός ενός οίκου ανοχής, εντούτοις στη σκηνική του γλώσσα δεν υπεισέρχονται τέτοια σημεία, εκτός από τον καθρέφτη μπροστά στον οποίο φέρονται να φτιασιδώνονται τα κορίτσια του οίκου στην αρχή του έργου. Το μοναδικό άλλο αντικείμενο που συνδέεται με τη γυναικεία φιλαρέσκεια στο έργο, είναι ένα δαχτυλίδι, το οποίο έχει στην κατοχή του ο Πατατράκ και το οποίο αρχικά προσφέρει στην Μπέλλα, αλλά κατόπιν της άρνησης της Μπέλλας να το λάβει, το προσφέρει εκ νέου στην Πιμπινέλλα, η οποία και το αποδέχεται.

Και στο έργο αυτό, όμως, το δαχτυλίδι δεν αποτελεί μια απλή εκδήλωση ερωτικής έλξης και θαυμασμού προς το άλλο φύλο, συνεπώς δεν τροφοδοτεί αποκλειστικά το στοιχείο του ερωτισμού. Εγγράφεται και αυτό στο σκηνικό παιχνίδι των μεταμφίσεων, αφού στην περίπτωση της απόρριψης του δαχτυλιδιού από την Μπέλλα ο λόγος τον οποίο εκείνη επικαλείται σχετίζεται με την πλαστοπροσωπία του Πατατράκ. Συγκεκριμένα, η Μπέλλα αρνείται να αποδεχθεί ότι ο πρώην σύζυγός της, τον οποίο εκείνη θεωρούσε νεκρό, είναι ζωντανός και μάλιστα βρίσκεται ενώπιόν της μεταμφιεσμένος σε Πατατράκ, μολονότι η ίδια τον είχε νωρίτερα αναγνωρίσει. Ο Πατατράκ, βέβαια, δεν πτοείται από την απόρριψη και έτσι στρέφεται στη νεαρή Πιμπινέλλα, η οποία μετά χαράς δέχεται το δαχτυλίδι του. Είναι, άλλωστε, η μόνη που μοιάζει να μην εμπλέκεται στο παιχνίδι των ρόλων το οποίο εκτυλίσσεται επί σκηνής. Έτσι, το δαχτυλίδι υπηρετεί και αυτό την αισθητική του ψεύδους που

²¹⁴⁹Τζουμάκα, *ό.π.*, σ. 359.

²¹⁵⁰ Σύμφωνα με την Κ. Ζηροπούλου το αρχετυπικό θηλυκό φέρει εγγενώς ορισμένα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά και προσλαμβάνεται ως ενιαίο πρόσωπο με μικρές διαφοροποιήσεις από το ένα έργο στο άλλο. Ζηροπούλου, *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου: στοιχεία ποιητικής*, *ό.π.*, σ. 129.

διαποτίζει το παρόν έργο του Στάικου, διαμορφώνοντας υπόγειες διασυνδέσεις με τα υπόλοιπα έργα του, στα οποία επίσης τα αντικείμενα της γυναικείας φιλαρέσκειας και του ερωτισμού αυτοϋπονομεύονται και αφομοιώνονται πλήρως από το σκηνικό παιχνίδι των ρόλων που εδράζεται στον δραματικό τους πυρήνα.

Χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση συνιστούν και τα αντικείμενα που μεταχειρίζεται η Εύα Σαββίδη στο επόμενο έργο του συγγραφέα, *Φτερά στρουθοκαμήλου*. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στη μεσοπολεμική Αλεξάνδρεια και εστιάζει στη μεγαλοαστική τάξη του αιγυπτιακού ελληνισμού²¹⁵¹. Ένας βιομήχανος, ο Αργύρης Βακόντιος, ενεργεί όπως ακριβώς η Γαΐα Σιγγαλίνα στο *Μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*. Καθώς επιθυμεί να ερωτεύεται μια νέα γυναίκα κάθε δεκαπέντε μέρες, στέλνει τον έμπιστό του Τάκη Αναστασίου στα μεγάλα σαλόνια και τα θέατρα της πόλης προς άγραν νέας ερωτικής συντρόφου κάθε φορά. Μόνο που αυτήν τη φορά ο Βακόντιος φαίνεται ότι έχει γοητευθεί τόσο βαθιά από την Εύα Σαββίδη, την οποία εντόπισε ο υπηρέτης του σε μια θεατρική σκηνή της πόλης, ώστε προβάλλει αποφασισμένος να υπερβεί το δεκαπενθήμερο.

Τον πόθο του για την Εύα εξάπτει ακόμα περισσότερο ο Τ. Αναστασίου, καθώς του αφηγείται ένα ανύπαρκτο περιστατικό με έναν υποτιθέμενο θαυμαστή της Εύας, ο οποίος δήθεν της χάρισε ένα πανάκριβο φόρεμα. Αμέσως η ζηλοφθονία του Βακόντιου ενεργοποιεί τα αντανάκλαστικά του και φαντασιώνεται την υποτιθέμενη δυσμενή αντίδραση της Εύας, η οποία θα πρέπει οπωσδήποτε να ποδοπάτησε και να περιφρόνησε σφόδρα την προσφορά του θαυμαστή. Έτσι, όταν η Εύα εμφανίζεται εμπρός του φορώντας το εν λόγω φόρεμα απαστράπτον και ατσαλάκωτο, ο Βακόντιος ταραίζεται και σωριάζεται σε μια πολυθρόνα. Αλλά λίγο αργότερα η ομολογία της φίλης της Εύας ότι η ίδια ήταν αυτή που της δάνεισε το φόρεμα τον κάνει να αναθαρρήσει και αναζωπυρώνει τον ενθουσιασμό του για την Εύα.

Στο μεταξύ η Εύα έχει φροντίσει να προκαλέσει με πολλούς τρόπους την ερωτική φαντασίωση του Βακόντιου. Έχει διαμαρτυρηθεί ότι το γοβάκι της σκονίστηκε μέχρι να φθάσει στην οικία του εραστή της, με αποτέλεσμα εκείνος να σκύβει και να της το καθαρίζει με ένα μαντίλι, έχει ζητήσει από τον Βακόντιο να της κάνει αέρα με τη βεντάλια σε μια σκηνή η οποία υπονοεί και αναπαράγει λεκτικά τον αισθησιασμό της ερωτικής πράξης, έχει ενδυθεί το μπουρνούζι με το χνουδι στρουθοκαμήλου, ενισχύοντας με την απαλότητα του υφάσματος τη νωχελική και ταυτόχρονα αισθησιακή της εικόνα, και έχει επενδύσει στη γοητευτική δύναμη του προσώπου με την επιμονή της στις ψεύτικες βλεφαρίδες και τα βαμμένα χείλη. Όλα τα αντικείμενα τα οποία η Εύα επιστρατεύει στις ενέργειές της αυτές, όμως, «δεν αποτελούν απλές οριοθετήσεις της φιλοκαλίας, αλλά και κλειδιά για τη μόνη δυνατή επικοινωνία: την επικοινωνία μέσω των αισθήσεων»²¹⁵².

²¹⁵¹ Ορισμένοι κριτικοί θεώρησαν ότι ο συγγραφέας εξαντλεί τη θεματική του στη σατιρική παρουσίαση της τάξης αυτής, μένοντας στην επιφάνεια του σκηνικού παιχνιδιού των ρόλων. Βλ. αναλυτικά: Θυμέλη, «'Φτερά στρουθοκαμήλου' στο 'Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας'», *Ριζοσπάστης*, 19.4.1994 και Νικολετάτος, «'Φτερά στρουθοκαμήλου': Θέατρο οδού Κεφαλληνίας», *Αυριανή*, 27.3.1994.

²¹⁵² Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Ανδρέας Στάικος ή Η μελαγχολική πλευρά του σαρκασμού», *ό.π.*, σ. 156.

Παραδόξως, όμως, στην αισθητιστική δραματολογία του Στάικου ακόμα και οι αισθήσεις, οι οποίες συνιστούν το περίβλημα των πράξεων και των ενεργειών των δραματικών προσώπων, υπάγονται στη διαρκή υπονόμευσή τους από τον συγγραφέα. Έτσι και τα μέσα που μετέρχεται η Εύα Σαββίδη ενέχονται σε ένα παιχνίδι γοητείας, που όμως δεν αποδεικνύεται καθόλου αγνό και αθώο. Η πρόθεσή της να γοητεύσει τον Βακόντιο διέρχεται μέσα από την εξαπάτηση, αφού καταρχάς υποδύεται την ηθοποιό, στοχεύοντας έτσι να προκαταλάβει τη θετική του απόκριση στα αισθήματά της: «Το παιχνίδι γίνεται θέατρο –παιχνίδι γοητευτικό»²¹⁵³. Παράλληλα, η Εύα φαίνεται ότι έχει σκηνοθετήσει στο μυαλό της όλες τις λεπτομέρειες της συνένωσής της με τον Βακόντιο, όπως χαρακτηριστικά αποδεικνύεται με τη σκηνή της βεντάλιας²¹⁵⁴. Ως σκηνικό αντικείμενο η βεντάλια έχει διαχρονικά ταυτιστεί με το γυναικείο φύλο. Όπως επισημαίνει ο Sofer, στο θέατρο η οπτική αντίθεση μεταξύ βεντάλιας της γυναίκας και σπαθιού ή όπλου του άντρα βοηθούσε ανέκαθεν το κοινό να εντάξει τα δύο φύλα σε διαφορετικές σφαίρες. Μάλιστα, σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, το ξεδίπλωμα της βεντάλιας προσέδιδε μεγαλύτερο σκηνικό εκτόπισμα στα γυναικεία πρόσωπα από αυτό των ανδρών²¹⁵⁵.

Στο εκτεταμένο, λοιπόν, επεισόδιο της βεντάλιας η Εύα προσκαλεί τον Βακόντιο να της κάνει λίγο αέρα με τη βεντάλια και αμέσως τα «ευεργετικά ριπίσματα» της βεντάλιας αποκτούν για την ίδια ηδονική διάσταση. Η ηδονή αυτή θα αρχίσει να κλιμακώνεται μέχρι που θα απολήξει σε «ρίγη» και «συσπάσεις των αποκρύφων κρυσμών του δόλιου σώματος»²¹⁵⁶ της Εύας, με τον Βακόντιο να επιταχύνει διαρκώς και με ασυνήθιστη βιαιότητα τις κινήσεις του, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες. Οι ρόλοι εδώ φαίνονται να έχουν συμπλεχθεί. Καθώς ο Βακόντιος αναλαμβάνει τον χειρισμό της βεντάλιας και η Εύα φιλήδονα δέχεται τα ριπίσματά της, μοιάζει σαν την ενέργεια της βεντάλιας να διαμοιράζονται και τα δύο πρόσωπα. Δεν υφίσταται πλέον διαχωρισμός των δύο φύλων ή, ακριβέστερα, έχει επιτευχθεί η συνένωση των δύο φύλων κάτω από την επενέργεια της βεντάλιας. Ο κοινός ρυθμός που δημιουργείται καθώς ο Βακόντιος σείει τη βεντάλια και το σώμα της Εύας αναριγά σε κάθε της κίνηση, με την όλη σκηνή να εκβάλλει σε ένα αισθησιακό κρεσέντο, ανακαλεί ευθέως την αίσθηση της ερωτικής πράξης.

Η σκηνή της βεντάλιας, συνεπώς, προβάλλει ως «μια ερωτική στιχομυθία που με έντεχνο και ποιητικό τρόπο υπονοεί και μεταμφιέζει με λέξεις και χειρονομίες την ερωτική πράξη»²¹⁵⁷. Όμως και σε αυτήν ακόμα τη μετάπλαση της ερωτικής πράξης υπέρπει η μη αυθεντικότητα. Λίγο αργότερα, όταν στην παρέα των τριών προστεθεί η Χ. Τζώρτζη, εκείνη θα αναπαραγάγει αυτούσια τα λόγια της Εύας από την προηγούμενη σκηνή, αναγκάζοντας έτσι την Εύα να ομολογήσει ότι η ίδια είχε σκηνοθετήσει τη σκηνή της βεντάλιας, προκειμένου να παγιδεύσει ερωτικά τον Βακόντιο. Όταν στο τέλος του έργου ο Βακόντιος της ζητά να επαναλάβουν τη σκηνή

²¹⁵³ Χρησιτίδης, «Το παιχνίδι του θεάτρου», *Ελευθεροτυπία*, 20.3.1994.

²¹⁵⁴ «Οι γυναίκες του Στάικου σκηνοθετούν, και όπου χρειάζεται ναρκοθετούν, τα έργα όπου πρωταγωνιστούν», σημειώνει χαρακτηριστικά ο Σ. Πατσαλίδης. Πατσαλίδης, «Το μεταμοντέρνο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», *Ο Αναγνώστης*, 6.1.2020.

²¹⁵⁵ Sofer, *ό.π.*, σσ. 123, 129.

²¹⁵⁶ Στάικος, «Φτερά στρουθοκαμήλου», *ό.π.*, σ. 177.

²¹⁵⁷ Τζουμάκα, *ό.π.*, σ. 357.

με τη βεντάλια, εκείνη αρνείται κατηγορηματικά, προβάλλοντας πλέον αποφασισμένη να εγκαταλείψει τον εραστή της. Τελικά επέρχεται η ανατροπή και η Εύα όχι μόνο δεν εγκαταλείπει τον Βακόντιο, αλλά δεσμεύεται μαζί του με τα δεσμά του γάμου.

Ο αναδιπλασιασμός της σκηνής της βεντάλιας επικυρώνει τον μεταθεατρικό χαρακτήρα του έργου, του οποίου η δράση διαρθρώνεται πάνω σε ένα συνεχές παιχνίδι ειδώλων και κατόπτρων. Ακόμα και τα αντικείμενα της γυναικείας φιλαρέσκειας, καθώς εκτίθενται στα άπληστα βλέμματα των παριστάμενων και αναλώνονται στη λεκτική αναπαραγωγή τους, που υποκαθιστά την αυθεντική τους υπόσταση, εκπίπτουν σε αντικείμενα-φετίχ που απομιμούνται τη θηλυκότητα και τον γνήσιο αισθησιασμό. Χαρακτηριστική ως προς αυτού του είδους την «αισθησιακή αισθητική»²¹⁵⁸ είναι η αποστροφή της Εύας προς το τέλος του έργου, όταν εξηγηθεί στον Βακόντιο ότι είναι ανάγκη να βάψει τα χείλη της: «αν μιλήσω με άβαφα χείλη, θα καταλάβετε τελείως άλλα πράγματα»²¹⁵⁹. Τα χείλη εδώ συγχωνεύονται με τον λόγο που αρθρώνουν και η μεταμφίεσή τους σημαίνει αυτόματα τη μεταμφίεση του λόγου: «Το σώμα, το στόμα, έχει ανάγκη από τα ψιμύθια του θεάτρου προτού εκφέρει σαν ψέμα τη μεγαλύτερη αλήθεια»²¹⁶⁰.

Η εναλλαγή ρόλων και ταυτοτήτων στη δραματουργία του Στάικου δεν έχει ανάγκη από οπτικά ερείσματα για να συγκροτηθεί –αναφύεται κατεξοχήν στο πεδίο του δραματικού λόγου, εκεί όπου ο κώδικας παραχαράσσεται αδιαλείπτως, φανερώνοντας την απουσία ενός συμπαγούς νοηματικού κέντρου. Εδώ η γλώσσα γίνεται «το όριο του έργου»²¹⁶¹ και ό,τι λέγεται υπόκειται κάθε φορά στην αίρεση της πραγματικότητας. Διαμορφώνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο μια δραματική συνθήκη της αυτοϋπονόμευσης και της επάλληλης ειρωνείας. Αυτήν τη συνθήκη συνοψίζει και ο τίτλος του έργου. Τα φτερά στρουθοκαμήλου, που κατά τα άλλα δεν έχουν κανέναν ουσιαστικό δραματικό ρόλο στο έργο, παρά μόνο συμπληρώνουν την αμφίεση της Εύας, ανακαλούν αυτήν ακριβώς την εικόνα της γυναικείας ματαιοδοξίας και ανάγονται σε «ακούσιο σύμβολο του γυναικείου 'φενακισμού'»²¹⁶². Η φενάκη αυτή, όμως, δεν περιορίζεται αποκλειστικά στον τρόπο με τον οποίο αποτυπώνεται η γυναικεία φύση στη δραματουργία του συγγραφέα, αλλά διαποτίζει το σύνολο των δραματικών καταστάσεων, φτάνοντας στον πυρήνα του δραματικού σύμπαντος έκαστου έργου. Τα φτερά στρουθοκαμήλου στο ομώνυμο έργο δεν συμβολίζουν παρά τη γενικευμένη αυταπάτη με την οποία περιβάλλεται ο ανθρώπινος βίος, σε έναν εκλεκτικό συσχετισμό «του μύθου και της συμπεριφοράς των προσώπων του έργου με την αγαθότατη υσιπόδα, αλλά ηλίθια στρουθοκάμηλο»²¹⁶³.

²¹⁵⁸ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, *ό.π.*, σ. 156.

²¹⁵⁹ Στάικος, *ό.π.*, σ. 207.

²¹⁶⁰ Τσατσούλης, «Αναζητώντας το ρόλο: εκδοχές του δραματικού προσώπου στο νεοελληνικό μεταπολεμικό θέατρο», *ό.π.*, σ. 156.

²¹⁶¹ Καλτάκη, «Φτερά στρουθοκαμήλου», *Επενδυτής*, 16.4.1994.

²¹⁶² Αλκαίος Μαργαρίτης, «'Φτερά στρουθοκαμήλου'», *Τα Νέα*, 2.4.1994.

²¹⁶³ Περσεύς Αθηναίος, «Φτερά Στρουθοκαμήλου στο θέατρο οδού Κεφαλληνίας», *Ελεύθερη Ώρα*, 10.4.1994.

Με τον ίδιο τρόπο που «τα άβαφτα χείλη είναι τα μη θεατρικά χείλη»²¹⁶⁴, έτσι και το φόρεμα της Εύας, το γοβάκι της, τα ψιμύθια και τα αξεσουάρ της αποκτούν ιδιαίτερη σκηνική και δραματική λειτουργικότητα όταν θεωρηθούν υπό το πρίσμα της θεατρικότητας. Αντικείμενα καθημερινά και κοινά, εφόσον ενταχθούν στη δραματική συνθήκη των πολλαπλών κατόπτρων και στην αισθητική του ψεύδους, υπερβαίνουν την εγγενή τους χρήση ως βοηθημάτων της γυναικείας φιλαρέσκειας ή ακόμα και ματαιοδοξίας και διανοίγονται σε μια ποιητική της ψευδαίσθησης. Άλλωστε, κατά δήλωση του συγγραφέα, «το παιχνίδι, το ψέμα, η μεταμφίεση, οι ανανεούμενες διαρκώς μεταμορφώσεις των εραστών για τη συντήρηση και διαίωνιση της ουτοπίας [...] συναποτελούν το ανεξάντλητο αποθεματικό θεατρικότητας που υπάρχει στην καθημερινή ζωή»²¹⁶⁵. Αυτήν τη θεατρικότητα της καθημερινής ζωής θέτει ο Στάικος σε πρώτο πλάνο στη δραματολογία του, σμιλεύοντας πρόσωπα τα οποία αίρονται πάνω από τις ατομικές περιπτώσεις και καθίστανται υποκείμενα και ταυτόχρονα αντικείμενα του αέναου παιχνιδιού των ρόλων εντός του ανθρώπινου βίου.

Αντικείμενα συνδεδεμένα με τη γυναικεία φιλαρέσκεια είναι και τα διαμάντια που εμφανίζονται στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη *Διαμάντια και μπλουζ*. Όπως φανερώνει και ο τίτλος του έργου, οι δύο πόλοι στους οποίους βασίζεται το δραματικό του σύμπαν είναι από τη μια ο λαμπερός κόσμος των κοσμημάτων και από την άλλη η αισθαντική και συνάμα μελαγχολική μελωδία των μπλουζ. Από τη μια δηλαδή, «η πολυτέλεια, η άνεση, η φιγούρα, η απαστράπτουσα βιτρίνα, τα ακριβά χόμπι, η κοινωνική προβολή» και από την άλλη «η κατάθλιψη, η πλήξη, η θλίψη και η παραίτηση»²¹⁶⁶. Η Άννα, κεντρική ηρωίδα του έργου, βρίσκεται εγκλωβισμένη σε μια πραγματικότητα που την έχει ισοπεδώσει συναισθηματικά και ψυχικά, καθώς στη μεγαλοαστική της ζωή δεν βρίσκει πλέον τίποτε που να την γεμίζει ουσιαστικά, οι σχέσεις της έχουν καταρρεύσει και η ίδια προστρέχει τώρα στο παρελθόν σε μια απόπειρα να έλθει αντιμέτωπη με τους ανεκπλήρωτους πόθους της. Από ένα ποίημα που της είχε χαρίσει κάποτε ένας νεανικός της έρωτας επιχειρεί να αντλήσει τη δύναμη που θα την ωθήσει στην αυτοπραγμάτωση. Παραχωρεί τους στίχους του ποιήματος στην κόρη της Ειρήνη και τον σύντροφό της Νίκο, προκειμένου να τους μελοποιήσουν και με το τραγούδι αυτό να συμμετάσχουν σε ένα διαγωνιστικό φεστιβάλ. Σε όλη τη διάρκεια της δράσης η Άννα δοκιμάζει τον δικό της ρυθμό πάνω στο τραγούδι, ο οποίος μετά από πλείστες ανατροπές θα επικρατήσει τελικά στην τελευταία εικόνα του έργου, χαρίζοντάς της την πολυπόθητη αυτοεκπλήρωση.

Η ειρωνική αντιστροφή²¹⁶⁷ που τελείται στον τίτλο του έργου συμπυκνώνει με τον πιο εύσημο τρόπο την αντίφαση στην οποία διαβιό η Άννα, αποδεικνύοντας ότι

²¹⁶⁴ Τσατσούλης, «Μεταμφιέσεις προσώπων και λόγου στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στον τόμο *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 309.

²¹⁶⁵ Στάικος, «Η γραφή της σκηνοθεσίας ή η σκηνοθεσία της γραφής», ό.π., σ. 61.

²¹⁶⁶ Γεωργουσόπουλος, «Αστικό ιλαρόδραμα», ό.π.

²¹⁶⁷ Η Α. Μπακοπούλου-Χωλς αναφέρεται στην ειρωνική αντιστροφή των τίτλων που χαρακτηρίζει μεγάλο μέρος της δραματολογίας της Αναγνωστάκη. Μπακοπούλου-Χωλς, «Λούλα Αναγνωστάκη: Το όραμα της ανθρώπινης νίκης», ό.π., σ. 30. Ο Δ. Τσατσούλης, σε μια μελέτη του για τη δραματολογία της Αναγνωστάκη μέσα από τη θεωρία των πιθανών κόσμων, γράφει ότι «το συνδετικό του τίτλου του

«το όνειρο σπαταλήθηκε από τη μεταποίησή του σε ύλη»²¹⁶⁸. Ενώ από την καθημερινότητα της Άννας δεν λείπει τίποτα –αγαθά, ασφάλεια, ταξίδια, τέχνη, πολυτέλεια–, εκείνη βιώνει ένα ανεκπλήρωτο κενό, το οποίο επιχειρεί να υπερβεί διά της μουσικής. Και ενώ η μουσική σε όλη τη διάρκεια του έργου αποτυγχάνει να εκπληρώσει τον ρόλο που της έχει προδικάσει η Άννα, στην τελευταία εικόνα διακηρύσσει πανηγυρικά την παντοδυναμία της, οδηγώντας την Άννα στην αυτοπραγμάτωση. Μέχρι, όμως, να συμβεί αυτό η Άννα έχει διέλθει από όλα τα στάδια ανασφάλειας, συναισθηματικής συντριβής, απραξίας και παλιμβουλίας, καθώς δραματικά γεγονότα ανατρέπουν άρδην την οικεία πραγματικότητά της: τη στιγμή που εκείνη καλεί στο τηλέφωνο τον εραστή της Σωτήρη για να του πει ότι πρόκειται να εγκαταλείψει το σπίτι της για να φύγει μαζί του, εκείνος της δηλώνει ότι θέλει να χωρίσουν. Λίγο αργότερα η είδηση της απιστίας του άντρα της, Γιάγκου, με τη συνακόλουθη ανακοίνωση εκ μέρους του ότι πρόκειται να εγκαταλείψει τη συζυγική εστία και να φύγει με την αγαπημένη του Σόνια, καθηλώνουν την Άννα, για τον πρόσθετο λόγο ότι η ίδια είχε λίγο νωρίτερα δεχθεί στο σπίτι της τη Σόνια ως φίλη της φίλης της Ελένης και μάλιστα είχε θαυμάσει την προσωπικότητα αλλά και τα κοσμήματά της.

Η Άννα στο έργο εμφανίζεται με μια εικόνα φιλαρέσκειας, την οποία δείχνει ότι δεν είχε μέχρι τώρα στη ζωή της. Για πρώτη φορά παραδέχεται την επιθυμία της για διαμάντια, όταν αντικρίζει το μενταγιόν και τα δαχτυλίδια της Σόνιας, όπως επίσης για πρώτη φορά φέρεται αποφασισμένη να φορά όμορφα ρούχα. Η μεταστροφή της αυτή χαιρετίζεται με ενθουσιασμό από τους οικείους της, γεγονός που αντανακλάται στα θετικά σχόλια τα οποία εισπράττει για την εμφάνισή της, αλλά δεν λείπει και μια σχετική αμηχανία. Στο παράπονο που εκφράζει στον Γιάγκο ότι ουδέποτε της έχει δωρίσει ένα πολύτιμο κόσμημα, εκείνος της αντιτείνει ότι δεν την έχει συνηθίσει να φορά τέτοια κοσμήματα και τότε η Άννα του εξηγεί ότι, ακόμα και αν τα είχε, μπορεί να μην τα φορούσε, ωστόσο θα της άρεσε απλώς να τα θαυμάζει, γνωρίζοντας ότι είναι πολύτιμα. Για την Άννα, συνεπώς, τα διαμάντια και η πολυτέλεια συνιστούν ένα ακόμα μέσο διαφυγής, μια ακόμα ψευδαισθητική συνθήκη στην οποία η ίδια καταφεύγει, προκειμένου να μπορέσει να αντέξει την κενότητα της ύπαρξής της. Και αυτά, όμως, όπως και όλα τα άλλα υποστηρικτικά βοηθήματα που η ίδια έχει επιστρατεύσει, αποδεικνύονται αδύναμα να της προσφέρουν την εσωτερική πληρότητα που αναζητά.

Με τον τρόπο αυτό κάτω από την ασημαντότητα των κοσμημάτων, των ρούχων και των λοιπών αξεσουάρ, αναδύεται το βαθύτερο υπαρξιακό δράμα της Άννας, φωτίζοντας «σκοτεινές περιοχές της ανθρώπινης φύσης»²¹⁶⁹. Η Άννα φέρεται

έργου 'και' [...] δεν συνδέει δύο πιθανούς κόσμους, αλλά στην πραγματικότητα τους αντιπαραθέτει ως ασύμπτωτους». Τσατσούλης, *Η θεωρία των πιθανών κόσμων και η δραματολογία της Λούλας Αναγνωστάκη*, ό.π., σ. 190.

²¹⁶⁸ Περσεύς Αθηναίος, «'Διαμάντια και Μπλουζ'», *Ημερησία*, 25.11.1990.

²¹⁶⁹ Λαμπαδαρίδου-Πόθου, «Αναφορά στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη», ό.π., σ. 359. Ανάλογη οπτική υιοθετεί και η Ε. Πετάση σε κριτική της για τη δεύτερη παράσταση του έργου, κάνοντας λόγο για «ανθρώπους-συμπτώματα μιας παθολογικής κοινωνίας που οι φαινομενικά ασήμαντες αλλά ουσιαστικά τραγικές λεπτομέρειες της καθημερινότητάς τους, αποκαλύπτουν την ερημιά τους, την

να θαυμάζει τον κοσμοπολίτικο αέρα και την ψυχική ισορροπία της Σόνιας, η οποία, όμως, αρχικά εν αγνοία της πρώτης, είναι και ο παράνομος δεσμός του άντρα της. Το μενταγιόν της Σόνιας αντανάκλα την πληρότητα της ευτυχισμένης ζωής που η ίδια ποτέ δεν έζησε. Η ζήλεια της Άννας, επομένως, για το διαμαντένιο μενταγιόν της ξένης γυναίκας ανάγεται σταδιακά σε κάτι παραπάνω από έναν απλό θαυμασμό της ισχυρής της προσωπικότητας. Ενσαρκώνει την παραδοχή της δικής της αδυναμίας να ορίσει τη ζωή της σύμφωνα με τις βαθύτερες επιθυμίες της, μια παραδοχή στην οποία φτάνει όταν η προσωπική της ζωή έχει πια κατακερματιστεί.

Μετατοπιζόμενο το δράμα του κεντρικού δραματικού προσώπου από το καθαυτό υπαρξιακό πεδίο, το οποίο κυριαρχούσε στην πρότερη δραματολογία της συγγραφέως, στη βαθύτερη αγωνία που απορρέει από την προβληματική της έμφυλης ταυτότητας, συμπυκνώνει έναν λόγο που αίρεται πάνω από τα κυρίαρχα στερεότυπα, αντιπροσωπεύοντας τη «χαμένη σκηνή στην ανάπτυξη του ζητήματος της ζωής της γυναίκας»²¹⁷⁰. Υπό αυτό το πρίσμα ο τίτλος του έργου προβάλλει ειρωνικός ως προς την γυναικεία ματαιοδοξία των διαμαντιών και της πολυτέλειας, αντίθετα ακριβής και προφητικός ως προς το δεύτερο σκέλος του, την αναγεννητική δύναμη της μουσικής.

Η μουσική συμπυκνώνει τόσο την αγωνία της Άννας σε όλη τη διάρκεια του έργου να βρει έναν τρόπο προσωπικής έκφρασης, «έναν άλλο ρυθμό μέσα στον κυριαρχούντα ρυθμό»²¹⁷¹, όσο και τη λύτρωση από το προσωπικό της δράμα στο τέλος του έργου, καθώς καταλήγει σε μια μελωδία που ικανοποιεί την ίδια, αλλά ταυτόχρονα γίνεται αποδεκτή από το περιβάλλον της. Με αυτόν τον τρόπο, στη διττή διάσταση του τίτλου του έργου αντανάκλαται όχι μόνο μια δυνατότητα που δεν πραγματοποιήθηκε και που αφορά τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες της Άννας, αλλά και η εναλλακτική της, την οποία η συγγραφέας αναζητά στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η αναζήτηση των διαμαντιών ως τόπων ικανοποίησης της γυναικείας ματαιοδοξίας μπορεί να διαψεύδεται στην πορεία της δράσης, αλλά η μουσική ως πεδίο ψυχικής αναγέννησης κερδίζει έδαφος και στο τέλος αναδύεται ως η μοναδική δυνατότητα ουσιαστικής αυτοπραγμάτωσης για την Άννα.

Η ροπή στα κοσμήματα και τα παντός είδους λούσα συνιστά το αντίβαρο ενός συναισθηματικά στερημένου βίου και για τη Μαίρη από το έργο *Ριάλιτι και Σόου* του

ανικανότητά τους να αισθανθούν ή να επικοινωνήσουν τα αισθήματά τους». Πετάση, «Το σύγχρονο ελληνικό έργο. Ανιχνεύοντας τον ανθρώπινο ψυχισμό», *Ναυτεμπορική*, 3.3.2006.

²¹⁷⁰ Patsalidis, «Greek women dramatists: The Road to Emancipation», *ό.π.*, σ. 97. Η άποψη που εκφράζει η Ε. Σακελλαρίδου για την κεντρική ηρωίδα του έργου, την οποία αποκαλεί «θύμα» και όχι οραματίστρια, που έτσι υπονομεύει τον φεμινιστικό λόγο και διαιωνίζει τον κυρίαρχο ανδροκεντρισμό, δεν θεωρούμε ότι ταιριάζει με το βάθος του προσώπου της Άννας. Σε όλη την –φαινομενικά προβλεπόμενη– πορεία του δραματικού προσώπου στο έργο ανιχνεύονται ανεπαίσθητες ρωγμές, στις οποίες παρεισφρεί ένας αγωνιώδης λόγος φύλου και ταυτότητας με κλιμακούμενη ένταση. Εξάλλου, το γεγονός ότι η Αναγνωστάκη δίνει στο τέλος του έργου στην Άννα τη δημιουργική διέξοδο της μουσικής, αποδεικνύει ότι η στάση της απέναντι στην ηρωίδα της κάθε άλλο παρά αναπαράγει το κυρίαρχο στερεότυπο της γυναίκας. Αντίθετα, όχι μόνο παρέχεται στην Άννα μια διέξοδος, αλλά η διέξοδος αυτή εντοπίζεται σε ένα ολότελα εναλλακτικό και ριζοσπαστικό πεδίο, όπως αυτό της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Για τη σχετική ανάλυση της Σακελλαρίδου, βλ.: Sakellaridou, «The immaterial presence of women in contemporary Greek Theatre», *ό.π.*, σσ. 122-141.

²¹⁷¹ Γεωργουσόπουλος, «Σε αναζήτηση άλλου ρυθμού», *Τα Νέα*, 20.11.1990.

Παναγιώτη Μέντη. Ενώ, όμως, στην περίπτωση του έργου της Αναγνωστάκη η Άννα προέρχεται από ένα αστικό περιβάλλον και η κενότητα που αισθάνεται ανάγεται στη ραθυμία της κατά τα άλλα πολυτελούς διαβίωσής της, στην περίπτωση του Μέντη η Μαίρη φέρεται να έχει μεγαλώσει σε ένα μικροαστικό περιβάλλον, με εμφανή την απουσία της πατρικής φιγούρας και με μια άκρως συγκρουσιακή σχέση με τη μητέρα. Στο περιβάλλον αυτό, όπως αποδεικνύεται, η Μαίρη δεν κατόρθωσε ποτέ να ανθίσει και το συναισθηματικό έλλειμμα που κουβαλά την συνοδεύει μέχρι το δραματικό παρόν, οπότε και εμπλέκεται σε μια παράνομη σχέση με τον σύντροφο της μητέρας της. Η Μαίρη, συνεπώς, εμφανίζεται ως μια ασταθής ύπαρξη σε διαρκή αναζήτηση του νοήματος της ζωής της, το οποίο μοιάζει να συλλαμβάνει μόλις στο τέλος του έργου, όταν πλέον η αξιοπρέπειά της έχει ευτελιστεί στον μέγιστο βαθμό μετά την έκθεσή της στο πλατό του τηλεοράσι. Τότε είναι που αποφασίζει να κόψει οριστικά τον ομφάλιο λώρο από τη μητέρα της, Λέτα, αλλά και να απεμπλακεί από τον νοσηρό δεσμό της με τον Γιώργο, ακόμα και αν αυτή η απεμπλοκή διέρχεται μέσα από τη θανάτωση του καρπού του έρωτά τους.

Η αγάπη της Μαίρης για τα κοσμήματα και τα φορέματα φανερώνεται κατά τη διάρκεια του δείπνου που έχει στηθεί για τον εορτασμό των γενεθλίων της. Οι προσκεκλημένοι φίλοι της Μαίρης, Μπέσου και Αντώνης, φέρνουν στη Μαίρη δώρο ένα παντατίφ από κουνζίτη. Ο Αντώνης, μάλιστα, το περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια, σημειώνοντας ότι ο πολύτιμος λίθος που στολίζει το μενταγιόν συνδέεται αστρολογικά με την ημέρα γέννησης της Μαίρης. Οι παριστάμενοι παρακαλούν τη Μαίρη να δοκιμάσει το μενταγιόν για να το θαυμάσουν, αλλά εκείνη αντιτείνει ότι δεν ταιριάζει με το φουστάνι της και ότι προτιμά να το φορέσει σκέτο. Η Λέτα της απαντά δηκτικά ότι η ίδια θα το φορούσε και η Μαίρη στον ίδιο τόνο την προσκαλεί να το φορέσει. Τη φορτισμένη ατμόσφαιρα σπεύδει να αποφορτίσει ο Γιώργος προτείνοντας σε όλους ένα ακόμα ποτό.

Νωρίτερα στο πάρτι η Μπέσου είχε παρατηρήσει το φόρεμα της Μαίρης. Εκείνη είχε τότε υποστηρίξει ότι το αγόρασε πρόσφατα, αφού το είδε σε μια βιτρίνα και το ερωτεύτηκε. Προθυμοποιήθηκε, μάλιστα, να το δανείσει στην Μπέσου, προκειμένου εκείνη να το φορέσει στη φωτογράφιση της επόμενης μέρας. Μια ακόμα στιγμή έντασης, όμως, της Μαίρης με τη Λέτα θα αποκαλύψει όλη την αλήθεια γύρω από το φόρεμα. Στο τέλος της σκηνής του εορτασμού βλέπουμε τη Μαίρη με τη Λέτα να έχουν απομονωθεί και τη Μαίρη να εκμυστηρεύεται στη μητέρα της ότι σκοπεύει να εγκαταλείψει το σπίτι. Η Λέτα αντιδρά στην προοπτική αυτή επιτιθέμενη στην κόρη της. Κάτω από την ψυχολογική πίεση της στιγμής οι αντιστάσεις της κάμπτονται και αφήνεται να παρασυρθεί από το συναίσθημά της. Λέει, τότε, στη Μαίρη ότι γνωρίζει πως το φόρεμα της το έκανε δώρο ο Γιώργος. Η Μαίρη προς στιγμήν δεν αντιδρά, ύστερα αγκαλιάζει τη μητέρα της και κάνει να φύγει και τότε η Λέτα οργισμένη την διώχνει με ύβρεις και προπηλακισμούς.

Το κόσμημα και το φόρεμα εξελίσσονται σε πεδίο υπόγειου ανταγωνισμού για τις δύο γυναίκες, όπως ακριβώς είχε συμβεί με την Άννα και τη Σόνια στο έργο της Αναγνωστάκη. Ενώ, όμως, εκεί η μία γυναίκα συνιστούσε το πρότυπο της συναισθηματικής πληρότητας και ευζωίας, εδώ καμία από τις δύο γυναίκες δεν αντιπροσωπεύει μια θετική στάση απέναντι στη ζωή. Ο Μέντης στη δραματουργία

του τείνει να παρουσιάζει τα πρόσωπά του εγκλωβισμένα στους κυρίαρχους κοινωνικούς ρόλους, να προσπαθούν να αρθούν πάνω από τα κοινωνικά τους προβλήματα, να υπερβούν τα ταξικά και έμφυλα στερεότυπα που ορίζουν τη ζωή τους, αλλά τελικά να συντρίβονται κάτω από το βάρος των ανεκπλήρωτων επιθυμιών και των συναισθηματικών τους ελλειμμάτων.

Έτσι, ενώ στην Αναγνωστάκη τα κοσμήματα και τα λοιπά αξεσουάρ, μοιλονότι αποτυγχάνουν να εκπληρώσουν τον ρόλο τους, βρίσκουν τελικά το ισοδύναμό τους στην αισιόδοξη προοπτική της μουσικής, στον Μέντη εξαντλούνται σε ένα ακόμα πεδίο ενδοοικογενειακής σύγκρουσης και ψυχικής εκτόνωσης των προσώπων. Η Μαίρη θα βρει τελικά τη διέξοδο στη ζωή της μόνο όταν αποφασίσει να διαρρήξει όλους τους δεσμούς με το παρελθόν της και να κάνει μια νέα αρχή σε έναν νέο τόπο. Η μεταστροφή αυτή δεν διέρχεται μέσα από μια οικεία για τη Μαίρη συνθήκη, όπως στην περίπτωση της Άννας, αλλά κατόπιν οριστικής ρήξης με αυτήν. Για τον Μέντη η ατομική υπέρβαση αναγκαστικά την κατάρριψη όλων των κοινωνικών στερεότυπων που εγκλωβίζουν το άτομο σε έναν ορισμένο ρόλο και για τον λόγο αυτό ο δρόμος προς την αυτο-υπέρβαση προβάλλει επώδυνος και ριζοσπαστικός.

Η Έλενα Πέγκα στο έργο της *Τα καινούρια ρούχα του Αυτοκράτορα* θεματοποιεί με αυτοαναφορικό τρόπο την υπονόμηση των αντικειμένων εντός του δραματικού λόγου, υπάγοντας στη συνθήκη του ορατού και του αόρατου τα ρούχα τα οποία οι δύο απατεώνες ράφτες φέρονται να σχεδιάζουν για λογαριασμό του Αυτοκράτορα. Εκκινώντας από το ομώνυμο παραμύθι του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν, η συγγραφέας αξιοποιεί το παραμυθιακό πλαίσιο προκειμένου να αρθρώσει έναν λόγο πάνω στην κατασκευή της εικόνας του εαυτού στη σύγχρονη κοινωνία της κατανάλωσης και στη διαδικασία σημειοποίησης στην οποία εισέρχεται το ανθρώπινο σώμα, καθώς συντάσσεται με τις εκάστοτε επιταγές της μόδας και του lifestyle. Η συνθήκη την οποία θέτουν οι δύο ράφτες σχετικά με τα κατά τα άλλα ανύπαρκτα ρούχα του Αυτοκράτορα, ότι δηλαδή μόνο όσοι είναι ανάξιοι των τίτλων τους θα αδυνατούν να τα αναγνωρίσουν, εξελίσσεται σε παγίδα, στην οποία προοδευτικά θα πέσουν όλα τα δραματικά πρόσωπα: από τους αυλικούς μέχρι τον ίδιο τον Αυτοκράτορα και εν τέλει τον Λαό, ο οποίος στην τελευταία σκηνή του έργου μένει να επευφημεί τον Αυτοκράτορα που παρελαύνει γυμνός μπροστά του.

Οι σκηνές στις οποίες τα δραματικά πρόσωπα εκτίθενται στις «υψηλές δημιουργίες» των δύο ραφτών, του Άι και του Κιου, εκτυλίσσονται μέσα στο εργαστήρι, το οποίο τους έχει παραχωρήσει ο Αυτοκράτορας για τον σκοπό αυτό. Πρώτα προσκαλείται ο Αυλικός και έπειτα ακολουθεί η Κορνήλια. Αμφότεροι, μετά την αρχική τους έκπληξη και ταραχή, δίνουν τη συγκατάθεσή τους για τα υφάσματα που έχουν επιλεγεί, με αποτέλεσμα να έρχεται και η σειρά του Αυτοκράτορα, ο οποίος τώρα καλείται να δοκιμάσει τα «ρούχα». Ομοίως και εκείνος στέκει αρχικά έκπληκτος, αλλά μόνο η μηχανικά αναπαραγόμενη Σκέψη του τολμά να εκφράσει τις αμφιβολίες του: «Μα τι γίνεται εδώ; Δεν βλέπω τίποτα. Είναι φοβερό. Λες να είμαι χαζός; Ή ανάξιος να είμαι αυτοκράτορας; Ο βλαξ ο Αυλικός πώς το βλέπει;»²¹⁷².

²¹⁷² Πέγκα, *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, ό.π., σ. 41.

Ωστόσο, αμέσως μετά νεύει στον Αυλικό και εκείνος ανακοινώνει στους δύο ράφτες ότι ο Αυτοκράτορας εγκρίνει απολύτως τις δημιουργίες τους, οι οποίες μάλιστα έχουν ξεπεράσει κατά πολύ τις προσδοκίες του.

Το έργο κλείνει με την πασαρέλα του γυμνού Αυτοκράτορα μπροστά στο πλήθος του Λαού που τον επευφημεί και τον χειροκροτεί, αλλά και με τη θανάτωση του Μελλοθάνατου πάνω στην ηλεκτρική καρέκλα, καθώς ήταν ο μόνος ο οποίος τόλμησε να αποφανθεί ενώπιον όλων ότι ο βασιλιάς είναι γυμνός. Η πυροδότηση των υψηλών τάσεων στην ηλεκτρική καρέκλα συνοδεύεται από έκρηξη, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, μετά την οποία η σκηνή βυθίζεται στο σκοτάδι. Όταν το φως επανέρχεται, όλα τα επί σκηνής μόνιτορ δείχνουν την εικόνα μιας θάλασσας, που ήταν και η τελευταία επιθυμία του Μελλοθάνατου. Η εικόνα της θάλασσας κατακλύζει, έτσι, τον σκηνικό χώρο, διαρρηγνύοντας τη συνέχεια του δραματικού πλαισίου και παρουσιάζοντάς μας μια εικονική πραγματικότητα ως τη μόνη δυνάμενη να υπάρξει και να έχει μελλοντική προοπτική. Ο δραματικός χώρος εκβάλλει έτσι σε μια δυστοπία: οι αυθεντικές επιθυμίες, ανάγκες και σκέψεις που έχουν καταγραφεί στην εξέλιξη της δράσης καταστέλλονται και νομιμοποιούνται αποκλειστικά ως αναπαραγωγές σε μια εικονική πραγματικότητα. Το βίωμα καθίσταται έγκυρο μόνο διαμεσολαβημένο και ως τέτοιο δύναται να αναπαράγεται εσαεί σε μια διαρκή ανακύκλωση του παρόντος.

Η διάσταση αυτή του διεσταλμένου παρόντος, το οποίο επεκτείνεται και καταλαμβάνει κάθε μελλοντική προοπτική αφομοιώνοντας ταυτόχρονα το παρελθόν, είναι καθοριστική στο έργο. Η ίδια η συγγραφέας σημειώνει σχετικά: «Υπάρχει ο χρόνος. Μόνο σαν παρόν. Και αυτό που στην ουσία το έργο διαπραγματεύεται δεν είναι άλλο από το τώρα και το εδώ»²¹⁷³. Πάνω στην αρχή αυτή έχει στηθεί και το σχέδιο εξαπάτησης του Αυτοκράτορα εκ μέρους των δύο ραφτών: ο Άι και ο Κιου διαμορφώνουν μια περίκλειστη συνθήκη, εντός της οποίας όλα τα δραματικά πρόσωπα εξωθούνται να δηλώσουν ότι βλέπουν τα ρούχα του Αυτοκράτορα, παρότι καταφανώς η σκέψη και η συνείδησή τους υπαγορεύουν το αντίθετο. Γύρω από τα αόρατα ρούχα του Αυτοκράτορα κατασκευάζεται έτσι ένα ψεύδος, στο οποίο καλείται να υποταχθεί όλος ο περίγυρος όπως και ο ίδιος ο Αυτοκράτορας. Η διαδικασία αυτή της χειραγώγησης εκ μέρους των ραφτών και της εθελουφλίας των υπολοίπων οδηγεί τελικά σε μια εντελώς στρεβλή εικόνα της πραγματικότητας, που παγιδεύει τα δραματικά πρόσωπα σε μια αναπόδραστη συνθήκη. Με τον τρόπο αυτό, τα αόρατα ρούχα ενεργοποιούν την προβληματική της θέασης της πραγματικότητας στην κατεύθυνση μιας εθελούσιας αυταπάτης, που ανάγει τελικά το γυμνό σώμα σε σημείο προς κατανάλωση. Η εικόνα του Αυτοκράτορα προβάλλει, έτσι, αναλώσιμη και υποκείμενη στις επιταγές της αγοράς, καταδικασμένη να εξαντλείται στην εκάστοτε επικοινωνιακή της κατασκευή.

Η ανατροπή, η διάγνωση και ο εκφυλισμός αντικειμένων αλλά και δραματικών καταστάσεων συνιστούν σχεδόν εγγενείς ποιότητες στη δραματολογία του Παύλου Μάτεσι, μια δραματολογία που κινείται στο πεδίο του υπερβατικού και

²¹⁷³ Πέγκα, «1990-2000: η δεκαετία της ανακύκλωσης», *ό.π.*, σσ. 268-269.

αναψηλαφεί την ανθρώπινη εμπειρία σε ένα επίπεδο που αίρεται πάνω από την κοινή συνείδηση του κόσμου. Στο έργο του *Προς Ελευσίνα* ένα από τα κυρίαρχα σκηνικά στοιχεία είναι το φέρετρο της νεκρής Μητέρας, το οποίο κουβαλιέται πάνω σε ένα κάρο με τελικό προορισμό τη γενέθλια γη, όπου η Μητέρα πρόκειται να ταφεί. Το φέρετρο, όπως και άλλα σκηνικά αντικείμενα του έργου, εγγράφεται και αυτό στο παιχνίδι ανατροπής των μεγεθών αλλά και μεταλλαγής της φύσης του στη διάρκεια του έργου –ένα παιχνίδι διά του οποίου ο συγγραφέας συστηματικά «απομυθοποιεί συναισθηματικά και ιδεολογικά φορτισμένες έννοιες»²¹⁷⁴. Με τον τρόπο αυτό παράγει ανοίκειες επί σκηνης καταστάσεις, που προξενούν την έκπληξη και ενίοτε εγείρουν το δέος στους κόλπους των θεατών. Δεν συμβαίνει, όμως, το ίδιο και με τα δραματικά πρόσωπα του έργου, τα οποία δεν φαίνεται να αναστατώνονται από τη διασάλευση της οικείας τάξης. Κι αυτό διότι ακριβώς δεν αναγνωρίζουν την τάξη αυτή, κείνται πέραν της κοινής ορθολογικής αντίληψης της πραγματικότητας, άρα διαβιούν σε μια σφαίρα της ετερότητας, η οποία ωστόσο «συνιστά μια εξίσου έγκυρη διάσταση του συνειδέναι»²¹⁷⁵. Η συνείδηση του κόσμου στον Μάτεσι διέρχεται μέσα από την εμπύωση πρωταρχικών καταστάσεων, γι' αυτό και το δραματικό του σύμπαν δομείται πάνω σε γεγονότα και πράξεις που αφίστανται από την κανονικότητα και ανακαλούν μια προκοσμική αντίληψη της ύπαρξης.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό το φέρετρο από χρηστικό αντικείμενο αναδεικνύεται σε μέσο διαύγασης της ιδιάζουσας φύσης των δραματικών καταστάσεων, οι οποίες με τη σειρά τους υποβάλλουν την αίσθηση της πρωταρχικής σχέσης με τη Μητέρα – μια σχέση στην οποία ερείδεται η συνολική ποιητική του έργου²¹⁷⁶. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί η Χ. Μπακονικόλα: «Ο στόχος της διαδρομής νοθεύεται, το φέρετρο δεν εξυπηρετεί μόνο τον πρωταρχικό και αυτονόητο σκοπό, για τον οποίο κατασκευάστηκε»²¹⁷⁷, αναφερόμενη σε αυτό ακριβώς το υπόστρωμα αρχετυπικών σχέσεων και αρχέγονων δυναμικών που εξυφαίνεται σε όλο το μήκος της διαδρομής της οικογένειας προς τον τόπο ταφής της Μητέρας.

Το φέρετρο φαίνεται ότι προετοιμάζει ο Μικρός γιος ήδη από την έναρξη του έργου, καθώς μπαينوβγαίνει στον σκηνικό χώρο με σανίδες και ένα πριόνι. Όταν πλέον η Μητέρα αποβιώσει, ο Μικρός μαζί με τη βοήθεια του Μεγάλου φέρνουν στον σκηνικό χώρο το φέρετρο, το οποίο σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες «δεν έχει το γνωστό μας σχήμα: είναι κιβωτιόσχημο, μικρό για άνθρωπο, με χαμηλά ποδαρικά»²¹⁷⁸. Ο Πατέρας εύλογα απορεί: «Μικρό δεν της το έφτιαξες;», για να εισπράξει από τον Μικρό την απάντηση ότι τόσο το ήθελε η Μητέρα, αφού άλλωστε μέρα με την ημέρα θα λιγοστεύει. Στη συνέχεια οι τέσσερις τους, μαζί με την Κόρη, θα τελέσουν πάνω στο φέρετρο το νεκρόδειπνο για να τιμήσουν τη νεκρή. Θα

²¹⁷⁴ Πούχνερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι*, ό.π., σ. 143.

²¹⁷⁵ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», ό.π., σ. 248.

²¹⁷⁶ Ο Πούχνερ αναφέρει ότι οι σχέσεις στο έργο εγγράφονται σε ένα αρχετυπικό και πρωτόγονο στάδιο, δεν συνίστανται σχεδόν καθόλου σε δεσμούς αγάπης και κατανόησης, η σχέση με τη Μητέρα παρουσιάζεται ως πρωταρχική, ενώ εντοπίζονται σε έντονο βαθμό και οι σχέσεις των προσώπων με εξωανθρώπινες δυνάμεις. Βλ. αναλυτικά: Πούχνερ, ό.π., σ. 16.

²¹⁷⁷ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Θέματα και μορφές του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου», ό.π., σ. 75.

²¹⁷⁸ Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, ό.π., σ. 35.

στρώσουν ένα τραπεζομάντηλο, θα τοποθετήσουν επάνω του τα σκεύη, θα φάνε όρθιοι με μηχανικές κινήσεις και, μόλις ολοκληρώσουν, θα μαζέψουν τα σκεύη και θα ξεκινήσουν σιγά-σιγά για το ταξίδι τους.

Σε όλη τη διάρκεια του ταξιδιού λανθάνει η τάση των προσώπων να αντιμετωπίζουν τη νεκρή ως έχουσα ακόμα τις αισθήσεις της και ως ευαίσθητο δέκτη αισθητηριακών ερεθισμάτων. Ο Μικρός κάποια στιγμή ανησυχεί μήπως η Μητέρα ιδρώνει μέσα στο φέρετρο, ενώ λίγο αργότερα ο Μεγάλος θα υποστηρίξει και εκείνος ότι η Μητέρα ιδρώνει, αλλά και ότι μιλάει, ότι την ακούει, αλλά δεν μπορεί να ξεχωρίσει τα λόγια της. Ο Πατέρας εξανίσταται, λέγοντας: «Είμαι Χριστιανός εγώ, δεν τα παραδέχομαι αυτά εγώ... μην τα λες αυτά! Φυλάξου»²¹⁷⁹. Όταν στη σκηνή εισέρχεται η Κόρη και ακούει τον Μεγάλο να υπεραμύνεται της άποψής του ότι η Μητέρα και ιδρώνει και μιλάει, θεωρεί πλέον δεδομένη την ψυχική του ασθένεια και τον αποπαίρνει λέγοντάς του: «Ούτε ιδρώνει ούτε βλαστημάει. Εσύ είσαι άρρωστος ... μας παρασταίνεις πως βλέπεις πλάσματα του αέρα. Δεν υπάρχουν»²¹⁸⁰. Σύμφωνα, μάλιστα, με τις σκηνικές οδηγίες, η αντίδραση της Κόρης κλιμακώνεται από τον τρόπο στον πανικό κυρίως γύρω από το ενδεχόμενο η Μητέρα να διατηρεί ακόμα τη μιλιά της. Νωρίτερα η ίδια είχε απευθυνθεί στη Μητέρα σαν εκείνη να μπορούσε να την ακούσει. Της είχε ζητήσει συγγνώμη που δεν πρόλαβε να την πενήσει και της είχε εκμυστηρευθεί την αμαρτία της αιμομιξίας που την βαραίνει, εκφράζοντας τη βεβαιότητα ότι με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο ο Πατέρας φέρθηκε σε εκείνη θα είχε φερθεί στο παρελθόν και στη Μητέρα της. Ευχόταν, μάλιστα, να μπορούσε να τον σκοτώσει: «Ο φόνος του, θα ήταν η πιο περίλαμπρη κηδεία που μπορούσα να σου χαρίσω»²¹⁸¹.

Ωστόσο, η ζωτική ενέργεια που περιβάλλει τη μορφή της Μητέρας δεν περιορίζεται στο επίπεδο του δραματικού λόγου και στις αποφάνσεις των προσώπων, αλλά λαμβάνει και σκηνικές διαστάσεις. Στην τρίτη σκηνή του έργου ο Πατέρας, αντιλαμβανόμενος ότι το φέρετρο σε ένα σημείο έχει πετσικάρει, παίρνει σκεπάρι και καρφί και χτυπάει με επιμέλεια το καρφί, μέχρι να χωθεί καλά μέσα. Τότε, η Κόρη πετάγεται με ουρλιαχτά από τον πόνο, σαν να δέχτηκε πληγή στο σώμα της, και στη δικαιολογία του Πατέρα ότι κάρφωσε ένα καρφί στο ύψος των ποδιών της νεκρής, η Κόρη αντιτείνει ότι στο σημείο αυτό βρίσκεται το κεφάλι της, καθώς την τοποθέτησαν ανάποδα. Αμέσως μετά εισέρχεται στη σκηνή ο Μικρός με αίματα να τρέχουν από το κεφάλι του. Η Κόρη σπεύδει να του φροντίσει το τραύμα και στη συνέχεια αναλαμβάνει ο Μεγάλος. Στο τέλος της ίδιας σκηνής και ενώ έχει μεσολαβήσει το επεισόδιο με τη Νύχτα, εμφανίζεται όχι πια στο πατάρι, αλλά σε μια γωνία αριστερά της σκηνής η Μητέρα, κρατώντας στα χέρια το νυφικό της ματωμένο σε μια άκρη του.

Όλα αυτά τα φαινόμενα, η μετάθεση του πόνου του καρφώματος στην Κόρη, η εμφάνιση πληγής στο κεφάλι του Μικρού και η στάμπα από αίμα στο νυφικό της Μητέρας, μολονότι δεν συνδέονται μεταξύ τους με σχέσεις αιτίου και αιτιατού, συγκροτούν ωστόσο μια κοινή πραγματικότητα που εντάσσεται στο πεδίο της

²¹⁷⁹ *Το ίδιο*, σ. 84.

²¹⁸⁰ *Το ίδιο*, σ. 87.

²¹⁸¹ *Το ίδιο*, σ. 52.

«ομοιοπαθητικής μαγείας»²¹⁸². Η ενέργεια καρφώματος του Πατέρα μεταβιβάζεται στα υπόλοιπα πρόσωπα και προκαλεί διαδοχικές συνέπειες σε ένα είδος «μαγικής συγχρονίας»²¹⁸³. Τα πρόσωπα, ωστόσο, δεν αντιδρούν υπερφυσικά στα συμβάντα αυτά, αντίθετα τα αντιμετωπίζουν ως φυσικές καταστάσεις, απόλυτα ενταγμένες στη δική τους κοσμοαντίληψη. Όπως επισημαίνει ο Γ. Πεφάνης, «ο άνθρωπος του Μάτεσι δεν δέεται έναντι του υπερβατικού, αλλά βρίσκεται ένα βήμα μετά το δέος»²¹⁸⁴, που σημαίνει ότι έχει ήδη υπερβεί την κανονικότητα και έχει παρεισδύσει στον κόσμο της ετερότητας, εκεί όπου απουσιάζει η οικεία τάξη και όλα τα φαινόμενα προβάλλουν συμβατά και αποδεκτά.

Καθώς, όμως, ο Μάτεσις δεν εξαντλείται στην άπαξ ανατροπή των σκηνικών στοιχείων των έργων του, αλλά διαρκώς επανέρχεται με νέα ευρήματα για να ανατρέψει εκ νέου την πρόσκαιρη βεβαιότητα που έχει εγκαταστήσει, έτσι και εδώ το φέρετρο εισέρχεται σε ένα νέο επεισόδιο²¹⁸⁵, που κομίζει μια άλλη διάσταση στη μέχρι τώρα παγιωμένη φύση του. Στην τέταρτη σκηνή του έργου, κατά τη διάρκεια της απόπειρας διάβασης του ποταμού από την οικογένεια, το κάρο φέρεται να παρασύρεται από το ρεύμα και το φέρετρο επάνω του μοιάζει να κατρακυλάει. Ο Μικρός, τότε, απευθυνόμενος στον Πατέρα, φωνάζει: «Πιάστηνε... φεύγει. Σου είπα να τη δέσεις...», εκείνος δικαιολογείται ότι δεν βρίσκει το σχοινί και η Κόρη συμπληρώνει: «Τηνε παίρνει το ρέμα...»²¹⁸⁶.

Η μετωνυμική αναφορά στο φέρετρο διά του προσώπου της Μητέρας, το οποίο υπονοείται στις φράσεις του Μικρού και της Κόρης, ενισχύει την έως τώρα αντιμετώπισή της ως ισότιμης ζώσας μορφής, αλλά ταυτόχρονα περιβάλλει με ειρωνεία αυτό που πρόκειται να ακολουθήσει. Μετά από λίγο από το ποτάμι εξέρχεται με κόπο ο Μικρός αγκαλιά με το φέρετρο, το οποίο έχει σώσει από τη manía της φύσης. Όμως τώρα το φέρετρο δείχνει εμφανώς μικρότερο. Ο Πατέρας, τότε, αναρωτιέται αν η Μητέρα είναι σώα και αβλαβής μέσα σε αυτό, παρατηρώντας ταυτόχρονα ότι λασκάρισε λίγο το καπάκι. Επιχειρεί να το ανασηκώσει και τότε από το εσωτερικό της κάσας ξεχύνονται με θόρυβο στο δάπεδο της σκηνής διάφορα μπακιρένια και τσίγκινα κουζινικά σκεύη.

Τόσο η σταδιακή συρρίκνωση του φέρετρου, που θα εκβάλει στον οριστικό εκφυλισμό του σε επόμενη σκηνή του έργου, όσο και η μεταλλαγή της φύσης του, με την υποκατάσταση του πτώματος της Μητέρας από τσίγκινα σκεύη, υποδηλώνουν

²¹⁸² Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 173.

²¹⁸³ Πεφάνης, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 146.

²¹⁸⁴ Πεφάνης, «Πτυχές του τραγικού στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», στον τόμο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, *ό.π.*, σ. 224.

²¹⁸⁵ Όπως επισημαίνει ο Γ. Βαρβέρης, με αφορμή την πρότερη δραματουργία του συγγραφέα, που ερείδονταν σε κατεξοχήν παράλογες καταστάσεις, από τις οποίες ξεπηδούσε ένα σαρκαστικό χιούμορ, «Το *modus* του Μάτεσι είναι να επαναστατεί χωρίς αναστολή στο φρέσκο του εύρημα και να δημιουργεί νέα αστειότητα –και αντίστοιχο σχόλιο– πάνω στην προηγούμενη αστειότητά του, που μέχρι πριν λίγο διεκδικούσε, έλεγε, τον αμετακίνητο ή τον οριακό χαρακτήρα, μέσα από την ουσιαστική και αισθητική πρόταση που κόμισε». Βαρβέρης, «Παύλος Μάτεσις: Ο κλαυσίγελως του τραγικού», *ό.π.*, σ. 125.

²¹⁸⁶ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 77.

την «προϊούσα ψυχορραγία»²¹⁸⁷ της Μητέρας και τη βαθμιαία μεταβολή της φύσης της: «Απαξ και πεθάνει ο άνθρωπος, μεταλλάσσεται σε άλλες ύλες»²¹⁸⁸, μας πληροφορεί ο συγγραφέας. Ο ίδιος, σε συνέντευξή του, επεξηγεί το πώς παράγεται το «τρομώδες» στα έργα του: «Εάν μετατοπίσεις ένα αντικείμενο ή μέλος του σώματος ή οίκημα από τη θέση που το έχει βάλει η καθημερινή λογική, εάν αλλάξεις τον όγκο ενός αντικειμένου [...] δημιουργείται ο τρόμος»²¹⁸⁹. Βέβαια, ο τρόμος αυτός αφορά αποκλειστικά την πρόσληψη του θεατή –αντίθετα τα δραματικά πρόσωπα προσλαμβάνουν τις υπερλογικές αυτές καταστάσεις ως απόλυτα φυσιολογικές, γεγονός που φανερώνεται και από την αντίδραση του Πατέρα, μόλις ανοίξει το φέρετρο και φανερωθεί το περιεχόμενό του: «Ανάσανα. Μέσα ήτανε... δεν μας την πήρε το ποτάμι, ο Θεός μας την ξανάδωσε...»²¹⁹⁰, αναφωνεί και αρχίζει να παραγεμίζει εκ νέου το φέρετρο με τα σκεύη, για να συνεχίσουν το ταξίδι τους.

Η ανοικείωση την οποία δημιουργεί η εικόνα του φέρετρου με τα σκεύη να ξεχύνονται θορυβωδώς από το εσωτερικό του οξύνει την αίσθηση της απώλειας της Μητέρας στους κόλπους των οικείων της, όχι όμως προξενώντας τους πόνο, αλλά μάλλον διεγείροντας την εντατική ανάγκη διαβίωσης παρά την απώλεια, παρά τον αμετάκλητο χαμό, παρά την οριστική έλλειψη του σημείου αναφοράς της οικογένειας. Έτσι, αν «η απώλεια περιέχει όλα τα σύνεργα για την απώθησή της»²¹⁹¹, τότε αυτή διέρχεται μέσα από την επιτακτικότητα του ζην, την εκπλήρωση όλων των βιοτικών αναγκών, μέρος των οποίων προβάλλεται πάνω στα κουζινικά σκεύη, ούτως ώστε η ζωή να συνεχίσει την ανακύκλωσή της πάνω στο μοτίβο της ροϊκότητας του χρόνου, που άλλωστε διέπει το δραματικό σύμπαν στο σύνολό του. Σε σκηνικό επίπεδο η ακατέργαστη υλικότητα των κουζινικών σκευών και των λοιπών μπακιριών, σε συνδυασμό με τον διαπεραστικό και στριγκό ήχο που αυτά παράγουν καθώς σκορπίζονται στο δάπεδο της σκηνής, επιτείνουν αυτήν την αίσθηση εντακτικότητας του βίου, αφού εστιάζουν την αντίληψή μας στην πρωταρχικότητα της ύλης των αντικειμένων, που αποτελεί και την πεμπτουςία της ζωής.

Το επεισόδιο με τον Μεγάλο γιο το οποίο ακολουθεί επιβεβαιώνει αυτήν την οπτική. Ενώ το ποτάμι έχει αρχίσει να χαμηλώνει και ο Πατέρας με την Κόρη και τον Μικρό γιο τραβούν το κάρο προς τα έξω, ο Μεγάλος πλησιάζει το φέρετρο και στέκεται από πάνω του διχάλα. Βγάζει από το σακούλι του το μαστίγιό του και αρχίζει να μαστιγώνει το φέρετρο με μανία. Βογκώντας, το παίρνει έπειτα στην αγκαλιά του, καθόλου τρυφερά, με τα αντικείμενα να κουδουνίζουν στο εσωτερικό του και ύστερα το αφήνει να πέσει απότομα κάτω με βρόντο. Η Μητέρα, τότε, παρατηρεί για τον Μεγάλο: «Κάνει θόρυβο. Για να μην ακούει τη ζωή του»²¹⁹². Στο σημείο αυτό η τρέλα του Μεγάλου έχει αρχίσει να εκδηλώνεται έντονα.

Η εγγύτητα με την Μητέρα την οποία ο Μεγάλος γιος διεκδικεί μέσα από την επαφή του με το φέρετρο μετατρέπεται σε βίαιο και οριστικό αποχωρισμό από αυτήν.

²¹⁸⁷ Πεφάνης, «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας», *ό.π.*, σ. 247.

²¹⁸⁸ Μάτεσις, «Χωρίς ψαθάκι και καθόλου κύριος: Συνέντευξη στον Νίκο Μπακουνάκη», *ό.π.*

²¹⁸⁹ Μάτεσις, «Καμαρώνω που μεγάλωσα: Συνέντευξη στην Έλενα Δ. Χατζηιωάννου», *ό.π.*, σ. 43.

²¹⁹⁰ Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, *ό.π.*, σ. 80.

²¹⁹¹ Δημουλά, «Ως απλός ένθερμος θεατής», *ό.π.*, σ. 19.

²¹⁹² Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 81.

Η μαστίγωση του φέρετρου μοιάζει, έτσι, με μια ιεροτελεστία εικονικού βασανισμού αλλά και αυτοτιμωρίας, διά της οποίας η μήτρα της ζωής εκμηδενίζεται και εξαϋλώνεται. Ο υπόκωφος ήχος των κουζινικών, καθώς κουδουνίζουν στο εσωτερικό της κάσας, ακούγεται τώρα σαν επιθανάτιος ρόγχος²¹⁹³. Από εδώ και στο εξής το φέρετρο θα αλλάξει υπόσταση: θα εκφυλιστεί σε μια σκέτη σανίδα, που θα φέρει πάνω της την εικόνα της Μητέρας. Πλέον, η Μητέρα θα αναπαρίσταται στη συνείδηση των προσώπων με το εικονιστικό της ανάλογο –τα όποια ψήγματα υλικής της παρουσίας υπήρχαν μέχρι το σημείο αυτό τώρα αίρονται διά παντός και τα πρόσωπα θα βαδίσουν στο εξής αμετάκλητα προς την αυτοκαταστροφή τους, ασκεπή και ανέστια.

Όσο ακόμα το φέρετρο διατηρεί την αρχική του υπόσταση, η Κόρη μαζί με τον Μικρό γιο θα το μεταφέρουν στο παρακείμενο εξωκκλήσι, το οποίο όμως μετά από λίγο θα αρπάξει φωτιά. Ο Μικρός ορμάει να σώσει το φέρετρο και, όταν εξέρχεται του φλεγόμενου ναΐσκου, κρατά στα χέρια του μια σανίδα με την εικόνα της Μητέρας πάνω της, που είναι ό,τι έχει απομείνει από το φέρετρο. Ωστόσο, τα πρόσωπα δεν φαίνεται να αντιλαμβάνονται τον εκφυλισμό που έχει υποστεί το φέρετρο: «Γλίτωσα την κάσα της!» αναφωνεί με ενθουσιασμό ο Μικρός και καλεί τους υπόλοιπους να τον βοηθήσουν στο κουβάλημά της, καθώς, όπως ομολογεί αλλά και όπως προκύπτει από την κινησιολογία του, η κάσα είναι πολύ βαριά. Ο Μεγάλος τότε τον πλησιάζει στα τέσσερα και ο Μικρός του φορτώνει το εικόνισμα στην πλάτη. Ο Μεγάλος περιφέρει για λίγο το εικόνισμα και ύστερα στέκεται όρθιος με το εικόνισμα στα χέρια διερωτώμενος: «Θ' αναπαυθούμε;», την ίδια στιγμή που η Μητέρα έχει εξαφανιστεί από το πατάρι. Το μοναδικό επί σκηνής φως είναι τώρα πάνω στον Μεγάλο και το εικόνισμα.

Η τρομακτική συρρίκνωση του φέρετρου στο σημείο αυτό και ο εκφυλισμός του σε μια απλή σανίδα εμπίπτουν στο οικείο του Μάτεσι σκηνικό παιχνίδι της σμίκρυνσης και, αντίστροφα, της μεγέθυνσης των σκηνικών στοιχείων. Σύμφωνα με την Α. Ubersfeld, στο παιχνίδι αυτό εγγράφεται μια από τις πιο ενδιαφέρουσες διαδικασίες απόδοσης της έντονης αίσθησης του κόσμου, η οποία εξυπηρετείται αφενός από τη μεγέθυνση στον βαθμό που καθίσταται δυνατή η διεύρυνση του περιορισμένου πεδίου της σκηνής και αφετέρου από τη σμίκρυνση στον βαθμό που δι' αυτής συρρικνώνεται το σκηνικό σύμπαν μεγεθύνοντας παράλληλα τα ψυχικά τοπία του δραματικού σύμπαντος²¹⁹⁴. Στο *Προς Ελευσίνα* μέσα από την προϊούσα συρρίκνωση του φέρετρου τελούνται ταυτόχρονα όλες οι παραπάνω λειτουργίες: ο κόσμος προσλαμβάνει μεταφυσικές διαστάσεις, ο δραματικός χώρος διανοίγεται σε ανοίκεια τοπία, ενώ παράλληλα διανυγάζεται το ψυχικό άχθος των δραματικών προσώπων, το οποίο τελικά καταλαμβάνει το δραματικό περιβάλλον και το επισφραγίζει με τη δυναμική του, όπως θα δούμε στην τελευταία σκηνή του έργου.

Στη σκηνή αυτή το εικόνισμα περιέρχεται οριστικά στα χέρια της Μητέρας. Δύο Νοσοκόμοι θα έλθουν να περιλάβουν τον Μεγάλο γιο και θα τον οδηγήσουν στο

²¹⁹³ Ο Κ. Γεωργουσόπουλος εντοπίζει έναν «φωνητικό πυρήνα» στη δραματουργία του Μάτεσι και κάνει λόγο για «καταγωγική συγγένεια με την κραυγή». Γεωργουσόπουλος, «Οι ειρωνικές τραγωδίες του Μάτεσι», *ό.π.*, σ. 410.

²¹⁹⁴ Ubersfeld, *L' objet théâtral*, *ό.π.*, σσ. 77-78.

ψυχιατρείο. Καθώς τον βγάζουν έξω, εκείνος περνά μπροστά από τη Μητέρα που κρατά το εικόνισμά της και αποφαινεται: «Α. Ένα ξωκκλήσι»²¹⁹⁵. Δεν αναγνωρίζει πια τη Μητέρα –στην εικονιζόμενη μορφή της αντικρίζει τώρα ένα σύμβολο της πίστης. Αντίθετα, βλέπει την εικόνα της Μητέρας στο πρόσωπο της Κόρης. Απευθύνεται στην αδερφή του σαν να είναι η μητέρα του και εκείνη αντίστοιχα του απαντά σαν να είναι ο γιος της («Τι θέλεις, παιδί μου;»²¹⁹⁶). Μάλιστα, σε μια κίνηση μητρικής φροντίδας η Κόρη του δίνει τα χρήματα που είχε φυλαγμένα για την έκτρωση, προκειμένου ο αδερφός της να πάρει τα φάρμακά του. Και εκείνος της περνά τη βέρα που νωρίτερα του είχε δώσει η Μητέρα και βγαίνει από τη σκηνή μαζί με τους Νοσοκόμους. Τη θέση της Μητέρας στην οικογένεια έχει καταλάβει τώρα η Κόρη. Εκείνη ενδύεται τον ρόλο της «εστίας της ζωής»²¹⁹⁷, τον οποίο έως τώρα έφερε η Μητέρα, και σε εκείνην επαφίεται πλέον η αναγέννηση του οίκου. Η κίνησή της να προσφέρει στον αδερφό της τα χρήματα της άμβλωσης για την αγορά του φαρμάκου του μαρτυρά την ειλημμένη απόφασή της να επιστρέψει στη μητρική εστία, να γεννήσει το παιδί της και έτσι να ενεργοποιήσει εκ νέου τον κύκλο της ζωής.

Στην εξέλιξη της σκηνής ένα-ένα τα πρόσωπα θα πάρουν τον δρόμο τους: η Κόρη θα κινήσει για το σπίτι, τον Μικρό θα τον συλλάβουν οι Χωροφύλακες και ο Πατέρας θα καταφύγει στην παρακείμενη πολιτεία για να κάνει μια νέα αρχή στη ζωή του. Έτσι, η Μητέρα θα μείνει μόνη με το εικόνισμα ανά χείρας, θα αντικρίσει την τελευταία της κατοικία και θα ετομασθεί για την ταφή. Απιθώνει το εικόνισμα στη βάση του τέμπλου της εκκλησίας που έχει ξεπροβάλει πίσω από μια κουρτίνα και παίρνει η ίδια τη θέση εικονίσματος πάνω στο τέμπλο. Αυτή θα είναι και η τελευταία αναπαράσταση της Μητέρας μέσα στο έργο –η τελευταία υπόσταση που λαμβάνει επί σκηνής. Το φέρετρο, που μέχρι ένα σημείο του ταξιδιού υποτίθεται πως έφερε τη σορό της, μέσα από μια εκφυλιστική διαδικασία κατέληξε μια σκέτη σανίδα που εικόνιζε τη μορφή της Μητέρας και η οποία στο τέλος αποτέθηκε μπροστά στο τέμπλο της εκκλησίας. Η διαδρομή αυτή από το υλικό στο άυλο και πάλι πίσω στο υλικό, καθώς στο τέλος η ίδια η Μητέρα γίνεται εικόνισμα στη θέση του εικονίσματος, σηματοδοτεί τον κύκλο της ζωής. Επιπλέον, όμως, αποτυπώνει με τον πιο εναργή τρόπο την αντίληψη του συγγραφέα ότι «Η ψυχή είναι υλικά συμβαίνοντα εν εξελίξει»²¹⁹⁸.

Ανάλογης οντολογικής υπόστασης σκηνικά στοιχεία συναντάμε και στο μεταγενέστερο έργο του Παύλου Μάτεσι *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος*. Εδώ, βέβαια, δεν έχουν ούτε την έκταση ούτε τη συμβολική ευρύτητα που τα αντίστοιχα στοιχεία έφεραν στο *Προς Ελευσίνα*. Επιπλέον, στο παρόν έργο μπορούμε να ανιχνεύσουμε μια ιδιαίτερη εστίαση του συγγραφέα στην υλικότητα των πραγμάτων, η οποία επιστεγάζει και αυτήν την ίδια την προϊούσα διαδικασια αποσωματοποίησης από την οποία διέρχονται τα δύο κεντρικά πρόσωπα στην προσπάθεια αγιοποίησής τους. Το υπερβατικό στο έργο αυτό απορρέει μάλλον από την «ώσμωση μεταξύ έμβιου και

²¹⁹⁵ Μάτεσις, *ό.π.*, σ. 104.

²¹⁹⁶ *Το ίδιο*, σ. 105.

²¹⁹⁷ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 164.

²¹⁹⁸ Μάτεσις, «Περί το γράφειν», *ό.π.*, σ. 85.

αδρανούς στοιχείου»²¹⁹⁹, την οποία εδώ ο Μάτεσις ωθεί στα άκρα, διαμορφώνοντας τελικά ένα σκηνικό περιβάλλον ριζικής ανυπαρξίας, παρά από τελετουργίες που αναβιώνουν τον αρχέγονο κύκλο της ζωής και που έτσι συντηρούν τον μύθο της αναγέννησης, όπως συμβαίνει στο *Προς Ελευσίνα*. Στη διαφορά αυτή της προσέγγισης της αγωνίας του ανθρώπου απέναντι στο αμετάκλητο του θανάτου αναφέρεται και η διαφορετική αισθητική στάση του συγγραφέα: στο μεν *Προς Ελευσίνα* στον πυρήνα του δραματικού σύμπαντος του έργου βρίσκεται το τραγικό στοιχείο, που παράγει δέος, στο δε *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος* υιοθετείται μια πιο σαρκαστική ματιά, που αγγίζει τα όρια της χλεύης.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, μολονότι μεταξύ των δύο έργων εντοπίζονται παρεμφερή σκηνικά ευρήματα, εντούτοις ο τρόπος σκηνικής τους παρουσίασης και η ανάδειξη της μεταφυσικής ή μη υπόστασής τους διαφοροποιεί εν τέλει και τη λειτουργικότητά τους, συμβάλλοντας έτσι στη διαμόρφωση της ιδιάζουσας ποιητικής του κάθε έργου. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η εμφάνιση του ψυχοπομπού, που και στα δύο έργα οπτικοποιείται μέσα από τη σκηνική παρουσία φτερών. Ενώ, όμως, οι φτερούγες στο *Προς Ελευσίνα* αναδύουν μια ατμόσφαιρα τρομώδους και ενέχουν ένα στοιχείο τελετουργίας, στο *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος* τα φτερά εμφανίζονται ως αναπόσπαστο τμήμα του κάδου του Οδοκαθαριστή, που με τη δράση του επισφραγίζει τη διαδικασία αποσωματοποίησης των δύο κεντρικών δραματικών προσώπων. Η έκπτωση της φιγούρας του ψυχοπομπού σε Οδοκαθαριστή και η παρουσία των φτερών στον κάδο του ως απόφυση που αναδεικνύει τις παρά φύσιν διεργασίες στις οποίες συμμετέχει ο Οδοκαθαριστής περιβάλλουν τα σκηνικά δρώμενα με παιγνιώδη και σαρκαστική διάθεση.

Ήδη από την έναρξη του έργου επί σκηνής βρίσκεται ένας Οδοκαθαριστής, ο οποίος φορά μια φόρμα με την επιγραφή «Δήμος» και σέρνει έναν κάδο με τροχούς, αλλά και φτερά στο κάτω μέρος του, τα οποία φέρουν κανονική μηχανική κίνηση. Η πρώτη ενεργοποίηση της σκηνικής παρουσίας του κάδου θα έρθει αμέσως μετά την καθάριση του σπιτιού των δύο πρωταγωνιστών από τη Μητέρα. Αφού εκείνη μαζέψει τα σύνεργα της καθάρισης και αποχωρήσει, ο Οδοκαθαριστής θα αναλάβει δράση: με τα φτερά του κάδου του σε λειτουργία θα πλησιάσει το πεσμένο σπίτι, θα το περιμαζέψει τυλίγοντάς το σε ρολό και με μια σκούπα θα σαρώσει τα υπολείμματα. Έπειτα θα αποχωρήσει, για να εμφανιστούν ο Κύριος με την Κυρία. Αφού εκείνοι διαπιστώσουν την απώλεια του σπιτιού τους, ακούγεται δυνατός ήχος φτεροκοπήματος από φτερά που κινούνται σπασμωδικά και τότε εμφανίζεται εκ νέου ο Οδοκαθαριστής με τον κάδο. Τώρα, όμως, ο Οδοκαθαριστής έχει ρόλο αστυνόμου, καθώς φέρει καπέλο αστυφύλακα και αποκλείει το σημείο αποκοπής του σπιτιού με ταινία. Αναλαμβάνει, μάλιστα, να διερευνήσει για λογαριασμό του ζεύγους αν αυτό είναι το σημείο στο οποίο βρισκόταν το δικό τους σπίτι. Όταν, όμως, ο Κύριος εμφανίζεται παράλογα απαιτητικός προς τον αστυνομικό, προβάλλοντας την αξίωση να επιστρέψει αμέσως το σπίτι τους, εκείνος βγάζει το πηλίκιο και τους συστήνεται ως Οδοκαθαριστής, που σπουδάζει και «αστυφύλαξ ερασιτέχνης». Για του λόγου το

²¹⁹⁹ Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Οι παρόντες νεκροί στο θέατρο του Παύλου Μάτεσις», *ό.π.*, σ. 133.

αληθές πετάει το πηλίκιό του μέσα στον κάδο και βγαίνει μαζί με τον κάδο του, σημειώνοντας παράλληλα κάτι στο σημειωματάριό του.

Ο Οδοκαθαριστής θα επανεμφανιστεί και θα συμπράξει αθόρυβα με τη Μητέρα στην ιεροτελεστία μεταμόρφωσης του ζεύγους σε ζητιάνους, οι οποίοι με τον τίτλο «ορφανοί γονείς» θα στηθούν σε μια γωνιά του δρόμου, εκβιάζοντας την ελεημοσύνη των περαστικών. Στο επεισόδιο αυτό ο κάδος του Οδοκαθαριστή παραμένει αδρανής, για να επανενεργοποιηθεί στην έναρξη του δεύτερου μέρους του έργου, την ώρα που το ζεύγος φαίνεται να κοιμάται. Ο Οδοκαθαριστής στον φτερωτό κάδο του μαζεύει τώρα ό,τι θεωρεί άχρηστο επί σκηνής και, αφού οσμίζεται την Κυρία, αποφαινεται ότι «τερμάτισε» και επιχειρεί να την σύρει και αυτήν στον κάδο. Τη στιγμή εκείνη ο Κύριος ξυπνά και με την απειλή του πολυβόλου υποχρεώνει τον Οδοκαθαριστή, που παραμένει πιστός στο καθήκον του, να υπαναχωρήσει. Αμέσως μετά την αποχώρηση του Οδοκαθαριστή γίνονται τα αποκαλυπτήρια της βαθμιαίας αποϋλοποίησης των δύο πρωταγωνιστών. Ο Κύριος διαπιστώνει ότι η Κυρία έχει χάσει το ένα της πόδι και οι δυο μαζί πανηγυρίζουν για την «πρόδο» τους.

Στο τέλος του έργου, όταν πλέον έχει κλιμακωθεί η αποσωματοποίηση του ζεύγους, ο Κύριος με την Κυρία αγγίζουν το οντολογικό μεταίχμιο της ανυπαρξίας. Ο Κύριος έχει ήδη αποδημήσει και η καρδιά στο στήθος της Κυρίας, αφού αναβοσβήσει για λίγο, τελικά σβήνει ολοκληρωτικά. Τότε, η Μητέρα, η οποία βρίσκεται επί σκηνής και γίνεται μάρτυρας της αναχώρησης της Κυρίας, διακηρύσσει το τέλος των δύο πρωταγωνιστών. Ο Οδοκαθαριστής, ο οποίος επίσης έχει επανεμφανιστεί, αρχίζει να περισυλλέγει όσα αντικείμενα είχε έως τώρα χρησιμοποιήσει το ζεύγος. Μόλις ολοκληρώσει, παραλαμβάνει από τη Μητέρα τις δύο σακούλες με τις ψυχές των πρωταγωνιστών, τις οποίες η Μητέρα ρίχνει μέσα στον κάδο του. Μόλις εκείνη αποχωρήσει, ο Οδοκαθαριστής βγάζει προς στιγμήν τις δύο σακούλες από τον κάδο, τις παρατηρεί, οι Γείτονες, που τυχαία διέρχονται από το σημείο, αναγνωρίζουν στις εσωκλειόμενες ψυχές τους γείτονές τους²²⁰⁰ και ύστερα ο Οδοκαθαριστής πετά εκ νέου τις σακούλες μέσα στον κάδο του και βγαίνει. Το έργο ολοκληρώνεται με τον Νέο, την αιγιματική φιγούρα με τον τύπον των ήλων που εμφανίζεται ως ο απολεσμένος γιος του ζεύγους, να βγάζει ένα σφουγγάρι και να σβήνει από τα χέρια του τα σημάδια από τα καρφιά.

Το έργο συνιστά μια «σάτιρα της εμπορευματοποίησης της πίστης και της επιπόλαιης ευσέβειας»²²⁰¹ και υπό το πρίσμα αυτό κάθε εκφυλιστική διαδικασία η οποία λαμβάνει χώρα στον δραματικό χώρο υπάγεται σε αυτήν τη διάθεση του συγγραφέα να λειδορήσει το θρησκευτικό κατασκευάσμα που παραποιεί την αυθεντική προσήλωση στο θείο. Έτσι και τα φτερά αγγέλου, τα οποία εδώ παρουσιάζονται ως μηχανικό εξάρτημα ενός κάδου απορριμμάτων, με τον οποίο μάλιστα περισυλλέγονται τα προσωπικά αντικείμενα αλλά και τα έκπτωτα μέλη των

²²⁰⁰ Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Δ. Τσατσούλης, τα δύο πρόσωπα κατά την πορεία τους προς την εξαϋλωση παραμένουν διαρκώς αταυτοποιήτα, ενώ μόλις στο τέλος της διαδρομής αυτής θα ανακτήσουν την αναγνωρίσιμη ταυτότητά τους και μάλιστα μόνο ως σακούλες απορριμμάτων εντός των οποίων βρίσκονται τα υπολείμματά τους. Τσατσούλης, «Αναζητώντας το ρόλο: εκδοχές του δραματικού προσώπου στο νεοελληνικό μεταπολεμικό θέατρο», *ό.π.*, σ. 157.

²²⁰¹ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 195.

σωμάτων των δύο πρωταγωνιστών, ενισχύουν τη «ματεσική αινιγματικότητα και χλεύη»²²⁰², απέχοντας από το να προκαλέσουν ένα αίσθημα δέους και υπαρξιακού φόβου, όπως συνέβαινε στο *Προς Ελευσίνα*.

Η ίδια η μηχανική κίνηση των φτερών, άλλωστε, μας ανάγει στην επικράτεια του υλισμού, στοιχείο που σε ένα έργο του οποίου το διακύβευμα της δράσης συνίσταται στη ριζική αποσωματοποίηση και άρα απούλοποίηση των πρωταγωνιστών του, καθίσταται ένα παράδοξο, το οποίο έτσι λειτουργεί μάλλον ως οπτική ειρωνεία των συνδηλώσεων των φτερών. Με τον τρόπο αυτό, ο Μάτεσις αγγίζει μια αισθητική διάσταση στην οποία «όλα βαίνουν προς την ακύρωση»²²⁰³, χωρίς ωστόσο η ακύρωση αυτή να παρουσιάζεται ηθικά προδιαγεγραμμένη. Αυτό επιτρέπει την ανάδυση μιας νέας «προσωπικής θεολογίας»²²⁰⁴ του συγγραφέα, στα όρια της οποίας δοκιμάζεται η υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπου για το επέκεινα, αλλά και η αναγκαιότητα της πίστης του σε αυτό που κείται πέραν του εμπειρικού κόσμου.

Τα αντικείμενα τα οποία εξετάστηκαν στην παρούσα ενότητα προβάλλουν ετερόκλητα και ετερογενή, παρά ταύτα ενέχονται σε μια σχέση με τον δραματικό λόγο των έργων η οποία αναδεικνύει συλλήβδην την ειρωνική τους διάσταση. Πρόκειται για αντικείμενα των οποίων η λειτουργικότητα στην εξέλιξη του δραματικού διαλόγου εκκρεμεί, αναστέλλεται, αδρανοποιείται ή ακόμα πιο ριζικά διαψεύδεται και ακυρώνεται. Με την υπονόμηση, όμως, αυτή των σκηνικών αντικειμένων επισυμβαίνει και μια αντίστοιχη υπονόμηση των δραματικών καταστάσεων, οι οποίες τελικά εκβάλλουν σε μια ανατροπή του δραματικού σύμπαντος των έργων, επιτρέποντας στην ειρωνεία να εισχωρήσει και να εγκατασταθεί εντός του. Η ειρωνεία που απορρέει από την υπονόμηση της φύσης και της λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων είναι μια ειρωνεία των καταστάσεων και ως τέτοια διαποτίζει το σύνολο της δραματικής συνθήκης, θέτοντας υπό αίρεση αυτήν την ίδια την εγκυρότητα του δραματικού λόγου.

Όπως διαπιστώσαμε από την παραπάνω ανάλυση, η ανατροπή του ρόλου των σκηνικών αντικειμένων στην πορεία της δράσης δεν συνιστά απλώς ένα δραματολογικό εργαλείο για την επιβράδυνση της δράσης ή την καλλιέργεια του στοιχείου της έκπληξης. Πολύ περισσότερο συνδέεται με το βαθύτερο εννοιολογικό διακύβευμα των έργων και απηχεί τα νοηματικά του παράγωγα. Έτσι, μια υπονόμηση της λειτουργίας των αντικειμένων μπορεί να συμπλέει με μια αντίστοιχη υπονόμηση της κυρίαρχης ηθικής που διέπει τον δραματικό κόσμο, με μια διάψευση των προσδοκιών των προσώπων που ακυρώνει την όποια απόπειρα υπέρβασης της πραγματικότητάς τους και τα επαναφέρει στην πρότερή τους κατάσταση, ή ακόμα και με τη διασπορά μιας αμφιβολίας γύρω από την εγκυρότητα της ανθρώπινης κατάστασης. Με τον τρόπο αυτό το δραματικό σύμπαν των έργων διαρρέεται από μια διάχυτη ειρωνεία, η οποία εμποτίζει τον δραματικό λόγο και υπονομεύει την ακεραιότητά του. Όπως επισημαίνει ο B. States, «[...] το σκηνικό, όπως οτιδήποτε

²²⁰² Ματζίρη, «Χαρές και λύπες στο ελληνικό θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 3.4.2003, σ. 28.

²²⁰³ Βαρβέρης, «Χλευαστική είσοδος στο ιερό», *ό.π.*, σ. 620.

²²⁰⁴ *Ο.π.*

άλλο, είναι ειρωνικό όταν αρνείται αυτό που λέγεται εντός του [...]»²²⁰⁵. Η άρνηση αυτή απορρέει εν προκειμένω από την ανατροπή της λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων και οδηγεί σε αλλεπάλληλες αιρέσεις του δραματικού σύμπαντος των έργων.

4.5 Τηλέφωνο: διερευνώντας τα όρια της επικοινωνίας

Αντικείμενο ιδιαίτερα προσφιλές στη δραματουργία αναφοράς με πολύ συχνή παρουσία μέσα στα έργα είναι το τηλέφωνο. Το τηλέφωνο από τη μια επενδύεται με μια πληροφοριακή διάσταση, την οποία είδαμε σε προηγούμενη ενότητα να επιτελούν καταρχήν οι γραπτές επιστολές. Υπό αυτήν την έννοια προβάλλει ως ένα χρήσιμο δραματουργικό εργαλείο για την εξέλιξη της πλοκής, επιτρέποντας την εισδοχή στον δραματικό χώρο και χρόνο πληροφοριών οι οποίες προωθούν τη δράση. Μάλιστα, ο τρόπος με τον οποίο εισρέουν αυτές οι πληροφορίες στη σκηνή παρουσιάζει ιδιαίτερο δραματικό ενδιαφέρον, καθώς οι πληροφορίες συνάγονται από τα λεγόμενα ή και τις αντιδράσεις του δραματικού προσώπου το οποίο κάνει χρήση του τηλεφώνου. Έτσι, ο συγγραφέας μπορεί να προσδώσει ιδιαίτερη δραματική φόρτιση ή να περιβάλει με μυστήριο ένα τηλεφώνημα ή ακόμα και να ευνοήσει την απόκρυψη του περιεχομένου ενός τηλεφωνήματος εκ μέρους του εμπλεκόμενου δραματικού προσώπου, διατηρώντας έτσι το δραματικό ενδιαφέρον και αναστέλλοντας προσωρινά την εξέλιξη της δράσης. Σε κάθε τέτοια περίπτωση, ωστόσο, το τηλέφωνο επιβεβαιώνει την εγγενή του λειτουργικότητα, αυτήν της επικοινωνίας, και καταφάσκει τον προωθητικό του ρόλο κατά την ανάπτυξη της δραματικής πλοκής.

Εντοπίζονται, όμως, και περιπτώσεις στις οποίες το τηλέφωνο εντάσσεται σε δραματικά περιβάλλοντα στα οποία εμφιλοχωρεί η υπαρξιακή αναζήτηση ή ακόμα και ο φιλοσοφικός στοχασμός, όπως συμβαίνει με αρκετά έργα της περιόδου. Σε τέτοια περιβάλλοντα το τηλέφωνο δύναται να λειτουργεί παρά φύσιν, αναστέλλοντας οριστικά ή θέτοντας υπό αίρεση την επικοινωνία, την οποία εξ ορισμού ευνοεί. Σε τέτοιου είδους έργα είναι που το συγκεκριμένο αντικείμενο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς σε συνδυασμό και με άλλα στοιχεία του δραματικού κόσμου ενεργοποιεί έναν καίριο προβληματισμό γύρω από τα όρια της ανθρώπινης επικοινωνίας. Όταν διαδοχικές κλήσεις μένουν αναπάντητες, όταν ένα τηλεφώνημα αποτυγχάνει να εκπληρώσει τον στόχο του, όταν σκόπιμα διαστρεβλώνεται το περιεχόμενο μιας τηλεφωνικής συνομιλίας, όταν οι προσδοκίες των προσώπων γύρω από ένα τηλεφώνημα εδραιώνουν την επί σκηνής αβεβαιότητα και εκκρεμότητα, τότε το τηλέφωνο καθίσταται μια σκηνική παρουσία που δοκιμάζει τα όρια της επικοινωνίας και πολύ συχνά την υπονομεύει.

Η προσέγγισή μας θα εκκινήσει από έργα τα οποία πριμοδοτούν την πληροφοριακή διάσταση του τηλεφώνου, ευνοώντας μια ρεαλιστική αποτύπωση της πραγματικότητας. Τέτοια είναι καταρχάς η περίπτωση του έργου των Μιχάλη Ρέππα και Θανάση Παπαθανασίου *Μπαμπάδες με ρούμι*. Εδώ το τηλέφωνο εμφανίζεται με

²²⁰⁵ States, *ό.π.*, σ. 75.

την κατεξοχήν χρηστική του λειτουργία, αφού κομίζει πληροφορίες οι οποίες προωθούν τη δράση, ενώ το τελευταίο τηλεφώνημα, που θα έχει εκβιαστική χροιά, θα δώσει και τη λύση του δράματος. Αντίστοιχη λειτουργία φέρει το τηλέφωνο και στο έργο της Μέλπως Ζαρόκωστα *Δυο κοπέλες μόνες*²²⁰⁶, όπου μάλιστα κάνει την εμφάνισή του το κινητό τηλέφωνο. Εδώ, βέβαια, οι πληροφορίες που εισρέουν δεν επηρεάζουν τόσο την εξέλιξη των σκηνικών γεγονότων, όπως στο προηγούμενο έργο, εκτός από το καταληκτικό τηλεφώνημα περί τοποθέτησης βόμβας στο ραδιοφωνικό στούντιο. Στη *Λίστα γάμου* του Διονύση Χαριτόπουλου σταθερή παρουσία κατέχει επίσης ένα κινητό τηλέφωνο, αυτό του Τζέκου, το οποίο χτυπά τακτικά. Στη γυναίκα του, η οποία τον αναζητά στο κινητό, ο Τζέκος απαντά κάθε φορά με καλά σχεδιασμένες δικαιολογίες, καταδεικνύοντας τον αμοραλισμό που τον διακρίνει. Στο έργο του Άγγελου Βογάσαρη *Η αγάπη της μαϊμούς* το τηλέφωνο λειτουργεί και πάλι στην κατεύθυνση της εισαγωγής πληροφοριών στον δραματικό κόσμο και της προώθησης της δράσης.

Το τηλέφωνο με την επικοινωνιακή του διάσταση αξιοποιείται και στο έργο της Χρύσας Σπηλιώτη *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική*; σε τρεις περιπτώσεις. Στις δύο πρώτες η Λίζα τηλεφωνεί στον Στέφανο, με τον οποίο διατηρεί παράνομο ερωτικό δεσμό, ενώ εκείνος είναι παντρεμένος με την ξαδέλφη της, Καίτη. Το τηλέφωνο εδώ εξυπηρετεί τη δραματική συνθήκη του παράνομου δεσμού, καθώς επί της ουσίας μέσω του τηλεφωνημάτων αυτών είναι που γίνεται η αποκάλυψη του ένοχου μυστικού. Η τρίτη περίπτωση αφορά ένα τηλεφώνημα της Καίτης προς τον επόμενο σύζυγό της, Κώστα, μέσω του οποίου φανερώνεται η δυσφορία της Καίτης για τον συζυγικό της βίο. Εδώ το τηλέφωνο επιστρατεύεται για να υπογραμμίσει τον κατ' εξακολούθηση εγκλωβισμό της Καίτης στον συζυγικό της ρόλο, τη στιγμή που η ίδια ονειρεύεται να διαρρήξει τα δεσμά της συμβατικότητας και να αρθεί πάνω από τα κοινωνικά στερεότυπα. Καθώς ολόκληρο το έργο συνίσταται στη διαδοχή στιγμιότυπων από τη ζωή των δύο γυναικών, το τηλέφωνο ενέχει έναν καθαρά λειτουργικό χαρακτήρα, εισάγοντας πληροφορίες οι οποίες φωτίζουν το δραματικό διακύβευμα και επιτονίζουν την εκάστοτε δραματική συνθήκη.

Ανάλογη λειτουργία εμφανίζει το τηλέφωνο και στο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου *Λόγω φάτσας*. Το τηλεφώνημα που δέχεται η Σουζάνα στην πρώτη πράξη του έργου ουσιαστικά πυροδοτεί τις σκηνικές εξελίξεις, καθώς συνιστά την πρώτη απόπειρα προσέγγισης της Σουζάνας από τον φέρελπι σκηνοθέτη, ο οποίος της προτείνει να πρωταγωνιστήσει σε ένα χριστουγεννιάτικο τηλεοπτικό σποτ, τάζοντάς της υψηλή αμοιβή και μια δυναμική επάνοδο στον κόσμο του θεάματος. Ωστόσο, η δράση του έργου θα λάβει εντελώς άλλη τροπή στις πράξεις και τις σκηνές που ακολουθούν την εναρκτήρια αυτή σκηνή. Μέσα από τα γυρίσματα του διαφημιστικού σποτ θα σκιαγραφηθεί με ιλαροτραγικό τρόπο η «μάταιη συναλλαγή μεταξύ του

²²⁰⁶ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Θέατρο «Βρετάνια» τη θεατρική περίοδο 1999-2000 σε σκηνοθεσία Κατερίνας Μαντέλη.

κόσμου που πεθαίνει και του απατεωνίσκου ζωοδότη κόσμου που έρχεται»²²⁰⁷, εκβάλλοντας για τις δύο αδερφές στο ίδιο τοπίο μοναξιάς και διάψευσης με αυτό που είχε τόσο γλαφυρά αποτυπωθεί στην πρώτη πράξη του έργου.

Για την προώθηση της δράσης αξιοποιείται το τηλέφωνο και στο έργο του Δημήτρη Ποταμίτη *Γλυκό του κουταλιού ή το Άλλοθι*. Από το τηλέφωνο γίνονται οι συνεννοήσεις για την εκτέλεση των εκάστοτε τρομοκρατικών χτυπημάτων, το τηλέφωνο χρησιμοποιεί ο Φάνης προκειμένου να εκβιάσει ψυχολογικά την Άννα και να την καταστήσει συνεργό του, ενώ με ένα τηλεφώνημα στην Αστυνομία στην καταληκτική σκηνή του έργου ο Άνδρας, ο οποίος μέχρι τότε παρουσιαζόταν ως ο εγκέφαλος της οργάνωσης και τώρα αποδεικνύεται άνδρας της ασφάλειας με παρακρατική δράση, ενημερώνει την υπηρεσία για δήθεν ληστεία μετά διπλού φόνου στο σπίτι της Άννας, υποσχόμενος στον Φάνη να τον βοηθήσει να διαφύγει. Το τηλέφωνο στο έργο λειτουργεί στο επίπεδο της επικοινωνιακής του διάστασης, αλλά παράλληλα υποβάλλει και την αίσθηση του κλοιού, που κλείνει ασφυκτικά γύρω από τους τρεις συνεργούς και τους εγκλωβίζει σε μια αναπόδραστη συνθήκη –φυσικό επακόλουθο της παραβατικής τους δράσης.

Στο έργο του Γιάννη Χρυσούλη *Η επιστροφή των Τσε* το τηλέφωνο αξιοποιείται τόσο ως δραματουργικό μέσο για την προώθηση της δράσης όσο και στην κατεύθυνση της δημιουργίας μια γενικότερης ατμόσφαιρας μυστηρίου, η οποία επικαλύπτει τις πρώτες σκηνές του. Οι τηλεφωνικές κλήσεις που μένουν αναπάντητες στις εναρκτήριες σκηνές του έργου συμβάλλουν στη διαμόρφωση ενός κλίματος υποδόριας απειλής, ενώ στην προτελευταία σκηνή του έργου το κουδούνισμα του τηλεφώνου θα αποτελέσει την αφορμή για την αποκάλυψη του κρυφού ερωτικού δεσμού της Μάρθας με τον Ντέμη, με το τηλεφώνημα να μένει και πάλι αναπάντητο.

Στο πλαίσιο της χρηστικής του λειτουργίας το τηλέφωνο αξιοποιείται άπαξ και στο έργο της Λείας Βιτάλη *Το γεύμα*. Επί σκηνής εκδιπλώνεται το επίσημο εορταστικό δείπνο που παραθέτουν οι οικοδεσπότες στα δύο ζευγάρια των φίλων τους. Στην πορεία του γεύματος κυρίαρχο θέμα συζήτησης αναδεικνύεται ο βιασμός και ο φόνος μιας νεαρής κοπέλας, είδηση που κυριαρχεί στην επικαιρότητα και η οποία εξάπτει το φαντασιακό των προσώπων σε τέτοιο βαθμό ώστε να αποφασίσουν να αναπαραστήσουν ζωντανά τον βιασμό και τον φόνο, προκειμένου να διερευνήσουν τις επιμέρους πτυχές του. Τους επίμαχους ρόλους αναλαμβάνουν η Άννα και ο Βασίλης, ωστόσο η κτηνώδης ορμή του Βασίλη θα τον οδηγήσει στον πραγματικό βιασμό και τον φόνο της Άννας, με τα υπόλοιπα πρόσωπα να στέκονται απλώς παρατηρητές της ωμής βίας. Στο τέλος του έργου η Δάφνη, σύζυγος του Βασίλη, θα είναι αυτή που θα σηκώσει το τηλέφωνο για να καλέσει την αστυνομία, την ίδια στιγμή που τα υπόλοιπα πρόσωπα συνεχίζουν να μιλούν για μπίζνες και επαγγελματικά, σαν να μην έχει μεσολαβήσει τίποτα.

²²⁰⁷ Βαρβέρης, «Απλό Θέατρο – Γ. Διαλεγμένου: *Λόγω φάτσας*», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου*, Γ', ό.π., σ. 327.

Η προσφυγή της Δάφνης στο τηλέφωνο δεν συνιστά μόνο τη λύση του δράματος, καθώς κλείνει τον κύκλο της βίας με την απόδοση δικαιοσύνης, αλλά συνιστά και τη μοναδική πράξη αναγνώρισης της βίας που ασκήθηκε επί σκηνης. Καθ' όλη τη διάρκεια της αναπαράστασης του βιασμού και του φόνου από τον Βασίλη και την Άννα τα υπόλοιπα πρόσωπα αρκούνται στον ρόλο των θεατών και, ακόμα και όταν η αναπαράσταση αρχίζει να λαμβάνει επικίνδυνη τροπή, κανείς τους δεν κινητοποιείται για να παρέμβει και να σώσει την Άννα από τα ζωώδη ένστικτα του Βασίλη. Μάλιστα, μετά την ολοκλήρωση των ειδεχθών πράξεων, οι άνδρες της παρέας φέρονται να κάνουν σχέδια για μελλοντικές επενδύσεις, ενώ οι δύο γυναίκες στέκουν αμήχανες, με τη Λένα να σπεύδει στα ενδότερα για να ετοιμάσει τους καφέδες της παρηγοριάς²²⁰⁸. Μόνη η Δάφνη αποφασίζει τελικά να διαρρήξει την περικλειστη αυτή συνθήκη, να καταδώσει την ομήγυρη στην αστυνομία και έτσι να αποδώσει στο έγκλημα την πραγματική του διάσταση, φωτίζοντας παράλληλα το άλλο έγκλημα, αυτό που έχει τελεστεί υπόγεια στις συνειδήσεις των προσώπων, το έγκλημα της ηθικής τους εξαχρείωσης. Συνεπώς, διά του τηλεφώνου αφενός αποκαθίσταται η ηθική τάξη των επί σκηνης δρωμένων, αφετέρου τα πρόσωπα έρχονται για πρώτη φορά αντιμέτωπα με την αλλοτριωμένη εικόνα του εαυτού τους και εκτίθενται τελικά σε αυτήν την ίδια τη βία του συστήματος που τα έχει θρέψει και θεριέψει.

Το τηλέφωνο φέρει διακριτή παρουσία και στο έργο των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά *Με δύναμη από την Κηφισιά*, μολονότι δεν χρησιμοποιείται ως σκηνικό αντικείμενο, όπως προκύπτει από τις σκηνικές οδηγίες. Εντούτοις, η συστηματική αναφορά του στον δραματικό διάλογο και η ένταξή του στο γενικότερο δραματουργικό αφήγημα γύρω από τις συνεχώς επαναπροσδιοριζόμενες σχέσεις των ηρωίδων με τους συντρόφους τους το φέρνει στο επίκεντρο της δράσης και ανατροφοδοτεί την ατμόσφαιρα της διαρκούς εκκρεμότητας σχετικά με τα ερωτικά ζητήματα των τεσσάρων ηρωίδων. Στην πρώτη κιόλας εικόνα του έργου η Ηλέκτρα με την είσοδό της στον σκηνικό χώρο ρωτά εναγωνίως τη μητέρα της αν την πήρε κανείς τηλέφωνο, ενώ στη συνέχεια η Αλέκα αναφέρει ως λόγο χωρισμού της από τον Στέφανο το γεγονός ότι εκείνος δεν την πήρε τηλέφωνο στα γενέθλιά της. Σε μεταγενέστερο χρόνο η φίλη της Αλέκας Μάρω την ρωτά επίμονα τι θα κάνει σε περίπτωση που ο Στέφανος την πάρει ξαφνικά τηλέφωνο, με την Αλέκα να αναμασά ότι, από τη στιγμή που δεν της τηλεφώνησε στα γενέθλιά της, το πράγμα έχει τελειώσει μεταξύ τους. Ακολούθως, η Αλέκα αφηγείται στη Μάρω με πάσα λεπτομέρεια αλλά και δόσεις υπερβολής ολόκληρο το σκηνικό της αναμονής του τηλεφωνήματος του Στέφανου στα γενέθλιά της, καθώς και το σαμποτάζ που η ίδια διατείνεται ότι της έκανε η κόρη της.

²²⁰⁸ Η Κ. Πετράκου υπογραμμίζει την ισοτιμία των γυναικών με τους άνδρες «στον αριθισμό, στην έλλειψη ήθους, στην απληστία, στον κυνισμό, στις νευρώσεις». Πετράκου, «Η 'νέα γυναίκα' αναζητείται στο νεοελληνικό θέατρο (1990 – έως σήμερα)», *ό.π.*, σ. 359. Μπορεί οι γυναίκες να μη συμμετέχουν καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης στις κουβέντες περί οικονομίας και μπίζνες, εντούτοις υποστηρίζουν τους συζύγους τους στη δραστηριότητά τους και νέμονται τα προνόμια αυτής.

Παρόλο που το τηλέφωνο δεν χτυπά στη διάρκεια της δράσης, η ατμόσφαιρα συνεχούς εκκρεμότητας η οποία καλλιεργείται από την έναρξη του έργου αναφορικά με την τύχη των ερωτικών σχέσεων των τεσσάρων ηρωίδων δημιουργεί αυξημένες αξιώσεις από το συγκεκριμένο μέσο επικοινωνίας. Τα γυναικεία πρόσωπα με τις αναφορές και τις προβολές τους στο τηλέφωνο συντηρούν την προσμονή γύρω από ένα ενδεχόμενο κουδούνισμά του και ενεργοποιούν ένα ενδιάμεσο καθεστώς παρουσίας της τηλεφωνικής συσκευής. Το τηλέφωνο αποκτά τη δραματική του ταυτότητα σε συνάρτηση με τη μελλοντική του χρήση και ως εκ τούτου λογίζεται ως ένα σκηνικό αντικείμενο με απενεργοποιημένη την αναπαραστατική του λειτουργία, εντούτοις διαρκώς εκκρεμή.

Το καθεστώς αυτό προσομοιάζει στο καθεστώς των σκηνικών αντικειμένων τα οποία βρίσκονται στα παρασκήνια εν αναμονή της παράστασης εντός της οποίας πρόκειται να χρησιμοποιηθούν. Κατά την A. Rayner, τα σκηνικά αντικείμενα στο τραπέζι του παρασκηνίου, ένα είδος αδρανούς αποθηκευτικού χώρου, συναιρούνται με την υλικότητά τους, χωρίς να λειτουργούν ούτε σε αισθητικό ούτε σε αναπαραστατικό επίπεδο²²⁰⁹. Έτσι και στο παρόν έργο το τηλέφωνο μετέχει καταρχήν της υλικότητας του σκηνικού χώρου, συνιστώντας τμήμα του σταθερού σκηνικού του. Ταυτόχρονα, όμως, η ενεργοποίησή του στο επίπεδο του δραματικού λόγου τού προσδίδει μια λειτουργία αναβαθμισμένη, που το αποσπά από την αμιγώς υλική υπόστασή του. Οι αλλεπάλληλες προβολές των δραματικών προσώπων πάνω στο αντικείμενο του τηλεφώνου και η εξάρτησή τους από αυτό για τη χαρτογράφηση του ερωτικού τους βίου δημιουργούν μια εκκρεμότητα ως προς τη μελλοντική του χρήση. Με τον τρόπο αυτό η τηλεφωνική συσκευή ανάγεται σε σιωπηλό ρυθμιστή του ψυχισμού των τεσσάρων ηρωίδων και σε ένα ακόμα αντικείμενο του σκηνικού χώρου που συντηρεί τις διαρκείς παλινωδίες και συναισθηματικές περιδινήσεις τους.

Το τηλέφωνο στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη *Διαμάντια και μπλουζ* ενεργοποιείται με ποικίλες λειτουργίες, αναγόμενο σε απαραίτητο βοήθημα στην καθημερινότητα της κεντρικής ηρωίδας, η οποία φαίνεται να τελεί σε ένα καθεστώς εκούσιου εγκλεισμού στο μεγαλοαστικό της διαμέρισμα. Πέρα από την έναρξη του έργου, οπότε και η Άννα εισέρχεται στη σκηνή απ' έξω, καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης η ίδια παραμένει προσκολλημένη στον χώρο του σπιτιού, παρά τα απροσδόκητα γεγονότα που αναταράσσουν την τετριμμένη καθημερινότητά της και που θα μπορούσαν να την ωθήσουν σε μια κίνηση εξωστρέφειας, προκειμένου να μπορέσει να τα διαχειριστεί. Η πρόσδεση αυτή της Άννας στον φαινομενικά ασφαλή χώρο του σπιτιού της καταδεικνύεται και από τον χειρισμό δια του τηλεφώνου ακόμα και των σημαντικών θεμάτων της ζωής της, όπως της τύχης της εξωσυζυγικής της σχέσης με τον Σωτήρη, επικυρώνοντας έτσι μια στάση εθελούσιας απομόνωσης και παραίτησης από την πραγματική ζωή.

Το τηλέφωνο στο έργο αυτό επιβεβαιώνει την κυρίαρχη λειτουργία του, την επικοινωνία και την προώθηση της δράσης, αφού δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις στις οποίες από ένα τηλεφώνημα ανακύπτουν στοιχεία τα οποία ανατρέπουν ή

²²⁰⁹ Rayner, *ό.π.*, σ. 182.

αναπροσανατολίζουν τα σκηνικά δρώμενα: διά του τηλεφώνου επικυρώνεται ο χωρισμός της Άννας από τον Σωτήρη, που θα την καταστήσει ιδιαίτερα ευάλωτη και στη συνέχεια αμφίθυμη απέναντι στην ανακοίνωση της απιστίας του Γιάγκου, διά του τηλεφώνου η Ελένη ειδοποιεί την Άννα ότι θα την επισκεφθεί μαζί με τη φίλη της Σόνια, καλλιεργώντας έτσι το έδαφος της μετέπειτα αναμέτρησης των δύο συζύγων, ενώ από το τηλέφωνο θα γνωστοποιηθεί στις δύο γυναίκες η τύχη της Σόνιας, που θα έχει ως αποτέλεσμα την οριστική φυγή του Γιάγκου μαζί της. Επιπλέον, μέσα σε αυτό το ασφυκτικό για την Άννα δραματικό πλαίσιο η ίδια ουκ ολίγες φορές θα προστρέξει στο τηλέφωνο για συμπαράσταση από τη φίλη της, Ελένη. Στην περίπτωση αυτή το τηλέφωνο συντάσσεται με όλη εκείνη τη χορεία αντικειμένων στον δραματικό κόσμο της Άννας, διά των οποίων εκείνη αναζητά μια προσωρινή καταφυγή από τις άβολες και επώδυνες δραματικές καταστάσεις. Τέλος, διά του τηλεφώνου πληροφορούμαστε για πρώτη φορά τη συνάντηση που η Άννα οργανώνει στο σπίτι της με σκοπό την πρώτη παρουσίαση του τραγουδιού με το οποίο θα συμμετάσχουν στο φεστιβάλ μουσικής η κόρη της μαζί με τον σύντροφό της, Νίκο.

Το τηλέφωνο, μέσα από όλες αυτές τις επιμέρους λειτουργίες, φαίνεται ότι καταρχάς επικυρώνει τον εγγενή του ρόλο, αφού όλες οι επιχειρούμενες μέσω αυτού απόπειρες επικοινωνίας στέφονται με επιτυχία, ανεξάρτητα από τις δυσάρεστες εξελίξεις τις οποίες μπορεί να κομίζουν για τα δραματικά πρόσωπα. Ωστόσο, ιδωμένο σε ένα ευρύτερο πλαίσιο επικοινωνίας, το τηλέφωνο στο έργο αυτό αποδεικνύεται ανεπαρκές να κατευνάσει τους βαθύτερους φόβους της κεντρικής ηρωίδας, η οποία σε κάθε νέο κουδούνισμά του αναταράσσεται περιμένοντας το αναπάντεχο να κατακλύσει για άλλη μια φορά το μοναχικό της σύμπαν. Υπό αυτό το πρίσμα, το τηλέφωνο επενεργεί μάλλον ενισχυτικά της αμφιθυμίας της Άννας, αφού εγκαθιστά μια οριακή επικοινωνία, δυνάμενη κάθε φορά να πυροδοτήσει την ανασφάλειά της και να την βυθίσει σε μια νέα κατάσταση εσωτερικών συγκρούσεων, διαιωνίζοντας έτσι την αδιέξοδη παλιμβουλία της. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται η διαλεκτική της σύνδεσης και της απομόνωσης²²¹⁰ με την οποία το τηλέφωνο ως επικοινωνιακό μέσο προβάλλει εγγενώς επενδυμένο, αφού το τηλέφωνο στο έργο φέρεται από τη μια να συνδέει επιτυχώς την Άννα με τον έξω κόσμος, από την άλλη όμως ενισχύει την τάση της για απομόνωση και περιχαράκωση, καλλιεργώντας έναν αδιόρατο φόβο για τα όσα απρόοπτα και μη διαχειρίσιμα δύναται να εισφέρει ο κόσμος μιας τηλεφωνικής συνομιλίας.

Κινητά αλλά και σταθερά τηλέφωνα εμφανίζονται και στα θεατρικά στιγμιότυπα που αποτέλεσαν το σώμα της ενιαίας παράστασης με τίτλο *Εντός*

²²¹⁰ Το στοιχείο μιας τέτοιας διαλεκτικής της τηλεφωνικής επικοινωνίας επισημαίνει ο Β. Πούχγερ, δίνοντας και μια επιπλέον διάσταση: οι εικονικές συναναστροφές μέσω τηλεφώνου στις οποίες μπορεί να αρκестεί κανείς, θεωρώντας ότι έτσι καλύπτει την ανάγκη του για επαφή και επικοινωνία, δύνανται στην πραγματικότητα να τον οδηγήσουν στην απομόνωση, ενώ, αντίστροφα για κάποιον ο οποίος έχει εθιστεί στη χρήση του τηλεφώνου, η έλλειψη της τηλεφωνικής επικοινωνίας δύναται να εμβιωθεί ως μια βαθιά απώλεια, οδηγώντας τον έτσι σε ακόμα μεγαλύτερη απομόνωση. Βλ. αναλυτικά: Πούχγερ, «Από τη βίγλα στο κινητό: λαϊκές συμπεριφορές και τεχνητοί τρόποι επικοινωνίας. Η λαογραφία του τηλεφώνου», στον τόμο *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, ό.π., σ. 287.

σχεδίου(;)». Όπως επισημαίνει ο Κ. Γεωργουσόπουλος στο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης, μεταξύ στιγμιότυπου και μονόπρακτου υπάρχει μια δομική διαφορά: ενώ στο μονόπρακτο ο συγγραφέας αποπειράται να συμπυκνώσει σε μια πολύ περιορισμένη έκταση κειμένου μια ορισμένη δραματική κατάσταση, που να έχει αρχή, μέση και τέλος και να εμπεριέχει τη σύγκρουση και τη λύση του δράματος, στο στιγμιότυπο ο συγγραφέας «εκκινεί από μια εντύπωση, από έναν πυρήνα κοινωνικής συμπεριφοράς, από μια χειρονομία, από μια σημαίνουσα φράση και δομεί ένα θεατρικό μικροεπεισόδιο με στόχο να προβάλλει το παρατηρούμενο και να το εντάξει, με τρόπο θεατρικά θεμιτό, στον κόσμο των συμβόλων»²²¹¹. Υπό αυτό το πρίσμα στο στιγμιότυπο η δράση των προσώπων προβάλλει ακαριαία, ενίοτε αποσπασμένη από το περικείμενό της, για το οποίο ο θεατής μόνο υποθέσεις μπορεί να κάνει, αλλά πάντα ενταγμένη σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αναφοράς, στο οποίο ο θεατής δύναται να αναγνωρίσει οικείες καταστάσεις και κοινωνικές πρακτικές.

Τα συγκεκριμένα στιγμιότυπα γράφτηκαν κατόπιν παραγγελίας, άρα είναι σύγχρονα της παράστασης και ενσωματώνουν όλα τα κυρίαρχα κοινωνικά φαινόμενα των τελών της δεκαετίας του 1990. Ανάμεσα σε αυτά είναι και η βαθμιαία αφομοίωση του ατόμου από τις νέες τεχνολογίες, οι οποίες φέρονται να εισδύουν στην καθημερινότητα με όρους επέλασης και επικυριαρχίας. Αυτός είναι και ο λόγος που το κινητό τηλέφωνο έχει την τιμητική του σε πολλά από τα εν λόγω στιγμιότυπα, εξυπηρετώντας ταυτόχρονα τη δραματουργική τους δομή, καθώς ενεργοποιεί ακαριαία εξωσκηνικούς χώρους και χρόνους, που μεταφέρονται στο δραματικό παρόν μέσω του λόγου των προσώπων. Η λειτουργία του τηλεφώνου στα στιγμιότυπα εντοπίζεται, συνεπώς, σε δύο επίπεδα: σε ένα πρώτο επίπεδο το τηλέφωνο αξιοποιείται ως δραματουργικό μέσο για τη διάρθρωση και την τροφοδότηση των δραματικών καταστάσεων και σε ένα δεύτερο επίπεδο συνδέεται με το εννοιολογικό υπόστρωμα των έργων και επιτελεί ένα σχόλιο πάνω στην έλλειψη ουσιαστικής επικοινωνίας στη σύγχρονη κοινωνία της έκρηξης των τεχνολογικών και επικοινωνιακών μέσων.

Ο Β. Πούχγερ προβαίνει σε μια εύστοχη διάκριση μεταξύ του χώρου και του χρόνου που καταλαμβάνει μια επικοινωνία μέσω σταθερού και μέσω κινητού τηλεφώνου αντίστοιχα. Ενώ το σταθερό τηλέφωνο προβάλλει εντοπισμένο σε συγκεκριμένο χώρο, καλά οριοθετημένο και απομακρυσμένο από δημόσια βλέμματα, εξασφαλίζοντας έτσι την ιδιωτικότητα της επικοινωνίας, η χρήση του κινητού τηλεφώνου διαχέεται στον δημόσιο χώρο και χρόνο, διαρρηγνύοντας έτσι τις ζώνες της οικειότητας και οδηγώντας σε έναν βαθύτερο ψυχικό αποπροσανατολισμό του ατόμου²²¹². Στα στιγμιότυπα που εξετάζονται αμέσως παρακάτω αντανακλάται ουσιαστικά αυτή ακριβώς η λειτουργία του κινητού τηλεφώνου: η διάχυτη χρήση των κινητών τηλεφώνων καθιστά τους δραματικούς χώρους των στιγμιότυπων ανεπαρκείς στο να περιφρουρήσουν την ιδιωτικότητα των προσώπων, εκθέτοντάς τα τελικά σε διαβρωτικές του ιδιωτικού τους βίου συνθήκες. Επί της ουσίας, δηλαδή, διαγράφεται

²²¹¹ Γεωργουσόπουλος, «Αυτό το ακαριαίο», *ό.π.*, σ. 8.

²²¹² Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 271.

μια συστηματική διάλυση του «συμβολικού συστήματος των proxemics»²²¹³, που έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια των σταθερών σημείων αναφοράς για τα πρόσωπα, τόσο σε χωροταξικό όσο και σε συμβολικό επίπεδο.

Χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση συνιστά το κατατετμημένο σε τρία μέρη στιγμιότυπο του Περικλή Κοροβέση «Η κινητή μας περιουσία». Εδώ πέντε διαφορετικά πρόσωπα μιλούν στο κινητό τους τηλέφωνο περιδιαβαίνοντας τον αστικό ιστό. Περνώντας πλάι από κάδους σκουπιδιών που έχουν υπερχειλίσει και καταδιωκόμενα από ένα πρεζόνι που τους ζητά επίμονα βοήθεια, συνομιλούν στο τηλέφωνο σχολιάζοντας την τρέχουσα δραστηριότητά τους: ο πρώτος δίνει το ακριβές στίγμα της τοποθεσίας στην οποία βρίσκεται, η δεύτερη και η τρίτη ενημερώνουν τους συνομιλητές τους ότι έχουν βγει για κομμωτήριο και για ψώνια αντίστοιχα και το τελευταίο ζευγάρι αναλώνεται σε έναν αδιέξοδο διάλογο, στη διάρκεια του οποίου ο Κύριος προσπαθεί μάταια να πείσει την Κυρία ότι δεν αργεί σκόπιμα, αλλά έχει κολλήσει σε ένα φανάρι. Εξαναγκάζεται, μάλιστα, να κάνει αναμετάδοση της κυκλοφοριακής κίνησης, προκειμένου να δικαιολογήσει την αργοπορία του, μέχρι που εμπλέκεται σε ατύχημα και καταλήγει νεκρός στον παρακείμενο κάδο σκουπιδιών. Εκεί θα έρθει το πρεζόνι και θα του υφαρπάξει το πορτοφόλι, την ίδια στιγμή που στην άλλη άκρη της τηλεφωνικής γραμμής η Κυρία αγανακτεί επειδή ο Κύριος της έκλεισε το τηλέφωνο, εκλαμβάνοντας το γεγονός ως σημάδι υπεκφυγής.

Κολλημένος σε ένα τηλέφωνο, άλλοτε κινητό και άλλοτε σταθερό, εμφανίζεται ο Παραγωγός από το στιγμιότυπο της Στέλλας Βογιατζόγλου «Εξάπαντος». Ενώ στο γραφείο του βρίσκεται μια νέα σεναριογράφος, η οποία επιχειρεί να προωθήσει τη δουλειά της και για τον σκοπό αυτό διαβάσει δυνατά στον παραγωγό ένα απόσπασμα του σεναρίου της, εκείνος αδιαφορεί πλήρως, γυαλίζει διαρκώς τις μπότες του και ενδιάμεσα μιλά στο τηλέφωνο για επαγγελματικές του υποθέσεις. Κάθε φορά που η συγγραφέας κοντοστέκεται, εκείνος την ενθαρρύνει να συνεχίσει, πλην όμως ειρωνεύεται το εγχείρημά της. Στο τελευταίο του τηλεφώνημα φέρεται να συμεριζεται την άποψη του συνομιλητή του ότι οι συγγραφείς είναι εκείνοι που διαθέτουν την ευαισθησία να αφουγκραστούν την εποχή τους και να την αποτυπώσουν στα κείμενά τους, ωστόσο ταυτόχρονα ο ίδιος ξεφυλλίζει με περιφρόνηση το σενάριο της συγγραφέως και στο τέλος αποφαινεται ότι αυτήν την εποχή δεν γράφονται σπουδαία πράγματα, κατακρημνίζοντας έτσι τις όποιες ελπίδες της.

Μια ανάλογη περιφρονητική στάση προς τη γραμματέα του αυτήν τη φορά επιδεικνύει το Αφεντικό από το στιγμιότυπο «Μπλάντιμερι» του Γιώργου Σκούρτη. Μιλά ακατάπαστα στο κινητό του, ρίχνοντας ταυτόχρονα λοξές ματιές στην τηλεόραση του γραφείου του. Μόλις τακτοποιήσει τις «βρώμικες» επαγγελματικές του υποθέσεις από τηλεφώνου, στρέφεται στη γραμματέα του, στην οποία απευθύνεται με υποτίμηση αλλά και με χυδαίο σεξιστικό λόγο. Όταν εκείνος αποχωρήσει, η γραμματέας θα καλέσει στο τηλέφωνο μια φίλη της, στην οποία θα αποκαλύψει ότι από τον κοριό που έχει τοποθετήσει στο τηλέφωνο του αφεντικού της

²²¹³ Το ίδιο, σ. 292.

έχει αποσπάσει πολύτιμες πληροφορίες για τις παράνομες δοσοληψίες του, χάρη στις οποίες στο εξής θα μπορεί να τον εκβιάζει.

Στο τηλέφωνο είναι κολλημένη και η Μόνικα από το στιγμιότυπο του Δημήτρη Παπαχρήστου «Ερωτας και θάνατος στο Internet». Η σκηνή ανοίγει με τη Μόνικα να εξηγεί στη φίλη της στην άλλη άκρη της τηλεφωνικής γραμμής ότι περιμένει να συνδεθεί ηλεκτρονικά με έναν Ελληνοαμερικανό, τον Πιτ, με τον οποίο έχει συνάψει διαδικτυακό δεσμό. Στην πρόταση της φίλης της να πάνε σινεμά, η Μόνικα την ενημερώνει ότι έχει πολύ βαρύ πρόγραμμα, καθώς πρόκειται να συναντηθεί εικονικά με έναν άλλο φίλο της από το Τόκυο σε μια ηλεκτρονική προσομοίωση της παραλίας στο Μαλιμπού, ενώ αργότερα φέρεται να έχει και πάλι ραντεβού με τον Πιτ σε μια πλατφόρμα, όπου θα ταξιδέψουν εικονικά μέχρι την Ινδία για να γνωρίσουν τις μεθόδους του κάμα σούτρα. Η τηλεφωνική συνομιλία διακόπτεται απότομα όταν η Μόνικα λαμβάνει σήμα ότι ο Πιτ την καλεί και από το σημείο αυτό και εξής η δραστηριότητά της θα επικεντρωθεί στη διαδικτυακή τους επικοινωνία.

Η Τόνια από το στιγμιότυπο του Γιάννη Χρυσούλη «Ασκήσεις ετοιμότητας» εμφανίζεται απομονωμένη στο διαμέρισμά της. Βρίσκεται καθισμένη μπροστά στην τηλεόραση κάνοντας ανόρεχτα ζάπινγκ, ενώ παραμένει απαθής στο κουδούνισμα του τηλεφώνου, μέχρι που ακούγεται ο τηλεφωνητής. Στο χτύπημα του κουδουνιού που ακολουθεί η Τόνια και πάλι αδιαφορεί, παραμένοντας καθηλωμένη στη θέση της. Τότε εισβάλλει από την ανοιχτή μπαλκονόπορτα η Βάσω, εμφανώς ανήσυχη που η φίλη της έχει εξαφανιστεί από προσώπου γης. Μετά την αρχική επίπληξή της στην Τόνια για τη στάση της και αφού η Τόνια της εκμυστηρευθεί την απώλεια του ενδιαφέροντός της για τη ζωή, η Βάσω καταδύεται σε μια αντίστοιχη δική της εμπειρία στην προσπάθειά της να βοηθήσει την Τόνια να υπερβεί το αδιέξοδο στο οποίο έχει περιέλθει, να βιώσει την απουσία συναισθήματος και μέσα από αυτήν τη διαδικασία να ανακτήσει την όρεξη για ζωή. Η Τόνια, όμως, δεν είναι καθόλου δεκτική, με αποτέλεσμα η Βάσω να αποχωρεί την ίδια ώρα που το τηλέφωνο ακούγεται να χτυπά και πάλι.

Οι αναπάντητες κλήσεις σε συνδυασμό με τον εθελούσιο εγκλεισμό της Τόνιας ως απόρροια της απώλειας του ενδιαφέροντός της απέναντι στη ζωή δίνουν το στίγμα της μοναξιάς του σύγχρονου ατόμου –μιας μοναξιάς λαξευμένης εν μέσω της πλησμονής επικοινωνιακών ερεθισμάτων, που πολύ συχνά αποδυναμώνουν το άτομο και αναστέλλουν την όποια ζωτική του διάθεση. Η αποτυχία της Βάσως να κάνει την Τόνια να αναθαρρήσει μέσα από την αφήγηση της δικής της απελευθερωτικής εμπειρίας επιτονίζει ακόμη περισσότερο το υπαρξιακό αδιέξοδο της Τόνιας. Η πρόσκαιρη παρεμβολή της Βάσως συνιστά, έτσι, μια «μη εκμεταλλεύσιμη ρωγμή ως τρόπο διαφυγής»²²¹⁴, που απλώς κλείνει τον κύκλο της μοναξιάς της Τόνιας. Το τέλος του στιγμιότυπου βρίσκει την Τόνια ακριβώς στην ίδια κατάσταση με την αρχή του και το τηλέφωνο που αντηχεί εκ νέου προοιωνίζεται τη διαρκή επαναφορά της

²²¹⁴ Τσατσούλης, «Προβολές: Θεματικά μοτίβα και θεατρικοί μηχανισμοί στη δραματολογία του Γιάννη Χρυσούλη», *ό.π.*, σ. 42 [Τώρα και στον τόμο Τσατσούλης, *Σημεία Γραφής – Κώδικες Σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, *ό.π.*, σ. 374].

κατάστασης αυτής και την τυπική αναπαραγωγή της στο μεταμοντέρνο κοινωνικό τοπίο.

Όλες οι παραπάνω τηλεφωνικές συνομιλίες τελούνται παράλληλα με μια διά ζώσης επικοινωνία, η οποία καταφανώς υποσκάπτεται, υπονομεύεται και εντέλει ακυρώνεται. Οι φορείς των τηλεφωνικών συνομιλιών υιοθετούν μια κυριαρχική στάση απέναντι στο περιβάλλον τους, η οποία αγγίζει τα όρια της αλαζονείας, καθώς ωθούνται τελικά στην πλήρη περιφρόνηση της ζωντανής επικοινωνιακής εμπειρίας. Οι έτεροι πόλοι της εμπειρίας αυτής, αντίστοιχα, υιοθετούν μια στάση υποτακτική, σε κάποιες περιπτώσεις όμως φαίνεται ότι βρίσκουν τη δικαίωσή τους (το πρεζόνι που καταφέρνει να αποσπάσει το πορτοφόλι του νεκρού οδηγού και η γραμματέας που σχεδιάζει την ηθική και φυσική εξόντωση του αφεντικού της). Σε κάθε περίπτωση η υποκατάσταση της ζωντανής και ρέουσας επικοινωνίας από μια στεγνή τηλεφωνική συνομιλία καταδεικνύει την κενότητα του βίου των προσώπων, τα οποία δείχνουν να έχουν αβίαστα απεμπολήσει την αξία των διαπροσωπικών σχέσεων. Αντ' αυτών τείνουν να αντλούν την επιβεβαίωση του εαυτού τους μέσα από πρόσκαιρες τηλεφωνικές επαφές, ακόμα και όταν αυτές περιορίζονται σε μια αναμετάδοση της τρέχουσας δραστηριότητάς τους, χωρίς να εμβαθύνουν περαιτέρω στη συνομιλία τους, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει στο στιγμιότυπο του Κοροβέση.

Υπό αυτό το πρίσμα το τηλέφωνο αναδεικνύεται σε δραματουργικό πυρήνα των δραματικών καταστάσεων, αφού όχι μόνο εξυπηρετεί τη συνοπτική δραματική φόρμα των στιγμιότυπων, δίνοντας τη δυνατότητα εισαγωγής παράλληλων αφηγηματικών επιπέδων, αλλά κυρίως επειδή μέσω του τηλεφώνου σκιαγραφείται η επωαζόμενη δυστοπία της τεχνολογικής επανάστασης. Τα στιγμιότυπα μας εισάγουν μέσω ενός πραγματικού «σκηνικού σοκ»²²¹⁵ στον κόσμο της εικονικής πραγματικότητας που προοιωνίζονται οι σύγχρονες τεχνολογίες, έναν κόσμο στον οποίο το αυθεντικό βίωμα υποκαθίσταται από τις πλείστες όσες απομιμήσεις του, προσφέροντας τελικά μια ψευδαίσθηση ζωτικότητας και ψυχικής ανθεκτικότητας. Μέσα σε αυτό το παραχαραγμένο επικοινωνιακό περιβάλλον το άτομο καταλήγει να παλεύει με τα φαντάσματα του εαυτού του, αδύναμο εν τέλει να διακρίνει τη γνήσια πλευρά των πραγμάτων.

Την ανάδειξη αυτής της στρεβλής πτυχής της τεχνολογικής επανάστασης εξυπηρετεί και η γενικευμένη ανωνυμία με την οποία περιβάλλονται τα πρόσωπα των στιγμιότυπων. Άλλοτε αναγράφονται με την ιδιότητά τους (Παραγωγός, Συγγραφέας, Αφεντικό, Γραμματέας), άλλοτε με μια δήλωση του φύλου τους (Κύριος, Κυρία) και άλλοτε με ένα αριθμητικό σύμβολο (01, 02, 03). Ειδικά για την τελευταία αυτή περίπτωση η Ζ. Βερβεροπούλου σημειώνει ότι «οι ήρωες ονοματοδοτούνται κωδικοποιημένα στο πλαίσιο ενός κλειστού συστήματος, σαν εγγραφές σε μητρώα [...]»²²¹⁶. Μια τέτοια σειραϊκή οπτική υπογραμμίζει τον εργαλειακό χαρακτήρα της τεχνολογίας και την τομή που αυτή έχει επιφέρει στις επικοινωνίες, απογυμνώνοντας ουσιαστικά την επικοινωνία από την ανθρωποκεντρική της διάσταση και καθιστώντας την απλό εργαλείο και αναλώσιμο προϊόν της μεταβιομηχανικής εποχής.

²²¹⁵ Γεωργουσόπουλος, *ό.π.*, σ. 9.

²²¹⁶ Βερβεροπούλου, «Θεατρικοί ήρωες δίχως όνομα: η ανωνυμία ως ταυτότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σ. 695.

Ανάλογη δραματουργική δομή με το *Εντός σχεδίου(;)* εμφανίζει και το έργο του Μάριου Ποντίκα *Κοίτα τους*²²¹⁷. Αποτελείται και αυτό από πολυάριθμα στιγμιότυπα («ταχυδράματα» τα αποκαλεί ο Γιάννης Χρυσούλης²²¹⁸), που αποτυπώνουν οικείες καταστάσεις του κοινωνικού βίου της δεκαετίας του 1990, χωρίς να συνδέονται μεταξύ τους και χωρίς να υπάρχει κλιμάκωση και λύση²²¹⁹. Πρόκειται για μια «αλυσιδωτή εναλλαγή προσωπείων κοινωνικής ασχήμιας και παραλογισμού»²²²⁰, που εκβάλλει σε ένα μάλλον υπερβατικό συμβάν: στην τελευταία εικόνα του έργου τα πρόσωπα για πρώτη φορά συγκεντρώνονται όλα μαζί πάνω στη σκηνή, προκειμένου να παρακολουθήσουν το παράδοξο θέαμα του Σούπερμαν να υπερίπταται πάνω από την πόλη διακηρύσσοντας την απόλυτη ελευθερία του και προβαίνοντας σε μια εκτεταμένη χειρονομία περιφρόνησης του συστήματος, στην οποία καλεί άπαντα τα δραματικά πρόσωπα να τον ακολουθήσουν.

Προκειμένου να συγκεντρωθούν όλα τα πρόσωπα επί σκηνής έχει επιστρατευθεί από τον συγγραφέα ως δραματουργικό εργαλείο το τηλέφωνο: τα πρόσωπα το ένα μετά το άλλο καλούν τους οικείους τους στο τηλέφωνο και τους υποδεικνύουν να βγουν πάραυτα στο μπαλκόνι. Με τον τρόπο αυτό πίσω από τα ριντό που καλύπτουν τον σκηνικό χώρο εμφανίζονται βαθμιαία όλα τα πρόσωπα του έργου, συνθέτοντας τον σκηνικό πληθυσμό της αποκάλυψης: εμπρός τους τελείται ένα μεταφυσικό συμβάν, μια επιφάνεια διά της οποίας κυρούται το άλογο, το παράταιρο και το παρεκκλίνον ως καταστατική αρχή μιας νέας κανονικότητας, η οποία θα αρθεί πάνω από τις συμβάσεις και τα στερεότυπα του συστήματος. Στη νέα αυτή κανονικότητα ομνύουν σύσσωμα τα δραματικά πρόσωπα με την τελευταία τους υβριστική χειρονομία, η οποία συνοδεύεται από το αντίστοιχο επιφώνημα «NNNNN...A» –ένα επιφώνημα που εκφέρεται με ουρλιαχτό και με τον επιτονισμό που είχε νωρίτερα ενθαρρύνει ο Σούπερμαν. Με τον τρόπο αυτό το έργο κλείνει με μια αντιστροφή του βλέμματος των θεατών, οι οποίοι καλούνται τώρα να αντικρίσουν κατάματα την παρακμή της κοινωνικής πραγματικότητας στην οποία και οι ίδιοι έχουν συμβάλει. Η υβριστική χειρονομία προέρχεται από κάποιους σαν και αυτούς και επιστρέφεται στους ίδιους ως ένας «καθρέφτης ήδη τετελεσμένων συμπεριφορών μιας κοινωνικής κατάστασης μη αναστρεπτής»²²²¹.

Πέρα, όμως, από την τελική αυτή φανέρωση, ο συγγραφέας με τον χειρισμό του δραματικού του υλικού δεν σκοπεύει να ανατάμει την κοινωνική πραγματικότητα, δεν αναζητά αιτίες και αιτιατά, παρά προσφέρει τα θραύσματα της κοινωνικής πραγματικότητας σε κοινή θέα, θεωρώντας τα μέρος μιας

²²¹⁷ Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά από το Θέατρο «Στοά» τη θεατρική περίοδο 1990-1991, σε σκηνοθεσία Θανάση Παπαγεωργίου.

²²¹⁸ Χρυσούλης, «Μια διαδρομή ουσίας», *Δρώμενα*, 15 (Μάιος 1996), σ. 46.

²²¹⁹ Όπως επισημαίνει ο Γ. Πεφάνης, πρόκειται για «βραχεία διαδοχικά επεισόδια, σχετικής αυτοτέλειας» τα οποία παραπέμπουν στο κινηματογραφικό ρακόρ και εγγράφονται στην τεχνική του μοντάζ στο θέατρο. Βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, «Υπερκείμενος συνειρμός και ολίσθηση της μνήμης. Το montage στον κινηματογράφο και στο θέατρο. Αναφορά στο ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο (Πέτρος Μάρκαρης, Παύλος Μάτεσις, Γιώργος Μανιώτης)», στον τόμο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, ό.π., σ. 109.

²²²⁰ Θυμέλη, «Δηλητηριώδεις μικρογραφίες», ό.π.

²²²¹ Πολενάκης, «Παρατηρώντας το γίνεσθαι», *Η Αυγή*, 29.11.1990.

φαινομενολογίας της παρακμής, η οποία χαρακτηρίζει την ανθρώπινη κατάσταση εν γένει²²²². Γι' αυτό και οι επιμέρους σκηνές που συγκροτούν τη δραματική του σύνθεση δεν αποτελούν κάποιου είδους «κώδικα ή αξιολογική κλίμακα ή ταξινομημένη περιπτώσιολογία, αλλά λειτουργούν ως παραδείγματα, ως μήτρες συμπεριφοράς, ως τυπικές εκδοχές του γενικού ήθους μιας κοινωνίας που δεν έχει ούτε πρότυπα ούτε μοντέλα μέλλοντος»²²²³. Μέσα στο πλαίσιο αυτό εδραίο ρόλο αποκτά η γλώσσα, διά της οποίας φανερώνονται τα κυρίαρχα κοινωνικά στερεότυπα και τα συμπλέγματα του κοινωνικού βίου. Πρόκειται για μια γλώσσα που κινείται στο όριο της κοινοτοπίας²²²⁴, που απλώς ονοματίζει πράγματα και καταστάσεις, μια γλώσσα που αναπαράγει και επαφίεται στα επιφανειακά κλισέ της. «Δεν υπάρχει τίποτα βαθύτερο από την επιφάνεια της γλώσσας», επισημαίνει ο Λακάν²²²⁵ και είναι πράγματι αυτός ακριβώς ο επιφανειακός χαρακτήρας της αρθρωνόμενης γλώσσας που αποδίδει στο έργο το βάθος των σημασιών του.

Μέσα σε αυτήν την πρωτοκαθεδρία της γλώσσας η σκηνική διάρθρωση των στιγμιότυπων περιορίζεται στην ταχύτερη αλληλοδιαδοχή των επιμέρους σκηνών χωρίς η εκάστοτε δράση να προλάβει να αποκτήσει ερείσματα στον σκηνικό χώρο. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο τα σκηνικά αντικείμενα που αξιοποιούνται στα επιμέρους στιγμιότυπα του έργου αποδεικνύονται στοιχειώδη, χωρίς να μετέχουν του δραματικού του διακυβεύματος. Μονάχα το τηλέφωνο, που αξιοποιείται στην τελευταία εικόνα, αποκτά έναν χαρακτήρα πυροδότησης εξελίξεων, οι οποίες θα εκβάλουν στην τελική δράση του έργου: τη φανέρωση του Σούπερμαν. Το τηλέφωνο καθίσταται το μέσο για την ακαριαία ενημέρωση όλων των προσώπων σχετικά με το εν εξελίξει συμβάν της αποκάλυψης του Σούπερμαν, δίνοντάς τους έτσι τη δυνατότητα να συσπειρωθούν για πρώτη φορά όλα μαζί γύρω από μια κοινή δράση. Η κατακερματισμένη εικόνα της νεοελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας, η οποία είχε συσταθεί έκκεντρα στις προηγούμενες εικόνες, ανασυγκροτείται στην ολότητά της μέσω της τελικής συσπείρωσης των προσώπων. Τα επιμέρους δραματικά πρόσωπα, σκιαγραφημένα ως μονοκονδυλίες στις προηγούμενες σκηνές του έργου²²²⁶, συνθέτουν στην τελική τους αυτή σκηνική συνεύρεση τη μορφή του

²²²² Βλ. αναλυτικά τη συνέντευξη του συγγραφέα στον Νίκο Λαγκαδινό: Ποντίκας, «Το θέατρο προϋποθέτει την ατομική ελευθερία: Συνέντευξη στον Νίκο Λαγκαδινό», *Δρώμενα*, 15 (Μάιος 1996), σσ. 57-66, ιδίως σ. 59.

²²²³ Γεωργουσόπουλος, «Η χλεύη ως αυτογνωσία», *Τα Νέα*, 31.12.1990. Για τον λόγο αυτό ο ίδιος μελετητής χαρακτηρίζει τον συγγραφέα ως «θεατρικό ανθρωπολόγο»: Γεωργουσόπουλος, «Η ποιητική της θεατρικής ανθρωπολογίας», *Δρώμενα*, 15 (Μάιος 1996), σσ. 12-13, ιδίως σ. 12. Στο ίδιο πνεύμα ο Παγκουρέλης γράφει ότι επί σκηνής ξεδιπλώνεται ένα «δειγματολόγιο της ανθρώπινης φθοράς και διαφθοράς»: Παγκουρέλης, «Όψεις του γελούου...: 'Κοίτα τους' του Μ. Ποντίκα στο θέατρο 'Στοά'», στον τόμο *Λόγος θεάματος*, ό.π., σ. 331.

²²²⁴ «Ακροβολιστή του καθημερινού λόγου» αποκαλεί τον συγγραφέα ο Β. Ζιώγας. Βλ. αναλυτικά: Ζιώγας, «Ένας ακροβολιστής του καθημερινού λόγου», *Δρώμενα*, 15 (Μάιος 1996), σ. 44.

²²²⁵ Βλ. την αναφορά του Λ. Πολενάκη, ο οποίος κάνει λόγο για την ύπαρξη στο έργο της «επιφάνειας μιας φυσικής γλώσσας που ακροβατεί ριποκίνδυνα ανάμεσα στο πραγματικό, το υλικό και το φαντασιακό στρώμα της»: Πολενάκης, «Χρονικό ενός προαναγγελθέντος βιασμού», *Δρώμενα*, 15 (Μάιος 1996), σσ. 38-40, ιδίως σσ. 38-39.

²²²⁶ Ηρώ Βακαλοπούλου, «Ολοταχώς στα... 1970», *Θεσσαλονίκη*, 19.10.1990.

«Homo Neohellenicus»²²²⁷, τυπικού εκπροσώπου της νεοελληνικής κοινωνικής παθογένειας, που θα μείνει να κοιτά έκθαμβος τον Σούπερμαν και το παραλήρημά του εναντίον του διαβρωμένου συστήματος. Στο τέλος, μάλιστα, θα παρασυρθεί και ο ίδιος ο Νεοέλληνας στη χλεύη του συστήματος στην οποία τον προσκαλεί ο Σούπερμαν, κοιτώντας κατάματα τους θεατές, που φωτίζονται πλέον οι ίδιοι ως εκπρόσωποι της κοινωνικής σήψης.

Ενώ στην προηγούμενη σύνθεση στιγμιότυπων το τηλέφωνο χρησιμοποιούνταν στην κατεύθυνση της ανάδειξης του κενού της ανθρώπινης επικοινωνίας μέσα από τη χρήση των κινητών τηλεφώνων που υποκαθιστούσαν τη διά ζώσης επαφή, στο έργο του Ποντίκα το τηλέφωνο έρχεται με όρους σύγκλισης να ενώσει τα πρόσωπα γύρω από την κοινή τους μοίρα και να τα εκθέσει στο θέαμα του εαυτού τους²²²⁸. Στην καταληκτική σκηνή του έργου τα δραματικά πρόσωπα, το ένα υπό το βλέμμα του άλλου, οδηγούνται στη διαμόρφωση μιας νέας υποκειμενικότητας, στην οποία προβάλλουν συγχωνευμένες οι επιμέρους ατομικότητές τους. Η νέα αυτή οντότητα που διαμορφώνεται επαναφέρει ουσιαστικά το ζήτημα της συγκρότησης της εαυτότητας εντός και διά του βλέμματος του Άλλου που την θεμελιώνει²²²⁹. Υπό το πρίσμα αυτό το τηλέφωνο στο παρόν έργο αξιοποιείται δραματουργικά όχι για να απομακρύνει αλλά για να φέρει τα πρόσωπα εγγύτερα μεταξύ τους, να τα συνενώσει μπροστά σε αυτόν τον μεγεθυντικό καθρέφτη της στερεοτυπικής τους συμπεριφοράς και να εδραιώσει τη διυποκειμενικότητα ως καταστατική αρχή της ανθρώπινης συνθήκης. Η αντιστροφή του βλέμματος που τελείται στην καταληκτική σκηνή του έργου, καθώς τα δραματικά πρόσωπα στρέφονται κατά μέτωπο στους θεατές και τους απευθύνουν την υβριστική χειρονομία τους, επισφραγίζει τη νέα οντότητα που έχει διαμορφωθεί επί σκηνής και που συνοψίζει συλλήβδην το αλλοτριωμένο κοινωνικό υποκείμενο.

Ανάλογη δομή εμφανίζει και το έργο του Παναγιώτη Μέντη *La Cumparsita*. Υιοθετώντας χρόνους «τηλεοπτικούς»²²³⁰, όπως εύστοχα επισημαίνει και ο προερχόμενος από τον χώρο της τηλεκριτικής Ι. Τριανταφυλλίδης, τουτέστιν πολύ γρήγορη εναλλαγή των σκηνών και διαρκή flashback στη ζωή του ζεύγους Ελένης-Βασίλη, ο συγγραφέας επιχειρεί να αποτυπώσει με ανάγλυφο τρόπο τον προοδευτικό εκφυλισμό μιας νεανικής σχέσης, καθώς επάνω της εγγράφονται σταδιακά τα ίχνη

²²²⁷ Πολύκαρπος Πολυκάρπου, «Μεθύστερον», *Δρώμενα*, 15 (Μάιος 1996), σ. 49. Στο ίδιο πνεύμα ο Γ. Μιχαηλίδης θεωρεί συλλήβδην ως ήρωες των έργων του Ποντίκα τους «Ρωμιούς»: Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, ό.π., σ. 113.

²²²⁸ Η έννοια της θέασης ενυπάρχει λίγο-πολύ στο σύνολο σχεδόν της δραματοουργίας του Ποντίκα, όπως επισημαίνει ο Γ. Πεφάνης: είτε ως ευθεία αναφορά στους τίτλους των έργων (*Θεατές*, *Κοίτα τους*, *Πανοραμική θέα μιας νυχτερινής εργασίας*) είτε ως νύξη που συνδέεται με τη μυθολογική βάση των έργων (*Ο δολοφόνος του Λαΐου και τα κοράκια*, *Η γυναίκα του Λωτ*) είτε στο εσωτερικό των έργων, όπου η πλοκή θεμελιώνεται πάνω στην έννοια της θέασης (*Ορθός λόγος*). Βλ. Πεφάνης, «Αντηχήσεις σε ένα χλιμίντρισμα. Ιχνηλατώντας το *Χλιμίντρισμα* του Μάριου Ποντίκα», στον τόμο *Θιασώτες και φιλόσοφοι*, ό.π., σ. 195.

²²²⁹ Βλ. σχετικά την ανάλυση του Γ. Πεφάνη για την έννοια του ατόμου-προσώπου και τον τρόπο που αυτή επαναπροσδιορίζεται στη δραματοουργία του Μάριου Ποντίκα: Πεφάνης, «Το άτομο και η κίνηση του βλέμματος στο θεατρικό έργο του Μάριου Ποντίκα. Μια ερμηνευτική προέκταση», στον τόμο *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, ό.π., σσ. 198-199.

²²³⁰ Τριανταφυλλίδης, «'Κομπαρσίτα'», *Αδέσμευτος*, 17.10.1998.

μιας κοινωνίας υπό μετασχηματισμό, μιας ηθικής υπό κατάρρευση και μιας ολόκληρης ιδεολογίας υπό κρίση. Οι σκηνές του δραματικού παρόντος στις οποίες η Ελένη με τον Βασίλη συναντώνται στο μπαρ όπου εργάζεται η πρώτη, συμπλέκονται και ενίοτε συναιρούνται με σκηνές από το παρελθόν των δύο προσώπων, το οποίο ωστόσο δεν εμφανίζει γραμμική εξέλιξη.

Σαν άλλες εικόνες μιας «μνήμης συγκοπτόμενης»²²³¹ το κοινό παρελθόν του ζευγαριού αναδύεται στο παρόν αποσπασματικά και ανερμάτιστα, έτσι που διαμορφώνεται τελικά ένα παλίμψηστο, υποκείμενο στη συναισθηματική διαχείριση καθενός από τα εμπλεκόμενα πρόσωπα ξεχωριστά. Η Ελένη φέρεται να κουβαλάει ακόμα τα απωθημένα της σχέσης και επιχειρεί στη συνάντησή της αυτή με τον Βασίλη να τα προβάλλει επάνω στην παρούσα κατάσταση δίκην εκδίκησης, την ίδια στιγμή που ο Βασίλης μοιάζει να έχει παραγράψει το κοινό παρελθόν τους, εστιάζοντας αποκλειστικά στο τώρα, στην παρούσα συνθήκη, την οποία επιδιώκει να μεταβάλει προς όφελός του.

Η χρήση του τηλεφώνου ως δραματουργικού μέσου λειτουργεί άλλοτε στην κατεύθυνση της ανάδειξης των εσωτερικών συγκρούσεων των προσώπων και άλλοτε προς ενίσχυση της δραματουργικής φόρμας την οποία ο συγγραφέας έχει επιλέξει στο έργο του αυτό προκειμένου να δομήσει τις δραματικές καταστάσεις. Στην πρώτη κατηγορία εντάσσονται οι τηλεφωνικές κλήσεις στο ζαχαροπλαστείο-μπαρ. Το τηλέφωνο αρχίζει να χτυπά τη στιγμή που η Ελένη ετοιμάζεται να κλείσει το μαγαζί και εμφανίζεται αίφνης ο Βασίλης. Αρχικά η Ελένη σηκώνει διστακτικά το τηλέφωνο και καταλήγει να μιλά με το αφεντικό της για τις εισπράξεις της ημέρας. Καθώς, όμως, η συνάντηση με τον Βασίλη τραβάει σε μακρος, η Ελένη αφήνει τις επόμενες κλήσεις αναπάντητες, επειδή φοβάται ότι πιθανόν προέρχονται από τον σύζυγό της που την αναζητά λόγω της αργοπορίας της. Μια ανάλογη περίπτωση σκιαγραφείται όταν η Ελένη δέχεται τα τηλεφωνήματα του Βασίλη στο σπίτι της, ενώ είναι ήδη παντρεμένη με τον Λεωνίδα. Όταν η Ελένη αντιλαμβάνεται την παρουσία του συζύγου της, φοβούμενη μήπως αποκαλυφθεί, προσποιείται ότι πρόκειται και πάλι για λάθος κλήση.

Στη δεύτερη κατηγορία εντάσσονται τηλεφωνήματα στη διάρκεια των οποίων συμπλέκονται οι δύο διαφορετικές χρονικότητες, το παρόν και το παρελθόν των προσώπων. Στη μία περίπτωση η Ελένη σε νεαρή ηλικία συνδιαλέγεται με τον Βασίλη μεσήλικα και συνεννοούνται σαν να είναι εκείνος ο Βασίλης του παρελθόντος. Στην άλλη περίπτωση η τηλεφωνική συνομιλία ξεκινά από τον Βασίλη και την Ελένη σε νεαρή ηλικία, ώσπου κάποια στιγμή η Ελένη μεσήλικας αρπάζει το ακουστικό από τη νεαρή εκδοχή της και ζητάει εξηγήσεις από τον Βασίλη, αναφερόμενη σε καταστάσεις του δραματικού παρόντος. Εκείνος, φυσικά, δεν αντιλαμβάνεται αυτήν την προβολή στο μέλλον και έτσι η συνομιλία τους λήγει άτοπα.

Οι δύο αυτές περιπτώσεις, διά των οποίων διαρρηγνύεται η ενότητα των επιμέρους δραματικών χώρων και χρόνων, σε συνδυασμό με τους ήχους τηλεφώνου σε άλλο σημείο, οι οποίοι σηματοδοτούν το πέρασμα από τη μία χρονικότητα στην

²²³¹ Λογοθέτης, χ.τ., στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β', ό.π., σ. 296.

άλλη, προσδίδουν στη δραματική συνθήκη μια ιδιαίτερη δυναμική, επιτρέποντας να εποπτεύσουμε το δραματικό παρόν όχι απόλυτα διαχωρισμένο από το παρελθόν, αλλά αντίθετα διηθημένο μέσα από αυτό. Ωστόσο, η περιορισμένη χρήση αυτής της τεχνικής από τον συγγραφέα υπονομεύει μια συνολικότερη αίσθηση διάχυσης του παρελθόντος μέσα στο παρόν και ουσιαστικής συναίρεσής τους, με αποτέλεσμα να μένει τελικά κυρίαρχη η εντύπωση μιας συνεχούς και με εξαιρετικά γρήγορο ρυθμό διαδοχής των δύο διαφορετικών χρονικοτήτων.

Με μια ιδιαίτερη δραματική δυναμική επενδύει το αντικείμενο του τηλεφώνου ο Μέντης και στο επόμενο έργο του, το *Ριάλιτι και Σόου*. Και εδώ λαμβάνουν χώρα κλήσεις που μένουν αναπάντητες, καθώς επίσης τηλεφωνήματα από άγνωστους που παραμένουν στη σιωπή στην άλλη άκρη της τηλεφωνικής γραμμής. Κυρίως, όμως, η λειτουργικότητα του τηλεφώνου αξιοποιείται σε μια σκηνή έντονης λογομαχίας στην κορύφωση της δραματικής της έντασης. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τη σκηνή που ακολουθεί το εμβόλιμο επεισόδιο με την τηλεοπτική εμφάνιση των τριών εμπλεκόμενων στο ερωτικό τρίγωνο προσώπων. Τα πρόσωπα αυτά είναι η Λέτα, η κόρη της, Μαίρη, και ο οδηγός νταλίκας, Γιώργος, με τον οποίο συζούσε η Λέτα, αλλά εκείνος εν αγνοία της διατηρούσε κρυφό ερωτικό δεσμό και με την κόρη της. Το πέρασμα των τριών από το τηλεοπτικό πλατό, όπου κυριολεκτικά γίνονται βορά στις αδηφάγες ορέξεις του τηλεοπτικού κοινού και φτάνουν μέχρι τον έσχατο ευτελισμό τους, φαίνεται ότι έχει επιδράσει με διαφορετικό τρόπο επάνω στον καθένα τους. Η Λέτα έχει αποτραβηχτεί στο σπίτι της, κρατώντας μάλιστα μονίμως τα παντζούρια κλειστά, προκειμένου να αποφύγει το λιντσάρισμα της γειτονιάς, ενώ η Μαίρη έχει αποφασίσει να κάνει μια νέα αρχή στη ζωή της και προσέρχεται στη μητέρα της για να της ζητήσει τις τραπεζικές καταθέσεις που της αναλογούν, ώστε να προχωρήσει στο επιχειρηματικό βήμα που επιθυμεί: να ανοίξει μαγαζί με τουριστικά είδη σε κάποιο νησί.

Και ενώ οι δυο τους λογομαχούν γύρω από την απόφαση της Μαίρης και με αφορμή αυτό αναδύονται στην επιφάνεια όλα τα τραυματικά βιώματα της ζωής τους, χτυπά το κουδούνι ο Γιώργος, που έρχεται με σκοπό να πάρει τη Μαίρη μαζί του. Στη δήλωση της Μαίρης ότι δεν πρόκειται να επιστρέψει και ότι, αφού κάνει την ανάληψη των χρημάτων, σκοπεύει να φύγει, ο Γιώργος εξαγριώνεται που μάνα και κόρη έχουν συμμαχήσει εναντίον του και αρχίζει να γίνεται απειλητικός. Η Μαίρη πιάνει το ακουστικό του τηλεφώνου και δηλώνει ότι θα καλέσει την αστυνομία, αλλά ο Γιώργος τραβά το καλώδιο και ξεκολλά τη γραμμή, δίνοντας ταυτόχρονα ένα γερό χαστούκι στη Μαίρη. Η Λέτα τότε τον απειλεί με μαχαίρι, ακολουθεί συμπλοκή, η Λέτα καταλήγει στο πάτωμα και αποπειράται να καλέσει την αστυνομία, αλλά διαπιστώνει ότι το τηλέφωνο είναι νεκρό. Απότομα, τότε, ο Γιώργος ηρεμεί και αναθέτει στη Μαίρη να αποφασίσει τι μέλλει γενέσθαι. Εκείνη τον καλεί να αποχωρήσει, του δηλώνει ότι ο κοινός τους βίος τερματίστηκε, καθώς μάλιστα, όπως τώρα τον πληροφορεί, διέκοψε την κύησή της και τελικά ο Γιώργος αποχωρεί παραιτημένος και αδικαίωτος.

Το τηλέφωνο στη σκηνή αυτή έχει λειτουργήσει ως ένας τρόπος αναζήτησης ασφάλειας και προστασίας για τα πρόσωπα, που όμως γρήγορα καταπίπτει, καθώς το

καλώδιο κρέμεται νεκρό και ανενεργό, αποτυγχάνοντας να επιτελέσει την επαφή με τον έξω κόσμο. Κατόπιν τούτου, μάνα και κόρη μένουν εγκλωβισμένες στο περικλειστο διαμέρισμα, έρμια στην οργή και την εκδικητική μανία του Γιώργου, ο οποίος όμως τελικά υποχωρεί, καθώς αντιλαμβάνεται ότι στη σχέση του με τη Μαίρη δεν υφίσταται πλέον η παραμικρή ελπίδα ουσιαστικής επανασύνδεσης. Οι δυο γυναίκες θα μείνουν στο εξής μόνες, απελευθερωμένες από τους κοινωνικούς ρόλους που τους έχουν επιβληθεί, να ατενίζουν με μια παράδοξη αισιοδοξία την καινούρια ζωή που απλώνεται μπροστά τους.

Το τηλέφωνο αξιοποιείται και στο επόμενο έργο του συγγραφέα, *Οι γυναίκες στη θάλασσα*. Εδώ το τηλέφωνο χτυπά αποκλειστικά στις σκηνές οι οποίες διαδραματίζονται στο διαμέρισμα της Αλίκης στην Αθήνα, μετά την επιστροφή της στον πρότερο βίο της. Η ίδια μοιάζει τώρα να επιχειρεί να βάλει σε μια τάξη τις σκέψεις της αποτυπώνοντάς τις σε ένα βιβλίο, για την ολοκλήρωση του οποίου φαίνεται ότι δέχεται πιέσεις από τον εκδότη της. Αυτό μαρτυρά η απάντησή της σε ένα από τα τηλεφωνήματα που δέχεται, όταν καταλήγει να παραδεχθεί ότι δεν απαντά στις κλήσεις επειδή δεν μπορεί να δεσμευθεί για την ολοκλήρωση και ότι σκίζει συνεχώς τα χαρτιά της από την αδυναμία της να συγκροτήσει σε σώμα τις σκέψεις της. Προς επίρρωση των λεγομένων της, σε δύο ακόμα στιγμιότυπα από το εσωτερικό του διαμερίσματός της, η Αλίκη φέρεται να δέχεται τηλεφωνικές κλήσεις, τις οποίες όμως ουδέποτε απαντά, παρότι το τηλέφωνο χτυπά επίμονα. Την ίδια στιγμή η ίδια προβάλλει αναστατωμένη και κατακυριεύεται από άναρχες σκέψεις και φοβίες σε ένα παραλήρημα που αγγίζει τα όρια της ψυχοπαθολογίας.

Ο επίμονος ήχος του τηλεφώνου σε αυτές τις οριακές στιγμές της Αλίκης μοιάζει να αποκτά στη δική της συνείδηση τον χαρακτήρα της καταδίωξης, καθώς συντονίζεται με τις σκέψεις που την κατατρύχουν και ταλανίζουν την ύπαρξή της. Πρόκειται για μια δραματουργική επιλογή η οποία στο συγκεκριμένο έργο ενισχύει την παροντικότητα των σκηνών στο αστικό διαμέρισμα της Αλίκης, καθώς οι τηλεφωνικές κλήσεις ζητούν επιτακτικά απάντηση, την ίδια στιγμή που ο εσωτερικός κόσμος της Αλίκης ζητά επιτακτικά την τακτοποίησή του. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν είναι δυνατό κι έτσι τα αισθήματα της Αλίκης υπερχειλίζουν και διαχέονται στον χώρο, όπως ακριβώς το κουδούνισμα αντηχεί στο μικρό της διαμέρισμα, για να της θυμίζει την εκκρεμότητά της με τον έξω κόσμο. Στο σύνολο του έργου τα στιγμιότυπα αυτά λειτουργούν ως το αντίβαρο των ρεαλιστικών σκηνών από τις οποίες συγκροτείται το δραματικό παρόν και με τον τρόπο αυτό προσδίδουν στο έργο το βάθος ενός ψυχογράφηματος²²³².

Σύμφωνα με τον Πλ. Μαυρομούστακο, ο Μέντης στη δραματουργία του «υποδόρια σκάβει και υπονομεύει τα διαφορετικά εγώ, προσπαθεί να αποκαλύψει την κρυφή όψη τους»²²³³. Ανάλογες σκηνές μονολογικής αφήγησης, στις οποίες τα

²²³² Σύμφωνα με τον Γ. Σαρηγιάννη, οι σκηνές αυτές «‘ανατρέπουν’ έξυπνα τη ροή και δίνουν μια σύγχρονη ματιά στο τετριμμένο θέμα». Σαρηγιάννης, χ.τ., στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', ό.π., σ. 328.

²²³³ Μαυρομούστακος, «Το θέατρο του Παναγιώτη Μέντη», στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Γ', Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 18.

πρόσωπα προβάλλουν εγκλωβισμένα στα δεσμά του ίδιου τους του εαυτού, εμφανίζονται και σε άλλα έργα του συγγραφέα, μαρτυρώντας αυτήν ακριβώς την απόπειρά του να καταβυθιστεί στα ενδότερα της ανθρώπινης ψυχής και να αναδειξει το σιωπηρό δράμα της ανθρώπινης ύπαρξης. Συχνά στην περιδίγησή τους αυτή τα πρόσωπα βρίσκονται εν μέσω ενός περιβάλλοντος που παρεμποδίζει τη διαυγή σκέψη και την υγιή ανασυγκρότηση. Το τηλέφωνο, που ηχεί αδιάκοπα στο παρόν έργο, εγγράφεται σε αυτήν τη συνθήκη ως ένας διάυλος επικοινωνίας με τον έξω κόσμο, ο οποίος όμως αποτυγχάνει να εκπληρώσει τον ρόλο του, αξιώνοντας παράλληλα επιτακτικά από τα πρόσωπα την απόκριση και διαθεσιμότητά τους. Καθώς, όμως, η συναισθηματική διαθεσιμότητα της Αλίκης ελλείπει, ο μονότονος και ρυθμικός ήχος του τηλεφώνου εν τέλει προσλαμβάνεται ως ένα αναπόδοτο κάλεσμα επικοινωνίας, ως μια τονική αντήχηση της περιχαράκωσης της Αλίκης στον εαυτό της.

Η παρουσία του τηλεφώνου είναι διαρκής και αδιάλειπτη και στο έργο του Λένου Χρηστίδη *Ωραία φάση*. Το τηλέφωνο εδώ χτυπά όχι μόνο για να εμπλουτίσει με νέες πληροφορίες τη δράση, να δώσει τροφή στον διάλογο των προσώπων και να πυροδοτήσει εξελίξεις, αλλά ενέχει και μια ακόμα λειτουργία, που συνδέεται με τη βαθύτερη δραματική στόχευση του συγγραφέα. Από την πρώτη κιόλας σκηνή του έργου και για τέσσερις φορές το τηλέφωνο θα χτυπήσει, κάποιος από την ομήγυρη θα το σηκώσει, αλλά από την άλλη άκρη της γραμμής δεν θα απαντήσει κανείς. Κάποια στιγμή θα δημιουργηθεί η υπόνοια ότι ίσως τηλεφωνεί ο Δημητράκης, ο τρίτος συγκάτοικος, ο οποίος έχει εξαφανιστεί σχεδόν ταυτόχρονα με την έλευση του πατέρα του στο σπίτι. Η υπόνοια αυτή δεν διαλύεται ποτέ, καθώς η απουσία του Δημήτρη παραμένει αινιγματική και ανεξιχνίαστη μέχρι το τέλος. Έτσι, το τηλέφωνο δεν δύναται να παράσχει στους νεαρούς συγκάτοικους τις πληροφορίες τις οποίες έχουν ανάγκη για την τύχη του φίλου τους.

Παράλληλα, το μυστήριο γύρω από την παρουσία του πατέρα του Δημητράκη κορυφώνεται με την έλευση και του έτερου πατέρα, του κ. Κώστα, η οποία συμπίπτει με την εξαφάνιση και του δικού του γιου, Βασίλη. Όταν στην τελευταία σκηνή του έργου το κουδούνι ξαναχτυπά, ενώ από το σπίτι έχει στο μεταξύ φύγει και ο Αντώνης, ο κ. Γιάννης με τον κ. Κώστα κάνουν λόγο για «απαρτία» και σπεύδουν να ανοίξουν την πόρτα. Στο άνοιγμα της πόρτας εγκυμονείται η έλευση του τρίτου πατέρα, που θα συμπληρώσει την «Αγία Τριάδα», όπως χαριτολογώντας σχολιάζουν οι δύο πρώτοι. Ωστόσο, η έλευση αυτή παραμένει μετέωρη, καθώς το έργο κλείνει ακριβώς τη στιγμή κατά την οποία οι δύο πατεράδες αγκαλιασμένοι ορμούν να ανοίξουν την πόρτα. Νωρίτερα, είχαν γελάσει συνωμοτικά στην κοινή τους διαπίστωση ότι το τηλέφωνο έχει στο μεταξύ βουβαθεί.

Με την τελευταία αυτή αναφορά στο τηλέφωνο ουσιαστικά ολοκληρώνεται και η λειτουργικότητά του στις δραματικές εξελίξεις. Το τηλέφωνο είχε καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης ενεργοποιηθεί και αυτό στην κατεύθυνση της καλλιέργειας ενός κλίματος μυστηρίου, το οποίο επικάλυπτε όχι μόνο τη διαδοχική έλευση των πατεράδων, αλλά και τη διαδοχική εξαφάνιση των γιων τους. Τώρα, όμως, με τη συμπλήρωση της «Αγίας Τριάδας» και τη σταδιακή εκβολή του μυστηρίου στη βεβαιότητα της κατίσχυσης της παλαιότερης γενιάς έναντι της νέας, το τηλέφωνο δεν

έχει πλέον λόγο λειτουργίας. Η νέα γενιά έχει εξαφανιστεί από το προσκήνιο και ένα καινούριο είδος μεσήλικων έχει αναδυθεί, με ανανεωμένη ζωτική διάθεση και μια πρωτοφανή νεανική ορμή. Η άορατη απειλή η οποία υπέβασκε καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης και ενισχυόταν με τις άγονες τηλεφωνικές κλήσεις μετουσιώνεται τώρα σε μια νέα πραγματικότητα, στην οποία ηγεμονικό ρόλο κατέχουν οι πρεσβύτεροι, παραγκωνίζοντας τους παραδοσιακά φερέλπιδες νέους.

Η χρήση του τηλεφώνου στο έργο του Θόδωρου Γράμψα *Τριάντα χρόνια ακριβώς* ακολουθεί μια κλιμάκωση στη δραματουργική της αξιοποίηση, η οποία συνδέεται με το συνολικό δραματικό πλαίσιο του έργου, έτσι όπως αυτό αποκαλύπτεται μόλις στις τελευταίες σκηνές του: το καθεστώς πρόβας. Ο Βασίλης είναι ένας νέος ηθοποιός, ο οποίος διατείνεται ότι πάσχει από AIDS. Στις πρώτες σκηνές του έργου τον βλέπουμε να προσπαθεί να διαχειριστεί και να επικοινωνήσει το πρόβλημά του με τους οικείους του. Μέσα στο πλαίσιο αυτό τηλεφωνεί και στον φίλο του Μελέτη, για να του εκμυστηρευθεί ένα όνειρο που είδε και το οποίο ο ίδιος εξέλαβε ως κακό οιονό για την εξέλιξη της υγείας του. Ο Μελέτης, θεωρώντας ότι ο Βασίλης δραματοποιεί υπέρ το δέον την κατάστασή του, του κλείνει το τηλέφωνο, ο Βασίλης τον ξανακαλεί, του ανακοινώνει κοφτά ότι θα πεθάνει και στη συνέχεια το κλείνει μόνος του. Αμέσως μετά το τηλέφωνο ξαναχτυπά. Με την προσμονή και τη βεβαιότητα ότι θα είναι ο Μελέτης, ο Βασίλης το σηκώνει, αλλά προς μεγάλη του απογοήτευση είναι η μητέρα του, η οποία τον καλεί στο χωριό για να παραστεί στην «κηδεία» της γάτας τους.

Η επόμενη φορά που ο Βασίλης θα πιάσει το ακουστικό του τηλεφώνου θα είναι την προηγούμενη της εισαγωγής του στο νοσοκομείο για διαγνωστικές εξετάσεις. Με την απελπισία του ανθρώπου που οδεύει προς βέβαιο θάνατο, ο Βασίλης θα καλέσει διαδοχικά τον Δάσκαλό του στο θέατρο για να του ζητήσει να τοιχοκολλήσει στο φουαγιέ του θεάτρου μια φωτογραφία του, ώστε να τους «βλέπει» όλους από ψηλά, κατόπιν θα καλέσει τη μάνα του, από την οποία αποκρύπτει την εισαγωγή του στο νοσοκομείο και αντ' αυτού της λέει ότι θα πάει να μείνει για λίγες μέρες στο σπίτι του Μελέτη, και τέλος θα καλέσει τον Μελέτη για να του ζητήσει να τον συνοδεύσει στο νοσοκομείο. Μια αντίστοιχη σκηνή με μαζικές τηλεφωνικές κλήσεις θα επαναληφθεί σε επόμενο χρόνο μέσα στο έργο, όταν ο Βασίλης ετοιμάζεται πλέον να εξέλθει του νοσοκομείου απόλυτα υγιής, καθώς έχει αποδειχθεί ότι η υποτιθέμενη ανίατη ασθένειά του δεν ήταν παρά ένα πρόσκαιρο πρόβλημα υγείας που αντιμετωπίστηκε. Αυτή τη φορά τα τηλεφωνήματα του Βασίλη δεν είναι διαδοχικά, αλλά μπλέκονται το ένα μέσα στο άλλο, με τρόπο ώστε να μην είναι ξεκάθαρο κάθε φορά ποιος αποκρίνεται σε ποιον και το κέντρο βάρους έκαστης συνομιλίας να συσκοτίζεται από την ετεροχρονισμένη απόκριση του Βασίλη στους συνομιλητές του.

Η δομή της τελευταίας αυτής σκηνής, με τις συνομιλίες να διαμορφώνουν «ομόκεντρους επάλληλους κύκλους»²²³⁴, εισάγει τον θεατή σε μια διαφοροποιημένη θεώρηση των σκηνικών δρωμένων. Η αλληλοεπικάλυψη των επιμέρους χρονικών και

²²³⁴ Βαρβέρης, «Aids είναι αν aids νομίζετε», *ό.π.*, σ. 69.

χωρικών επιπέδων που κυριαρχεί στη σκηνή αυτή προετοιμάζει τον θεατή για το δεύτερο μέρος του έργου που ακολουθεί και στο οποίο θα αποκαλυφθεί ότι όλα όσα έχουν μέχρι τούδε διαμειφθεί στον σκηνικό χώρο δεν ήταν παρά μια πρόβα θεάτρου στο έργο που γράφει ο συγγραφέας και σκηνοθετεί ο «Δάσκαλος». Με την αποκάλυψη ότι ολόκληρο το δραματικό σύμπαν του έργου τελεί σε ένα δευτεροβάθμιο επίπεδο αναπαράστασης, για το οποίο μέχρι τώρα δεν είχε υπάρξει η παραμικρή νύξη, αναδύεται στους κόλπους των θεατών μια αίσθηση ειρωνείας, η οποία περιβάλλει αναδρομικά το σύνολο των σκηνικών πεπραγμένων.

Εντούτοις, στη δραματουργική χρήση την οποία ο συγγραφέας επιφυλάσσει στο τηλέφωνο μπορεί κανείς να εντοπίσει μια πρόμη απόπειρα για την εδραίωση μιας διαφορετικής αντίληψης της δραματικής συνθήκης του έργου. Εντάσσοντας αρχικά το τηλέφωνο στο εσωτερικό μιας σκηνής, δομώντας στη συνέχεια μια ολόκληρη σκηνή επάνω σε διαδοχικές τηλεφωνικές συνομιλίες και διαμορφώνοντας, τέλος, ένα είδος τηλεφωνικής υπερ-συνδιάλεξης, στην οποία το νήμα κάθε επιμέρους συνομιλίας καθίσταται δυσδιάκριτο και όλες μαζί εκβάλλουν στην τελική υπαινικτική φράση του Βασίλη «Αύριο. Μόνο θέατρο από αύριο»²²³⁵, ο συγγραφέας μοιάζει να επιχειρεί να μετατοπίσει ελαφρώς την αντίληψη του θεατή από αυτές καθαυτές τις δραματικές καταστάσεις στον τρόπο με τον οποίο ο Βασίλης τις αντιλαμβάνεται σε αυτό το ιδίωτο θέατρο του μυαλού του, όπου πρόσωπα και καταστάσεις συγχέονται σε μια ενιαία πραγματικότητα. Το θέατρο του μυαλού του Βασίλη αποδεικνύεται τελικά μια κυριολεκτική σκηνή θεάτρου, καθώς είναι το δικό του ατομικό δράμα που τα πρόσωπα θα προβάρουν στη σκηνή σε αυτήν την τελική αναδίπλωση του δραματικού σύμπαντος του έργου στον εαυτό του.

Η διαρκής εκκρεμότητα ενός τηλεφωνήματος βρίσκεται στο επίκεντρο του έργου του Θόδωρου Γράμψα *Μια πέτρα λάθος* και τροφοδοτεί τη δραματική συνθήκη μέχρι το τέλος. Δύο γυναίκες, μάνα και κόρη, η Ελένη και η Άννα, εμπλέκονται στο μονόπρακτο αυτό σε μια ιδιότυπη λεκτική μονομαχία, μέσω της οποίας αναδεικνύονται τα αδιέξοδα της σχέσης τους, τα ματαιωμένα τους αισθήματα, οι καταπιεσμένες επιθυμίες και κυρίως ένα βαθύ συναισθηματικό έλλειμμα, το οποίο οδηγεί τις δύο γυναίκες σε μια σκληρή και οδυνηρή αντιπαράθεση. Η αντιπαράθεση αυτή διεξάγεται μέσα από κοφτές και ακαριαίες φράσεις, οι οποίες δίνουν την εντύπωση μιας απόπειρας των δραματικών προσώπων να υπαρπάζουν κυριολεκτικά τις λέξεις η μία από το στόμα της άλλης, από φόβο μήπως και ολοκληρωθεί η πρόταση και ειπωθεί η καθαρή αλήθεια²²³⁶. Έτσι, οι φράσεις των δύο γυναικών άλλοτε αλληλοακυρώνονται, άλλοτε υπονομεύονται και αμφισβητούνται και άλλοτε διαστρεβλώνονται, συνθέτοντας ένα είδος «μπιχεβιοριστικού δοκιμίου»²²³⁷ το οποίο

²²³⁵ Γράμψας, *Τριάντα χρόνια ακριβώς*, ό.π., σ. 88.

²²³⁶ Λίλυ Αλεξιάδου, «Θόδωρου Γράμψα, *Μια πέτρα λάθος*, Σκηνή Θεάτρου Τέχνης, 8-18 Μαΐου 1998», *Θεατρογραφίες*, 2 (Καλοκαίρι 1998), σ. 109.

²²³⁷ Βαρβέρης, «Εαρινές νεανικές συμφωνίες: Θ. Γράμψας, *Μια πέτρα λάθος / Ζητούνται νέοι και νέες*, συλλογικό», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου*, Δ', ό.π., σ. 246.

«εκθέτει τα τραύματα των δύο προσώπων, ώστε τελικά να τα περιθάλπει εξουθενωμένα κάτω από μια αμφίρροπη συμφιλίωση»²²³⁸.

Η αντιπαράθεση μάνας και κόρης εκκινεί από τα ερωτικά τους ζητήματα, αλλά σύντομα επεκτείνεται σε όλο το φάσμα της σχέσης και του παρελθόντος βίου τους. Το τηλέφωνο συνιστά δομικό στοιχείο της κλιμακούμενης έντασης, καθώς μέσα από την αναφορά σε αυτό ξεγυμνώνονται τόσο οι βαθύτερες επιθυμίες των προσώπων όσο και η επαναλαμβανόμενη και από τα δύο πρόσωπα απόπειρα φαλκίδευσης της πραγματικότητας. Το μονόπρακτο ξεκινά με το κουδούνισμα του τηλεφώνου, το οποίο σηκώνει η Άννα, για να διαπιστώσει ότι πρόκειται περί λάθους. Στις αντιφατικές απαντήσεις της μητέρας της για το αν περιμένει τηλεφώνημα, η Άννα βρίσκει πρόσφορο έδαφος για να σκαλίσει την προσωπική ζωή της Ελένης. Το τηλέφωνο θα κουδουνίσει άλλες δύο φορές και θα αποδειχθεί και πάλι λάθος.

Όμως, τα απανωτά αυτά τηλεφωνήματα θα θυμίσουν στην Άννα ότι στο σπίτι τους δεν τηλεφωνεί πια ούτε ο Μιχάλης, πρώην σύντροφος της Ελένης, αλλά ούτε και ο πατέρας της Άννας, Ιάκωβος. Στην επίμονη αναζήτηση απαντήσεων από τη μητέρα της για τη διακοπή των τηλεφωνημάτων από τους δύο, εκείνη δηλώνει αδιάφορα άγνοια. Το ενδιαφέρον της θα κεντριστεί, όμως, όταν η Άννα θα αναφερθεί στο τηλεφώνημα της Ελένης στη φίλη της Μαίρη, το οποίο η ίδια φέρεται να έχει δήθεν κρυφακούσει. Πάνω σε αυτό το υποτιθέμενο γεγονός η Άννα θα χτίσει ένα ολόκληρο αφήγημα γύρω από τη σχέση της με τον Κωνσταντίνο, τον οποίο διατείνεται ότι μοιραζόταν ερωτικά με τη μητέρα της εν αγνοία της τελευταίας. Και από αυτό το γεγονός θα εκδιπλωθεί η επώδυνη ανάμνηση των παιδικών χρόνων της Άννας αναφορικά με τους εραστές της μητέρας της –μια ανάμνηση η οποία θα εκβάλλει στην αποκάλυψη ότι η ίδια είναι τελικά παιδί όχι του Ιάκωβου αλλά του Μιχάλη.

Η τελευταία σκηνή του έργου, ωστόσο, θα ανατρέψει όλο το δραματικό οικοδόμημα, καθώς αποκαλύπτεται ότι όλα όσα έχουν διαμειφθεί μέχρι τούδε στον σκηνικό χώρο δεν αποτελούν παρά ένα όνειρο της Ελένης, στο οποίο καθώς φαίνεται έχουν συμπτυκωθεί οι –περισσότερο ή λιγότερο αβάσιμοι– φόβοι της. Η Άννα, αφού ξυπνήσει την Ελένη σε πολύ χαλαρή διάθεση μάλιστα, αντίθετα με την εικόνα της στο πρώτο μέρος του έργου, θα ακούσει την Ελένη να της εκμυστηρεύεται ότι αποκοιμήθηκε περιμένοντας τηλεφώνημα από έναν άνδρα τον οποίο γνώρισε την προηγούμενη βραδιά, για να ακολουθήσει η ομολογία της Άννας ότι και εκείνη το ίδιο βράδυ γνώρισε κάποιον –διάλογος που προσομοιάζει στον εναρκτήριο διάλογο του έργου, αν και σε εντελώς διαφορετικό κλίμα. Το μονόπρακτο κλείνει με μια μετέωρη αίσθηση γύρω από την αυθεντικότητα των αισθημάτων των προσώπων και γύρω από την έγκυρη υπόσταση των συναισθηματικών τους εκκρεμοτήτων.

Όπως και σε προηγούμενα έργα, στον δραματικό πυρήνα των οποίων τίθενται ζητήματα απωθημένων βιωμάτων και επώδυνων ψυχικών τραυμάτων και στα οποία διαμορφώνεται μια εν πολλοίς περικλειστη δραματική συνθήκη, έτσι και εδώ ο δραματικός κόσμος θεμελιώνεται πάνω σε μια αίσθηση κλειστότητας, η οποία όμως δεν απορρέει από μια εικόνα –εκούσιου ή ακούσιου– εγκλεισμού των προσώπων, αλλά από τον απολύτως αυτοαναφορικό τους διάλογο, που διαγράφει «ομόκεντρους

²²³⁸Ο.π.

κύκλους εννοιών και διαθέσεων»²²³⁹, για να απολήξει τελικά στην άχρονη συνθήκη του ονείρου. Ο ίδιος, άλλωστε, ο εγκιβωτισμός της δράσης στο όνειρο της Ελένης διαμορφώνει μια κυκλική δραματουργική δομή, η οποία επικαλύπτει αναδρομικά τη δραματική συνθήκη με μια περαιτέρω αίσθηση κλειστότητας. Η αίσθηση αυτή επιτείνεται, τέλος, και από το κουδούνισμα του τηλεφώνου, για να αποδειχθεί όμως ότι η κλήση είναι μονίμως λάθος, αλλά και από το εκάστοτε τηλεφώνημα το οποίο προσδοκούν τα πρόσωπα και το οποίο μένει σε διαρκή εκκρεμότητα.

Το γεγονός ότι το τηλέφωνο συνιστά ένα από τα ελάχιστα επί σκηνής αντικείμενα²²⁴⁰ έχει ως αποτέλεσμα να συγκεντρώνει επάνω του τις λιγοστές χειρονομίες των προσώπων και έτσι να αποκτά σημαίνουσα σκηνική παρουσία. Με τις κινησιακές σχέσεις τις οποίες αναπτύσσουν τα πρόσωπα με το τηλέφωνο και με τις ποικίλες λεκτικές αναφορές σε αυτό υπερβαίνεται η καθαρά χρηστική λειτουργία του και το τηλέφωνο ενεργοποιείται πλέον στην κατεύθυνση της ανάδειξης του βαθύτερου εννοιολογικού πυρήνα του έργου. Έτσι, στο αντικείμενο του τηλεφώνου προβάλλεται διαδοχικά η μοναδική ελπίδα διεξόδου των προσώπων από το άνυδρο συναισθηματικό τους τοπίο (Ελένη), καθώς και μια απεγνωσμένη απόπειρα επιβεβαίωσης της μητρικής αγάπης (Άννα).

Καθώς, όμως, η ελπίδα παραμένει αναπόδοτη και η απόπειρα επιβεβαίωσης του γονικού δεσμού εμφανίζεται ως προϊόν εκβιασμού βασισμένου σε παραποιημένα γεγονότα, η ίδια η λειτουργία του τηλεφώνου υπονομεύεται. Το τέλος του έργου, το οποίο λόγω της κυκλικής του δομής επαναφέρει τα πρόσωπα στο σημείο εκκίνησης, ουσιαστικά επικυρώνει την άγνη αυτή συναισθηματική συνθήκη. Το τηλέφωνο αποδεικνύεται τελικά απολύτως ανενεργό, αποκτώντας έτσι μια ειρωνική σκηνική παρουσία, η οποία εν τέλει συνάδει με το συνολικό δραματικό τοπίο του έργου, ένα τοπίο που θεμελιώνεται πάνω στην έννοια του «λάθους», όπως υποβάλλεται και από τον τίτλο του.

Ειρωνική εκ πρώτης όψεως προβάλλει η παρουσία της τηλεφωνικής συσκευής και στο *Μονόπρακτο για ένα τηλέφωνο*²²⁴¹ της Μάρως Βαμβουνάκη. Ολόκληρο το μονόπρακτο βασίζεται στην υποτιθέμενη τηλεφωνική συνομιλία της Γυναίκας με τον εραστή της. Η Γυναίκα καλεί τον αγαπημένο της στο τηλέφωνο και, αφού βεβαιωθεί ότι δεν τον αποσπά από κάποια σημαντική ασχολία, αρχίζουν να συνομιλούν για την καθημερινότητά τους. Στη συνέχεια, μετά και από το διακριτικό παράπονο που

²²³⁹Ο.π.

²²⁴⁰ Στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες αναφέρονται ακόμη τρεις καρέκλες, ένα τασάκι και ένα πακέτο τσιγάρα, καθώς και μια οθόνη στο βάθος, η χρήση της οποίας όμως επισημαίνεται ως δυνητική στο αντίστοιχο σημείο του κειμένου. Τα τσιγάρα και το τασάκι χρησιμοποιούνται άπαξ, ενώ δεν διαμορφώνεται μια ορισμένη κινησιακή πρόθεση των προσώπων σε σχέση με τις τρεις καρέκλες, ώστε αυτές να εισαχθούν σε ένα διαφορετικό επίπεδο ερμηνευτικής προσέγγισης. Εντούτοις, από τις κριτικές της παράστασης του έργου προκύπτει η επισήμανση ότι οι τρεις καρέκλες εγγράφονται σε ένα παιχνίδι στο οποίο η παρουσία του τρίτου παίκτη υποβάλλεται ως μόνιμη απουσία χάρη στην εκάστοτε αξιοποίηση της καρέκλας. Βλ. αναλυτικά: Αλεξιάδου, *ό.π.*, σ. 108.

²²⁴¹ Το μονόπρακτο ανέβηκε σε ενιαία παράσταση υπό τον τίτλο *Το λεωφορείο των ξεχασμένων εραστών* μαζί με τα έτερα μονόπρακτα της συγγραφέως *Το λεωφορείο των νεκρών εραστών*, *Μέλι και Η χάρις των δακρύων* στο θέατρο «Πολιτεία» σε σκηνοθεσία Σωτήρη Χατζάκη τη θεατρική περίοδο 1994-1995.

εκφράζει η Γυναίκα στον σύντροφό της ότι εκείνος δεν την καλεί σχεδόν ποτέ, η κουβέντα παίρνει μια τροπή λίγο πιο εσωτερική.

Η Γυναίκα εκδηλώνει την ανησυχία της που δεν τροφοδοτούν πια τη σχέση τους έτσι ώστε να συντηρούν το ερωτικό τους πάθος και κατόπιν αποφασίζει να ανακοινώσει στον σύντροφό της ότι είναι έγκυος και ότι μάλιστα η εγκυμοσύνη της είναι αρκετά προχωρημένη, με αποτέλεσμα η άμβλωση να είναι πια αδύνατη. Στις έντονες διαμαρτυρίες του εραστή της για την καθυστερημένη ενημέρωσή του εκείνη ανταπαντά ότι ήταν ούτως ή άλλως αποφασισμένη να κρατήσει το παιδί. Το κλίμα προοδευτικά βαραίνει και η Γυναίκα ομολογεί στο τέλος στον εαυτό της ότι ίσως το παιδί είναι μια καλή ευκαιρία να απελευθερωθεί από τα δεσμά του συντρόφου της και από τη διαρκή της αγωνία να τον ικανοποιεί. Έτσι, φτάνει στο σημείο να του δηλώσει ότι είναι ανύπαρκτος για εκείνη και ότι η απόδειξη αυτού βρίσκεται στο νεκρό τηλέφωνο. Στο σημείο αυτό η Γυναίκα τραβά το καλώδιο του ακουστικού και αποκαλύπτεται ότι αυτό δεν συνδέεται με την πρίζα.

Ουσιαστικά επί σκηνής εκδιπλώνεται μια φανταστική συνομιλία της Γυναίκας με τον εραστή της, η οποία επαναλαμβάνεται καθημερινά εν είδει τελετουργικού επί τρία συναπτά έτη, όπως φανερώνουν οι καταληκτικές της φράσεις: «Εδώ και τρία χρόνια μιλώ σ' ένα νεκρό τηλέφωνο...[...] Αυτό το τηλέφωνο εδώ και πολλά χρόνια είναι κομμένο, δεν πάει πουθενά... Δεν υπήρξες ποτέ έξω από μένα. Εγώ μόνο υπάρχω. Μόνη»²²⁴². Η Γυναίκα φέρεται να προστρέχει συχνά στο νεκρό τηλέφωνο, προκειμένου να προβάλλει σε έναν φανταστικό διάλογο το κενό της ύπαρξής της και να λάβει την εκδίκηση που επιθυμεί για λόγια που δεν ειπώθηκαν, για πράξεις που παραλείφθηκαν και για αισθήματα που ματαιώθηκαν. Καθώς το τηλέφωνο είναι κομμένο και η όποια επικοινωνία αποδεικνύεται άγονη, όλη αυτή η συνειδησιακή διεργασία επιστρέφει τελικά πίσω στην ίδια: η Γυναίκα καθίσταται η ίδια το θύμα της μοναξιάς της, των ανεκπλήρωτων ονείρων της, της ματαιωμένης συντροφικότητας.

Το νεκρό τηλέφωνο, σαν άλλο μαγικό αντικείμενο, λαμβάνει την ιδιότητα της μετάθεσης και αποδίδει πίσω στη Γυναίκα όσα η ίδια επιχειρεί μέσω του τελετουργικού αυτού να ξορκίσει. Από τη λειτουργία αυτή του τηλεφώνου προκύπτει τελικά μια μάλλον ειρωνική διάσταση, που μοιάζει να επικαλύπτει όλο το εύρος του συναισθηματικού βίου της Γυναίκας: καθώς η Γυναίκα επιχειρεί να ξεγελάσει την πραγματική απουσία του συντρόφου και να επιβληθεί στον χρόνο που έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί, προβαίνει σε μια «χλεύη του χρόνου»²²⁴³. Η χλεύη αυτή, όμως, αυτόματα μετουσιώνεται τελικά σε «χρόνο της χλεύης», ο οποίος μετριέται από το διαρκές τραύμα που προκαλεί στη Γυναίκα και ο οποίος θέτει αμείλικτα τη σφραγίδα του επάνω στη ζωή της.

Το τηλέφωνο καθίσταται, κατ' αυτόν τον τρόπο, ένα αντικείμενο που, αν και τύποις αδρανοποιημένο, ουσιαστικά συγκεντρώνει επάνω του όλη τη δυναμική του μαγικού αντικειμένου –πολλά δε μάλλον, όταν η Γυναίκα φέρεται να έχει γνώση της μη λειτουργικότητάς του, εντούτοις το χρησιμοποιεί στο πλαίσιο μιας φανταστικής

²²⁴² Βαμβουνάκη, «Μονόπρακτο για ένα τηλέφωνο», στον τόμο *Θεατρικά 2*, ό.π., σ. 92.

²²⁴³ Γεωργουσόπουλος, «Η τέχνη του μονολόγου», *Τα Νέα*, 30.1.1995.

συνθήκης. Καθίσταται, έτσι, ένας «θολός εσωτερικός καθρέφτης»²²⁴⁴, ο οποίος διαθλά τον ήδη ρηγματωμένο εαυτό της Γυναίκας. Υπό αυτό το πρίσμα το νεκρό τηλέφωνο, στον απόηχο της *Ανθρώπινης φωνής* του Κοκτώ, μπορεί σε ένα πρώτο επίπεδο να υπονομεύει τη δραματική συνθήκη της τηλεφωνικής συνομιλίας, αλλά σε ένα δεύτερο επίπεδο ενεργοποιεί βαθύτερες συνειδησιακές διεργασίες, οι οποίες απορρέουν από την τελετουργική του χρήση και την εμμονική επιστροφή σε αυτό. Και καταλήγει να συμβολίζει τον απόντα Άλλο²²⁴⁵, προς τον οποίο τείνει και τον οποίο επιχειρεί μάταια να στοχεύσει η συνείδηση της Γυναίκας, σε μια σπειροειδή κίνηση, μέσα από την οποία αναδεικνύεται η αντιφατική φύση της ανθρώπινης ύπαρξης.

Το τηλέφωνο χτυπά τακτικά και στο έργο του Γιώργου Σκούρτη *Το θρίλερ του έρωτα*. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται εξολοκλήρου στο μεγαλοαστικό σαλόνι του σπιτιού ενός μεσήλικου ζεύγους, του Αλέκου και της Μάγδας. Καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης εκκολάπτεται μια απειλητική ατμόσφαιρα, η οποία θα εκβάλει στην ανατριχιαστική αποκάλυψη του τέλους, για να διαρρήξει διαπαντός την κατ' επίφαση οικογενειακή γαλήνη. Τα δύο πρόσωπα προοδευτικά εγκλωβίζονται το καθένα στη δική του περικλειστη πραγματικότητα, στην οποία κυριαρχεί μια άβυσσος καταπιεσμένων αισθημάτων, απωθημένων ενοχών και ανεξήγητων φόβων. Οι δύο αυτές πραγματικότητες συνομιλούν και συνυπάρχουν σε ένα επιφανειακό μόνο επίπεδο, στο πλαίσιο της καθημερινής συμβίωσης του ζεύγους. Το αστικό σπίτι καθίσταται, έτσι, τόπος καθημερινού μαρτυρίου για τα δύο πρόσωπα, καθώς στους τέσσερις τοίχους του στεγάζει το θρίλερ του έρωτά τους μέχρι την τελική του λύση. Τα όσα διαμείβονται εντός του σπιτιού μεγεθύνονται και λαμβάνουν υπερβολικές διαστάσεις στο θυμικό των προσώπων, συντηρώντας αυτήν τη σκοτεινή ατμόσφαιρα μέχρι το τέλος.

Μέρος όλης αυτής της συνθήκης μυστηρίου, αναμονής και εκκόλαψης μιας αδιόρατης απειλής συνιστά το τηλέφωνο, το οποίο στο έργο αυτό χτυπά ανά τακτά διαστήματα. Άλλοτε είναι το κινητό τηλέφωνο του Αλέκου που χτυπά για επαγγελματικούς λόγους και άλλοτε το σταθερό, στο οποίο καλεί η κόρη του ζεύγους, Τζένη, ή στο οποίο καλούν άγνωστοι χωρίς να μιλούν ή εμπλεκόμενοι στη δίκη του Αλέκου, εκτοξεύοντας απειλές για τη ζωή του. Τέλος, υπάρχουν και περιπτώσεις κατά τις οποίες δηλώνεται ότι πρόκειται απλώς για λάθος κλήση. Η Μάγδα, κάθε φορά που το τηλέφωνο χτυπά, αναταράσσεται σαν κάτι να διαρρηγνύει την εσωτερική της τάξη, ενώ πολύ συχνά αποτρέπει τον σύζυγό της από το να απαντήσει σε μια κλήση, εκδηλώνοντας μια φαινομενικά παράλογη ανησυχία.

Η λειτουργία των τηλεφωνημάτων στο έργο αυτό υπερβαίνει τη χρηστική τους διάσταση, καθώς οι πληροφορίες που εισρέουν από τα εκάστοτε τηλεφωνήματα δεν κομίζουν κάτι αξιόλογο για την εξέλιξη της δράσης. Η δράση εδώ ακολουθεί μια

²²⁴⁴ Πρόκειται για λόγια της ίδιας της συγγραφέως, όπως αναπαράγονται στο: Ανυπόγραφο άρθρο, «Γυναίκες στην ερημιά του έρωτα», *Έθνος*, 23.12.1994.

²²⁴⁵ Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Ν. Φ. Μικελίδης, η Γυναίκα αναζητά «έναν σύντροφο που σιωπά, έναν σύντροφο στην πραγματικότητα απόντα». Μικελίδης, «Ένα ποιητικό λεωφορείο», *Ελευθεροτυπία*, 28.2.1995.

κλιμάκωση, η οποία όμως δεν προκύπτει τόσο από τα εξωτερικά γεγονότα όσο από τις εσωτερικές διεργασίες οι οποίες λαμβάνουν χώρα στον ψυχισμό των δύο πρωταγωνιστών. Η χρησιμότητα, συνεπώς, των τηλεφωνημάτων εντοπίζεται πολύ περισσότερο στο επίπεδο της δημιουργίας μιας ατμόσφαιρας απειλής, η οποία τροφοδοτεί τον ολοένα διογκούμενο υπαρξιακό φόβο των προσώπων και γύρω από την οποία στήνεται ολόκληρο το δραματικό διακύβευμα του έργου.

Η διαρκής εκκρεμότητα που καλλιεργείται γύρω από τις αναπάντητες κλήσεις και τα απειλητικά τηλεφωνήματα ή η διάψευση της εκάστοτε προσδοκίας, όταν για παράδειγμα αποδεικνύεται ότι στην άλλη άκρη της τηλεφωνικής γραμμής δεν είναι παρά η Τζένη, συμπλέουν με την εύθραυστη ψυχική ισορροπία της Μάγδας, η οποία παραπαίει συνεχώς μεταξύ της απτής πραγματικότητας και της πραγματικότητας του ονείρου της. Υπό το πρίσμα αυτό το τηλέφωνο στο παρόν έργο αίρεται πάνω από την εγγενή του λειτουργία, καθίσταται δομικό στοιχείο του έργου και συμβάλλει στην ανάδειξη της μυστηριακής ατμόσφαιρας που καλλιεργείται στον δραματικό χώρο, η οποία προοδευτικά καταλαμβάνει κάθε πτυχή και του εσωτερικού χώρου των δραματικών προσώπων.

Η σύνδεση της συσκευής του τηλεφώνου με τη βαθύτερη δραματική δομή του έργου τελείται και στο έργο του Τάκη Θεοδωρόπουλου *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*. Τα δύο έργα εμφανίζουν μια αναλογία ως προς τη δραματική τους συνθήκη: και στα δύο σκιαγραφείται επί σκηνής η απεγνωσμένη αλλά τελικά μάταιη προσπάθεια των δύο ζευγαριών να αρθούν πάνω από τον τελεματωμένο συζυγικό τους βίο και να επιβληθούν στις συνθήκες εκείνες που τον καθηλώνουν στην αδράνεια. Στη μεν περίπτωση του Σκούρη η λύση έρχεται με τη δραστική ενεργοποίηση του παρελθόντος, η οποία οδηγεί την Μάγδα στην οριστική εγκατάλειψη της συζυγικής εστίας, στον δε Θεοδωρόπουλο η απόπειρα υπέρβασης της καθημερινής ρουτίνας, η οποία ενισχύεται και από τις εξωσυζυγικές σχέσεις των δύο προσώπων, δεν εκβάλλει σε κάποια έξοδο από το τέλμα. Αντίθετα, το τέλος του έργου επαναφέρει τη δραματική συνθήκη στην αρχική της κατάσταση, καταφάσκοντας την αναπόδραστη κυκλικότητα του χρόνου και την καθοριστική επενέργειά της επάνω στα πρόσωπα.

Το ζήτημα του χρόνου στο έργο αυτό τίθεται στον εννοιολογικό του πυρήνα: ο χρόνος που παρέρχεται αλλά μένει στάσιμος επικρέμεται ως διαρκής απειλή πάνω από τα πρόσωπα, με αποτέλεσμα οι δραματικές καταστάσεις οι οποίες εκδιπλώνονται επί σκηνής, μολονότι κομίζουν ορισμένες εξελίξεις, τελικά επαναφέρουν τα πρόσωπα στο σημείο μηδέν της πραγματικότητάς τους, εκεί όπου τα πάντα υπονομεύονται από την αίσθηση ενός χρόνου εμμενούς και ανυπέβλητου. Ο συγγραφέας στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες επισημαίνει την επιστράτευση πολλών σκηνικών στοιχείων για την ανάδειξη αυτής της οριακής συνθήκης και κάνει ιδιαίτερη μνεία σε εκείνα τα αντικείμενα που συνιστούν ηχητικές πηγές. Συγκεκριμένα, αναφέρεται στην ατμόσφαιρα της καθημερινής κλειστοφοβίας που διέπει τον νεοαστικό τρόπο ζωής και η οποία θα πρέπει να αναδύεται από τον σκηνικό χώρο. Για τον σκοπό αυτό επισημαίνει την αναγκαιότητα ενίσχυσης της ατμόσφαιρας αυτής από μηχανικούς θορύβους, που έτσι θα επιτρέπουν να ακούγεται η «φωνή» των αντικειμένων και μάλιστα πολύ πιο μεγεθυμένη και οξυμένη από ό,τι στην πραγματικότητα. Μέσα στο

πλαίσιο αυτό εγγράφεται και η λειτουργία του τηλεφώνου, του οποίου το ηλεκτρονικό κουδούνισμα, σύμφωνα πάντα με τις υποδείξεις του συγγραφέα, θα πρέπει να δημιουργεί την αίσθηση ενός μικρού εφιάλτη²²⁴⁶.

Το τηλέφωνο, συνεπώς, στο έργο αυτό προσλαμβάνει εξαρχής έναν εξέχοντα ρόλο στη διαδικασία ανάδειξης του δραματικού του διακυβεύματος, ο οποίος όμως υπερβαίνει την εγγενή του λειτουργικότητα. Όπως και στο προηγούμενο έργο, έτσι και εδώ, με ακόμα μεγαλύτερη ένταση και μέσα από την καθολική υπέρβαση του ρεαλιστικού πλαισίου, το τηλέφωνο δεν αξιοποιείται στην κατεύθυνση της επικοινωνίας, του διαμοιρασμού πληροφοριών και εν τέλει της προώθησης της δράσης. Κάθε φορά που το τηλέφωνο χτυπά στο σπίτι του Αντώνη και της Ελένης, είναι δεδομένο ότι κανείς δεν θα το σηκώσει. Μάλιστα, η στάση των δραματικών προσώπων απέναντι στο κουδούνισμα του τηλεφώνου ακολουθεί μια κλιμάκωση. Την πρώτη φορά που το τηλέφωνο θα χτυπήσει, ο Αντώνης θα το σηκώσει αλλά δεν θα αποκριθεί, ενώ και από την άλλη πλευρά της τηλεφωνικής γραμμής φαίνεται ότι δεν απαντά κανείς. Την επόμενη φορά, και ενώ παρόντες στον χώρο είναι ο Αντώνης και η Ελένη, το τηλέφωνο θα ξαναχτυπήσει, αλλά κανείς από τους δύο δεν θα κάνει την κίνηση να το σηκώσει. Σε επόμενο χρόνο το τηλέφωνο θα ηχήσει, αλλά η Ελένη, που είναι παρούσα, θα κατευθυνθεί στον καναπέ σαν να μην το ακούει. Την τελευταία φορά που το τηλέφωνο θα χτυπήσει ο Αντώνης θα το αγνοήσει επιδεικτικά. Αυτήν τη φορά θα είναι και η Μίρτα, η υπηρέτρια του σπιτιού, που θα αδιαφορήσει στον ήχο του τηλεφώνου, ενώ όλες τις προηγούμενες φορές εγκατέλειπε την ασχολία της στιγμής και στεκόταν μπροστά του, μέχρι εκείνο να σταματήσει να κουδουνίζει.

Την πρώτη φορά που το τηλέφωνο χτυπά, ο Αντώνης διατείνεται ότι στην άλλη άκρη της τηλεφωνικής γραμμής είναι ο εραστής της Ελένης και διαμαρτύρεται που δεν του απευθύνει έστω έναν χαιρετισμό. Από τη εξέλιξη του μεταξύ τους διαλόγου, όμως, προκύπτει ότι το τηλέφωνο χτυπά κάθε μέρα εμμονικά στις εφτάμισι ακριβώς, με την Ελένη να υποστηρίζει ότι αυτό είναι το χρονοδιάγραμμά του και ότι, για να αλλάξει, θα πρέπει να αντικατασταθεί ολόκληρο το τηλεφωνικό δίκτυο. Όπως συμβαίνει με τα υπόλοιπα δραματικά στοιχεία του έργου, έτσι και το τηλέφωνο υποτάσσεται στις επιταγές του χρόνου: είναι προγραμματισμένο να χτυπά συγκεκριμένη ώρα και η λειτουργία του έξω από το χρονικό αυτό πλαίσιο είναι αδύνατη. Συνεπώς, επιστρατεύεται και αυτό στην κατεύθυνση της ανάδειξης της έννοιας του χρόνου ως καταστατικής αρχής της δραματικής συνθήκης –ενός χρόνου από τον οποίο απορρέουν και προς τον οποίο τείνουν όλα τα επιμέρους στοιχεία του δραματικού σύμπαντος του έργου.

Υπό αυτό το πρίσμα το τηλέφωνο φαίνεται ότι εμφανίζει μια αυτόνομη παρουσία στο έργο, συντασσόμενο με τα λοιπά μηχανικά μέσα του έργου, όπως το ρολόι και η σκούπα. Απέχοντας από την εκπλήρωση της εγγενούς διαμεσολαβητικής του λειτουργίας, διακηρύσσει την ηχηρή του αυτονομία στο εσωτερικό της δραματικής συνθήκης, διαρρηγνύοντας τη σύνδεσή του με την ανθρώπινη παρουσία. Η αυτοτελής υπόσταση του τηλεφώνου, ο συντονισμός του με το ρολόι, η αντήχησή του στον χώρο και η προϊούσα αδιαφορία των δραματικών προσώπων στο άκουσμά

²²⁴⁶ Βλ. αναλυτικά: Θεοδωρόπουλος, *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*, ό.π., σ. 8.

του παράγουν επί σκηνής μια αίσθηση ανοικείωσης, καθώς η λειτουργία του τηλεφώνου αποξενώνεται από τον άνθρωπο και οι υπηρεσίες του δεν προσφέρονται πλέον προς διευκόλυνση της ανθρώπινης επικοινωνίας αλλά προς υπονόμωσή της. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται η επικυριαρχία του μηχανικού μέσου του τηλεφώνου έναντι των δραματικών προσώπων, τα οποία βαθμιαία οδηγούνται στην απώλεια κάθε έλεγχου του υλικού τους περιβάλλοντος. Η παντοδυναμία της ύλης, που ενισχύεται αισθητηριακά από τους οξυμένους ήχους τους οποίους παράγουν τα μηχανικά μέσα επί σκηνής, επικυρώνει τελικά τον χαρακτήρα της εμμένειας της δραματικής συνθήκης του έργου.

Μια ανάλογη αναγωγή της δραματουργικής χρήσης του τηλεφώνου στην κυκλικότητα του δραματικού χρόνου τελείται και στη *Νύχτα της κουκουβάγιας* του Γιώργου Διαλεγμένου. Ο Ίων, πρωταγωνιστής του έργου, εργάζεται ως οστεοφύλακας σε ένα νεκροταφείο. Μέρος των καθημερινών του καθηκόντων είναι και η ταυτοποίηση των οστών των σορών μετά την εκταφή τους, ώστε να τοποθετηθούν ακέραια στις οστεοθυρίδες. Καθώς, όμως, σημειώνονται περιστατικά κλοπών οστών ή κατά την εκταφή ορισμένα οστά παραπίπτουν, η αποκατάσταση του σκελετού καθίσταται συχνά μια διαδικασία περίπλοκη. Στο πλαίσιο αυτό ο Ίων επικοινωνεί με ανωτέρους του, οι οποίοι προωθούν συγκεκριμένα αιτήματα των συγγενών των τεθνεώτων και του ασκούν πιέσεις για κατά προτεραιότητα εξυπηρέτηση. Η εναρκτήρια τηλεφωνική συνομιλία του Ίωνα συνιστά μέρος της καθημερινής αυτής επικοινωνίας του τμήματος απολεσθέντων οστών με άλλο τμήμα της υπηρεσίας και ενέχει έναν «μακάβρια χιουμοριστικό»²²⁴⁷ χαρακτήρα, καθώς παράλληλα με τη συνομιλία ο Ίων τακτοποιεί οστά στα κασονάκια τους και τεκμηριώνει στον υπολογιστή αριθμό οστών σε αντιστοιχία με τις ακτινογραφίες που έχει μπροστά του.

Η μεταστροφή της ίλαροτραγικής αυτής ατμόσφαιρας επιτελείται όταν ο Ίων εν μέσω της τηλεφωνικής συνομιλίας παθαίνει ξαφνικά καρδιακή ανακοπή και σωριάζεται στο γραφείο του αναίσθητος. Στην επόμενη σκηνή βρίσκεται στο δωμάτιο της εντατικής και με σταθερή την παρουσία της μητρικής φιγούρας στο πλάι του θα καταβυθιστεί σε μια ιδιάζουσα μνημονική ανάκληση, η οποία θα εκβάλει σε μια σκηνή συνειδησιακής κρίσης, που λαμβάνει χώρα μετά θάνατον. Μόλις ολοκληρωθεί και αυτή η σκηνή και ο Ίων κριθεί ένοχος για τις πράξεις του βίου του, επέρχεται ο οριστικός θάνατος. Τον θάνατο αυτόν θα κυρώσει η μητέρα του, η οποία τον καθησυχάζει ότι ήρθε η ώρα να ξεκουραστεί. Με την αμετάκλητη αποβίωση του Ίωνα, ο δραματικός χρόνος επιστρέφει στο χρονικό σημείο της έναρξης του έργου. Ο Ίων βρίσκεται και πάλι στο γραφείο του, συνομιλεί όπως και στην αρχή με τον ανώτερό του, διαμαρτύρεται για την «έλλειψη» οστών και τότε παθαίνει το καρδιακό επεισόδιο και σωριάζεται στο γραφείο του.

Η κυκλική διάσταση του δραματικού χρόνου, ο οποίος έχει διασταλεί τόσο ώστε να συμπεριλάβει μια εκτενή μνημονική ανάκληση, την επί σκηνής συνύπαρξη

²²⁴⁷ Βαρβέρης, «Στην ‘εντατική’ της παράστασης: Γ. Διαλεγμένος, *Η νύχτα της Κουκουβάγιας* – Θέατρο της οδού Κυκλάδων», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου, Δ΄*, ό.π., σ. 251.

των διαφορετικών ηλικιακών εκδοχών του Ίωνα, καθώς και τη συνειδησιακή του κρίση, που απολήγει στην ηθική του καταδίκη, ουσιαστικά υπογραμμίζει ακριβώς αυτό το ενδιάμεσο καθεστώς μεταξύ ζωής και θανάτου, στο οποίο τελούνται οι «επιθανάτιες ακροβασίες της μνήμης στην ύστατη αποστολή τους»²²⁴⁸. Η μνημονική διεργασία ανάγεται, έτσι, σε στοιχείο σύμφυτο των τελευταίων στιγμών του ανθρώπου, καθώς εκείνος μοιάζει να προσπαθεί να αγκιστρωθεί από το παρελθόν του προκειμένου να κερδίσει λίγο ακόμα έμβιο χρόνο, αλλά και να μεταβάλει το ηθικό πρόσημο των παρελθόντων πράξεών του. Με τον δραματουργικό εγκιβωτισμό του ενδιάθετου αυτού χρόνου της ανάκλησης και του συνειδησιακού στοχασμού του Ίωνα ο συγγραφέας επιχειρεί να αναδείξει το υπαρξιακό φορτίο της επιθανάτιας εμπειρίας και να φωτίσει τη ριζική της ετερότητα, καθώς η εμπειρία αυτή υπερβαίνει τόσο τον χρόνο της ζωής όσο και πρόσκαιρα τον χρόνο του θανάτου, μέχρι που βαθμιαία αφομοιώνεται από τον χρόνο αυτόν και συσσωματώνεται στη μεταφυσική του διάσταση.

Το υπηρεσιακό τηλεφώνημα στην έναρξη του έργου μας εισάγει με τρόπο χιουμοριστικό στο δραματικό πλαίσιο και εδραιώνει μια γκροτέσκα σχέση του Ίωνα με τον θάνατο, καθώς ο θάνατος αντιμετωπίζεται καθαρά εργαλειακά. Στο τέλος του έργου, όμως, μετά από όλη τη δραματική διαδρομή που έχει διανυθεί, η επανάληψη του τηλεφωνήματος και η οριστική αποδημία του Ίωνα που ακολουθεί, επικαλύπτουν αναδρομικά το δραματικό σύμπαν με την αίσθηση μιας κατά μέτωπον σύγκρουσης με το αμετάκλητο του θανάτου και τη ματαιότητα με την οποία αυτός περιβάλλει τη ζωή. Το τηλέφωνο, συνεπώς, αξιοποιείται σε δραματουργικό επίπεδο για την εισαγωγή και ακολούθως για την επαναφορά στο δραματικό παρόν, έχοντας στο ενδιάμεσο επιτρέψει να αναδυθεί μια διαφορετική χρονικότητα, αυτή της αναστοχαστικής συνείδησης.

Η ανάλυσή μας έχει ήδη παρεισφρήσει στην κατηγορία εκείνη των έργων στα οποία σπέρματα της βαθύτερης ποιητικής τους ανιχνεύονται σε κάθε επιμέρους στοιχείο του σκηνικού τους κόσμου. Έτσι και στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο δρόμος περνά από μέσα*, το οποίο διαθέτει καταρχήν έναν ρεαλιστικό καμβά, υπεισέρχονται στο δραματικό του σύμπαν στοιχεία τα οποία ανεπαίσθητα αναταράσσουν τον αμιγή ρεαλιστικό του χαρακτήρα και επιτρέπουν τη διείδυση του λυρικού ή ακόμα και μεταφυσικού στοιχείου, διαμορφώνοντας ένα εναλλακτικό δραματικό σύμπαν. Προς την κατεύθυνση αυτή λειτουργεί και το τηλέφωνο, το οποίο οικειοποιούνται στο έργο δύο πρόσωπα: η Λίτσα και η Γλυκερία. Στη σχέση της Λίτσας με το τηλέφωνο ανιχνεύεται κυρίως η χρηστική του διάσταση, ενώ στη σχέση της Γλυκερίας με την τηλεφωνική συσκευή εμφιλοχωρούν κατεξοχήν υπαρξιακές αναζητήσεις.

Από την πλευρά της Λίτσας το τηλέφωνο αξιοποιείται για λογαριασμό της επιχείρησης την οποία η ίδια με τον σύζυγό της έχουν εγκαταστήσει στο σπίτι του Ποριώτη. Το επιχειρηματικό σχέδιο του ζεύγους Αντωνάκου έχει προχωρήσει γοργά και ήδη το σαλόνι του παλαιού αρχοντικού έχει καταληφθεί από πλήθος

²²⁴⁸ Λοΐζου, «Επιθανάτιες ακροβασίες», *Το Βήμα*, 15.11.1998.

αντικειμένων, αυθεντικές και πλαστές αντίκες, οι οποίες βρίσκονται εκεί προς έκθεση και πώληση. Η Λίτσα φέρεται να έχει αναλάβει το τμήμα των πωλήσεων και της εξυπηρέτησης των πελατών. Έτσι, παράλληλα με τη σταδιακή συσσώρευση των αντικών στον χώρο του παλαιού αρχοντικού πληθαίνουν και τα τηλέφωνα με πελάτες, προς επίρρωση της βαθμιαίας μεταλλαγής της φυσιογνωμίας του δραματικού χώρου από οικία σε επιχειρηματική έδρα.

Τόσο στην τρίτη εικόνα του έργου, οπότε το τηλέφωνο χτυπάει δύο φορές, όσο και αργότερα στην πέμπτη εικόνα, η Λίτσα πολύ πρόθυμη και ευγενική ενημερώνει τους πελάτες για το στάδιο στο οποίο βρίσκεται η αγορά τους, τους καθησυχάζει για την αρτιότητα του τρόπου συσκευασίας των αντικών, τους παραθέτει λεπτομέρειες για τα προς πώληση αντικείμενα και τους εξηγεί τους λόγους πιθανής καθυστέρησης της παραλαβής τους. Το τηλέφωνο σε όλες αυτές τις περιπτώσεις επιτελεί έναν καθαρά λειτουργικό ρόλο, διά του οποίου όμως δίνεται η δυνατότητα για μια εστίαση στο πρόσωπο της Λίτσας.

Η Λίτσα στις δύο πρώτες εικόνες του έργου σκιαγραφείται ως μια παρουσία η οποία ως επί το πλείστον κινείται στη σκιά του Αντωνάκου. Η εντύπωση αυτή για το πρόσωπό της λανθάνει κυρίως στα λόγια με τα οποία ο Αντωνάκος αναφέρεται σε αυτήν, όταν συνομιλεί με τον Ποριώτη. Ενώ, όμως, ο σύζυγός της την παρουσιάζει ως «δημιούργημά του»²²⁴⁹, τονίζει την ταπεινή καταγωγή της και καμαρώνει για την εξέλιξή της δίπλα του²²⁵⁰, η Λίτσα πολύ γρήγορα φανερώνει μια ιδιαίτερη άνεση στις συνομιλίες με τους πελάτες, ώστε στα μάτια των τρίτων προβάλλει σταδιακά ως μια μάλλον ανεξάρτητη και δυναμική προσωπικότητα. Έτσι, στο τέλος του έργου η Λίτσα με την αξιοπρεπή της στάση αναδεικνύεται σε παρουσία ανώτερη του συζύγου της, όχι μόνο επειδή κατόρθωσε να ανατρέψει τη στερεοτυπική εικόνα με την οποία την περιέβαλε ο Αντωνάκος, αλλά και επειδή η ίδια είχε το σθένος να αφηθεί στο γνήσιο αίσθημα του έρωτα, γνωρίζοντας ότι αυτό αργά ή γρήγορα θα σημάνει την οριστική ρηγμάτωση της σχέσης της με τον Αντωνάκο.

Όπως για τη Λίτσα το τηλέφωνο καθίσταται τόπος φανέρωσης μιας κρυμμένης ποιότητας της προσωπικότητάς της, κατά ανάλογο τρόπο λειτουργεί η σχέση με το τηλέφωνο και για τη Γλυκερία, με τη διαφορά ότι εδώ εγκαθίσταται μια αδιόρατη μελαγχολία, η οποία μας ανάγει στη βαθύτερη ποιητική του δραματικού κειμένου. Στο παρόν της σκηνικής δράσης η Γλυκερία κάνει την επανεμφάνισή της στο παλιό αρχοντικό του Ποριώτη και παρουσιάζεται ως θεματοφύλακας της ιστορίας και της αίγλης του άλλοτε κραταιού αυτού οίκου, ενσαρκώνοντας το «υπόλειμμα ενός φθίνοντα κόσμου και πολιτισμού»²²⁵¹. Η Γλυκερία εισέρχεται στον σκηνικό χώρο στη δεύτερη εικόνα του έργου, ενώ έχουν ήδη κάνει την εμφάνισή τους τα πρώτα χαρτοκιβώτια, με τη Λίτσα να τακτοποιεί τις «αντίκες» στον νέο τους

²²⁴⁹ Δύο φορές την αποκαλεί «έργο» του και «δημιούργημά» του. Καμπανέλλης, «Ο δρόμος περνά από μέσα», *ό.π.*, σσ. 124-126.

²²⁵⁰ Αναφέρεται στη Λίτσα ως «φοβισμένη ψυχή» και «περιφερόμενο θύμα», που «ήρθε απ' το μηδέν» και ο ίδιος «τη μάζεψε από μια άθλια κατάσταση», ενώ στη συνέχεια ευχαριστεί τον Θεό που η Λίτσα έπεσε πάνω του και όχι σε κάποιον επιτήδειο, ο οποίος θα μπορούσε να την καταστρέψει. *Το ίδιο*, σσ. 122-124.

²²⁵¹ Θυμέλη, «Εκποιώσεις και θάνατοι του εθνικού μας τοπίου», *ό.π.*

εκθεσιακό χώρο. Η παρουσία της Γλυκερίας προβάλλει ιδιαίτερα επιβλητική²²⁵², γεγονός που συνάγεται από τον επιτακτικό τόνο με τον οποίο απευθύνεται στην Λίτσα, αλλά και από τον τρόπο που κινείται στον χώρο.

Η Γλυκερία θα επανεμφανιστεί στην πέμπτη εικόνα του έργου, όταν πλέον η νέα τάξη πραγμάτων έχει εδραιωθεί μέσα στο σπίτι. Εκείνη, όμως, δείχνει ακόμα να δυσφορεί για τη νέα κατάσταση, όπως φανερώνει η αναστάτωσή της, όταν συλλαμβάνει τη Λίτσα να κοιμάται στην καλή κρεβατοκάμαρα και μάλιστα με σεντόνια του σπιτιού ή όταν βλέπει τα καλά σερβίτσια «πεταμένα» χωρίς φροντίδα στο μάρμαρο της κουζίνας. Από το σημείο αυτό και στο εξής η Γλυκερία θα κυκλοφορεί ως αφανής φροντιστής μέσα στο σπίτι: αποσυρμένη στα ενδότερα – καθώς είναι φανερό ότι δεν επιθυμεί τη συναναστροφή με τους «εισβολείς»– φροντίζει για το καλό κοστούμι του Ποριώτη, προσφέρεται να φτιάξει καφέ στον Ανδρέα, ανοίγει την πόρτα όταν χτυπά το κουδούνι, αλλά και κρυφακούει τις συνομιλίες περί μελλοντικής χρήσης του σπιτιού.

Στο τέλος της έκτης εικόνας και ενώ όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα έχουν βγει για να γιορτάσουν την επερχόμενη συμφωνία, η Γλυκερία μένει μόνη στο σπίτι και αποφασίζει να καλέσει κάποιον στο τηλέφωνο, προκειμένου να μοιραστεί τις ανησυχίες της. Σηκώνει το ακουστικό, σχηματίζει τον αριθμό και αφού μάταια περιμένει απάντηση, αρχίζει να μιλά μόνη της με το ακουστικό πάντα στο χέρι. Ο μονόλογος που ακολουθεί αποκτά έτσι τον χαρακτήρα του διαλόγου, εφόσον η τηλεφωνική συσκευή υποκαθιστά την απύσχα ανθρώπινη επικοινωνία. Στον μονόλογο αυτό η Γλυκερία εκφράζει την ανησυχία της για το μέλλον του σπιτιού, αλλά και το παράπονό της που δεν μπορεί να πει ευθέως την άποψή της και να εισακουστεί. Στα λόγια της αυτά, που άπτονται της πραγματικότητας, παρεισφρύνει κάποια στιγμή απροσδόκητα μια εικόνα φανταστική. Η Γλυκερία αναφέρεται σε τρεις γυναίκες με ομπρέλες, τις οποίες διατείνεται ότι βλέπει κάποια βράδια να σεργιανούν στον κήπο του σπιτιού υπό το φως της πανσελήνου. Αμέσως μετά τη φανταστική αυτή παρέκβαση επανέρχεται στην πραγματικότητα και τελειώνει τον μονόλογό της με την παραίνεση προς τη «συνομιλήτριά» της να την καλέσει πίσω για να της τα πει αναλυτικά, «γιατί τα έχει μέσα της και δεν ξέρει τι να κάνει»²²⁵³.

Αυτή η εσωτερική ακαταστασία που υποβάλλεται στα τελευταία της λόγια, αυτή η αταξία στις σκέψεις και στα συναισθήματα της Γλυκερίας, αυτή η παλινδρόμηση μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου δεν συνάδουν με την υπόλοιπη παρουσία της μέσα στο έργο, όπως έχει σκιαγραφηθεί έως τώρα. Η στιβαρή φιγούρα της οικονόμου, που ελέγχει τα πάντα μέσα στο σπίτι²²⁵⁴, από τη δαντέλα στον ποδόγυρο των σεντονιών μέχρι τα μανικετόκουμπα του Ποριώτη και από το ποιος εισέρχεται στο σπίτι μέχρι το ποιο αντικείμενο χρησιμοποιείται κατά περίπτωση, προβάλλει στον μονόλογο αυτόν ως μια εύθραυστη παρουσία, μια νεφελώδης

²²⁵² Ο ίδιος ο Καμπανέλλης γράφει στην εναρκτήρια σκηνική οδηγία: «Η κυρία ΓΛΥΚΕΡΙΑ μπαίνει, έχει στην κυριολεξία ύφος και ντύσιμο 'κυρίας'». Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 116.

²²⁵³ *Το ίδιο*, σ. 162.

²²⁵⁴ «Σχεδόν εξάρτημα του σπιτιού» την αποκαλεί στο κριτικό της σημείωμα η Μ. Θεοδοσοπούλου: Θεοδοσοπούλου, «Βαθιά χαραγμένες ψυχές: Ι. Καμπανέλλης: *Ο δρόμος περνά από μέσα*, στο 'Πειραματικό Θέατρο της Πόλης'», *ANTI*, 30.11.1990.

ύπαρξη, που κινείται στο περιθώριο των εξελίξεων. Η δήλωσή της ότι κανείς δεν την υπολογίζει επιβεβαιώνει τη σκληρή ρήση του Ανδρέα: «εδώ φύτρωσε, άνθισε, δεν εκάρπισε, ωρίμασε, μαράθηκε...!»²²⁵⁵. Η Γλυκερία αναδεικνύεται ως μια ατελής προσωπικότητα, η οποία παραμέρισε τις βαθύτερες επιθυμίες της για να κρατήσει με αξιοπρέπεια το σπίτι στο οποίο η τύχη της την εναπόθεσε. Τα ξέφτια όλων αυτών των καταπιεσμένων συναισθημάτων βρίσκουν τώρα χώρο να φανερωθούν και να διεκδικήσουν τη δική τους θέση στο υφαντό του οίκου των Ποριώτηδων.

Ο τηλεφωνικός της μονόλογος αφήνει να διαφανεί αυτή η καλά κρυμμένη ευαίσθητη πλευρά του εαυτού της, η οποία θα αναδυθεί εναργέστερα στην επόμενη και τελευταία εικόνα του έργου. Με πρόσχημα την τηλεφωνική συνομιλία ο μονόλογός της ουσιαστικά πυροδοτεί την αναγωγή της από αμέτοχο δευτερεύον πρόσωπο σε αθόρυβο πρωταγωνιστή του δράματος του οίκου. Έχοντας εξωτερικεύσει το μέσα της η Γλυκερία προσωποποιεί το «μέσα» του τίτλου²²⁵⁶: στο πρόσωπό της συμπυκνώνεται η έγνοια για μια εποχή που φθίνει και που αντικατοπτρίζεται στις εύθραυστες πορσελάνες και τα κεντημένα σεντόνια, τα οποία εκείνη με τόση επιμέλεια συνεχίζει να φροντίζει, αλλά και η υπεράσπιση του αυθεντικού βιώματος. Η Γλυκερία ανακτά κατ' αυτόν τον τρόπο τη σχέση της με το «σπίτι της ψυχής» της, επαναπροσδιορίζοντας το μέσα της σε άμεση συνάρτηση με τις εξελίξεις στον οίκο των Ποριώτηδων. Είναι το πρόσωπο για το οποίο αυτό το «μέσα» λαμβάνει την «αξία της επέκτασης»²²⁵⁷: εκτείνεται πέρα από τα όρια του εαυτού, κατακλύζει και υπερβαίνει τα όρια του σπιτιού, αναιρεί την εγγενή κλειστότητα του οίκου και εν τέλει διανοίγεται στην αμφιλεγόμενη προοπτική του δρόμου.

Μια αντίστοιχη συνομιλία μέσω του τηλεφώνου εκδιπλώνεται και στο μονολογικό και μονοπρόσωπο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο επικήδειος*, με τη διαφορά ότι εδώ η τηλεφωνική συνδιάλεξη συνιστά αυτούσια τη δραματική συνθήκη του έργου, γεγονός που ώθησε τον Β. Πούχγερ να κάνει λόγο για «κατόρθωμα λεκτικής ανάλυσης μιας τηλεφωνικής επικοινωνίας»²²⁵⁸. Ο σκηνικός χώρος αναπαριστά ένα καθιστικό με γραφείο, βιβλιοθήκη και πολυθρόνες. Είναι το καθιστικό του σπιτιού ενός εξηντάρη συγγραφέα, ο οποίος κατά την έναρξη του έργου εισέρχεται στη σκηνή με έναν δίσκο με καφέ και νερό, έπειτα κάθεται σε μια πολυθρόνα μπροστά από το γραφείο του και σηκώνει το ακουστικό του τηλεφώνου για να καλέσει έναν συνομήλικό ομότεχνό του.

Ο μονόλογος του συγγραφέα είναι, ουσιαστικά, η μία πλευρά της τηλεφωνικής συνομιλίας, κατά την οποία ξετυλίγονται όλες οι επουσιώδεις

²²⁵⁵ Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 133.

²²⁵⁶ Η Μένη Κυριάκογλου, που υποδύθηκε την Γλυκερία στην παράσταση του έργου από την Πειραματική Σκηνή της Τέχνης, στο σημείωμά της για τον ρόλο αποφαίνεται σχετικά: «Ο δρόμος περνάει από μέσα. Ο δρόμος θα περάσει από μέσα ανατρέποντας πολλά. Ακόμη και την συμπεριφορά της Γλυκερίας. Γιατί η Γλυκερία είναι το 'μέσα'». Μένη Κυριάκογλου, *χ.τ., Θεατρικά Τετράδια*, 25 (1993): *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 38.

²²⁵⁷ Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, *ό.π.*, σ. 226.

²²⁵⁸ Πούχγερ, «Επιστολή και τηλέφωνο ως δραματουργικά μέσα στο νεοελληνικό θέατρο. Η τεχνητή επικοινωνία ως πληροφοριακό τέχνασμα στην προώθηση της δραματικής πλοκής», *ό.π.*, σ. 332.

λεπτομέρειες της κηδείας ενός κοινού των δύο συγγραφέων γνωστού, επίσης λογοτέχνη. Στοιχεία όπως η αθρόα προσέλευση, τα εκατοντάδες στεφάνια –ακόμα και από επίτιμα πρόσωπα–, η κηδεία δημοσία δαπάνη, καθώς και η αναγγελία της από τηλεοράσεως προκαλούν το αίσθημα της ζηλοφθονίας στον συγγραφέα, ο οποίος εκδηλώνει μια βαθύτερη ανησυχία ως προς το αν η δική του κηδεία θα έχει τόσο μεγάλη «επιτυχία». Ως αποτέλεσμα αυτού προτείνει στον φίλο του να γράψουν, όσο είναι ακόμα και οι δύο εν ζωή, ο ένας τον επικήδειο του άλλου, ώστε να διασφαλίσουν ότι, όταν πεθάνουν, όλος ο κόσμος θα πληροφορηθεί κάθε πτυχή του έργου και του βίου τους, προσβλέποντας έτσι σε μεγαλύτερη μετά θάνατον αναγνώριση. Η ματαιώση, όμως, που εισπράττει από τον φίλο και συνάδελφό του τον οδηγεί στην αναζήτηση άλλου πρόθυμου να υλοποιήσει το σχέδιό του. Το έργο τελειώνει με τον συγγραφέα να καλεί στο τηλέφωνο έναν άλλο αριθμό.

Το αντικείμενο που δεσπόζει στον σκηνικό αυτόν μονόλογο είναι το τηλέφωνο. Η κατεύθυνση του ήρωα άμα τη εμφανίσει του στη σκηνή είναι προς το έπιπλο του γραφείου και την τηλεφωνική συσκευή που υπάρχει επάνω, ενώ η γειτνιαστική σχέση η οποία εδραιώνεται από την αρχή του έργου με το τηλέφωνο δεν διαρρηγνύεται ούτε στο τέλος, οπότε και ο συγγραφέας μένει με το ακουστικό στο χέρι. Το τηλέφωνο καθίσταται, έτσι, η κεντρομόλος δύναμη που συσπειρώνει όλη τη δραματική δυναμική του έργου. Αναδεικνύεται σε κεντρικό στοιχείο του σκηνικού χώρου, παρά το μικρό μέγεθός του, και υπογραμμίζει, ακριβώς λόγω αυτής της ασυμμετρίας μεγέθους, την κλειστότητα του χώρου. Περιχαρακωμένος μέσα στο διαμέρισμά του ο συγγραφέας φέρεται να έχει ως μοναδικό διάυλο επικοινωνίας με τον έξω κόσμο το τηλέφωνο. Η κίνησή του να θρονιαστεί σε μια αναπαυτική πολυθρόνα μπροστά από το γραφείο του, προκειμένου να πραγματοποιήσει την κλήση στον φίλο του Τάσο, υποδηλώνει τη χρήση του τηλεφώνου ως υποκατάστατου της επικοινωνίας. Στο αστικό σαλόνι του συγγραφέα προσκεκλημένος δεν είναι ο ίδιος ο Τάσος, αλλά η διαμεσολαβημένη μέσω του τηλεφώνου παρουσία του²²⁵⁹.

Ωστόσο, στο έργο αυτό το τηλέφωνο δεν είναι απλώς ένα αντικείμενο με χρηστική λειτουργία, αλλά πολύ περισσότερο αποκτά δομικά χαρακτηριστικά επικυρώνοντας αυτήν την ίδια τη φύση του μονόλογου. Ουσιαστικά, διά του τηλεφώνου, το οποίο υποβάλλει την παρουσία του συνομιλητή στην άλλη άκρη της τηλεφωνικής γραμμής, γίνεται ορατή από τον θεατή η «αόρατη δεύτερη σκηνή»²²⁶⁰ του έργου, το πεδίο εκείνο των δυνητικών απαντήσεων, αντιδράσεων και εξάρσεων του αόρατου συνομιλητή, που με τη σειρά τους πυροδοτούν τις αντιδράσεις, γλωσσικές και παραγλωσσικές, του συγγραφέα στο παρόν της σκηνικής δράσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, διά του τηλεφώνου υπερβαίνεται ο περικλειστος δραματικός του χώρος και επιτυγχάνεται η διάνοιξη του μονόλογου σε μια διαλεκτική σχέση με τον έξω κόσμο.

²²⁵⁹ Όπως εύστοχα επισημαίνει η Κ. Διαμαντάκου, η τηλεφωνική συσκευή στη δραματουργία του Καμπανέλλη, ως σκηνικό αντικείμενο-σύμβολο της τεχνολογίας, αλλά και της προσωπικής αποξένωσης, έρχεται να αντικαταστήσει όλα εκείνα τα αντικείμενα που συνέθεταν στα προγενέστερα έργα του τον πίνακα της συλλογικής ζωής. Βλ. Διαμαντάκου, «Ο χώρος μιας τριλογίας: 'Εβδομη μέρα της δημιουργίας', 'Η αυλή των θαυμάτων', 'Η ηλικία της νύχτας'», *Δρώμενα*, 14 (1995), σ. 44.

²²⁶⁰ Φελοπούλου, «Η τεχνική της θεατρικότητας στον Ιάκωβο Καμπανέλλη», *ό.π.*, σ. 397.

Το τηλέφωνο ως σκηνικό αντικείμενο έρχεται, έτσι, να προστεθεί στις μεθόδους άρσης της μονολογικότητας, μέσω των οποίων ο μονόλογος «[...] οφείλει να αυτοαναϊρείται, [...] να αυτοδιασπάται, και να ανοίγει παράθυρα προς άλλες εκδοχές κόσμου, έστω και φαινομενικά ανοίκειες για τον μοναχικό άνθρωπο της σκηνής»²²⁶¹. Κάθε μονολογική εκφορά ερείδεται ουσιαστικά στη σχέση εγγύτητας-απόστασης την οποία το υποκείμενο του μονόλογου συνάπτει με τον κόσμο που το περιβάλλει. Η σχέση αυτή επιτρέπει στον μονόλογο την πρόσκτηση μιας διαλογικής φύσης, προσδίδοντάς του τη δραματική δυναμική η οποία απαιτείται προκειμένου να σταθεί με αξιώσεις θεατρικότητας στη σκηνή²²⁶². Τα σκηνικά αντικείμενα, καθώς φέρουν τα ίδια μια διπλή φύση, η οποία τους επιτρέπει να μετέχουν δύο κόσμων, του πραγματικού και του σκηνικού/δραματικού, συνιστούν πρόσφορο μέσο για την εδραίωση αυτής της «ταυτιστικής και ετεροποιητικής σχέσης»²²⁶³ του υποκειμένου του μονόλογου με τον κόσμο. Με τη λειτουργία τους ως μετωνυμικών αναφορών επιτελούν τη μετάβαση από τον δραματικό χρόνο και χώρο σε έναν άλλο κόσμο, ο οποίος διά της ετερότητάς του φορτίζει με νέες δραματικές δυνατότητες το μονολογικό σύμπαν.

Η συσκευή του τηλεφώνου που μονοπωλεί τη σκηνική δράση στον *Επικήδειο* ενεργοποιεί αυτές τις δυνατότητες στην κατεύθυνση μιας «μελέτης θανάτου»²²⁶⁴ εκ πρώτης όψεως. Ο συγγραφέας στο έργο μοιάζει να έχει βάλει σκοπό της ζωής του την υστεροφημία του, η οποία πιστεύει ότι θα σφραγιστεί από μια επιτυχημένη κηδεία με όλες τις τιμές²²⁶⁵. Στη συζήτησή του με τον φίλο και ομότεχνό του προσπερνά εντέχνως τη χαμηλή λογοτεχνική αξία του έργου του, για να εστιάσει το ενδιαφέρον του στο νεκρικό του προφίλ, που θεωρεί ότι μπορεί να υπερβεί ακόμα και αυτό το ίδιο το λογοτεχνικό του προφίλ: τάφος στο Πρώτο Νεκροταφείο, πληθώρα στεφανιών (εν ανάγκη από τα πριν αγορασμένων από τον ίδιο), αναγγελία κηδείας από τη δημόσια τηλεόραση, επικήδειος εγκεκριμένος από τον ίδιο. Φτάνει, μάλιστα, στο σημείο να υποστηρίξει ότι μια επιτυχημένη κηδεία μπορεί να επιτελέσει πολιτισμικό και παιδαγωγικό έργο: «[...] ξέρεις με τι σεβασμό, με τι κατάνυξη παρακολουθεί ο

²²⁶¹ Μπακονικόλα, «Τα μονοπρόσωπα μονόπρακτα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Δρώμενα*, 14 (1995), σ. 24. Ως μεθόδους άρσης της μονολογικότητας η Μπακονικόλα αναφέρει ενδεικτικά τον ψυχολογικό διχασμό του δραματικού προσώπου, τις αλλεπάλληλες μεταμφιέσεις του, την προσωποποίηση ενός αντικειμένου ή ζώου προς το οποίο ο ήρωας απευθύνεται, αποδίδοντάς του έτσι μια συνείδηση που στην πραγματικότητα αυτό δεν διαθέτει. Για περαιτέρω ανάλυση των δραματουργικών μεθόδων άρσης της μονολογικότητας, βλ. Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, ό.π., σσ. 299-307.

²²⁶² Ο Πεφάνης σημειώνει χαρακτηριστικά: «[...] το μονολογούν υποκείμενο θεμελιώνει μια συνείδηση-προς-τον-άλλον, όταν αυτός είναι απών. Ειδικότερα στον δραματικό μονόλογο, η απουσία αυτή απαιτείται να είναι έκδηλη ή, με άλλα λόγια, ο μονόλογος πρέπει να αυτοδιασπάται σε διάφορες διαλογικές μορφές, να αυτοαναϊρείται ως μονόλογος και να ανοίγεται στη διαλογικότητα». Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, ό.π., σσ. 156-157.

²²⁶³ Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα*, ό.π., σ. 307.

²²⁶⁴ Μπακονικόλα, «Χιούμορ και θάνατος στο σύγχρονο ελληνικό έργο», στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το θέατρο στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα. Από το θέατρο Ιδεών στο Μεταμοντέρνο*, Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, ERGO, Αθήνα 2011, σ. 395.

²²⁶⁵ Στο μέσον του διαλόγου του με τον φίλο του Τάσο ομολογεί: «[...] όμως, Τάσο μου, πες με γρουσουζιά, πες με μακάβριο, ξέρεις πού έχω καταλήξει τούτων δοθέντων...; ότι τη μάχη μας μόνο νεκροί μπορούμε να τη δώσουμε [...]» και παρακάτω προσπαθεί να τον αφυπνίσει με μεγαλύτερη ένταση αυτή τη φορά: «[...] ότι αν δεν έχουμε μια κηδεία της προκοπής δεν κάναμε τίποτα σ' όλη μας τη ζωή, δεν αφήνουμε τίποτα πίσω μας...». Καμπανέλλης, «Ο επικήδειος», ό.π., σσ. 183, 186.

λαός τις κηδείες μας, Τάσο;... μαθαίνει ποιοι είμαστε, τι γράψαμε, είναι μεγάλο σχολειό μια καλή κηδεία, είναι μια προσφορά στο λαό και στον πολιτισμό μας...!»²²⁶⁶. Με τον τρόπο αυτό, όμως, η «μελέτη θανάτου» εκπίπτει σε μια «μελέτη κηδείας», όπως εύστοχα επισημαίνει η Χ. Μπακονικόλα, μετατοπίζοντας την υπαρξιακή αγωνία του συγγραφέα στον χώρο του μαύρου χιούμορ²²⁶⁷.

Η αίσθηση αυτή επικυρώνεται και στο τέλος του μονόλογου, όταν ο συνομιλητής του συγγραφέα, όπως προκύπτει από τις αντιδράσεις του τελευταίου, λοιδορεί την ιδέα του περί επικηδείων και τον παρακαλεί να τον αφήσει στην ησυχία του. Τότε ο μοναχικός ήρωας θα κλείσει το τηλέφωνο σπρώχνοντας με εκνευρισμό τη συσκευή μακριά του, για να την ξανατραβήξει με φούρια κοντά του αμέσως μετά, καλώντας έναν άλλο αριθμό, ήτοι έναν άλλο υποψήφιο να μοιραστεί μαζί του το όραμα μιας «αξιοπρεπούς αποβίωσης»²²⁶⁸. Μάλιστα, η εμφατική αναφορά του συγγραφέα στο «πια» που εκστομίζει ο συνομιλητής του, όταν του ζητά να τον αφήσει ήσυχο²²⁶⁹, υποδηλώνει ίσως την εξακολουθητική, στα όρια της εμμονής, επαναφορά του συγγραφέα σε νεκρολογικά ζητήματα. Στο σημείο αυτό ταιριάζει η απόφαση του Γ. Βαρβέρη: «Εδώ, το ρεαλιστικά μακάβριο ενώνεται με το παραλογικά γκροτέσκο και το ηθικά γκροτέσκο αποδεικνύει πόσο τελικά είναι ρεαλιστικό»²²⁷⁰.

Μία ακόμη κειμενική παράμετρος η οποία συνδέεται με το αντικείμενο του τηλεφώνου και ενισχύει την σκηνική του δυναμική είναι η πληθώρα αποσιωπητικών που ο Καμπανέλλης χρησιμοποιεί κατά τη διάρθρωση του μονόλογου²²⁷¹. Από τη μια τα αποσιωπητικά υποδηλούν την ύπαρξη του συνομιλητή στην άλλη άκρη της τηλεφωνικής γραμμής, συνάδουν δηλαδή με την αμιγώς χρηστική λειτουργία του τηλεφώνου επί σκηνής, από την άλλη όμως, καθώς παρατηρούμε μια πλησμονή αποσιωπητικών σε σημεία στα οποία δεν υπονοείται λεκτική αντίδραση του συνομιλητή, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι τα αποσιωπητικά συνηγορούν σε μια συστηματική προσπάθεια εκ μέρους του ήρωα να αρθρώσει έναν ολοκληρωμένο λόγο, «να συμμετάσχει ενεργητικά στον κόσμο μέσω της ομιλίας του»²²⁷².

²²⁶⁶ Το ίδιο, σ. 190.

²²⁶⁷ Μπακονικόλα, *ό.π.* Ο Β. Πούχγερ προσυπογράφει: «Η μεταφυσική, εδώ σε χαμερπή και ποταπή παρωδία, είναι μόνιμος σύντροφος στα ώριμα έργα του συγγραφέα». Πούχγερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας*, *ό.π.*, σ. 650. Και ο Πεφάνης, επίσης, κάνει λόγο για την τεχνική της παρωδίας που ο Καμπανέλλης επιστρατεύει στο έργο αυτό στο πλαίσιο της γλωσσικής ειρωνείας που διατρέχει τη δραματουργία του. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, *ό.π.*, σ. 122.

²²⁶⁸ Πούχγερ, *ό.π.*, σ. 652.

²²⁶⁹ «[...] ...τι θέλεις...; ...‘με παρακαλείς θερμά και ολόψυχα...’ το άκουσα αυτό, παρακάτω... ‘...να σε αφήσω ήσυχο πια’ ...ευχαρίστως... μόνο που αυτό το ‘πια’ δεν το καταλαβαίνω... δεν μιλάς...; Καλά λοιπόν... αφού θέλεις να σε αφήσω ήσυχο ‘πια’, σε αφήνω ‘πια’... Θα προσθέσω όμως μία υστάτη κουβέντα...[...].» Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 195.

²²⁷⁰ Βαρβέρης, «Ο αιθαλής Καμπανέλλης, Β’: τρεις μονόλογοι στο θέατρο Στοά με τον Θανάση Παπαγεωργίου», *ό.π.*, σ. 242.

²²⁷¹ Για μια ανάλυση των σημείων στίξης και δη των αποσιωπητικών στην δραματουργία του Ι. Καμπανέλλη, βλ. Πούχγερ, «Φιλολογικές παρατηρήσεις στα θεατρικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Δρόμενα*, 14 (1995), σσ. 11-19. Επίσης, σε σχετική του ερμηνευτική προσέγγιση ο Πεφάνης χαρακτηρίζει τα αποσιωπητικά «ενδιάμεσα είδη διδασκαλίας» και φωτίζει τις αθέατες πλευρές τους. Βλ. Πεφάνης, *ό.π.*, σσ. 133-186, κυρίως σσ. 143, 146-148.

²²⁷² Το ίδιο, σ. 143.

Ο λόγος του προβάλλει διάστικτος από παύσεις, οι οποίες χρωματίζονται από τα εκάστοτε διαμειβόμενα: σε άλλα σημεία το κενό λόγου μας προετοιμάζει για μια αποκαλυπτική πληροφορία την οποία ο συγγραφέας πρόκειται να ξεφουρνίσει στον συνομιλητή του, αλλού διαποτίζεται από τον ενθουσιασμό του ιδίου γύρω από την ιδέα του, για την οποία προσπαθεί εις μάτην να πείσει τον συνομιλητή του, και αλλού υποθάλλει τη δυσφορία του για τη μη ανταπόκριση του τελευταίου. Όσο δε η συνομιλία τους οδεύει προς το τέλος της, τόσο εντείνεται και ο εκνευρισμός του συγγραφέα, για να απολήξει στην οριστική της παύση με το κλείσιμο του τηλεφώνου. Με την ενέργεια αυτή ανακόπτεται η μονολογική εκφορά και κατ' επέκταση η απόπειρα του συγγραφέα να επικοινωνήσει με τον έξω κόσμο.

Στο σημείο αυτό συντελείται μια αναδίπλωση του μονολογούντος υποκειμένου στον εαυτό του. Για ελάχιστες στιγμές ο συγγραφέας μένει μετέωρος παραπαίοντας μεταξύ της απογοήτευσης και του πείσματος που τον κυριεύει τελικά και τον εξωθεί στην αναζήτηση νέου θιασώτη της ιδέας του. Ο μονόλογος στο διάστημα αυτό διέρχεται από μια κατάσταση μετάβασης: με τη διακοπή της τηλεφωνικής συνομιλίας δημιουργείται ένα ρήγμα με τον έξω κόσμο, το υποκείμενο εισέρχεται σε ένα στιγμιαίο καθεστώς ενδοσκόπησης, ανασυντάσσει τις δυνάμεις του και αποφασίζει να προχωρήσει σε μια νέα οριοθέτηση του εαυτού του έναντι του Άλλου. Με την ενέργειά του να ξαναπιάνει το τηλέφωνο επανεκκινείται η μονολογική εκφορά, ωστόσο η δραματική της εξέλιξη αφήνεται στη φανταστική ευχέρεια του αναγνώστη/θεατή να την ανασυγκροτήσει, σύμφωνα με την παραίνεση του Καμπανέλλη με ύφος στοργικού πατέρα στην κατακλείδα του έργου²²⁷³.

Το ακουστικό του τηλεφώνου την καίρια αυτή στιγμή, καθώς αιωρείται εν αναμονή του νέου δέκτη, τελεί ουσιαστικά σε ένα καθεστώς δυναμικής αδράνειας ως προς τη φύση του: επενδύεται με μια προσδοκία, φέρει μια εκκρεμότητα ως προς τη μελλοντική του χρήση και λειτουργία και αναμένει την εκδίπλωση μιας νέας κατάστασης για να ανακτήσει την ταυτότητά του²²⁷⁴. Σε αυτήν την προσωρινή παύση του χρόνου, που συνιστά και παροδική αδρανοποίηση του αντικειμένου, ο Καμπανέλλης επιλέγει να αφήσει το μονολογούν υποκείμενο να συνεχίσει σε ένα αυτόνομο δραματικό σύμπαν την αναζήτηση του νοήματος της ζωής ή του θανάτου του. Το τηλέφωνο θα αποτελεί πάντα το σημείο αναφοράς του σε αυτήν τη διαδρομή προς την αυτοσυνειδησία, καθώς θα καταφάσκει την τόσο αναγκαία παρουσία του Άλλου, διά του οποίου το μονολογούν υποκείμενο θα αποπειράται να στοχεύσει τον εαυτό του.

²²⁷³ Η τελική σκηνική οδηγία του έργου αναφέρει: «[...] (τραβάει με φούρια τη συσκευή κοντά του κι αρχίζει να σχηματίζει έναν άλλο αριθμό. Για μας όμως φτάνει ως εδώ, ας τον αφήσουμε πια μόνο του)». Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 196.

²²⁷⁴ Το οντολογικό καθεστώς του αντικειμένου του τηλεφώνου σε αυτήν τη μεταβατική φάση προσομοιάζει στο καθεστώς των σκηνικών αντικειμένων που περιμένουν την είσοδό τους στη σκηνή αραδιασμένα σε ένα τραπέζι στα παρασκήνια, σύμφωνα με την ανάλυση της A. Rayner: «The [props] table is a holding space in which their identities are meaningful only in reference to their future use» και σε άλλο σημείο: «[...] it is at the point of stillness that they [the props] contract into their material specificity that is neither aesthetic nor representational, neither messengers nor message». Rayner, *ό.π.*, σσ. 182-183.

Ενώ το αντικείμενο του τηλεφώνου στα δύο προηγούμενα έργα φερόταν ενταγμένο σε ένα αμιγώς ρεαλιστικό δραματικό πλαίσιο, εισάγοντας στη διάσταση της επικοινωνίας στοιχεία τα οποία την απομάκρυναν από τον εργαλειακό της χαρακτήρα και εδραίωναν μια υπαρξιακή ατμόσφαιρα στο δραματικό σύμπαν των έργων, στο τελευταίο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Μια συνάντηση κάπου αλλού*, ακολουθείται ακριβώς η αντίστροφη διαδρομή. Το συγκεκριμένο έργο προβάλλει με έναν βαθύτατα υπαρξιακό χαρακτήρα, που αναδύεται μέσα από σκηνές στις οποίες κατά κύριο λόγο κυριαρχεί το ονειρικό και υπερβατικό στοιχείο. Το αντικείμενο του τηλεφώνου είναι ένα από τα λίγα σκηνικά αντικείμενα του έργου τα οποία φέρουν μια αμιγώς χρηστική λειτουργία και προσδίδουν μια μάλλον ρεαλιστική υπόσταση στο κατά τα άλλα ονειρικό δραματικό τοπίο. Το τηλέφωνο πρωταγωνιστεί στην έβδομη εικόνα του έργου, μια εικόνα που βρίσκεται στον πυρήνα της συγκρότησης του δράματος του κεντρικού ήρωα, αφού εδώ είναι που με τις ενέργειες του μεσήλικα εαυτού εκκολάπτεται η μετέπειτα πτώση και συντριβή του.

Πρόκειται για την εκτενέστερη εικόνα στο σύνολο του έργου, καθώς και την εικόνα με τα περισσότερα σκηνικά αντικείμενα. Δεδομένου, μάλιστα, ότι στην εικόνα προεξάρχει ο λειτουργικός χαρακτήρας των αντικειμένων αυτών, η σκηνική δράση εμφανίζεται απόλυτα αγκυρωμένη στην πραγματικότητα και ο ρυθμός των σκηνικών εξελίξεων προβάλλει πιο γοργός σε σχέση με τις περισσότερες εικόνες του έργου, υπερβαίνοντας σε έναν βαθμό τον ανασκοπικό χαρακτήρα με τον οποίο περιβάλλεται το δραματικό σύμπαν του έργου στο σύνολό του. Η εικόνα κατά μία έννοια αποσπάται προσωρινά από το καλειδοσκόπιο της μνήμης του κεντρικού ήρωα και με την εμμενή της παροντικότητα μετατοπίζει την εστίαση στα συγκεκριμένα γεγονότα που έλαβαν χώρα τη δεδομένη στιγμή. Άλλωστε, χάρη στα γεγονότα αυτά είναι που διαυγάζεται η ηθική μεταστροφή του ήρωα και ενεργοποιείται η μετέπειτα διαδικασία της αυτοσυνειδησίας του.

Το τηλέφωνο αποτελεί κινητήριο μοχλό των καιρίων αυτών εξελίξεων στη ζωή του ήρωα. Η εικόνα λαμβάνει χώρα στο διαμέρισμα που έχει παραχωρηθεί από τον Μεσήλικα σε Γριά και Κόρη με αντάλλαγμα η Κόρη να φροντίζει την γκαρσονιέρα, την οποία ο ίδιος διατηρεί στον επάνω όροφο και στην οποία στεγάζει τους παράνομους έρωτές του. Στο παρόν της δράσης ο Μεσήλικας βρίσκεται στο διαμέρισμα των δύο γυναικών, όπου πληροφορείται ότι δεν μπορεί προσωρινά να χρησιμοποιήσει την γκαρσονιέρα, καθώς υδραυλικοί επισκευάζουν τον θερμοσίφωνα. Ενόσω αναμένει να ολοκληρωθούν οι εργασίες και συνεννοείται με την Κόρη για την επίσπευσή τους και για την πληρωμή των μαστόρων, ο Μεσήλικας κάνει τα τηλεφωνήματά του: πρώτα επικοινωνεί με την ερωμένη του, την οποία προτρέπει να καθυστερήσει, και έπειτα τηλεφωνεί στο γραφείο του. Η γραμματέας φαίνεται πως κάτι σημαντικό έχει να του μεταφέρει, εκείνος ωστόσο την διακόπτει και απαιτεί να μιλήσει με έναν συνεργάτη του. Λίγο αργότερα κάνει νέο τηλεφώνημα στο γραφείο και ζητά από τη γραμματέα να μιλήσει με άλλον συνεργάτη του. Αφού ολοκληρώσει και αυτήν τη συνομιλία, συνδέεται εκ νέου με τη γραμματέα, την οποία τώρα ρωτά τι ήθελε προηγουμένως να του πει. Τότε πληροφορείται την εισαγωγή του αδερφού του στην εντατική, ωστόσο αναζητά τρόπο να αποφύγει την εσπευσμένη μετάβασή του στο νοσοκομείο, πείθοντας τον εαυτό του για το μη επείγον του πράγματος και

αναθέτοντας στη γραμματέα να μάθει σε τι κατάσταση ακριβώς βρίσκεται ο αδερφός του. Είναι ο ίδιος που θα ξανακαλέσει τη γραμματέα, για να μάθει ότι ο αδερφός του νωρίτερα είχε τηλεφωνήσει πολλές φορές στο γραφείο ζητώντας τον και η γραμματέας κάθε φορά, καθ' υπόδειξη του Μεσήλικα, τον ενημέρωνε ότι εκείνος βρισκόταν σε σύσκεψη. Τότε ο Μεσήλικας εγκαλεί τη γραμματέα που δεν είχε την ικανότητα να ιεραρχήσει τις καταστάσεις και κλείνει το τηλέφωνο οργισμένος. Το τελευταίο τηλεφώνημα θα γίνει από τον Νέο, που στο ενδιαμέσο των τηλεφωνημάτων είχε επιτεθεί στον Μεσήλικα για τους «θρασύδειλους» χειρισμούς του. Ο Νέος μιλά τώρα με τη γραμματέα και πληροφορείται τον αδόκητο χαμό του αδερφού του, την ίδια στιγμή που ο Μεσήλικας φαίνεται να μην μπορεί να πιστέψει την τραγική είδηση.

Όπως εύστοχα επισημαίνει και ο Β. Πούχνερ, η σκηνή από την άποψη της πληροφόρησης είναι ένα αναλυτικό δράμα, αφού στην εξέλιξή της καθίσταται όλο και πιο διαυγής η ηθική μεταστροφή που έχει υποστεί ο εαυτός σε σχέση με τις προηγούμενες εικόνες, η οποία μάλιστα στο τέλος επισφραγίζεται με τη συντριβή του²²⁷⁵. Το τηλέφωνο με την τμηματική διάχυση των πληροφοριών και τη βαθμιαία ενεργοποίηση των αντίστοιχων αντιδράσεων από την πλευρά του Μεσήλικα ανάγεται σε συγκροτητικό στοιχείο της εικόνας του εαυτού τη στιγμή αυτή της κορύφωσης της κοινωνικής και επαγγελματικής του καταξίωσης. Δεν συνδέεται με την εκφορά ενός μονολογικού εγώ, όπως στην περίπτωση του συγγραφέα του *Επικηδείου* ή της Γλυκερίας στο έργο *Ο δρόμος περνά από μέσα*, ωστόσο συμβάλλει και εδώ στη βυθοσκόπηση του εαυτού, αποκαλύπτοντας πτυχές του οι οποίες μέχρι πρότινος ήταν αδιαμόρφωτες. Συμμετέχει και αυτό στην ανάδειξη της εξελικτικής διαδικασίας συγκρότησης της ατομικής ταυτότητας, ζήτημα που βρίσκεται στον δραματικό πυρήνα του έργου και συνιστά εδραίο προβληματισμό του συγγραφέα. Κι αυτό γιατί ουσιαστικά διά του τηλεφώνου καθίσταται σκηνικά αναπαραστάσιμη η διαδικασία αυτή: το σκηνικό πρόσωπο –όπως άλλωστε και ο εαυτός στην πορεία του βίου– δεν προβάλλει με παγιωμένα τα χαρακτηριστικά του, αλλά φέρεται συνεχώς επαναπροσδιοριζόμενο στο σκηνικό «τώρα»²²⁷⁶. Αυτήν ακριβώς την παροντικότητα είναι που ενεργοποιεί η τηλεφωνική συσκευή, χάρη στην ιδιότητά της να εισάγει νέες πραγματικότητες επί σκηνής και έτσι να μορφοποιεί νέα δραματικά επίπεδα, αναδιαμορφώνοντας παράλληλα τις εκάστοτε εκφάνσεις των δραματικών προσώπων.

Σε ένα δραματικό σύμπαν όπως αυτό του έργου του Δημήτρη Δημητριάδη *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*, στο οποίο η επικοινωνία μεταξύ των προσώπων ως τόπος ανάδυσης νέων δυνατών πραγματικοτήτων υπονομεύεται συστηματικά και φαλκιδεύεται από τον «παντετερμινισμό» που χαρακτηρίζει τις δραματικές καταστάσεις στο σύνολό τους, το τηλέφωνο δεν θα μπορούσε να συνιστά μέσο ουσιώδους και αποτελεσματικής επικοινωνίας. Καθίσταται και εδώ αντικείμενο αμφίσημο, στο οποίο συνοψίζεται η μεταίχμιακότητα των δραματικών καταστάσεων

²²⁷⁵ Πούχνερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, ό.π., σ. 815.

²²⁷⁶ Τσατσούλης, «Καταστάσεις του λόγου του σκηνικά κερματισμένου προσώπου: διαλογικός μονόλογος, έκπτωση από τον λόγο, διάχυση του λόγου», στον τόμο *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 124.

και ο εγκλωβισμός των δραματικών προσώπων στη μοίρα που τους έχει προδιαγραφεί.

Η πρώτη χρήση του τηλεφώνου λαμβάνει χώρα στη σκηνή κατά την οποία η Μηλίτσα εισέρχεται στο σπίτι της με τα ψώνια και ξαφνικά αντικρίζει ένα ολότελα διαφορετικό εσωτερικό σπιτιού, που διακρίνεται από πολυτελή επίπλωση και ιδιαίτερη ευρυχωρία. Μην πιστεύοντας στα μάτια της καλεί τον σύζυγό της στο τηλέφωνο, ο οποίος αμέσως σπεύδει προκειμένου και εκείνος να γίνει μάρτυρας της αλλαγής. Στη ριζική αυτή αλλαγή του σπιτιού της οικογένειας Λάκμου ουσιαστικά αντανακλάται το πρώτο σκέλος των προφητικών λόγων του Φίλωνα, επιστήθιου φίλου του ζεύγους, ο οποίος με την ανακοίνωση του γάμου τους είχε προβλέψει ότι μετά από αρκετά χρόνια συζυγικού βίου η οικογένεια Λάκμου θα εισερχόταν σε ένα καθεστώς απόλυτης ευδαιμονίας και οικονομικής άνθισης.

Βέβαια, η προφητεία του Φίλωνα δεν σταματούσε εκεί, παρά προεξοφλούσε την πτώση και την ολοκληρωτική συντριβή της οικογένειας αμέσως μετά το σύντομο αυτό διάστημα πρόσκαιρης ευτυχίας. Οι λοιπές χρήσεις του τηλεφώνου στο έργο συνδέονται με τη δυσμενή αυτή μεταβολή. Όταν, λοιπόν, περιχαρής ο Νίλος για την επέκταση της περιουσίας του καλεί στον τηλέφωνο τον Φίλωνα προκειμένου να μοιραστεί μαζί του τη χαρά, εκείνος δεν περιμένει από τον φίλο του να ολοκληρώσει την περιγραφή του νέου σπιτιού και του κλείνει απότομα το τηλέφωνο. Αντίστοιχα, λίγο αργότερα σηκώνει το ακουστικό για να ειδοποιήσει τον Νίλο ότι δεν πρόκειται να εμφανιστεί στο τραπέζι του δείπνου στο οποίο έχει προσκληθεί από τους φίλους του με σκοπό να γιορτάσουν μαζί τη χαρμόσυνη αλλαγή, αδύναμος να παραστεί στην προϋπόσα υλοποίηση των προφητειών του στην οποία εγκυμονείται η ολική ανατροπή. Μετά από παλιμβουλίες και δύο ανακλημένες απόπειρες να τηλεφωνήσει στον Νίλο, τελικά αποφασίζει να ανταποκριθεί στην πρόσκληση. Η τελευταία χρήση του τηλεφώνου στο έργο τελείται και πάλι από τον Φίλωνα, καθώς αυτός καλεί την αστυνομία για να καταδώσει τον εραστή του, Αιμίλιο, γιο του Νίλου και της Μηλίτσας, για τη δολοφονία του πρωθυπουργού.

Το τηλέφωνο στο έργο αυτό λειτουργεί καταρχάς ως ένας υπαινικτικός χρονικός προσδιορισμός στο κατά τα άλλα άχρονο δραματικό σύμπαν του έργου, το οποίο επικαθορίζεται από την επιτελεστική δυναμική του Λόγου. Στον πυρήνα της δραματικής κατάστασης του έργου τίθεται ο προφητικός λόγος του Φίλωνα, ο οποίος ενεργοποιεί τη νομοτελειακή διάσταση των σκηνικών δρωμένων με τρόπο ώστε αυτά να ακολουθούν απαρέγκλιτα την προδιαγεγραμμένη πορεία εκπλήρωσης της προφητείας, παρά το γεγονός ότι τα πρόσωπα επιχειρούν με διάφορους τρόπους να αναστείλουν την ισχύ της. Ο Φίλων εδώ φέρεται να προσπαθεί αρχικά να αρνηθεί τη μεταβολή της συνθήκης ζωής των φίλων του διακόπτοντας την αφήγηση του Νίλου. Έπειτα, μοιάζει να απεργάζεται τρόπους ώστε να μην παραστεί στο εορταστικό δείπνο των φίλων του, στο οποίο ουσιαστικά θα επιβεβαιωθεί η εγκυρότητα των προφητειών του, οδηγώντας στην εκπλήρωση και του δεύτερου σκέλους τους, ήτοι της απόλυτης συντριβής του οίκου Λάκμου. Το τελευταίο του τηλεφώνημα ουσιαστικά αντανακλά την αποδοχή της μοίρας αυτής, επισπεύδοντας την τιμωρία του Αιμίλιου, η οποία θα είναι ο θανάσιμος τραυματισμός του από τα πυρά της αστυνομίας.

Συνεπώς, το τηλέφωνο συμπλέει και αυτό, όπως και η πλειονότητα των υπόλοιπων –λιγοστών– αντικειμένων του έργου, με τη δραματουργική διάσταση της προφητείας, στην οποία λανθάνει η όλη αντίληψη του συγγραφέα περί μιας συνθήκης απόλυτης και αμετάκλητης συντριβής στην οποία πρέπει να περιέλθει η ανθρώπινη κατάσταση προκειμένου να μπορέσει να αναγεννηθεί²²⁷⁷. Η προφητεία του Φίλωνα συνιστά το νήμα που κινεί τα σκηνικά δρώμενα και εξουδετερώνει κάθε απόπειρα παρέμβασης σε αυτά. Έτσι, η αρχική άρνηση του Φίλωνα να αποδεχτεί την εκπλήρωση του πρώτου σκέλους της προφητείας του στο τηλεφώνημα του Νίλου και η ακόλουθη απόπειρά του να ακυρώσει τη συμμετοχή του στο δείπνο συνιστούν δείγματα εθελουφλίας, τα οποία καθόλου δεν επηρεάζουν την εξέλιξη των δραματικών καταστάσεων. Όταν ο Φίλων το αποδεχθεί αυτό, θα ενεργήσει δραστικά καταδίδοντας τον εραστή του και συντελώντας έτσι στην ταχύτερη ολική εκπλήρωση του χρησμού του. Με τον τρόπο αυτό οδηγούμαστε τελικά στην τραγική επιτέλεση του λόγου της προφητείας, που θα κανονικοποιήσει επί σκηνής το ακραίο και το ειδεχθές και θα καταστήσει το πάσχον σώμα πυρήνα του νέου ανθρωπισμού τον οποίο ο συγγραφέας οραματίζεται, ενός ανθρωπισμού που θα αντικρίξει τον «άνθρωπο στην ολότητά του, χωρίς αναστολές, όρια ή σχετικότητες»²²⁷⁸.

Όπως φάνηκε από την παραπάνω ανάλυση, το τηλέφωνο ως σκηνικό αντικείμενο πρωταγωνιστεί στην υπό μελέτη δραματουργία, διαμορφώνοντας παράλληλα αφηγηματικά πεδία, τα οποία είτε συμβάλλουν στην προώθηση της δράσης είτε λειτουργούν ανασταλτικά αυτής, εδραιώνοντας επί σκηνής έναν καίριο προβληματισμό γύρω από τα όρια της επικοινωνίας. Στην πρώτη περίπτωση επικυρώνεται ο λειτουργικός χαρακτήρας του τηλεφώνου, διά του οποίου κομίζονται στο δραματικό παρόν πληροφορίες που δύνανται να επηρεάσουν την εξέλιξη των σκηνικών δρωμένων. Στη δεύτερη περίπτωση, όμως, η οποία είναι και η πλέον αντιπροσωπευτική της υπό εξέταση δραματουργίας, από την αποτυχία του τηλεφώνου να εκπληρώσει τον εγγενή του ρόλο, αυτόν της πληροφόρησης, αναφύεται η ίδια η προβληματική υπόσταση της επικοινωνίας: τα πρόσωπα, περιχαρακωμένα μέσα στη μοναξιά τους, αδυνατούν να στοχεύσουν την αυθεντική διάσταση της επικοινωνίας και είτε προβαίνουν σε μια σχέση με το τηλέφωνο η οποία υπονομεύει την ίδια την πρόθεση της επικοινωνίας είτε το παροπλίζουν ακυρώνοντας κάθε δυνατότητα διεπαφής και αλληλεπίδρασης με τον έξω κόσμο.

Τηλέφωνα που βρίσκονται σε αχρηστία, κλήσεις που δεν απαντώνται από την άλλη άκρη της γραμμής ή εσκεμμένα παραβλέπονται από τα δραματικά πρόσωπα και συσκευές που αποσυνδέονται ακυρώνοντας τον σκοπό τους διαμορφώνουν μια περικλειστη πραγματικότητα επί σκηνής, η οποία αντανάκλαται και στο ψυχικό τοπίο των προσώπων. Παράλληλα, η αναμονή ενός κουδουνίσματος τροφοδοτεί την προσμονή των δραματικών προσώπων για μια επικοινωνία η οποία θα αναστρέψει

²²⁷⁷ Γράφει ο συγγραφέας: «Η καταστροφή θα συντελεστεί και πρέπει να συντελεστεί, διότι μόνο με τη συντέλεσή της θα περάσει η ανθρωπότητα σ' έναν άλλο γύρο της ιστορίας της. Αυτό δε σημαίνει παθητικότητα ή απαισιοδοξία ή ηττοπάθεια· είναι απλώς επίγνωση της σημασίας του ιστορικού βαθμού στον οποίο έχουμε φτάσει [...]». Δημητριάδης, «Ο ζωτικός βιασμός», *ό.π.*, σ. 313.

²²⁷⁸ Εξάρχου, *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, *ό.π.*, σ. 19.

την τρέχουσα ψυχοσυναισθηματική τους κατάσταση ή αντιστρόφως μεγεθύνει το αίσθημα ανασφάλειας και φόβου. Με τον τρόπο αυτό η άγωνα συνθήκη της απουσίας επιτυχούς επικοινωνίας επενεργεί επάνω στην ψυχική κατάσταση των δραματικών προσώπων, με την αδυναμία της επικοινωνίας να τα εγκλωβίζει στο αδήριτο παρόν τους. Έτσι, το τηλέφωνο αναδεικνύεται σε αντικείμενο το οποίο επιτονίζει το τρέχον υπαρξιακό αδιέξοδο των δραματικών προσώπων, παρά τον εγγενή του ρόλο να προσφέρει διεξόδους επαφής και επικοινωνίας.

4.6 Μέσα αναπαραγωγής του λόγου

Ένα ακόμα σχόλιο πάνω στη διάσταση της επικοινωνίας επιτελείται μέσα από την τελευταία κατηγορία σκηνικών αντικειμένων, που αφορούν στα μέσα αναπαραγωγής του λόγου. Στην παρούσα ενότητα εξετάζονται αντικείμενα τα οποία συνδέονται με την εγγραφή, την αναπαραγωγή, τον αναδιπλασιασμό ή την αντήχηση του δραματικού λόγου. Πρόκειται για δημοσιογραφικά μαγνητοφωνάκια, μπλοκ σημειώσεων και λοιπά αντικείμενα σύστοιχα του δημοσιογραφικού επαγγέλματος, αλλά και για μικρόφωνα, για κοριούς και για συσκευές αναπαραγωγής και αναμετάδοσης. Διαμέσου των αντικειμένων αυτών προκύπτουν επανεγγραφές του λόγου των προσώπων, οι οποίες δύνανται να χρησιμοποιηθούν είτε προς επίρρωση του δραματικού λόγου, ενισχύοντας έτσι τη συγκρότηση και τη συνοχή του, είτε προς στρέβλωσή του, διαμορφώνοντας μια συγκεχυμένη σκηνική πραγματικότητα.

Επίσης, δεν απουσιάζουν περιπτώσεις στις οποίες αναδύεται ένας προβληματισμός γύρω από την ίδια τη συγκρότηση της σκηνικής πραγματικότητας, που ενίοτε προβάλλει ελλιπής, κατακερματισμένη και αυτοαναιρούμενη, ή ακόμα περιπτώσεις στις οποίες η σκηνική πραγματικότητα επανέρχεται μέσα από ένα κυκλικό σχήμα στο αρχικό της καθεστώς, διαμορφώνοντας έτσι την αίσθηση ενός περικλειστού δραματικού σύμπαντος, εντός του οποίου ο λόγος ανακυκλώνεται, αναδιατάσσεται, φαινομενικά ανατρέπεται αλλά τελικά επαναφέρεται στο σημείο μηδέν, χωρίς στην ουσία να έχει υποστεί καμία μεταβολή. Με όλους αυτούς τους τρόπους φαίνεται ότι του λόγου κατισχύει τελικά η μνήμη και η φαντασιακή ανασυγκρότηση της πραγματικότητας, γεγονός που οδηγεί σε αναπαραστάσεις του λόγου σε μεγάλο βαθμό αυτονομημένες του αρχικού πλαισίου εγγραφής τους.

Η ανάλυσή μας θα εκκινήσει από ένα αντικείμενο που δεν προκαλεί την αναπαραγωγή του λόγου αλλά την αντήχηση του. Πρόκειται για το μικρόφωνο ενώπιον του οποίου ο Στρατηγός εκφέρει τον παραινετικό του λόγο προς τους στρατευμένους στον μονόλογο του Γιώργου Μανιώτη *Έξοδος*. Το έργο ξεκινά με τα γνωστά στρατιωτικά παραγγέλματα εκ μέρους του Στρατηγού, στα οποία το πλήθος φέρεται να ανταποκρίνεται άμεσα, όπως φανερώνουν οι αντίστοιχοι ήχοι που ακούγονται από τα παρασκήνια. Στη συνέχεια ο Στρατηγός συγχαίρει τους στρατιώτες του για την ολοκλήρωση της εκπαίδευσης και τη συνακόλουθη ορκωμοσία τους και κρίνει σκόπιμο να τους δώσει ορισμένες συμβουλές σχετικά με την πρώτη τους έξοδο στην παρακείμενη πόλη. Εκκινεί από την ιστορία της πόλης,

εξαίρει τις στιγμές αντίστασης, αυτοθυσίας και συλλογικού αγώνα των κατοίκων της και ζητά από τους φαντάρους να τις τιμήσουν δεόντως με τη στάση τους.

Ακολουθως, αναφέρεται στο παρόν της πόλης, στα σημαντικότερα τοπόσημά της, στα χρηστά ήθη τα οποία επιβάλλεται να επιδείξουν οι στρατιώτες στους δημόσιους χώρους της, καθώς και στον σεβασμό με τον οποίο θα πρέπει να περιδιαβούν τις λαϊκές της συνοικίες. Η τελευταία αυτή αναφορά του Στρατηγού φαίνεται ότι ξυπνάει τις δικές του μνήμες από τα παιδικά του χρόνια στις λαϊκές γειτονιές της ίδιας πόλης. Καταδύεται, τότε, σε μια αλληλουχία αναμνήσεων, μέσα από τις οποίες αποτυπώνεται ανάγλυφα η εθνική περιπέτεια των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, η κατίσχυση του ιδεολογήματος «πατρίς – θρησκεία – οικογένεια» σε όλο το εύρος του κοινωνικού βίου και η συνακόλουθη συντριβή της ατομικής ελευθερίας.

Η δραματική συνθήκη της άδειας εξόδου των φαντάρων συνιστά το πλαίσιο και τελικά την αφορμή για την εκδίπλωση αυτού του τόσο εσωτερικού μονόλογου, μέσα από τον οποίο αναδεικνύεται το «καθημαγμένο ψυχικό τοπίο του γηράσαντος μέσα στη ματαίωση και την αυτοδιάψευση στρατηγού»²²⁷⁹. Παρόλο που ο λόγος του εκφέρεται σε καθαρεύουσα, «γλώσσα θεσμική, [που] κατάγεται από νεκρό ιδίωμα, έχει γραφειοκρατικό αλλά και σημαντικό λογοτεχνικό παρελθόν, είναι ξεπερασμένος κώδικας επικοινωνίας», εντούτοις διαρθρώνεται πάνω σε οδυνηρά βιώματα και αυτό τον καθιστά λόγο έμπλεο ψυχικών δονήσεων και συναισθηματικών περιδινήσεων. Υπό αυτό το πρίσμα το ιδεολόγημα «πατρίς – θρησκεία – οικογένεια», που αναδύεται ως καταστατική κοινωνική αρχή μέσα από τον λόγο του Στρατηγού, δεν συνιστά απλώς το ιδεολογικό περίβλημα των πεπραγμένων μιας ολόκληρης γενιάς, αλλά φέρεται να έχει εμποτίσει σε τέτοιο βαθμό τον λόγο του Στρατηγού, ώστε αναδεικνύεται σε «γλωσσική συνθήκη»²²⁸⁰ που διέπει την ίδια του την ύπαρξη. Συνεπώς, η γλώσσα την οποία χρησιμοποιεί ο Στρατηγός αποτελεί μια κοινωνική κατασκευή λαξευμένη από τα ίδια οπισθοδρομικά και βαθιά συντηρητικά οράματα που επιβλήθηκαν στη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία. Όπως ο ίδιος φαίνεται να έχει περάσει τον βίο του συντετριμμένος υπό το βάρος αυτής της επιβεβλημένης ηθικής τάξης, έτσι και στον λόγο του οι αγκυλώσεις της γλώσσας, που εμφανίζεται προσδεμένη στην εν λόγω ηθική, προβάλλουν σύμφυτες και ανυπέρβλητες.

Η διήθηση αυτή γλώσσας και ιδεολογίας επικυρώνει τη θεώρηση του μονολόγου ως μιας μορφής γλωσσικής ατομικότητας²²⁸¹. Στο πρόσωπο του Στρατηγού μοιάζει, συνεπώς, να συναρείται ολόκληρη η μεταπολεμική πολιτικοκοινωνική συνθήκη καθώς και το γλωσσικό περιβάλλον της. Καθώς, όμως, ο λόγος του Στρατηγού προχωρά, σταδιακά η γλώσσα αποτινάσσει από πάνω της το περίβλημα της καθεστηκυίας τάξης και καθίσταται μια γλώσσα ζωντανή, που επιχειρεί να ενεργοποιήσει εκ νέου το «*élan vital*»²²⁸² του Στρατηγού, το ζωτικό

²²⁷⁹ Βαρβέρης, «Πηλήκιο και καπηλεία: *Ιερό τρίπτυχο* του Γ. Μανιώτη στο Θέατρο Εξαρχείων», στον τόμο *Η κρίση του θεάτρου, Γ'*, ό.π., σ. 98.

²²⁸⁰ Πολενάκης, «Γραφή και στίξη», *Αυγή*, 21.3.1991.

²²⁸¹ Πατσαλίδης, «Ο θεατρικός μονόλογος την εποχή του ναρκισσισμού», ό.π., σ. 227.

²²⁸² Ο Μουδατσάκις κάνει λόγο για «ταριχευμένο *'élan vital'*» του Στρατηγού, που «δεν άντεξε στις βιοτικές περιποιήσεις». Μουδατσάκις, «Το Ιερό δίπτυχο του Γιώργου Μανιώτη», ό.π.

εκείνο κίνητρο το οποίο οι συνθήκες του αποστέρησαν και τώρα ο ίδιος λαχταρά να ξαναβρεί. Η αρχική πατερναλιστική του διάθεση απέναντι στους στρατιώτες, που απομυμείται τον πατερναλιστικό χαρακτήρα της κρατούσας ιδεολογίας, σύντομα υποχωρεί προς ανάδειξη των ανεπούλωτων τραυμάτων του και ο ίδιος καταβυθίζεται σε ένα ρέκβιεμ του χαμένου του χρόνου:

Όλα τα λαμπυρίζοντα και λαχταριστά πράγματα... τα οποία μας περιβάλλουν αι καφετέρια... τα αυτοκίνητα... αι πολυτελείς πολυκατοικίες... κρύβουν κάτωθεν αυτών... εντός των θεμελίων των... θαμμένας ώρας χαράς... ώρας φιλίας... ώρας έρωτος... ώρας ρεμβασμού... ώρας πρωινής γαλήνης... ώρας μεταμεσονυκτίων γλεντιών... ώρας μεταμεσημβρινών ασμάτων...²²⁸³

Η βαθμιαία αυτή γλωσσική μετατόπιση του Στρατηγού λαμβάνει και χωροταξικά χαρακτηριστικά. Στο τέλος σχεδόν του μονολόγου του, αφού αποδεσμεύσει τους φαντάρους που ξεχύνονται σαν ένα πολύβουο πλήθος προς κάθε κατεύθυνση, ο Στρατηγός απομακρύνεται δυο βήματα από το μικρόφωνο και εκφέρει τα τελευταία του λόγια. Επικαλείται τον θάνατο που πλησιάζει και αναγνωρίζει το αδικαίωτο της ύπαρξής του. Δεν διστάζει, μάλιστα, να εκδηλώσει τη μνησικακία του, λέγοντας ότι το μόνο που τον παρηγορεί είναι ότι και άλλοι θα ζήσουν το ίδιο μαρτύριο και την ίδια «ψευδοζωή» με εκείνον και θα φτάσουν προ του θανάτου με το ίδιο αδιέξοδο αίσθημα. Σε μια από τις τελευταίες αποστροφές του παραδέχεται: «Ω αν δεν υπήρχεν ο θάνατος... ο αμείλικτος αυτός κλειδοκράτωρ της ζωής... πόσον απλά θα ήσαν όλα...»²²⁸⁴ και έπειτα αποφασίζει να εγκαταλείψει το βήμα, καθώς διαπιστώνει την ερημία του στρατοπέδου και την αφόρητη μοναξιά του.

Η επικαλούμενη αυτή ερημία του στρατοπέδου ουσιαστικά αντανακλά την ερημία του ψυχικού χώρου του ίδιου του Στρατηγού²²⁸⁵, ο οποίος, όπως φαίνεται, δεν κατόρθωσε να βρει τη λύτρωση με αυτήν την εκ βαθέων εξομολόγησή του. Στα έργα του Μανιώτη, άλλωστε, όπως επισημαίνει ο Δ. Τσατσούλης, δεν υπάρχει κάθαρση, παρά μόνον ένας αδιέξοδος κύκλος, που καταφάσκει το καθολικό κοινωνικό μας δράμα²²⁸⁶. Ο μονόλογος, συνεπώς, κλείνει με ένα αίσθημα ματαίωσης, την αναπότρεπτη εκκρεμότητα του βίου και τη διαρκή επιστροφή στην επώδυνη οικειότητα του υπαρξιακού κενού. Ο Στρατηγός δεν κατάφερε να κάνει την υπέρβαση και να αρθεί πάνω από το καταπιεστικό σύστημα, που του επέβαλε έναν ορισμένο τρόπο ζωής. Ο «τρόμος της ιστορίας»²²⁸⁷ εγκαθίσταται εκ νέου στη συνειδησιακή του επικράτεια. Διόλου τυχαία ο συγγραφέας επιλέγει να μην δώσει όνομα στον Στρατηγό, αλλά να τον παρουσιάσει με την ιδιότητά του, υποδεικνύοντας έτσι το

²²⁸³ Μανιώτης, «Εξόδο», στον τόμο *Ρεσιτάλ: 9 Μονόπρακτα*, ό.π., σ. 109.

²²⁸⁴ Το ίδιο, σ. 111.

²²⁸⁵ Βαροπούλου, «Εξομολογήσεις εκ βαθέων», ό.π.

²²⁸⁶ Τσατσούλης, «Το επώδυνο παίγνιον: Γύρω από τα εννέα μονόπρακτα του Γιώργου Μανιώτη», ό.π., σ. 14 [Τώρα και στον τόμο Τσατσούλης, *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, ό.π., σσ. 247-248].

²²⁸⁷ Πολενάκης, «Ο Μανιώτης χωρίς μεταφυσική», στο Γιώργος Μανιώτης, *Ο πιο ευαίσθητος κρίκος – Γιώργος Μανιώτης: 30 χρόνια θέατρο*, ό.π., σ. 52.

σημείο μηδέν της προσωπικότητάς του²²⁸⁸. Σε αυτό το σημείο μηδέν της ταυτότητάς του είναι που εδράζεται η αδυναμία του να τελέσει την υπέρβαση και να διεκδικήσει την ύστατη αυτή στιγμή τον απολεσμένο χρόνο του. Στο δράμα του Στρατηγού συνοψίζεται το δράμα μιας ολόκληρης μεταπολεμικής γενιάς, η οποία συνετρίβη κάτω από το βάρος έξωθεν επιβαλλόμενων πολιτικών και μιας νεοσυντηρητικής ηθικής του χρέους προς την πατρίδα και του σεβασμού στα ιερά και τα όσια του έθνους.

Ο λόγος του Στρατηγού μπροστά στο πλήθος των φαντάρων συνιστά εν τέλει μια διακήρυξη της «σύγχρονης ένδειας του υπαρξιακού μύθου»²²⁸⁹. Ο Στρατηγός στέκει μπροστά στο μικρόφωνο με όλη την εξουσία που του παρέχει η θέση και η ιδιότητά του και, ενώ εκκινεί από μια θέση ισχύος, βαθμιαία ο λόγος του ρηγματώνεται, για να αποκαλύψει την κενότητα και τις ματαιώσεις του ατομικού όσο και του συλλογικού βίου της γενιάς του. Το μικρόφωνο, έτσι, περιβάλλεται με μια ειρωνική διάσταση στην εξέλιξη της μονολογικής εκφοράς: ενώ αρχικά καταφάσκει τον καθοδηγητικό ρόλο του Στρατηγού, στην πορεία και καθώς ο μονόλογός του γίνεται περισσότερο εσωστρεφής, η από του μικροφώνου εκφώνηση του ατομικού του δράματος καθίσταται παράδοξη και ανοίκεια. Γι' αυτόν τον λόγο, άλλωστε, προς το τέλος της μονολογικής του εκφοράς ο Στρατηγός κάνει δυο βήματα απομάκρυνσης από το μικρόφωνο, διαπιστώνοντας παράλληλα την ερημία του στρατοπέδου, όταν πια έχει αποχωρήσει και ο τελευταίος εξοδούχος φαντάρος: «...Αλλά ιδού ενύκτωσεν κι εγώ ομιλώ ως βλαξ προ του κενού γηπέδου.../ ...Ουδείς ακούει πλέον τον γέρονταν στρατηγόν.../ Ουδείς τον ακούει...»²²⁹⁰.

Η από του μικροφώνου αντηχούσα φωνή του Στρατηγού, καθώς παρεκτρέπεται στα μονοπάτια της μνήμης, δεν μοιάζει πλέον μια φωνή συνυφασμένη με την τυπική εικόνα του αξιωματικού, με τη στολή και τα στρατιωτικά παραγγέλματα. Είναι σαν να αποσπάται από το σώμα του Στρατηγού και να παράγει μια νέα χωρικότητα²²⁹¹. Η νέα αυτή χωρικότητα αποκτά ένα βάθος πεδίου, το οποίο δεν προβάλλει εντοπισμένο στα χωροταξικά όρια του στρατοπέδου, αλλά διανοίγεται στην αχανή επικράτεια της μνήμης, από την οποία αρδεύεται ο λόγος του Στρατηγού. Η τελική παραδοχή της ματαιότητας του λόγου του ουσιαστικά επικυρώνει αυτήν την αναδυόμενη χωρικότητα της μνήμης και κλείνει με τον πλέον ειρωνικό τρόπο τον

²²⁸⁸ Ο Πούχγερ αναφέρει την ανωνυμία ως την τέταρτη κατηγορία «δηλωτικής» ονομασίας των δραματικών προσώπων, η οποία συνιστά μέθοδο αποπροσωποποίησης και συναντάται κατεξοχήν στο θέατρο του παραλόγου και τις ποικίλες απολήξεις του στη νεοελληνική δραματουργία του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Βλ. αναλυτικά: Πούχγερ, «'Ονόματα που ομιλούν'. Η δηλωτική χρήση της ονοματολογίας στη νεοελληνική δραματουργία», *Θεάτρον Πόλις*, 2 (2016), σσ. 10-18. Για τις συνδηλωτικές σημασίες των ονομάτων των δραματικών προσώπων, βλ. επίσης: Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris 1994, σσ. 391-398, Carlson, «The Semiotic of Character Names», *Semiotica*, 44 3/4 (1983), σσ. 283-296 και Βερβεροπούλου, «Θεατρικοί ήρωες δίχως όνομα: η ανωνυμία ως ταυτότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σσ. 687-699.

²²⁸⁹ Λιγνάδης, «Το Θέατρο του Μανιώτη», στον τόμο *Ρεσιτάλ: 9 Μονόπρακτα*, *ό.π.*, σ. 337.

²²⁹⁰ Μανιώτης, *ό.π.*, σ. 112.

²²⁹¹ Σύμφωνα με την Ε. Fischer-Lichte, μέσω της φωνής προκύπτουν τρία είδη υλικότητας: η σωματικότητα, η χωρικότητα και η ηχητικότητα. Fischer-Lichte, *Θέατρο και Μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, *ό.π.*, σ. 252.

μονολόγό του, ανατρέποντας την αρχική θέση ισχύος του Στρατηγού και εγκαθιστώντας επί σκηνής το δράμα της ύπαρξής του.

Ενώ στο προηγούμενο έργο το προσωπικό δράμα του Στρατηγού αντηχούσε μέσα από το μικρόφωνο στην ερημία του στρατοπέδου, στη «μετ-επιθεώρηση»²²⁹² του Λάκη Λαζόπουλου *Η Κυριακή των παπουτσιών* οι μύχιες σκέψεις του Ηλία αποτυπώνονται σχεδόν εν κρυπτώ σε ένα μαγνητόφωνο που εκείνος φυλά ευλαβικά. Ο Λαζόπουλος με το έργο του αυτό, όπως και με ανάλογα έργα της προηγούμενης περιόδου, επιχειρεί μια ανανέωση της επιθεωρησιακής φόρμας²²⁹³, συνθέτοντας μεν αυτόνομες σκηνές, τις οποίες όμως συνδέει ένας βασικός δραματικός ιστός, μια κοινή κατάσταση που εκβάλλει σε ένα ορισμένο τέλος. Κύριος εκφραστής της κατάστασης αυτής στην *Κυριακή των παπουτσιών* είναι ο Ηλίας, ένας μεσήλικας εγκλωβισμένος στη μικροαστική ζωή του, ο οποίος διατηρεί το όνειρο να ξαναβρεί τον χαμένο του εαυτό και να κάνει μια νέα αρχή στη ζωή του. Τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου είναι οι συγκατοικοί του στον ακάλυπτο, «συναγωνιστές στη μάχη της καθημερινής αμάχης του Ηλία»²²⁹⁴, καθώς όλοι τους διακατέχονται από το ίδιο αίσθημα ματαιώσης στη ζωή τους.

Ο Ηλίας φέρεται να καταγράφει τακτικά σε ένα μαγνητοφονάκι τις σκέψεις του, σε μια απόπειρα να λυτρωθεί από το βάρος τους. Ο ίδιος λέει χαρακτηριστικά: «Από τότε που άρχισα να τα γράφω σ' αυτό το μαγνητοφονάκι και να τα ξανακούω, άρχισα να συνειδητοποιώ, να καταλαβαίνω ότι είναι πολλά χρόνια τώρα που έχω σταματήσει να λέω την αλήθεια, την κάθε αλήθεια, η μόνη αλήθεια που λέω τα τελευταία χρόνια είναι η ώρα»²²⁹⁵. Όχι μόνο ο Ηλίας αλλά και όλα τα πρόσωπα του ακάλυπτου, ο οποίος ουσιαστικά συνιστά μια μικρογραφία της ελληνικής κοινωνίας²²⁹⁶, προβάλλουν αποπροσανατολισμένα από το νόημα της ζωής, παγιδευμένα στις επίπλαστες ανάγκες της καταναλωτικής κοινωνίας και ταυτόχρονα αδύναμα να προσδιορίσουν τις βαθύτερες ανάγκες και επιθυμίες τους. Ο Ηλίας σε μια από τις καταγραφές του στο μαγνητόφωνο αρκείται στο να παραδεχθεί ότι δεν αντέχει άλλο, ότι έχει βυθιστεί μέσα στην υποκρισία, ότι έχει βουλιάξει στην καθημερινή ρουτίνα, ωστόσο αδυνατεί να μετουσιώσει αυτόν τον εγκλωβισμό του σε μια θετική προοπτική. Το μόνο που ονειρεύεται, όπως θα πει σε άλλο σημείο, είναι να βρει τις χαμένες παιδικές του γαλότσες στον σωρό των παπουτσιών που καλύπτουν τον ακάλυπτο, θεωρώντας ότι μόνο μπαίνοντας στα παπούτσια της αθωότητας και της ανεμελιάς θα μπορέσει να αρθεί πάνω από το αδιέξοδό του.

Η λειτουργία του μαγνητοφώνου, συνεπώς, συνίσταται στην καθημερινή καταγραφή των συναισθηματικών αδιεξόδων του Ηλία, στην απορρόφηση των ψυχικών του κραδασμών. Φαίνεται, επίσης, ότι αυτή η καταγραφή τον φέρνει εγγύτερα στη συνειδητοποίηση της κατάστασής του, δεν είναι, όμως, το μέσο εκείνο

²²⁹² Τον όρο εισάγει ο ίδιος ο συγγραφέας και επεξηγεί αναλυτικά τα χαρακτηριστικά του νεότευκτου αυτού είδους στο: Λαζόπουλος, «Ρεσιτάλ επικοινωνίας του Λάκη Λαζόπουλου στη Φιλοσοφική της Αθήνας ή περί κωμικού ο λόγος», *ό.π.*, σ. 58.

²²⁹³ Σωτήρχου, «Μετανάστευση και στερεότυπα στο νεοελληνικό δράμα (1996-2010)», *ό.π.*, σ. 260.

²²⁹⁴ Θωμαδάκη, «Λάκη Λαζόπουλου: *Η Κυριακή των παπουτσιών*», *ό.π.*, σ. 71.

²²⁹⁵ Λαζόπουλος, *Η Κυριακή των παπουτσιών*, *ό.π.*, σσ. 70-71.

²²⁹⁶ Νανά Χατζή, «*Η Κυριακή των παπουτσιών*», *PLAYBOY*, Απρίλης 1998, σ. 62.

που θα του δώσει το βήμα για να υπερβεί την κατάσταση αυτή. Ο Ηλίας θα στηρίζει τις ελπίδες του πάνω στη φαντασιακή προβολή των παιδικών γαλοτσών και, όταν τις βρει, θα δηλώσει περιχαρής και αποφασισμένος να φύγει, δηλαδή να εγκαταλείψει την παλιά του ζωή και να ξαναβρεί την αλήθεια του εσώτερου εαυτού του. Το μαγνητόφωνο φέρεται να τον έχει συντροφεύσει σε αυτό το ταξίδι προς την αυτοσυνειδησία και να του έχει προσφέρει ένα ασφαλές καταφύγιο για τις μύχιες σκέψεις και τις βαθύτερες ενοχές του βίου του.

Σε μια ανάλογη με του Ηλία καταγραφή στο μαγνητόφωνο προβαίνει και ο ήρωας από τον *Έλληνα βάτραχο* του Δημήτρη Ποταμίτη, ο μόνος Νεοέλληνας που φέρεται να έχει επιβιώσει μιας βιβλικής καταστροφής. Λίγο πριν ανακαλύψει στο έλος που απλώνεται μπροστά του τον πολύτιμο ακροατή και συνοδοιπόρο του, βάτραχο, ο Νεοέλληνας θα προστρέξει στο μαγνητοφωνάκι, το οποίο ανασύρει από το μπαούλο του, για να καταγράψει τις βαθύτερες σκέψεις και αγωνίες του. Σε αντίθεση με τον Ηλία, όμως, ο Νεοέλληνας στην καταγραφή του αυτή δεν θα εστιάσει στην ατομική του διαδρομή, αλλά στην ιστορική εξέλιξη του ελληνικού γένους. Σε πρώτη φάση θα επιχειρήσει να επανενεργοποιήσει τον λόγο του, έναν λόγο που έχει αλλοτριωθεί από τη διαφθορά και την υποκρισία με τα οποία είχε εμποτιστεί ο δημόσιος βίος στη χώρα του και ο οποίος χρήζει τώρα επανίδρυσης για να μπορέσει να αρθρώσει τη νέα πραγματικότητα.

Ο Νεοέλληνας μέσα από τη διαδικασία αυτή θα μιλήσει για τα κακώς κείμενα του τόπου του, την πολιτισμική και ηθική κατάπτωση της νεοελληνικής κοινωνίας, την ξενομανία, την εγχώρα διαφθορά και θα απολήξει στην αναγκαιότητα μιας ριζικής επανεκκίνησης της ανθρώπινης κατάστασης. Για τον λόγο αυτό, στο τέλος του έργου αφήνει τον βάτραχο μοναδικό συνεχιστή του ανθρώπινου γένους και ο ίδιος καταποντίζεται στα νερά του έλους, για να αναδυθεί εκ νέου ως δέντρο, βαθιά ριζωμένο στο χώμα, τρεφόμενο από την ύλη της γης και εμποτιζόμενο με τον ανθρώπινο μόχθο, τον ίδιο μόχθο που χάραξε την Ιστορία της ανθρωπότητας. Ουσιαστικά επιχειρεί να επανεκκινήσει την ίδια την Ιστορία, μετατοπίζοντας την ουσία της ανθρώπινης δημιουργίας από το πολιτισμικό επίπεδο στην πρωταρχικότητα της ύπαρξης²²⁹⁷. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο κατά την έναρξη της ηχογράφησης της σκέψης του ο Νεοέλληνας φέρεται να αναζητά τις ορθές λέξεις μέσα στην εκφυλισμένη γλώσσα που έμαθε να μιλά στη διάρκεια του βίου του.

Το μαγνητόφωνο καθίσταται και στο έργο αυτό μέσο για την αποτύπωση των δεινών της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, μόνο που εδώ το φίλτρο δεν είναι προσωπικό, όπως στην περίπτωση του Ηλία, αλλά διανθρώπινο. Ο Νεοέλληνας με τον αλληγορικό του λόγο σκιαγραφεί την ανθρώπινη κατάσταση στο σύνολό της. Αυτό φανερώνεται και από την κλίμακα της δυστοπίας εντός της οποίας τελεί: δεν πρόκειται για μια μεμονωμένη ανατροπή των προσωπικών σημείων αναφοράς αλλά για μια βιβλική καταστροφή, που έχει συμπαρασύρει ολόκληρο το ανθρώπινο γένος στον αφανισμό. Επίσης, η ανάδυση του Νεοέλληνα ως δέντρου (μια ανθισμένη

²²⁹⁷ Το στοιχείο αυτό κατά τον Γ. Βαρβέρη καθιστά το έργο του βαθιά ανθρωποκεντρικό. Βαρβέρης, «Ένα φιλέρευνο βλέμμα (για τον Δημ. Ποταμίτη)», στον τόμο *Πλατεία Θεάτρου: Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της Σκηνης*, ό.π., σ. 205.

πασχαλιά) στο τέλος του έργου μετατοπίζει την επανεκκίνηση της ύπαρξης σε μια νέα οντολογική συνθήκη, που αίρεται πάνω από την εγνωσμένη τάξη. Συνεπώς, η απόπειρα του Νεοέλληνα να καταγράψει τα βιώματά του στο μαγνητόφωνο ως μια απόπειρα χαρτογράφησης της συλλογικής ιστορικής συνείδησης επισφραγίζεται τελικά με μια ενέργεια ριζικής επανεκκίνησης της Ιστορίας μέσα από τη σύγκλιση ανθρώπινου και φυσικού, πνεύματος και ύλης.

Σε τελείως διαφορετικό κλίμα, το δραματικό σύμπαν του έργου του Θόδωρου Γράμψα *Τριάντα χρόνια ακριβώς* χτίζεται πάνω σε αλληπάλληλες ανατροπές, οι οποίες εκβάλλουν στην τελική αποκάλυψη ολόκληρης της δραματικής συνθήκης ως μιας συνθήκης πρόβας. Τα δραματικά πρόσωπα αποδεικνύονται ηθοποιοί στη δοκιμή της νέας τους παράστασης και το σύνολο των δραματικών καταστάσεων ένα έργο την οριστική μορφή του οποίου διαπραγματεύονται ακόμα ο συγγραφέας με τον σκηνοθέτη. Στο κλείσιμο της πρόβας ακούγεται ο τελικός μονόλογος του Βασίλη, πρωταγωνιστή του ενδιαθέτου έργου, ο οποίος στο μεταξύ έχει φύγει από τη ζωή. Ο μονόλογός του ακούγεται ηχογραφημένος σε μια κασέτα, την οποία βάζει να ακούσει συντετριμμένος ο κολλητός του φίλος, Μελέτης. Στην κασέτα ο Βασίλης φέρεται να έχει εγγράψει το πεισιθάνατο όνειρο που έχει δει και το οποίο από την αρχή του έργου πάσχιζε να πείσει τον κολλητό του φίλο, Μελέτη, να το ακούσει. Τώρα ο Μελέτης πατάει το κουμπί του κασετοφώνου και ακούει τον Βασίλη να περιγράφει το όνειρό του και τη σταδιακή μετάπτωση από μια εικόνα απόλυτης ευτυχίας και ζωτικότητας σε μια εικόνα θανάτου και καταστροφής, σημαδεμένη από το κόκκινο του αίματος.

Η κασέτα στο έργο αυτό αξιοποιείται για να ανασυστήσει σε δεύτερο χρόνο μια ολοένα αναβαλλόμενη αφήγηση, η οποία φέρεται να στοιχειώνει τον Βασίλη από την πρώτη κιόλας σκηνή του έργου. Εκεί ο Βασίλης είχε προσπαθήσει να εξιστορήσει το όνειρό του στον Μελέτη, αλλά τους είχε διακόψει ο Δάσκαλος. Το μόνο που είχε προλάβει να του μεταφέρει είναι ότι το όνειρο ήταν «κόκκινο», σημάδι για τον ίδιο ότι θα πεθάνει από την ασθένειά του. Κατόπιν ο Βασίλης είχε αποπειραθεί για δεύτερη φορά να εκμυστηρευθεί το όνειρο στον Μελέτη, αλλά εκείνος τον είχε αποπάρει. Η τρίτη του απόπειρα ήταν τηλεφωνική, χωρίς όμως και πάλι να ευοδωθεί. Θα μεσολαβήσει πλήθος ανατροπών, μεταξύ των οποίων και η αποκάλυψη ότι τα αναπαριστώμενα συνιστούν μέρος πρόβας των ηθοποιών, για να επαναφερθεί η δραματική κατάσταση στην αρχική συνθήκη: ο Βασίλης, πραγματικά άρρωστος αυτήν τη φορά, αφήνει την τελευταία του πνοή με την επιθυμία να εισακουστεί το όνειρό του.

Η κυκλική επαναφορά της δραματικής κατάστασης σχεδόν αυτούσιας στο αρχικό της καθεστώς συνιστά ένα δραματολογικό σχήμα στο οποίο εγγράφονται όλα τα επιμέρους στοιχεία του έργου. Τα δραματικά γεγονότα δεν οδηγούνται στη διάρκεια της δράσης σε μια οριστική κάθε φορά έκβαση, αλλά σε ανύποπτο χρόνο αναφύονται εκ νέου, για να θέσουν τη σκηνική δράση σε έναν νέο κύκλο ανατροπών. Έτσι και η αφήγηση του ονείρου ακυρώνεται τρεις φορές αλλά ουδέποτε εγκαταλείπεται. Επαναφέρεται και εκείνη με τη μορφή ηχογραφημένου μηνύματος στην τελευταία σκηνή του έργου, ως τελική υπόμνηση της κυκλικότητας της ζωής και

της ειρωνείας των καταστάσεων: αυτό που είχε αποσοβηθεί με την αρχική ίαση του Βασίλη, επανέρχεται ως οριστικό χτύπημα της μοίρας που θα του στερήσει τη ζωή, επικυρώνοντας το δυσοίωνο όνειρο. Η ηχογραφημένη εκδοχή του θα μεταδώσει το στίγμα της ρευστότητας της ανθρώπινης συνθήκης στο σύνολο των σκηνικών δρωμένων, τα οποία έχουν άλλωστε τη μορφή μιας εξίσου ρευστής συνθήκης, όπως είναι αυτή του θεατρικού φαινομένου.

Μια διαφορετική δραματουργική λειτουργία στα έργα της υπό εξέταση περιόδου ενεργοποιούν μέσα αναπαραγωγής του λόγου τα οποία προβάλλουν άμεσα συνδεδεμένα με το επάγγελμα του δημοσιογράφου. Τέτοια είναι καταρχάς η περίπτωση του έργου του Παναγιώτη Μέντη *Οι γυναίκες στη θάλασσα*. Κεντρικό πρόσωπο του έργου είναι η Αλίκη, μια σαραντάρα δημοσιογράφος, η οποία βρίσκεται σε κάποιο ελληνικό νησί για τις ανάγκες του δημοσιογραφικού ρεπορτάζ. Εκεί γνωρίζει τον Μιχάλη, έναν ντόπιο ψαρά, με τον οποίο συνάπτει ερωτικό δεσμό. Σταδιακά εκκολάπτεται η επιθυμία της Αλίκης να εγκαταλείψει τη ζωή της στην πόλη και να εγκατασταθεί μόνιμα στο νησί στο πλάι του Μιχάλη με σκοπό να κάνουν οικογένεια. Ως δημοσιογράφος η Αλίκη φέρει όλα τα σύνεργα της δουλειάς της: δημοσιογραφικό κασετοφωνάκι, ακουστικά, μπλοκ σημειώσεων και βέβαια την προσωπική της γραφομηχανή, την οποία κουβαλάει στο νησί μόνο όταν αποφασίσει να διαρρήξει οριστικά τους δεσμούς της με την πρότερη ζωή της. Σε ένα προχωρημένο σημείο της δράσης και ενώ στον δραματικό χώρο έχει κάνει την εμφάνισή της η Ρενέ, η Σουηδέζα πρώην σύντροφος του Μιχάλη, η Αλίκη εμφανίζει και μια βιντεοκάμερα. Με αυτήν μαγνητοσκοπεί στιγμές τρυφερότητας μεταξύ του Μιχάλη και του γιου του, Μιχαήλ, τον οποίο εκείνος έχει αποκτήσει με τη Ρενέ, και προσφέρεται να τις μεταγράψει στη Ρενέ, προκειμένου να έχει και εκείνη στην κατοχή της τα στιγμιότυπα αυτά.

Με όλα αυτά τα αντικείμενα τα οποία συνοδεύουν τη σκηνική εμφάνιση της Αλίκης ολοκληρώνεται το προφίλ της ως μιας δοσμένης στο λειτούργημά της καριερίστας, η οποία, ενώ αρχικά εμφανίζεται διατεθειμένη να εγκαταλείψει την καριέρα της χάριν της δημιουργίας οικογένειας, τελικά υπαναχωρεί και επιστρέφει στον οικείο της ρόλο. Η αδυναμία αυτή υπέρβασης του κοινωνικού της ρόλου την τοποθετεί απέναντι από τη Ρενέ, η οποία εμφανίζεται στο έργο ως η κατεξοχήν χειραφετημένη γυναίκα, επιτυχημένη επαγγελματίας, αλλά και μητέρα, η οποία ουδέποτε, όπως η ίδια δηλώνει, θέλησε να αγκιστρωθεί σε ένα ανδρικό πρότυπο και να εγκλωβιστεί σε έναν συμβατικό γάμο. Έζησε ελεύθερη και ανεξάρτητη, με την απλότητα του βίου της να την συνοδεύει ακόμα και σε αυτές τις τελευταίες στιγμές της ζωής της: όπως αποδεικνύεται η Ρενέ έχει έρθει στο νησί προκειμένου να αφήσει σε ασφαλή χέρια τον γιο της, καθώς πάσχει από μια ανίατη ασθένεια και πρόκειται σύντομα να πεθάνει. Είναι τα δικά της χνάρια που επιχειρεί να ακολουθήσει η Αλίκη, αλλά φαίνεται ότι αποτυγχάνει, καθώς παγιδεύεται στο δίλημμα μεταξύ καριέρας και οικογένειας και επιλέγει τελικά τον ρόλο που γνωρίζει καλά, αυτόν της καριερίστα δημοσιογράφου. Τα αντικείμενα με τα οποία κάνει την εμφάνισή της στην αρχή του έργου προοιωνίζονται την επιλογή αυτή, η οποία έτσι κυρώνει με τον χαρακτήρα μιας αναπόδραστης συνθήκης τη συνειδησιακή ταλάντευση της Αλίκης.

Με έναν τρόπο που αντιβαίνει στις αρχές της δεοντολογίας, αλλά εκ του αποτελέσματος εξαγνίζει τη χρήση τους, αξιοποιούνται τα μέσα αναπαραγωγής από τη δημοσιογράφο Ιουδίθ στο έργο του Περικλή Κοροβέση *Επιχειρήσεις Ιουδίθ*. Η νεαρή δημοσιογράφος επισκέπτεται μαζί με τη σύντροφό της, Μαρία, τη βίλα του φίλου και πρώην συντρόφου της Μαρίας, Νίκου. Εκεί, εν μέσω κατανάλωσης ποτών, τσιγάρων και χασίς και με την κατάλληλη μουσική υπόκρουση, θα αναπτυχθεί μεταξύ των τριών ένα κλίμα οικειότητας, το οποίο θα εκβάλει σε μια ερωτική ατμόσφαιρα στο τέλος της πρώτης εικόνας. Τότε είναι που θα ακουστεί απέξω μια ριπή πολυβόλου και μια φωνή από ντουντούκα θα ανακοινώσει στους παριστάμενους ότι είναι περικυκλωμένοι από την αστυνομία. Η έφοδος της αστυνομίας έχει στόχο τον Νίκο, στον οποίο φορτώνονται κατηγορίες για σύσταση εγκληματικής οργάνωσης, διακίνηση ναρκωτικών και παράνομη οπλοκατοχή. Όλα αυτά, ωστόσο, δεν είναι παρά μια σκευωρία της αστυνομίας με σκοπό να κατασκευάσει ενόχους. Και θα αποκαλυφθεί πανηγυρικά, όταν η όλη διαπραγματευτική διαδικασία με τον επικεφαλής της αστυνομίας Ντικ θα αναμεταδοθεί από το ραδιόφωνο ζωντανά. Υπεύθυνη αυτής της αναμετάδοσης είναι η Ιουδίθ, η οποία ήδη από την πρώτη εικόνα του έργου, εν αγνοία του Νίκου και της Μαρίας, έχει τοποθετήσει στο τηλέφωνο του σπιτιού έναν κοριό, με στόχο η βραδιά των τριών να αναμεταδοθεί δίκην reality show στη νυχτερινή εκπομπή της στο ραδιόφωνο.

Η ενέργεια της Ιουδίθ να εμφυτεύσει κοριό στο τηλέφωνο, ενώ αρχικά κρίνεται για την ηθικότητά της, τελικά αποβαίνει σωτήρια για τα τρία πρόσωπα, αφού ξεσκεπάζει τον μηχανισμό κατασκευής ψευδών κατηγοριών της αστυνομίας και δι' αυτού καταδεικνύει την κρατική αυθαιρεσία. Παράλληλα, μέσα από τη διαδικασία αυτή αναδύεται η αντιφατική δυναμική των αναπαραγωγικών μέσων. Από τη μια μπορούν να λειτουργήσουν πολλαπλασιαστικά της πληροφορίας και να επιτύχουν τη διάδοσή της σε πλατιά στρώματα του πληθυσμού, από την άλλη μπορούν να αξιοποιηθούν για τη διείσδυση σε στιγμές ιδιωτικότητας, προξενώντας την πλήρη κατάλυσή της.

Εδώ τα αναπαραγωγικά μέσα εκκινούν από τη δεύτερη λειτουργία, επιτελώντας όμως τελικά την πρώτη, αφού διά του κοριού κοινοποιείται ευρέως η καταχρηστική στάση της αστυνομίας. Με την καταχρηστική λειτουργία, δηλαδή, των αναπαραγωγικών μέσων αποκαλύπτεται ένας μηχανισμός που υπερβαίνει τα όρια της νομιμότητας και κρίνεται ως διασταλτικός. Υπό αυτό το πρίσμα επί σκηνης μοιάζει τελικά να εκδιπλώνεται ένας αγώνας εξουσίας: της εξουσίας της αστυνομίας, που ενίοτε αγγίζει και τα όρια της αυθαιρεσίας, και της επωαζόμενης εξουσίας των μέσων, που δύναται να οδηγήσει σε μια νέα υπερ-πραγματικότητα, στην οποία το αυθεντικό συμβάν καθίσταται δυσδιάκριτο από την ίδια την αναπαράστασή του²²⁹⁸.

²²⁹⁸ «Hyperreality» κατά τον Braudillard. Για μια αναλυτική παρουσίαση της έννοιας βλ. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, μετ. Sheila Faria Glaser, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994. Ο Κοροβέσης δεν μιλάει ακόμα για αυτήν την εποχή, που στη χώρα μας θα αρχίσει να αποκτά ορατές διαστάσεις στις αρχές της νέας χιλιετίας, αλλά, καθώς έχει βιώσει τη συστηματική στρέβλωση της πραγματικότητας κατά τα χρόνια της φυλάκισης και του βασανισμού του από τη Χούντα, μπορεί να διαιθανθεί μια πιθανή αναλογία μεταξύ των δύο αυτών πραγματικοτήτων: της πραγματικότητας

Με ανάλογο τρόπο αξιοποιούνται τα μέσα αναπαραγωγής και στο έργο του Δημήτρη Ποταμίτη *Γλυκό του κουταλιού ή το Άλλοθι*. Εδώ η επί σκηνης τριάδα επιδεικνύει αληθινή παραβατική συμπεριφορά με πρωτοστάτη τον Φάνη, δραπέτη των φυλακών, ο οποίος εμφανίζεται απρόσμενα στο σπίτι της πρώην συντρόφου του, Άννας, και παρασύρει την ίδια και την ηλικιωμένη Φυλή στην εγκληματική του δράση. Απώτερος στόχος των τριών είναι, μετά την τέλεση όλων των εγκληματικών ενεργειών που έχουν χρεωθεί από την οργάνωση, να διαφύγουν στη Βραζιλία, όπου θα τους περιμένει στην τράπεζα ένα υπέρογκο ποσό, προκειμένου να κάνουν μια καινούρια αρχή. Και ενώ ο Φάνης με την Άννα προβαίνουν στον συνολικό σχεδιασμό των τρομοκρατικών χτυπημάτων, εκείνη που τα εκτελεί είναι η Φυλή, η οποία κατά τα άλλα έχει παντελή άγνοια των πραγματικών κινήτρων της δράσης τους. Ο Φάνης, έχοντας αντιληφθεί την ευαισθησία της απέναντι στο ζήτημα του ελληνισμού και του τουρκικού κινδύνου, στήνει κάθε φορά ένα ολόκληρο αφήγημα γύρω από δήθεν εχθρικές ενέργειες της τουρκικής πλευράς που επαπειλούν την εθνική κυριαρχία και έτσι πυροδοτεί το πατριωτικό αίσθημα της Φυλής, η οποία έχει την ψευδαίσθηση ότι μάχεται υπέρ της ελευθερίας.

Στο πλαίσιο αυτό επιστρατεύεται και η δύναμη των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Ο Φάνης έχει τη συνήθεια μετά από κάθε τρομοκρατικό χτύπημα να ανοίγει το ραδιόφωνο και να ακούει το ρεπορτάζ από την περιγραφή του χτυπήματος, καθώς και τις μετέπειτα ενέργειες της αστυνομίας. Όταν έρθει η ώρα για το πλέον κρίσιμο χτύπημα, τη φωτιά στον Εθνικό Κήπο, που πρόκειται να τους εξασφαλίσει το εισιτήριο για τη Βραζιλία, ο Φάνης επιστρατεύει την τεχνολογία για να διασφαλίσει τη μυστικότητα της δράσης τους. Νωρίτερα είχε αναπτύξει στη Φυλή ένα ολόκληρο μύθευμα περί δήθεν ύπαρξης της κόλασης, στην οποία καίγονται οι Τούρκοι ακριβώς πάνω από τον Κήπο, οπότε μια φωτιά στο σημείο θα τους οδηγούσε σε βέβαιο αφανισμό. Με τον τρόπο αυτό ευελπιστούσε να την κινητοποιήσει, ώστε να πρωτοστατήσει στο κάψιμο του Κήπου, πράγμα το οποίο και έγινε. Στη συνέχεια, όμως, προκειμένου να μην καταρρεύσει το μύθευμα με απρόσμενες συνέπειες, ο Φάνης σκαρφίζεται να εγγράψει σε μια κασέτα ένα υποτιθέμενο δελτίο ειδήσεων, στο οποίο θα αναπαράγεται αυτή η εκδοχή. Έτσι, όταν στον χώρο εισέρχεται η Φυλή, η Άννα ανοίγει δήθεν το ραδιόφωνο και η Φυλή γίνεται μάρτυρας μιας ολότελα στρεβλής ερμηνείας της πραγματικότητας, η οποία όμως διασφαλίζει τη συνοχή και συνενοχή τους ως ομάδας δράσης.

Το ραδιόφωνο στο έργο αυτό προβάλλει ως το μοναδικό μέσο επικοινωνίας με τον έξω κόσμο. Καθώς όλη η δράση εκτυλίσσεται στο εσωτερικό του σπιτιού, με τις εγκληματικές ενέργειες των προσώπων να μεταφέρονται στο δραματικό παρόν ως διηγητικές αναφορές, η αναμετάδοσή τους από το ραδιόφωνο και οι αντιδράσεις τις οποίες αυτές επισύρουν συνιστούν το μόνο ίχνος της εξωτερικής πραγματικότητας που εισδύει στον περικλειστο χώρο του σπιτιού. Όπως και στο προηγούμενο έργο, έτσι και εδώ το ραδιόφωνο συνιστά ένα παράθυρο στην κοινωνία, διά του οποίου

της κρατικής βίας και της τεχνολογικής υπερ-πραγματικότητας που βρίσκεται ακόμα σε εμβρυικό στάδιο.

φωτίζεται ο αντίκτυπος των ενεργειών των δραματικών προσώπων στο κοινωνικό πεδίο. Ενώ, όμως, στο προηγούμενο έργο το ραδιόφωνο είχε λειτουργήσει ως πολιορκητικός κριός, απολήγοντας τελικά στη διαύγηση της αλήθειας, εδώ υπάγεται σε μια στρεβλωτική χρήση, που έχει ως απώτερο στόχο τη συγκάλυψη της πραγματικότητας, οδηγώντας μας έτσι στο βαθύτερο εννοιολογικό υπόστρωμα του έργου. Η «επινοημένη επαναστατικότητα»²²⁹⁹ του οργανωμένου εγκλήματος επιβάλλεται εδώ ως κυρίαρχη πραγματικότητα, ως δεσπόζουσα ιδεολογία σε μια κοινωνία η οποία λαιδορεί τα παραδοσιακά ιδανικά και τον γνήσιο πατριωτισμό και ανάγει τον πλουτισμό σε ύψιστη αξία. Η παραχάραξη της πραγματικότητας στην οποία προβαίνει ο Φάνης και η οποία καθίσταται δυνατή χάρη στα μέσα αναπαραγωγής αντανakλά αυτόν ακριβώς τον ηθικό εκφυλισμό, ο οποίος όμως δεν αναδύεται ως ίδιον ενός μεμονωμένου προσώπου, αλλά ως διακριτό χαρακτηριστικό μιας ολόκληρης κοινωνίας υπό ιδεολογικό μετασχηματισμό.

Τη συμπλοκή του ιδιωτικού με το δημόσιο μέσω και πάλι του ραδιοφώνου, χωρίς όμως τις ιδεολογικές προεκτάσεις των προηγούμενων έργων, εντοπίζουμε και στο έργο της Μέλπως Ζαρόκωστα *Δυο κοπέλες μόνες*. Εδώ η Αντιγόνη είναι ραδιοφωνική παραγωγός σε έναν ιδιόκτητο σταθμό, με μοναδικό της συνεργάτη τον αλβανικής καταγωγής Θανάση, ο οποίος στην πορεία αποκαλύπτεται γιος της. Με αφορμή την πώληση της ακίνητης περιουσίας της και τα κληρονομικά δικαιώματα που απορρέουν από αυτήν, εισέρχεται στον χώρο η νύφη της Αντιγόνης, Ελένη, η οποία επιχειρεί να την επηρεάσει σχετικά με τη διαχείριση των χρημάτων της. Στη διάρκεια των δύο πράξεων του έργου η Αντιγόνη με την Ελένη θα συζητήσουν ανοιχτά, θα αντιπαρατεθούν, θα έρθουν σε ρήξη, αλλά και θα μοιραστούν μυστικά και απόκρυφες σκέψεις. Και όλα αυτά εν μέσω των ραδιοφωνικών εκπομπών και με τα μικρόφωνα υποτίθεται κλειστά, τα οποία όμως τελικά αποδεικνύεται ότι έχουν παραμείνει ανοιχτά, εκθέτοντας την ιδιωτική ζωή των δύο γυναικών.

Το ραδιόφωνο συνιστά και στο έργο αυτό διάυλο επικοινωνίας με τον έξω κόσμο, δεδομένου ότι το σύνολο της δράσης εκτυλίσσεται στο εσωτερικό του ραδιοφωνικού στούντιο. Καθώς, όμως, η δραματική ένταση κορυφώνεται, τα όρια μεταξύ των δύο κόσμων αμβλύνονται και το ιδιωτικό εκτίθεται περιστασιακά στο δημόσιο, φανερώνοντας τη δύναμη των μέσων αναπαραγωγής. Βεβαίως, σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα η έκθεση αυτή δεν έχει αντίκτυπο πάνω στη δραματική συνθήκη και έτσι αναδεικνύεται απλώς σε σημείο των καιρών της ραγδαίας εξάπλωσης των μέσων ενημέρωσης και της προοδευτικής επικυριαρχίας τους σε όλο το φάσμα του ιδιωτικού και δημόσιου βίου.

Η ύπαρξη ενός κοριού διακριβώνεται στο θεατρικό στιγμιότυπο του Γιώργου Σκούρτη με τίτλο «Μπλάντιμερι», το οποίο αποτέλεσε μέρος της σκηνικής σύνθεσης *Εντός σχεδίου* (:). Στο τέλος του στιγμιότυπου και ενώ το Αφεντικό έχει αποχωρήσει, η Γραμματέας προχωρά προς ένα κρυφό σημείο της σκηνής και ξεκρεμά ένα

²²⁹⁹ Θεόφιλος Δ. Φραγκόπουλος, «Ένα κείμενο του Θ. Δ. Φραγκόπουλου», στο Δημήτρης Ποταμίτης, *Γλυκό του κουταλιού ή Το Άλλοθι*, Γνώση, Αθήνα 1990, σ. 11.

κασετοφονάκι-κοριό, από το οποίο αποσπά την κασέτα εγγραφής. Μιλώντας στη συνέχεια στο τηλέφωνο με μια φίλη της της αποκαλύπτει ότι με τον κοριό που έχει προ πολλού τοποθετήσει στο γραφείο του αφεντικού της τον έχει στο χέρι για τις παράνομες δόσοληψίες του και ότι ως εκ τούτου μπορούν άνετα να τον εκβιάσουν και να του αποσπάσουν πολλά χρήματα. Μάλιστα, καθώς η φίλη της δουλεύει σε μικροβιολογικό εργαστήριο, η Γραμματέας της ζητά να την προμηθεύσει με ένα φιαλίδιο με μολυσμένο από τον ιό του aids αίμα, ώστε να το εγχύσει στο ποτό του αφεντικού της και να τον εκδικηθεί για τη σεξιστική του συμπεριφορά απέναντί της.

Στη χρήση του κοριού που ο συγγραφέας επιφυλάσσει στο σύντομο αυτό στιγμιότυπο αντανακλάται η διάχυση των επιτευγμάτων της τεχνολογίας στον κοινωνικό ιστό, έτσι που αυτά να μην συνιστούν πλέον προνόμιο των κρατούντων, αλλά να υπόκεινται σε ελεύθερη και αδιαμεσολάβητη χρήση από τον κάθε πολίτη. Ο κοριός, άλλοτε εργαλείο της κρατικής εξουσίας για τη στοχοποίηση αντιφρονούντων, όπως είδαμε να λειτουργεί στο έργο του Περικλή Κοροβέση, καθίσταται εδώ μέσο παρακολούθησης όχι για ιδεολογικούς σκοπούς, αλλά με στόχο το οικονομικό όφελος. Από τη μια, δηλαδή, διαπιστώνεται ένας εκδημοκρατισμός των τεχνολογικών μέσων, από την άλλη όμως εντοπίζεται μια χρήση του κοριού που πυροδοτείται από ευτελή κίνητρα.

Στο σημείο αυτό υφέρπει η ειρωνική διάθεση του συγγραφέα απέναντι στον κοινωνικό μετασχηματισμό που άρχισε να λαμβάνει χώρα τη δεκαετία του 1990 και ο οποίος ανέδειξε τη μικροαστική τάξη ως κυρίαρχη της νεοελληνικής κοινωνίας. Η θεμελίωση των εργασιακών δικαιωμάτων, η ισότιμη συμμετοχή της γυναίκας στην εργασία και οι φραγμοί στην εργοδοτική ασυδοσία καλλιέργησαν το έδαφος για την ανάδυση μιας νέας ταξικής ταυτότητας, τη στρέβλωση της οποίας βλέπουμε στο παρόν στιγμιότυπο: η Γραμματέας, η οποία υφίσταται σαφή έμφυλη διάκριση από το αφεντικό της, έχει επίγνωση των δικαιωμάτων και της ισχύος της και τα χρησιμοποιεί στην κατεύθυνση όχι μιας έντιμης διεκδίκησης, αλλά μιας ανάλογης με τις ενέργειες του αφεντικού της αγοραίας επιδίωξης.

Στην *Τελευταία πράξη* του Ιάκωβου Καμπανέλλη ο συγγραφέας επανέρχεται στον μύθο του Οδυσσέα, τον οποίο είχε πραγματευθεί και στο αρκετά προγενέστερο έργο του *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, με μια διάθεση αυτήν τη φορά να ανατρέψει τους όρους του υποκείμενου μύθου και να προσδώσει στο έργο έναν έντονα μεταθεατρικό χαρακτήρα²³⁰⁰. Βασικός αρωγός στο σχέδιο το οποίο αποτελεί τη δραματική συνθήκη

²³⁰⁰ Ο ίδιος ο Καμπανέλλης ομολογεί ότι μετά το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* τον απασχολούσε διαρκώς μια πιθανή καινοτομία στο τέλος του έργου. Kambanellis, «Life, History, Myth», (*Dis*)*placing Classical Greek Theatre*, Savas Patsalidis and Elizabeth Sakellaridou (eds), University Studio Press, Thessaloniki 1999, σ. 55. Υπό αυτό το πρίσμα, η *Τελευταία πράξη* προβάλλει ως η τελευταία θεατρική πράξη του δράματος του Οδυσσέα στο προδρομικό έργο. Το ευρύ πεδίο των συσχετισμών μεταξύ των δύο έργων εξετάζει ο Β. Πούχνερ σε μελέτημά του. Βλ. αναλυτικά: Πούχνερ, «Η Οδύσσεια του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Σκόρπιες σημειώσεις για ένα ταξίδι επιστροφής από το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* (1952) στην *Τελευταία πράξη* (1997)», *Νέα Εστία*, 1763 (2004), σσ. 60-80 [Τώρα και στον τόμο *Πορείες και Σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σσ. 324-339]. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι μέρος της κριτικής δεν αναγνώρισε στην *Τελευταία πράξη* καμία δικαίωση των προθέσεων του συγγραφέα, συγκρίνοντας το έργο με το προγενέστερο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* και θεωρώντας το περιττό, «καθώς δεν προσθέτει τίποτα ούτε στη φήμη ούτε στην πλάνη του

του έργου και το οποίο αναλαμβάνει να υλοποιήσει ο Θιασάρχης είναι η Δημοσιογράφος, η οποία εμφανίζεται την ώρα που ο Θιασάρχης τακτοποιεί μαζί με την Πηνελόπη και τον Τηλέμαχο τις τελευταίες λεπτομέρειες γύρω από την εγκατάσταση του θιάσου στον ξενώνα της έπαυλης. Μόλις η Πηνελόπη με τον Θιασάρχη αποχωρήσουν προς τα ενδότερα, προκειμένου ο Θιασάρχης να συμβουλευτεί το οικογενειακό φωτογραφικό άλμπουμ, για να μπει στο κλίμα της υπόθεσης, η Δημοσιογράφος βγάζει από την τράστια τσάντα της ένα κασετόφωνο και ένα μεγάλο μπλοκ σημειώσεων, πληροφορώντας τον Τηλέμαχο ότι έχει φέρει μαζί της και τους δύο αυτόπτες μάρτυρες. Πρόκειται για τον Ξενοδόχο και τον Νοσοκόμο του ασθενοφόρου, οι οποίοι ισχυρίζονται ότι έχουν έρθει πρόσωπο με πρόσωπο με τον Οδυσσέα. Τη μαρτυρία τους πρόκειται να καταγράψει η Δημοσιογράφος, ούτως ώστε οι ιθύνοντες νόες του σχεδίου να οδηγηθούν σε ασφαλή συμπεράσματα αναφορικά με την άφιξη του Οδυσσέα στο νησί και, ενδεχομένως, τη διανοητική του κατάσταση.

Όταν στον σκηνικό χώρο εισέρχονται οι δύο μάρτυρες, η Δημοσιογράφος βγάζει από την τσάντα της μια φωτογραφική μηχανή και επιχειρεί να τους φωτογραφίσει. Ο Νοσοκόμος προβάλλει την αντίρρησή του με τη δικαιολογία ότι είναι δημόσιος υπάλληλος και δεν θα ήθελε μπλεξίματα, ενώ ο Ξενοδόχος διστακτικά συναινεί. Η Δημοσιογράφος καθησυχάζει τον Νοσοκόμο ότι η φωτογραφία δεν πρόκειται να δημοσιευθεί και απαθανατίζει τους δύο μάρτυρες μαζί με τον Τηλέμαχο. Στο αίτημα του Ξενοδόχου να αποκτήσει και ο ίδιος ένα αντίγραφο η Δημοσιογράφος απαντά αόριστα ότι θα γίνει και αυτό εν καιρώ. Αμέσως μετά βγάζει το δημοσιογραφικό κασετοφωνάκι, για το οποίο και πάλι ο Νοσοκόμος εγείρει αντιρρήσεις: «...μα εσείς μου λέγατε για άκρα μυστικότητα, κι εδώ τραβάμε φωτογραφίες, γράφουμε σε κασέτες (στον ΤΗΛΕΜΑΧΟ)... σας παρακαλώ, μη χάσω τη δουλειά μου για μεγάλες ιδέες...»²³⁰¹. Η Δημοσιογράφος, τότε, στρέφεται στον Τηλέμαχο, ζητώντας του να καθησυχάσει ο ίδιος τον Νοσοκόμο, ο οποίος τελικά

Οδυσσέα» (Πολενάκης, «Το αυτί και το μάτι, η φήμη και η πλάνη, μια έκπληξη (Γκολντόνι, Καμπανέλλης, Σακελλάριος)», *Η Αυγή*, 24.6.2001) ή ακόμα και «ανολοκλήρωτο», με δυσλειτουργικό τον μύθο του Οδυσσέα (Τιμογιαννάκης, «Δυο παραστάσεις-τιμή για τον Καμπανέλλη», *Τύπος της Κυριακής*, 20.5.2001). Επιπλέον, ο Παγιατάκης διαβλέπει ένα υποθάλλον άγχος του συγγραφέα για ένα είδος μεταμοντερνισμού, χωρίς ο συγγραφέας να καταλήγει «στο ποια είναι η διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο θέατρο και στη ζωή» (Παγιατάκης, «Ι. Καμπανέλλης σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη. 'Μια συνάντηση κάπου αλλού' από το Θέατρο Τέχνης και 'Η τελευταία πράξη' από την Πειραματική Σκηνή της 'Τέχνης'», *Η Καθημερινή*, 1.2.1998). Από την πλευρά των μελετητών, ο Θ. Γραμματάς φαίνεται να υποβιβάζει το έργο στο επίπεδο της κωμωδίας, θεωρώντας το μάλιστα υποδεέστερο του *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, καθώς από εδώ ελλείπει, όπως υποστηρίζει, η καυστική σάτιρα (Γραμματάς, «Η αρχαιοελληνική μυθολογία στη νεοελληνική κωμωδία», *ό.π.*, σσ. 222-223). Το σύνολο, ωστόσο, των μελετητών που ασχολήθηκαν με το έργο, αλλά και το μεγαλύτερο μέρος των κριτικών αναγνώρισαν τον μεταθεατρικό πυρήνα του έργου και τη βαθύτερη υπαρξιακή του διάσταση. Ο Χρηστίδης σημειώνει χαρακτηριστικά: «Η ιδέα του Καμπανέλλη να εντάξει τον Οδυσσέα σ' ένα θεατρικό μπουλούκι για να παίξει τον εαυτό του, είναι από τις πιο έξυπνες που έγιναν ποτέ [...]» (Χρηστίδης, «Ο Οδυσσέας παίζει τον εαυτό του. Η 'Τελευταία πράξη' του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο 'Ανοιχτό Θέατρο'», *Ελευθεροτυπία*, 7.4.2001), ενώ ο Παγιατάκης στη δεύτερη κριτική του για το έργο, αναθεωρώντας την αρχική τοποθέτησή του, κάνει λόγο για κλείσιμο του ματιού από την πλευρά του συγγραφέα, χωρίς ίχνος διδακτισμού, αλλά με χιούμορ και καυστική διάθεση (Παγιατάκης, «Ο Ιάκ. Καμπανέλλης μας κλείνει το μάτι. Κανένα μήνυμα –ευτυχώς– στην 'Τελευταία Πράξη'», *Η Καθημερινή*, 20.5.2001).

²³⁰¹ Καμπανέλλης, «Τελευταία πράξη», *ό.π.*, σ. 186.

πείθεται από τον Τηλέμαχο να συναινέσει στη μαγνητοφώνηση των λεγομένων του. Εκείνη τη στιγμή έρχεται και ο Θιασάρχης, ο οποίος διεκδικεί να παρασταθεί στη διαδικασία και αρνείται την πρόταση της Δημοσιογράφου να πληροφορηθεί τα διαμειφθέντα από την κασέτα, με την αιτιολογία ότι αλλιώς είναι να τα ακούς διά ζώσης, παρακολουθώντας και τις αντιδράσεις των εμπλεκομένων. Μετά από αυτό ξεκινά η μαγνητοφώνηση με πρώτη τη μαρτυρία του Νοσοκόμου, για να ακολουθήσει αυτή του Ξενοδόχου.

Τα σκηνικά αντικείμενα που εμπλέκονται σε αυτό το εκτεταμένο επεισόδιο, δηλαδή η φωτογραφική μηχανή και το μαγνητόφωνο, είναι δύο αντικείμενα τα οποία εντάσσονται στη χορεία των αντικειμένων αναπαραγωγής της πραγματικότητας. Σε ένα πρώτο επίπεδο αποτελούν σύστοιχα αντικείμενα της ιδιότητας της Δημοσιογράφου, αφού για την παραγωγή και την τεκμηρίωση κάθε είδησης απαιτείται τόσο η προφορική μαρτυρία των εμπλεκομένων όσο και η ταυτοποίησή τους, προκειμένου η είδηση να θεωρείται έγκριτη και αληθής. Έτσι, τα αντικείμενα αυτά προβάλλουν ως το εχέγγο της αντικειμενικής πραγματικότητας και της αδιάσειστης αλήθειας και περιβάλλουν το πρόσωπο της Δημοσιογράφου με το κύρος της αξιοπιστίας. Μπροστά σε όλη την κουστωδία των θεατρίνων και του ενορχηστρωτή τους, του Θιασάρχη, που αναλαμβάνουν τη διεκπεραίωση της υπόθεσης του Οδυσσέα και κατακλύζουν τον σκηνικό χώρο με τις αναλώσιμες ανάγκες και ματαιοδοξίες τους, η Δημοσιογράφος εμφανίζεται ως το αντίπαλον δέος, η συγκροτημένη και μεθοδική επαγγελματίας, η οποία οδεύει με σταθερά βήματα στον στόχο της, έχοντας κάθε φορά επίγνωση της δύναμης της αλήθειας.

Η πυγμή με την οποία η Δημοσιογράφος επιβάλλει τη χρήση των μέσων αναπαραγωγής στη διαδικασία της απομυστικοποίησης της παρουσίας του Οδυσσέα στο νησί της Ιθάκης υποβάλλει τη «δύναμη και την πειθώ των μέσων επικοινωνίας»: «τα media εδώ επεμβαίνουν αποφασιστικά για να παρουσιάσουν την εκδοχή που θα συγκινήσει το κοινό και θα εδραιώσει τη σταδιοδρομία της δημοσιογράφου»²³⁰². Πρόκειται, δηλαδή, για την αξιοποίηση ενός μέσου που δύναται να ανασυνθέσει τα σπαράγματα του ιστορικού χρόνου προκειμένου να παρουσιάσει μια εύλωτη αφήγηση γύρω από την επιστροφή του Οδυσσέα και ταυτόχρονα να αποτελέσει το βήμα για την επαγγελματική καταξίωση της Δημοσιογράφου²³⁰³.

Βέβαια, στο τέλος του έργου η Δημοσιογράφος φέρεται να έχει παραιτηθεί από την αρχική της προσωπική φιλοδοξία, τείνοντας «προς την αλλαγή του αληθινού κοινωνικού ρόλου της»²³⁰⁴. Ετοιμάζεται να αποχωρήσει από το πεδίο δράσης, έχοντας αντιληφθεί τη δύναμη του θεάτρου να συγκροτεί πραγματικότητα και να επηρεάζει το ιστορικό συνεχές. Λέει χαρακτηριστικά: «[...] εγώ τουλάχιστον νιώθω

²³⁰² Πετράκου, «Οδυσσέας σατιρικός: η εύθυμη αντιμετώπιση του ομηρικού μύθου στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο *Σχήματα και Εικόνες από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό: δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 260.

²³⁰³ Η Δημοσιογράφος εξηγεί στον Τηλέμαχο: «[...] για ποιον τις κάνω εγώ τέτοιες θυσίες...; Για την ψυχή του παππού μου...; όχι βέβαια... για ένα νέο δημοσιογράφο αυτή η υπόθεση είναι λαυράκι, η μεγάλη ευκαιρία της ζωής του, κάνει καριέρα... άμα έρθει η ώρα για δημοσίευση, θα γίνει πάταγος... μπορεί να το βγάλω και βιβλίο... και με δικό σας πρόλογο μάλιστα... [...]». Καμπανέλλης, ό.π., σ. 185.

²³⁰⁴ Πεφάνης, «Σκέψεις για την *Τελευταία πράξη* του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο Ζ'*, ό.π., σ. 26.

τυχερή που βρέθηκα αναμεμιγμένη και μπορώ να διασώσω την ιστορική αλήθεια για ένα γεγονός που κάποτε θα μιλάνε οι πάντες και εδώ και στο εξωτερικό...»²³⁰⁵. Στο τέλος, δηλαδή, η Δημοσιογράφος παρουσιάζεται ως θεραπευτική της επιστήμης, με μοναδικό της στόχο την αναμετάδοση των γεγονότων, έχοντας υπαναχωρήσει από την αρχική της φιλοδοξία να επέμβει και να επηρεάσει την ίδια την εξέλιξή τους.

Σε κάθε περίπτωση, η χρήση των μέσων αναπαραγωγής στο πλαίσιο του μύθου και η συνακόλουθη διάρρηξη της ενότητας του χρόνου την οποία αυτή επιφέρει συνιστά έναν αναχρονισμό εκ μέρους του συγγραφέα²³⁰⁶. Ο αναχρονισμός αυτός, πέρα από το γεγονός ότι τοποθετεί το έργο στη χορεία των εκσυγχρονισμένων αρχαϊομυθών διασκευών²³⁰⁷, παραπέμπει στα δύσκολα μετεμφυλιακά χρόνια, κατά τα οποία η παρακολούθηση και οι διώξεις αντιφρονούντων αποτελούσαν σύνηθες φαινόμενο υπό το κράτος της κομμουνιστικής απειλής²³⁰⁸. Ο Νοσοκόμος, ο οποίος στο έργο κατέχει μια θέση στο Δημόσιο, φοβάται μήπως τα λεγόμενά του χρησιμοποιηθούν τελικά εναντίον του και χάσει τη θέση του²³⁰⁹. Άλλωστε, και σε άλλα έργα του Καμπανέλλη συναντάμε νύξεις του συγγραφέα γύρω από ενδεχόμενη στοχοποίηση ενός προσώπου ως αποτέλεσμα των λεγομένων του²³¹⁰. Από όλα τα παραπάνω συνάγεται η συμβολή των μέσων αναπαραγωγής στη συγκρότηση της πραγματικότητας, αφού διά της επιλεκτικής αξιοποίησης μαρτυριών και ατομικών αφηγήσεων δύναται τελικά να συσταθεί ένα ορισμένο αφήγημα, προσαρμοσμένο στις ιδιαίτερες ανάγκες και σκοπιμότητες κάθε ξεχωριστής συνθήκης.

Ο προβληματισμός αυτός του συγγραφέα γύρω από τη συγκροτητική διάσταση των μέσων αναπαραγωγής εντίθεται και στην εσωκλειόμενη παράσταση μέσω ενός άλλου αντικειμένου, το οποίο αξιοποιείται επίσης στην κατεύθυνση της αναπαραγωγής της πραγματικότητας. Από τις δοκιμές κιάλας της παράστασης γίνεται λόγος από τον Θιασάρχη για το μαγνητόφωνο από το οποίο προβλέπεται να ακουστούν ιαχές πλήθους, όταν ο Οδυσσέας σκοτώσει τους αρχηγούς των κομμάτων στο εσωτερικό της έπαυλης. Η Δημοσιογράφος, λόγω θέσης, αναλαμβάνει όχι μόνο τον χειρισμό του απαιτούμενου εξοπλισμού (μαγνητόφωνο, μεγάφωνο, κασέτα), αλλά και την ανεύρεσή του²³¹¹. Έτσι, κατά την εξέλιξη της παράστασης, αφού ακουστούν οι υποτιθέμενοι πυροβολισμοί που σηματοδοτούν την εξολόθρευση όλων των σφετεριστών της εξουσίας, η Δημοσιογράφος ειδοποιείται από τον Θιασάρχη να πατήσει το κουμπί του μαγνητοφώνου, ώστε να ακουστούν οι ιαχές του πλήθους που

²³⁰⁵Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 238.

²³⁰⁶ Οι αναχρονισμοί αυτοί στο δραματουργικό επίπεδο του έργου έχουν ερμηνευθεί από πολλούς μελετητές ως νύξεις στη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα. Βλ. χαρακτηριστικά: Γιώργος Βιδάλης, *χ.τ.*, στον τόμο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο Ζ'*, *ό.π.*, σ. 359.

²³⁰⁷ Πούχγερ, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας*, *ό.π.*, σ. 761.

²³⁰⁸ Η παρατήρηση ανήκει στον Β. Πούχγερ. Βλ. αναλυτικά: Πούχγερ, *ό.π.*

²³⁰⁹ Η Μ. Καλτάκη σε κριτική της για την πρώτη παράσταση του έργου αναφέρεται στη δημοσιογραφία και στον τρόπο που αυτή «έχει αλώσει τον ιδιωτικό χώρο των ανθρώπων, φανερόντας ό,τι θέλει να μείνει κρυφό». Καλτάκη, «Χρόνια πολλά, κύριε Καμπανέλλη! Το έργο του 'Η τελευταία πράξη' στην Πειραματική Σκηνή της 'Τέχνης' στη Θεσσαλονίκη», *ό.π.*

²³¹⁰ Για παράδειγμα, στο μονόπρακτο *Ποιος ήταν ο κύριος...*; ο κεντρικός ήρωας δυσανασχετεί όταν ένα εκ των δραματικών προσώπων βγάζει ένα κασετοφονάκι με σκοπό να τον μαγνητοφωνήσει, ακριβώς διότι φοβάται ότι τα τεκμήρια μπορεί να χρησιμοποιηθούν εναντίον του.

²³¹¹ Λέει χαρακτηριστικά: «[...] ...αυτά μπορώ να τ' αναλάβω εγώ, ξέρω πού νοικιάζουνε...». Καμπανέλλης, *ό.π.*, σ. 212.

δήθεν θριαμβολογεί για την επικράτηση του Οδυσσέα. Στόχος της παρεμβολής αυτής είναι να αφυπνιστεί η συνείδηση του Οδυσσέα και ο ίδιος να ανακτήσει την επίγνωση της ταυτότητάς του.

Στην απόληξη, δηλαδή, της όλης θεραπευτικής διαδικασίας μέσω του δράματος επιστρατεύεται ένα μέσο, έξωθεν προερχόμενο, το οποίο δεν σχετίζεται με τα πραγματικά βιώματα του Οδυσσέα (όπως το πιστόλι του Εύμαιου ή τα πούρα του Λαέρτη), προκειμένου να ενισχύσει το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Στην προκειμένη περίπτωση, δηλαδή, δεν είναι ένα αντικείμενο συνδεδεμένο με την ατομική βιογραφία του ήρωα, το οποίο θα μπορούσε να ενεργοποιήσει βιώματα και απωθημένα συναισθήματα, αλλά ένα μέσο αναπαραγωγής που οδηγεί στη διαμόρφωση μιας ψευδεπίγραφης εικονικής κατάστασης, με στόχο να διεγείρει την ενδιάθετη φιλοδοξία του Οδυσσέα και έτσι να τον ωθήσει στην αυτοαναγνώριση. Η απομίμηση της πραγματικότητας που επιχειρείται μέσω των ηχογραφημένων ιαχών, ενώ εξορισμού φαλκιδεύει τη σχέση με τον ιστορικό χρόνο, εντούτοις θεωρείται από τους ειδήμονες του ψυχοδράματος ότι θα φέρει τον Οδυσσέα πιο κοντά στην πραγματικότητα, αναγεννώντας τη μνήμη και την αυτοσυνειδησία του.

Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει, καθώς ο Οδυσσέας φέρεται να έχει εξαρχής πλήρη συνείδηση της θέσης και του ρόλου του. Το γεγονός αυτό αποδεικνύεται αμέσως μετά το άκουσμα των ιαχών, οπότε και οι ηθοποιοί στους ρόλους των αρχηγών κομμάτων εξέρχονται της έπαυλης, για να ενημερώσουν την έκπληκτη ομήγυρη ότι ο Οδυσσέας τους συνεχάρη για την υποκριτική τους απόδοση και ότι θέλει να δει ιδιαιτέρως τον Θιασάρχη. Μετά από αυτό οι εξελίξεις είναι καταγιστικές: ο Οδυσσέας ανακοινώνει στον Θιασάρχη ότι σκοπεύει να ακολουθήσει τον θίασο στις περιοδείες του αναλαμβάνοντας μάλιστα τα έξοδα, με μοναδικό όρο να παίζει πάντα τον εαυτό του, και έπειτα ο θίασος αναχωρεί μαζί με τον Οδυσσέα, ο οποίος, πριν φύγει, αφήνει ένα γράμμα στους οικείους του εξηγώντας τους την απόφασή του. Έτσι, το δραματουργικό τέχνασμα, στο οποίο ο ιθύνων νους της ένθετης παράστασης είχε αποδώσει τον ακροτελεύτιο ρόλο σχετικά με την αυτοαναγνώριση του Οδυσσέα, καταρρέει υπονομευόμενο από την ίδια την αποκάλυψη του βαθμού αυτοσυνειδησίας του. Με τον τρόπο αυτό ο Οδυσσέας μοιάζει να περιγελά τους εμπλεκόμενους στην όλη υπόθεση, οι οποίοι φέρονται να κατέχουν την αλήθεια και θεωρούν ότι αποστολή τους είναι να καταστήσουν και τον Οδυσσέα μέτοχο αυτής, αξιοποιώντας την ψευδαισθητική δύναμη του θεάτρου.

Στο πρόσωπο του Οδυσσέα αντανακλάται, ουσιαστικά, η ειρωνική ματιά του ίδιου του Καμπανέλλη: ενώ ο συγγραφέας θέτει σε λειτουργία έναν μεταθεατρικό μηχανισμό με στόχο την απομυθοποίηση του Οδυσσέα, ναι μεν η απομυθοποίηση του ήρωα επιτυγχάνεται, ωστόσο αυτή διέρχεται μέσα από την ολοκληρωτική κατάρρευση της θεατρικής συνθήκης, καταλήγοντας στην πλήρη αποψευδαισθητοποίησή της²³¹². Με την τελική απόφαση, όμως, του Οδυσσέα ανατρέπεται εκ νέου η σχέση μύθου-πραγματικότητας-θεάτρου. Η ενέργειά του να

²³¹² Υπό αυτό το πρίσμα στο παρόν έργο η ειρωνεία καθίσταται οξύτερη και πιο πολυεπίπεδη σε σχέση με τα προηγούμενα έργα του συγγραφέα στα οποία επίσης είχε αναπτυχθεί ένας αντίστοιχος μεταθεατρικός προβληματισμός. Βλ. Μπακοπούλου-Χωλς, «Ποιητική και ποίηση του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγκερ*, ό.π., σ. 895.

ακολουθήσει τον θίασο προκειμένου να παίζει εσαεί τον εαυτό του αναδεικνύει τη ζωοποιό δύναμη του θεάτρου, που δύναται να συγκροτεί νέες κάθε φορά πραγματικότητες και ατομικές ταυτότητες²³¹³. Με τον τρόπο αυτό «το θέατρο αποκαλύπτεται ως περιπέτεια της σκέψης, δηλαδή συμφιλιώνεται με τη σύνθετη φύση του»²³¹⁴ και ο Καμπανέλλης παραδόξως καταλήγει στο εγκώμιό του, καθώς στη λοξή οπτική του το θέατρο δεν φέρεται πλέον να «θεραπεύει για μια επανένταξη του ατόμου σε μια κατεστημένη κοινωνική πραγματικότητα, αλλά απογειώνει το άτομο στη δική του πραγματικότητα»²³¹⁵.

Υπό αυτό το πρίσμα τα μέσα αναπαραγωγής που αξιοποιούνται στο έργο, μολονότι εξορισμού επικαλούνται την αντικειμενικότητα, εντούτοις λειτουργούν ως μια ανεστραμμένη κατάφαση στην υποκειμενική συγκρότηση της πραγματικότητας. Καθώς η λειτουργία τους απενεργοποιείται εξαιτίας της ανατροπής που φέρνει ο Οδυσσέας στην εξέλιξη της ψυχοθεραπευτικής διαδικασίας μέσω του δράματος, καταδεικνύεται η ισχύς του ιστορικού χρόνου, που όμως δεν πραγματώνεται πλέον από ένα συλλογικό ιστορικό υποκείμενο, αλλά η συγκρότησή του εναπόκειται κάθε φορά στις επιμέρους εκφάνσεις και επιτελέσεις του εαυτού. Αυτό προκύπτει από την τελική απόφαση του Οδυσσέα να ενδημήσει στον τόπο του θεάτρου, όπου κάθε ρόλος τον οποίο στο εξής ο ίδιος θα αναλαμβάνει θα είναι και μια νέα επιτέλεση του μυθικού προσώπου που αντιπροσωπεύει.

Το έργο της Λούλας Αναγνωστάκη *Το ταξίδι μακριά* ενέχει επίσης έναν μεταθεατρικό προσανατολισμό. Όπως και στην *Τελευταία πράξη* έτσι και εδώ τα πρόσωπα αναλαμβάνουν να αναπαραστήσουν στιγμές από τη ζωή τους σε μια απόπειρα να ανακινήσουν τραυματικές εμπειρίες του παρελθόντος με σκοπό να τις υπερβούν και να οδηγηθούν στην αποδοχή του κοινού παρελθόντος τους. Το έργο που τα τέσσερα πρόσωπα αποφασίζουν να ανεβάσουν είναι ουσιαστικά η αυτοβιογραφία τους, την οποία έχει αναλάβει να μετουσιώσει σε θεατρικό λόγο η Μυρτώ. Τα υπόλοιπα πρόσωπα που εμπλέκονται στο εγχείρημα είναι η αδελφή της Μυρτώ, Δήμητρα, καθώς και ο γιος της Δήμητρας, Άγης, του οποίου την ανατροφή η Δήμητρα είχε εμπιστευτεί στην αδερφή της, ενόσω η ίδια παρέμενε στο εξωτερικό.

Μεταξύ των ηθοποιών που καλούνται να υλοποιήσουν το εγχείρημα συγκαταλέγεται και μια δημοσιογράφος, η Κορίνα, η οποία φέρεται να έχει περίπου τα ίδια καθήκοντα με τη Δημοσιογράφο από την *Τελευταία πράξη*. Ηθοποιός και η ίδια, συμμετέχει στην παράσταση με ρόλο, αλλά επιπλέον είναι επιφορτισμένη με την όλη επικοινωνία της παράστασης, τις συνεντεύξεις τύπου, τη συγγραφή άρθρων που θα παρουσιάζουν τους συντελεστές, την τεκμηρίωση των γεγονότων που περιγράφονται στο έργο, καθώς και τη συγκρότηση της επικοινωνιακής τακτικής την

²³¹³ Όπως επισημαίνει και η Κ. Παυλάκη αναφερόμενη στην τελική απόφαση του Οδυσσέα, «[...] πρόκειται για την αποκορύφωση της αποξένωσης από το εγώ, εν πλήρει συνειδήσει, που δεν οδηγεί στο σχίσμα ή σε κάποια παρανοϊκή κατάσταση για τον ήρωα, καθώς δεν διακυβεύεται η ψυχική του ισορροπία, αλλά αντίθετα συντίθεται και αναδημιουργείται εκ νέου». Κατερίνα Παυλάκη, «Οι περιπέτειες των σωμάτων στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Οδός Πανός*, 155 (Ιαν.-Απρ. 2012): *Αφιέρωμα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη*, σ. 34.

²³¹⁴ Μαυρομούστακος, «Οι δύο θεατές», στον τόμο *Αντί κριτικής*, ό.π., σ. 119.

²³¹⁵ Τσατσούλης, «Το πολύπτυχο ταλέντο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», ό.π., σ. 69.

οποία θα πρέπει οι συμμετέχοντες να επιδεικνύουν σε κάθε πιθανή έκθεσή τους στο κοινό.

Ως θεματοφύλακας της αντικειμενικής αλήθειας η Κορίνα επιχειρεί σε όλη τη διάρκεια του έργου να εκμαιεύσει από τα τρία πρόσωπα την ορθή εκδοχή των γεγονότων που σφράγισαν το παρελθόν τους, αλλά συνεχώς προσκρούει σε αλληλοαναιρούμενες αφηγήσεις. Η Κορίνα ουσιαστικά εκπροσωπεί τον ορθολογικό κόσμο,

αυτόν που απαιτεί συνεκτικότητα και σχέσεις αιτίας και αιτιατού στις ζωές των άλλων. Στην ουσία, αποτελεί τον διάυλο των τριών προσώπων με το πραγματικό, καθώς εκείνα ζουν σε εναλλακτικούς πιθανούς κόσμους ευμετάβλητους, ασταθείς, ρευστούς, εντός των οποίων οι τιμές αληθείας των λόγων τους υπόκεινται σε διαρκή αναθεώρηση.²³¹⁶

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο στο τέλος του έργου η Κορίνα αποφασίζει να εγκαταλείψει το όλο εγχείρημα. Ο ρόλος της, έτσι, προβάλλει μάλλον ειρωνικός, αφού η απόπειρα τεκμηρίωσης των ατομικών αναμνήσεων που συνθέτουν το υλικό της παράστασης φαίνεται εν τέλει να υποχωρεί πανηγυρικά μπροστά στη σαρωτική επέλαση της μνήμης.

Όπως και στην *Τελευταία πράξη*, έτσι και εδώ απαραίτητο βοήθημα της Κορίνας σε όλη αυτήν τη διαδικασία είναι το μαγνητόφωνό της, στο οποίο η ίδια καταγράφει τις ατομικές αφηγήσεις των προσώπων, αλλά και ένα μπλοκ σημειώσεων, που λειτουργεί υποστηρικτικά του έργου της, καθώς και η φωτογραφική μηχανή, με την οποία απαθανατίζει τα πρόσωπα. Επιπλέον, η Κορίνα φαίνεται πως έχει προχωρήσει αρκετά βαθιά στο έργο της τεκμηρίωσης, καθώς κάποια στιγμή εμφανίζει ένα απόκομμα εφημερίδας με ένα άρθρο το οποίο αφορά τη Μυρτώ και μια υπόθεση υποτιθέμενης εμπλοκής της σε ληστεία. Η χρήση του μαγνητοφώνου, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα αντικείμενα εργασίας της δημοσιογράφου τα οποία εμφανίζονται άπαξ, είναι αρκετά εκτεταμένη, καταλαμβάνοντας σχεδόν όλη την έκταση του έργου. Πέρα από την καθαυτό καταγραφή των αφηγήσεων, το μαγνητόφωνο χρησιμοποιείται και για την εκ των υστέρων αναπαραγωγή τους, προκειμένου τα πρόσωπα να εισαχθούν στη ροή της αφήγησης και να την αξιοποιήσουν για την εκ νέου αναπαράστασή της.

Στην *Τελευταία πράξη* η Δημοσιογράφος στο τέλος του έργου παραιτείται από το καθήκον της αντικειμενικής παρουσίας της πραγματικότητας, καθώς αντιλαμβάνεται τη δυνατότητα του θεάτρου να συγκροτεί νέες πραγματικότητες. Μια ανάλογη στάση υιοθετεί και η Κορίνα στο *Ταξίδι μακριά*, καθώς στο τέλος αποφασίζει να εγκαταλείψει τον ρόλο της, συνειδητοποιώντας ότι η δύναμη της μνήμης να ανασυστήσει το παρελθόν υπερβαίνει κατά πολύ κάθε απόπειρα καταγραφής του. Ως «ηθική εισβολέας»²³¹⁷ στη δραματική επικράτεια του έργου, που

²³¹⁶ Τσατσούλης, *Η θεωρία των πιθανών κόσμων και η δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη*, ό.π., σ. 191.

²³¹⁷ Στο μελέτημά της για τη δραματουργία της Αναγνωστάκη η Β. Μαντέλη προσεγγίζει το δραματικό σύμπαν των έργων της συγγραφέως υπό το πρίσμα των εισβολέων, φυσικών και ηθικών. Βλ. αναλυτικά: Μαντέλη, *Το μοτίβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη*, Πεδίο, Αθήνα 2014.

«αρθρώνει λόγο κριτικό, ηθικολογικό και καταγγελτικό»²³¹⁸, αντιλαμβάνεται τελικά ότι οι μνημονικές διεργασίες, τις οποίες η ίδια με τον ρόλο της έχει υποκινήσει, έχουν κατακλύσει το παρόν των προσώπων και τα έχουν εισαγάγει σε μια μακρά και επίπονη διαδικασία επαναπροσδιορισμού τους στο παρόν, «σε μια διαδικασία αμοιβαίας απορρόφησης του ‘τότε’ και του ‘τόρα’, του μνημονικού περιεχομένου και του μμνήσκοντος υποκειμένου»²³¹⁹. Σε αυτήν τη νέα υπό διαμόρφωση πραγματικότητα δεν έχει θέση ούτε η επίκληση της αντικειμενικότητας ούτε και η προοπτική της μίας ενιαίας καθολικά αποδεκτής πραγματικότητας, την οποία η Κορίνα θέσει πρεσβεύει.

Στο έργο της Αναγνωστάκη, συνεπώς, κυρίαρχα η μνήμη είναι αυτή που αναδύεται ως μήτρα νέων δυνατοτήτων, τη στιγμή που στο έργο του Καμπανέλλη το θέατρο ήταν αυτό που ενδύοταν αυτήν τη λειτουργία. Μπορεί και εδώ η πρωτοβάθμια δράση των προσώπων να συνδέεται με την παράσταση που επιχειρούν να ανεβάσουν, ωστόσο πολύ περισσότερο και από την τέχνη του θεάτρου αναδεικνύεται στο έργο αυτό η ιδιότητα της μνήμης να αναπλαισιώνει τις αναμνήσεις, καθώς τις εγκαθιστά σε ένα διαφορετικό κάθε φορά παροντικό συγκείμενο. Υπό το πρίσμα αυτό η εγκιβωτισμένη παράσταση νοείται περισσότερο ως ένας «αυτοσχεδιασμός της ζωής»²³²⁰ των τριών προσώπων, που υπαγορεύεται από τις εκάστοτε αναμνήσεις, καθώς αυτές αναδύονται αντιφατικές, αλληλοαναιρούμενες, φαινομενικά ασύνδετες, πάντως τραυματικές και επώδυνες, για να «αναβιωθούν ατομικά και συλλογικά»²³²¹ στο ακόμα ρευστό και αδιαμόρφωτο παρόν.

Το μαγνητόφωνο ενεργοποιεί όλη αυτήν τη μνημονική διαδικασία, αφού εξωθεί τα πρόσωπα στην αυτοπαρουσίασή τους, στην καταβύθιση στα βιώματα του παρελθόντος, στην εκ νέου επαναφορά και επανεγγραφή των βιωμάτων αυτών, καθώς και στην εκ των υστέρων ακρόαση των σχετικών αφηγήσεων και άρα σε μια δευτεροβάθμια πρόσληψή τους. Με όλους αυτούς τους τρόπους (που στο πεδίο συγκρότησης του δραματικού λόγου συνιστούν δραματουργικές τεχνικές που συνδέονται με τη μνημονική διεργασία κατά τον Γ. Πεφάνη²³²²), καθίσταται διαυγής η απόπειρα της Αναγνωστάκη να ψηλαφήσει την κατά τα άλλα αχαρτογράφητη περιοχή της ανθρώπινης εμπειρίας που σχετίζεται με τη μνήμη και την ανάκληση και να αρθρώσει την «ποίηση ενός βιωμένου ανθρώπινου υλικού από ενοχές, από φόβο, από παραφορά, από μήμες»²³²³.

Η διάσταση μεταξύ αντικειμενικής πραγματικότητας και υποκειμενικής αντίληψης του εαυτού και του κόσμου υπό το πρίσμα του θεατρικού φαινομένου και της μνημονικής διεργασίας, όπως την είδαμε να αναδύεται στα προηγούμενα έργα, εντοπίζεται και στον εννοιολογικό πυρήνα του έργου του Βασίλη Κατσικονούρη

²³¹⁸ Το ίδιο, σ. 125.

²³¹⁹ Πεφάνης, «Ο τόπος, η μνήμη και το δράμα στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη», *Χρονικά Αισθητικής*, 46B (2010-2012), σ. 240.

²³²⁰ Λαμπαδαρίδου-Πόθου, «Αναφορά στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη», *ό.π.*, σ. 359.

²³²¹ Πεφάνης, «Θεατρική μνήμη. Μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», *ό.π.*, σσ. 254-255.

²³²² Το ίδιο, σ. 255.

²³²³ Λαμπαδαρίδου-Πόθου, *ό.π.*

Εντελώς αναξιοπρεπές!... Και εδώ υπέρμαχος της αντικειμενικής πραγματικότητας είναι μια δημοσιογράφος, ονόματι Σήικερ²³²⁴, η οποία καταφθάνει στο ψυχιατρικό ίδρυμα του οποίου διευθυντής τελεί ο Άρμονυ και στο οποίο λαμβάνει χώρα ένα πρωτοποριακό πείραμα. Ο Άρμονυ έχει συγκεντρώσει στο ίδρυμα τους μοναδικούς επτά επιζώντες ενός αεροπορικού δυστυχήματος, οι οποίοι πάσχουν από αμνησία ως αποτέλεσμα του μετατραυματικού σοκ που έχουν υποστεί. Συλλέγοντας στοιχεία από το παρελθόν τους ο Άρμονυ ενορχηστρώνει ένα θεατρικό έργο, στο οποίο κάθε πρόσωπο παίζει τον παρελθόντα εαυτό του, αλλά με τον τρόπο που ο ίδιος ο Άρμονυ προκρίνει, ώστε να διαμορφωθεί ένα αρμονικό σύνολο, το οποίο υπακούει στη δική του προσωπική αισθητική και αντίληψη της πραγματικότητας και στον δικό του αξιακό κώδικα.

Η Σήικερ άμα τη εμφανίσει της στο ίδρυμα δηλώνει στον Άρμονυ ότι αναζητά τη «Μία και Τελική Αλήθεια», που ενυπάρχει στα πράγματα και που εξηγεί όλα τα πράγματα μαζί αλλά και το καθένα χωρία. Ο Άρμονυ αντιτείνει ότι για κάθε πράγμα υπάρχουν πολλές αλήθειες και ότι δουλειά του ίδιου μέσα από την ψυχοθεραπευτική μέθοδο την οποία ακολουθεί δεν είναι να εδραιώσει μία αλήθεια για τους θεραπευόμενούς του, αλλά να τους δώσει ένα νόημα στη ζωή τους: «Δεν πιστεύω στη μία και αντικειμενική σας αλήθεια που τα εξηγεί όλα. Πιστεύω μόνο στις ανθρώπινες αυταπάτες και στη δύναμή τους να δίνουν στους ανθρώπους ένα λόγο για να ζουν»²³²⁵. Όταν αρχίσει να εξηγεί στη Σήικερ τη μεθόδό του, εκείνη βγάζει το σημειωματάριό της για να κρατήσει σημειώσεις, αλλά ο Άρμονυ την αποπαίρνει. Την καλεί να το αφήσει κατά μέρος, ωστόσο εκείνη στη συνέχεια θα προλάβει να καταγράψει ορισμένες λεπτομέρειες από την αφήγηση του Άρμονυ.

Στην πορεία της δράσης οι αντιστάσεις της Σήικερ θα καμφθούν κάτω από την καθολική επικράτηση της θεατρικής συνθήκης. Προς έκπληξη της Σήικερ τα εμπλεκόμενα πρόσωπα προβάλλουν τόσο εξοικειωμένα και άμεσα εξαρτημένα από τους ρόλους τους, ώστε εκείνη δεν έχει το περιθώριο αμφιβολιών. Το ενδιαφέρον της θα αναζωπυρωθεί με την εμφάνιση του Βόιντ, από τον οποίο θεωρεί ότι θα μπορέσει να αποσπάσει έναν λόγο αμφισβήτησης της όλης ψυχοθεραπευτικής μεθόδου την οποία ακολουθεί ο Άρμονυ. Τότε είναι που θα βγάλει και πάλι το σημειωματάριό της για να καταγράψει την αιρετική άποψη του Βόιντ. Εκείνος της υπόσχεται κρυφά να της αποκαλύψει όλη την «Τελική Αλήθεια» και αποχωρεί προς ώρας αφήνοντας τη Σήικερ για άλλη μια φορά με τις ισχυρές της αμφιβολίες. Αφού έρθει εκ νέου σε ρήξη με τον Άρμονυ, η Σήικερ θα εγκαταλείψει και εκείνη την κλινική, προεξοφλώντας την αποτυχία του σχεδίου του Άρμονυ.

Ενώ, όμως, το σχέδιο βαίνει προς την ολοκλήρωσή του και όλα τα πρόσωπα έχουν συγκεντρωθεί στον κήπο της κλινικής για την τελική σκηνή του ψυχοδράματος που υποτίθεται πως θα εκβάλει στην οριστική αποθεραπεία και έξοδό τους από την κλινική, εμφανίζεται εκ νέου η Σήικερ, ταλαιπωρημένη και βρεγμένη. Ανακοινώνει στους παρόντες ότι, καθώς επιχειρούσε να φύγει από το ίδρυμα, αντίκριζε παντού σκοτάδι και δεν έβρισκε διέξοδο πουθενά. Πείθεται, τότε, να μείνει μαζί με τους

²³²⁴ Το ίδιο το όνομα της δημοσιογράφου σημαίνει αυτήν που αναζητά (seek).

²³²⁵ Κατσκοκνούρης, *Εντελώς αναξιοπρεπές!*..., ό.π., σ. 20.

θεραπευόμενους, οι οποίοι μετά την αφήγησή της μεταστρέφονται και δηλώνουν στον Άρμονυ ότι δεν επιθυμούν να εγκαταλείψουν την κλινική, αλλά να μείνουν εκεί μαζί του. Ο Άρμονυ χαιρετίζει την απόφασή τους αυτή, που βασίζεται στην ατομική βούληση και όχι σε αυτό που υπαγορεύει μια «μίζερη, ανάπηρη πραγματικότητα»²³²⁶, υπονοώντας αυτήν που πρεσβεύει η Σήικερ. Και τότε όλοι μαζί επιδίδονται σε έναν ξέφρενο χορό, μέχρι που τους διακόπτει ο Βόιντ.

Η παρέμβαση του Βόιντ υποδαυλίζει εκ νέου τη ρευστότητα της δραματικής συνθήκης και πυροδοτεί και πάλι τις αμφιβολίες της Σήικερ, εξωθώντας την να του κάνει την επίμαχη ερώτηση: τι είναι αυτό που εκείνος θυμάται και οι υπόλοιποι επιζώντες έχουν ξεχάσει. Εκείνος, τότε, αρχίζει να αφηγείται το ιστορικό του δυστύχηματος, το οποίο κατέληξε στον κανιβαλισμό. Κατά τη διάρκεια της αφήγησης η Σήικερ έχει βγάλει και πάλι το σημειωματάριό της και κρατάει σημειώσεις. Η ψευδαισθητική πραγματικότητα την οποία ο Άρμονυ έχει στήσει αποδομείται σταδιακά, καθώς τα πρόσωπα αναβιώνουν τις πρώτες στιγμές μετά το δυστύχημα και αποκτούν επίγνωση της τραγικής του απόληξης.

Στον επίλογο του έργου ο Άρμονυ αποδέχεται την ήττα του από τον Βόιντ και του παραδίδει τα κλειδιά της κλινικής. Επί σκηνής μένουν τώρα μόνοι ο Βόιντ με τη Σήικερ. Η Σήικερ κατηγορεί τον Βόιντ ότι εκείνος τα προκάλεσε όλα με την αντιδραστική του φύση και ο Βόιντ της αντιτείνει ότι εκείνη έψαχνε πάντα την αλήθεια κάπου έξω από τον εαυτό της, σαν κάτι που αφορά μόνο τους άλλους, και κατέληξε να παγιδευτεί μέσα στην ίδια της την ανακάλυψη. Συνειδητοποιώντας η Σήικερ τη ματαιότητα της αντικειμενικής αλήθειας δηλώνει, τότε, ότι η έρευνά της τερματίζεται, σκίζει το σημειωματάριό της και δεσμεύεται ότι τα πορίσματα της έρευνάς της δεν θα δημοσιευθούν πουθενά. Αναγνωρίζει ως την τελευταία αλήθεια που επιτρέπεται να γνωρίσει ο άνθρωπος το «Έλεος», πέραν του οποίου εκτείνεται η απόλυτη καταστροφή. Αφήνεται, τότε, στα χέρια του Βόιντ και μαζί χορεύουν το τελευταίο βαλς στον ρυθμό του φριχτού ήχου του βιολιού που ακούγεται από τα ενδότερα, εκεί όπου έχουν αποσυρθεί οι θεραπευόμενοι.

Εάν στα προηγούμενα έργα η αντικειμενική αντίληψη της πραγματικότητας υποχωρεί μπροστά στη δυναμική των πολλαπλών επιτελέσεων του εαυτού (*Η τελευταία πράξη*) και τη συγκροτητική δύναμη της μνήμης (*Ταξίδι μακριά*), στο έργο του Κατσικονούρη παρατηρούμε τη ριζική αποδόμηση της έννοιας της απόλυτης αλήθειας μέσα από έναν μηχανισμό που αναδεικνύει τόσο τη σημασία των πολλαπλών ρόλων του εαυτού όσο και την καθοριστική επίδραση της μνήμης στην αυτοεικόνα των προσώπων. Η τελική αναγνώριση εκ μέρους της Σήικερ ότι η απόλυτη αλήθεια την οποία η ίδια επίμονα αναζητούσε δεν υπήρχε, αλλά ότι αντ' αυτής μπορούσαν να εντοπιστούν επιμέρους ατομικές αλήθειες, εδραιωμένες σε μια αναπλαισιωμένη κάθε φορά επιτέλεση του εαυτού με βάση το παρελθόν του και σε μια επιλεκτική μνήμη, καταδεικνύει τη σχετικότητα στην αντίληψη του εαυτού και του κόσμου. Η κίνησή της να σκίσει το σημειωματάριό της εργασίας της φανερώνει με τον πλέον δυναμικό τρόπο την αποδοχή της ήττας της και τη συμπόρευσή της με

²³²⁶Το ίδιο, σ. 115.

την πίσω πλευρά των πραγμάτων, εκεί όπου εγγράφονται οι ποικίλες προβολές του βλέμματος και οι διαρκώς εναλλασσόμενες αναπαραστάσεις του κόσμου.

Μέσα από την επικράτεια των αντικειμένων τα οποία σχετίζονται με την αναπαραγωγή του λόγου, όπως αυτά αναλύθηκαν παραπάνω, προκύπτει μια ευρεία εννοιολογική κατηγορία, που αναφέρεται στη συγκροτητική ιδιότητα των μέσων αναπαραγωγής του λόγου, δηλαδή στην εγγενή τους δυνατότητα να παράγουν πραγματικότητες και να στήνουν νέα αφηγήματα γύρω από αυτές τις πραγματικότητες. Η ιδιότητα αυτή των μέσων αναπαραγωγής διαυγάζεται με ενάργεια στα έργα του Καμπανέλλη, της Αναγνωστάκη, του Μανιώτη και του Κατσικονούρη, στα οποία μάλιστα αποτυπώνεται μια αδιόρατη διελκυστίδα με τις διεργασίες της μνήμης, οι οποίες επίσης διεκδικούν την πρωτοκαθεδρία στη συγκρότηση της πραγματικότητας, εγκαθιστώντας εναλλακτικές αφηγήσεις του παρελθόντος. Μέσα από τις παλινωδίες της μνήμης και των πολλαπλών εγγραφών του λόγου των προσώπων διαμορφώνεται τελικά ένας ασταθής ιστορικός χρόνος, που φωτίζει την υποκειμενική διάσταση της πραγματικότητας.

Η υποκειμενική αυτή διάσταση της πραγματικότητας αναφύεται και στα υπόλοιπα έργα στα οποία γίνεται χρήση των μέσων αναπαραγωγής του λόγου, χωρίς ωστόσο το υπαρξιακό βάρος των προηγούμενων έργων. Έτσι, στη μετ-επιθεώρηση του Λαζόπουλου και στο οντολογικής φύσεως έργο του Ποταμίτη *Ο Έλληνας βάτραχος* το προσωπικό μαγνητοφονάκι θα εγγράψει την εναγώνια αναζήτηση του αυθεντικού εαυτού αλλά και του ιστορικού υποκειμένου εκ μέρους των χειριστών τους. Στο έργο του Γράμψα η κασέτα θα εγγράψει το δυσοίωνα όνειρο, το οποίο θα επικυρώσει την αρχική δραματική συνθήκη. Στο έργο του Μέντη τα αντικείμενα του επαγγέλματος της μεσήλικας δημοσιογράφου ενισχύουν την τάση της προσκόλλησής της στην κυρίαρχη πραγματικότητα του βίου της, υπονομεύοντας τη χειραφετητική προοπτική την οποία της προσφέρει η ζωή στο νησί. Ο κοριός που κάνει την εμφάνισή του στα έργα των Σκούρτη και Κοροβέση, αλλά και το ραδιόφωνο στο έργο *Γλυκό του κουταλιού* του Ποταμίτη και στο έργο της Ζαρόκωστα εγκαθιστούν μια προβληματική γύρω από τη διεΐσδυση του δημόσιου στο ιδιωτικό, απολήγοντας πολλές φορές στην πλήρη υπονόμηση του ιδιωτικού βίου των προσώπων και στη φαλκίδευση της πραγματικότητάς τους.

Με τον τρόπο αυτό χαρτογραφείται μια αξιοποίηση των μέσων αναπαραγωγής στην υπό εξέταση δραματουργία η οποία προβάλλει αρκετά διεσταλμένη σε βαθμό που αναδεικνύει τα όρια της δυναμικής των μέσων αναπαραγωγής. Αντί απλώς να ενθαρρύνουν τη διάχυση της πληροφορίας, την τεκμηρίωση της αλήθειας, τη διευκόλυνση της ενημέρωσης και τη διεκπεραίωση των εγγενών τους λειτουργιών, τα εν λόγω αντικείμενα προκαλούν στα έργα που αναλύθηκαν την αντιποίηση ή ακόμα και τη διαστρέβλωση όχι μόνο της τρέχουσας πραγματικότητας αλλά και της μνήμης που την συγκροτεί. Μέσα από αυτήν την υπονομευτική διαδικασία ο δραματικός λόγος εξέρχεται ρηγματωμένος, διάστικτος από κενά και διάτρητος από άλλους λόγους, οι οποίοι εγκαθίστανται στο εσωτερικό του και τον υποσκάπτουν εκ των έδων. Η σκηνική πραγματικότητα προβάλλει, έτσι, ρευστή και ασταθής και τα μέσα

ανα-παραγωγής αποδεικνύονται μέσα παραγωγής νέων πραγματικοτήτων, ενισχύοντας την αίσθηση της υποκειμενικής συγκρότησης της πραγματικότητας.

Επιλογικά για τον δραματικό λόγο

Στην τελευταία αυτή ενότητα μας απασχόλησαν αντικείμενα που συνδέονται με τον δραματικό λόγο και πιο συγκεκριμένα με την αυτοαναφορική του λειτουργία. Εξετάσαμε, δηλαδή, τη λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων σε ένα επίπεδο που υπερβαίνει τη συνάφεια, τη συνεκτικότητα και την πληροφοριακή διάσταση του δραματικού λόγου και διανοίγεται σε ζητήματα επικοινωνίας και επικοινωνιακής επάρκειας του λόγου. Χαρτογραφήσαμε τα μέσα με τα οποία ο λόγος δύναται να προωθηθεί, αλλά συνάμα να αυτοϋπονομευθεί και να ακυρωθεί, τα εργαλεία επικοινωνίας διά των οποίων κυρώνεται η ανθρώπινη επαφή, αλλά ταυτόχρονα τίθεται υπό αίρεση, καθώς και τα αντικείμενα που τίθενται ευθύς εξαρχής σε ένα καθεστώς εκκρεμότητας για να διαψευστούν στη συνέχεια, εδραιώνοντας επί σκηνής μια ειρωνεία των καταστάσεων. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις διαφάνηκε ότι ο δραματικός λόγος εισέρχεται σε μια φάση αναστολής της ακρίβειας και της συνοχής του, επιτρέποντας σε έτερους λόγους να φαλκιδεύσουν τις ιδιότητές του και να αλλοιώσουν την εγγενή δυναμική του.

Συνεπώς, τα σκηνικά αντικείμενα που μελετήθηκαν στην παρούσα ενότητα προσεγγίστηκαν υπό το πρίσμα της ρηγμάτωσης που επέφεραν στον κυρίαρχο δραματικό λόγο των έργων και της δυνατότητάς τους να παραγάγουν νέες εκδοχές του λόγου αυτού, άρα και νέες πραγματικότητες. Με τον δευτεροβάθμιο λόγο που εγκατέστησαν επί σκηνής, επέτρεψαν να αναδυθεί ένα σχόλιο γύρω από τα όρια της επικοινωνίας, αλλά και γύρω από τις δυνατότητες πολλαπλών εγγραφών του επικοινωνιακού λόγου, σε σημείο που τελικά ο αυθεντικός του πυρήνας να καθίσταται δυσδιάκριτος. Μέσα από τη διαβρωτική αυτή διαδικασία τα αντικείμενα διατράνωσαν τον δικό τους λόγο επί του δραματικού σύμπαντος των έργων, έναν λόγο δυνάμενο να ενεργοποιήσει ποικίλες εστίες αμφισβήτησης του κυρίαρχου λόγου τους και να ενσπείρει την αστάθεια και την αμφιβολία στη σκηνική επικοινωνία.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ-ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η επόπτευση των λειτουργιών και των σημασιών των σκηνικών αντικειμένων στη δραματουργία της υπό εξέταση περιόδου εκκίνησε από την εδραία παραδοχή ότι το δραματικό κείμενο τελεί σε μια διαρκή εκκρεμότητα ως προς τη δυναμική σκηνική του εκπλήρωση. Αυτό σημαίνει ότι κάθε κείμενο προβάλλει ατελές και ανολοκλήρωτο μέχρι να λάβει μια σκηνική υλοποίηση η οποία θα υποστασιοποιήσει και θα νοηματοδοτήσει τις βαθύτερες εστίες θεατρικότητάς του. Σημαίνει, ακόμα, ότι το νόημα του κειμένου δεν βρίσκεται εγκατεστημένο σε έναν περιχαρακωμένο πυρήνα του κειμένου τον οποίο μια δυναμική σκηνοθεσία οφείλει να αποκαλύψει²³²⁷. Αντίθετα, το νόημα αναδύεται ως αποτέλεσμα της δυναμικής σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ κειμένου και παράστασης, αλλά και μεταξύ του παραστασιακού γεγονότος και της πρόσληψής του από τους θεατές: «Κάθε αναπαράσταση το ολοκληρώνει κάθε φορά [το δραματικό κείμενο], το αναζωογονεί κάθε φορά, γιατί το ατελές του νοήματός του δεν αίρεται, συνεχίζει να εκκρεμεί και ενεργοποιείται μέσα στη ροή του ιστορικού χρόνου, για να δώσει το έναυσμα για τη δημιουργία νέων σημασιών»²³²⁸.

Αναζητώντας, λοιπόν, το νόημα του δραματικού κειμένου θα το ιχνηλατήσουμε στις πολλαπλές σκηνικές του υλοποιήσεις, στις συζεύξεις των κειμενικών του δομών, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο κάθε σκηνοθέτης και οι καλλιτεχνικοί του συνεργάτες τοποθετούνται απέναντι στο ελάχιστο νόημα του κειμένου και συγκροτούν με σκηνικούς όρους την αντίληψη του νοήματος αυτού. Στο σημείο αυτό, όμως, παρεισφρέει ο έτερος πόλος του θεατρικού γεγονότος, ο θεατής. Χωρίς το βλέμμα του θεατή που θα θεμελιώσει συνειδησιακά το θεατρικό γεγονός αυτό δεν μπορεί να διεκδικεί την εγκυρότητα της ύπαρξής του. Είναι χάρη σε αυτήν ακριβώς τη διυποκειμενικότητα η οποία εγκαθίσταται μεταξύ σκηνης και πλατείας που συγκροτείται τελικά το θεατρικό γεγονός και αναδύεται το νόημα στο θέατρο.

Τα παραπάνω αφορούν το θεατρικό γεγονός, δηλαδή τη σκηνική εκπλήρωση του δραματικού κειμένου που δίνει τη δυνατότητα για μια πρόσκαιρη πλαισίωση των νοημάτων του. Η παρούσα εργασία, όμως, έχει ως πεδίο μελέτης αποκλειστικά το δραματικό κείμενο και τις λειτουργίες των σκηνικών αντικειμένων στο εσωτερικό του. Έτσι, αν το νόημα του δραματικού κειμένου ολοκληρώνεται, έστω και προσωρινά, επί σκηνης ενώπιον των θεατών που συγκροτούν την αντίληψη του νοήματος αυτού, πάνω σε ποια οντολογική βάση μπορούμε να προσεγγίσουμε το δραματικό κείμενο και να μελετήσουμε τα νοηματικά υποστρώματα μίας εκ των συνιστωσών του; Η απάντηση έρχεται από την ίδια την πράξη της ανάγνωσης. Η ανάγνωση είναι μια διαδικασία εκκάλυψης, κατά την οποία ο αναγνώστης ζωντανεύει στο φαντασιακό του τον κόσμο του δραματικού κειμένου προκειμένου να

²³²⁷ Η περιχαρακωση του νοήματος δεν θα πρέπει να συγχέεται με το ελάχιστο νόημα που προβάλλει εγγεγραμμένο σε κάθε δραματικό κείμενο και το οποίο του προσδίδει μια ορισμένη συνάφεια και μια συνεκτικότητα μεταξύ των επιμέρους στοιχείων που το συγκροτούν. Βλ. αναλυτικά: Πεφάνης, «Σκηνές της κοινωνικής φαντασίας. Η σκέψη του Κορνήλιου Καστοριάδη στο πλαίσιο των θεωριών για το θέατρο», *ό.π.*, σσ. 174-175.

²³²⁸ *Το ίδιο*, σ. 187.

διαμορφώσει μια ορισμένη αντιληπτική στάση απέναντί του. Πρόκειται για μια διεργασία που τελείται αυτόματα, καθώς, «όπως δεν υπάρχει νόημα χωρίς εικόνα έτσι δεν υπάρχει και σκέψη χωρίς παράσταση»²³²⁹. Η σκέψη, συνεπώς, συγκροτείται διά της αναπαράστασής της και ο αναγνώστης του δραματικού κειμένου καθίσταται ένας δυνητικός σκηνοθέτης, που ζωντανεύει στη σκηνή της φαντασίας του τις δομές του δραματικού κειμένου και τις μεταξύ τους διασυνδέσεις.

Υπό αυτό το πρίσμα, η ερμηνευτική μας προσέγγιση συνιστά μια απόπειρα να στοχευθούν ορισμένες από τις πιθανές λειτουργίες και σημασίες των σκηνικών αντικειμένων στην υπό μελέτη δραματολογία. Μια τέτοια προσέγγιση δεν θα μπορούσε να είναι εξαντλητική, αλλά ούτε και να διεκδικεί τον τίτλο της θετικιστικής αντικειμενικότητας, από τη στιγμή που σε κάθε ερμηνευτική απόπειρα εμφιλοχωρεί η υποκειμενικότητα του ερμηνεύοντος, η οποία με τη σειρά της συγκροτείται μέσα από τη «μοναδική πνευματική [του] περιπέτεια»²³³⁰. Εξάλλου, όπως επισημαίνει ο Α. Badiou, «Το θέατρο είναι πιο πολύ μια τέχνη των πιθανοτήτων παρά μια τέχνη των υλοποιήσεων»²³³¹. Αυτές τις πιθανότητες είναι που διερευνήσαμε σε όλο το εύρος της υπό μελέτη δραματολογίας, προκειμένου να μπορέσουμε να αρθρώσουμε έναν συνεκτικό λόγο γύρω από τις λειτουργίες και τις σημασίες των σκηνικών αντικειμένων, αλλά και να εξαγάγουμε ορισμένα συμπεράσματα αναφορικά με τη φυσιογνωμία της δραματολογίας της περιόδου αναφοράς.

Η ανάλυσή μας, συνεπώς, είχε διττό χαρακτήρα: αξιοποιώντας, από τη μια, τις θεωρητικές προσεγγίσεις γύρω από το σκηνικό αντικείμενο και αποκρυσταλλώνοντας μια ορισμένη μεθοδολογία, επιχειρήσαμε να στοχεύσουμε τις επωαζόμενες εντός των δραματικών κειμένων λειτουργίες των σκηνικών αντικειμένων. Βασιζόμενοι, από την άλλη, στα δεδομένα υφολογικά και αισθητικά χαρακτηριστικά της υπό μελέτη δραματολογίας, επιχειρήσαμε παράλληλα να συνδέσουμε και να ομαδοποιήσουμε συναφείς μεταξύ των έργων λειτουργίες και, κατ' επέκταση, σημασίες των σκηνικών αντικειμένων. Με τον τρόπο αυτό συγκροτήθηκαν οι κύριες ενότητες και οι επιμέρους υποενότητες της ερμηνευτικής προσέγγισης. Οι πρώτες έχουν να κάνουν με τις εδραίες δομές του δραματικού κειμένου –δραματικό χώρο, δραματικό χρόνο, δραματικά πρόσωπα και δραματικό λόγο– και τον τρόπο με τον οποίο τα σκηνικά αντικείμενα συνέχονται με αυτές, αναδεικνύοντας δομικές λειτουργίες των αντικειμένων. Οι δεύτερες συνιστούν, στην ουσία, εννοιολογικούς τόπους, στους οποίους διασταυρώνονται οι επιμέρους λειτουργίες των αντικειμένων από διάφορα έργα, διαμορφώνοντας κοινά πεδία στοχασμού και νοήματος.

Μέσα από την αμοιβαία διήθηση των δύο αυτών επιπέδων συγκροτείται τελικά ο λόγος των σκηνικών αντικειμένων στην υπό εξέταση δραματολογία, ο

²³²⁹ Το ίδιο, σ. 177. Και συμπληρώνει ο μελετητής με τα λόγια του Καστοριάδη: «Σκέπτομαι σημαίνει πάντοτε, επίσης, αναγκαστικά, θέτω σε κίνηση, προς ορισμένες κατευθύνσεις και σύμφωνα με ορισμένους κανόνες (...), παραστάσεις: φιγούρες, σχήματα, λεκτικές εικόνες –και αυτό δεν είναι (...) έρευνα, αλλά το ίδιο το στοιχείο της σκέψης» (Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, μετ. Σωτήρης Χαλικιάς/Γιούλη Σπαντιδάκη/Κώστας Σπαντιδάκης, Κέδρος, Αθήνα 2006, σ. 461).

²³³⁰ Jacques Rancière, *Ο χειραφετημένος θεατής*, μετ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Εκκρεμές, Αθήνα 2008, σ. 26.

²³³¹ Alain Badiou, *Éloge du théâtre*, Flammarion, χ.τ. 2013, σ. 8.

οποίος δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ως παγιωμένος και οριστικοποιημένος, αλλά αντίθετα ως υποκείμενος σε συνεχείς αναθεωρήσεις και μετασχηματισμούς: «Η σκηνή [και η ανάγνωση, προσθέτουμε εμείς] είναι ο τόπος όπου ακόμα και τα πιο επεξεργασμένα και εγκαθιδρυμένα νοήματα αμφιταλαντεύονται, χάνουν τη στερεότητα και την αναμφισβήτητη εμβέλεια τους και διακυβεύονται το ένα μέσω του άλλου»²³³². Σε κάθε περίπτωση, όμως, διά του ερμηνευτικού λόγου που έχει συγκροτηθεί αναδύεται και μια ορισμένη εικόνα της δραματουργίας της περιόδου αναφοράς. Και αυτό διότι η συγκριτική προσέγγιση των λειτουργιών των σκηνικών αντικειμένων μεταξύ διαφορετικών έργων επιτρέπει τον εντοπισμό των σημείων επαφής αλλά και ρήξης, των υφολογικών και αισθητικών διαφοροποιήσεων, των τομών που επιχειρούν ορισμένοι συγγραφείς αναφορικά με τον χειρισμό του δραματικού τους υλικού και γενικότερα της εξέλιξης στην αντίληψη του δραματικού λόγου και του τρόπου με τον οποίο αυτός αντανακλά τη σχέση του ατόμου με τον κόσμο.

Προκειμένου, όμως, να εντοπιστούν όλες αυτές οι συνδέσεις και οι συνάψεις απαιτείται η ενεργοποίηση μιας ορισμένης ερμηνευτικής μεθοδολογίας, η οποία θα παράσχει στην ερμηνευτική προσέγγιση τα κατάλληλα αναλυτικά εργαλεία ώστε να στοχευθούν με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη εγκυρότητα οι δραματικοί πυρήνες των έργων και να εντοπιστούν οι λειτουργίες των σκηνικών αντικειμένων. Για τον σκοπό αυτό θεωρήθηκε ως πιο πρόσφορος ένας συνδυασμός δύο διαφορετικών συστημάτων σκέψης, της σημειολογίας από τη μια και της φαινομενολογίας από την άλλη. Η σημειολογία, που έχει εφαρμοστεί ευρέως στην επιστήμη της θεατρολογίας και έχει κομίσει πολύτιμα εργαλεία για την ανάλυση κειμένου και παράστασης, προσφέρει τη δυνατότητα για μια εκ του σύνεγγυς επόπτευση των μικροδομών του δραματικού κειμένου, συντάσσοντας το συντακτικό του κειμένου μέσα από τη συνάρθρωση των επιμέρους στοιχείων του. Η φαινομενολογία, από την άλλη, που έχει αρχίσει τις δύο τελευταίες δεκαετίες με μεγαλύτερη κινητικότητα να ενσωματώνεται στην ανάλυση του θεατρικού φαινομένου, εστιάζει στο ζήτημα της πρόσληψης του θεατρικού γεγονότος και της ανάδυσης του νοήματος του δραματικού κειμένου μέσα από την ενσώματη σκέψη.

Κάθε μία από τις δύο προσεγγίσεις κρίνεται για έναν βαθμό ανεπάρκειας σε ό,τι αφορά τη συνολική στόχευση του θεατρικού φαινομένου. Για τη μεν σημειολογία ο Β. Πούχγερ σημειώνει:

Η ρευστότητα των συνδυασμών (συνταγμάτων) και η δυνατή πολυλειτουργικότητά τους, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι σχεδόν όλα τα σημειωτικά συστήματα στο θέατρο μπορούν να υποκατασταθούν από άλλα, κάνει δύσκολη τη μεθοδολογική προσέγγιση και περιγραφή του θεατρικού κώδικα στο επίπεδο του συστήματος [που μελετά η σημειολογία].²³³³

Και ο Γ. Πεφάνης συμπληρώνει ότι «είναι αδύνατον να ακινητοποιήσουμε μια σημασία και να την καθηλώσουμε σε ένα σημαινόμενο»²³³⁴, με τον τρόπο που η σημειολογία επιχειρεί να στοχεύσει τα σκηνικά σημεία. Από την άλλη, η

²³³² Πεφάνης, «Φιλοσοφίες της σκηνης/Σκηνης της φιλοσοφίας. Μια εισαγωγή», *ό.π.*, σ. 40.

²³³³ Πούχγερ, *Θεωρητικά θέατρον*, *ό.π.*, σ. 141.

²³³⁴ Πεφάνης, *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, *ό.π.*, σ. 59.

φαινομενολογία ενεργοποιεί έναν ευρύτερο, οντολογικού προσανατολισμού, στοχασμό γύρω από τη φύση του θεατρικού φαινομένου, που εδρεύει πάνω στη σχέση του υποκειμένου με τον κόσμο και τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται η σχέση αυτή, με αποτέλεσμα να της ελλείπουν τα αναλυτικά εργαλεία για μια μεθοδική προσέγγιση των επιμέρους εκφάνσεων του θεατρικού φαινομένου.

Ως αποτέλεσμα αυτής της εκατέρωθεν ανεπάρκειας κρίθηκε ότι ένας συνδυασμός των δύο θεωρητικών προσεγγίσεων θα απέβαινε ιδιαίτερα γόνιμος για την ανάλυση του αντικειμένου της παρούσας εργασίας. Στην κατεύθυνση αυτή, άλλωστε, έχουν κινηθεί και πολλοί φαινομενολόγοι του θεάτρου, με κυριότερο τον Bert O. States. Μάλιστα, ο States έχει εισηγηθεί τον όρο «binocular vision»²³³⁵ προκειμένου να αποδώσει αυτήν ακριβώς τη διοπτρική ματιά πάνω στο θεατρικό φαινόμενο, την οποία μπορεί να προσφέρει η αναλυτική μεθοδολογία της σημειολογίας παράλληλα με το εποπτικό βλέμμα της φαινομενολογίας. Με τον τρόπο αυτό συνδυάζεται από τη μια η εστίαση στο κείμενο, στο ελάχιστο νόημά του και στις συγκροτητικές αρχές του και από την άλλη η διάνοιξη στην επικράτεια του βιώματος, διά του οποίου το παραστασιακό γεγονός θεμελιώνεται στη συνείδηση και νοηματοδοτείται. Υπό το πρίσμα αυτό τόσο το κείμενο όσο και η παράσταση νοούνται σε ένα ενδιάμεσο καθεστώς: το μεν κείμενο αναδύεται ως μια εν σπέρματι παράσταση ενός φαντασιακού κόσμου, η δε παράσταση συνιστά το σύμβολο του περάσματος από μια εκκρεμότητα σε μια πρόσκαιρη ολοκλήρωση²³³⁶.

Με τον συνδυασμό των δύο αυτών ερμηνευτικών προσεγγίσεων συγκροτήθηκαν, συνεπώς, οι κύριες ενότητες στις οποίες ταξινομήθηκαν τα σκηνικά αντικείμενα των έργων της περιόδου αναφοράς. Στην πρώτη ενότητα, που αφορά τον δραματικό χώρο, εντοπίστηκαν οι σχέσεις των αντικειμένων τόσο με τον παριστώμενο όσο και με τον διηγητικό χώρο, αναδεικνύοντας υφέρπουσες διασυνδέσεις, αντιθέσεις, υπερβάσεις και αντιφάσεις. Στη δεύτερη ενότητα διερευνήθηκε η επενέργεια των αντικειμένων στη συγκρότηση των διαστάσεων του δραματικού χρόνου, ανιχνεύοντας τη σχέση τους με τα επιμέρους αφηγηματικά επίπεδα των έργων. Στην τρίτη ενότητα ιχνηλατήθηκαν οι σχέσεις των δραματικών προσώπων με συγκεκριμένα σκηνικά αντικείμενα (αποκλειστικότητα, ιδιοποίηση, εμμονική σχέση), όπως επίσης και περιπτώσεις αντικειμενοποίησης δραματικών προσώπων ή και αντιστρόφως ανιμισμού των σκηνικών αντικειμένων. Τέλος, στην τέταρτη ενότητα η λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων στην αμοιβαία τους διήθηση με τον δραματικό λόγο εξετάστηκε είτε γραμμικά, σε συνάρτηση με τη ροή και την αλληλουχία του διαλόγου (προωθητικός ρόλος των αντικειμένων στη δράση), είτε σε αυτοαναφορικό επίπεδο, σε περιπτώσεις επίκλησης, αναδιπλασιασμού ή διάψευσης των αντικειμένων στη ροή του λόγου.

Στο εσωτερικό κάθε ενότητας συγκροτήθηκαν επιμέρους υποενότητες, στις οποίες εντάχθηκαν τα σκηνικά αντικείμενα με βάση συγκεκριμένους εννοιολογικούς άξονες. Για την κατηγοριοποίηση αυτή επιλέχθηκαν οι κυρίαρχες λειτουργίες των σκηνικών αντικειμένων, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν ανιχνεύονται και

²³³⁵ States, *ό.π.*, σ. 8.

²³³⁶ Πεφάνης, «Ο ερμηνευτικός λόγος της θεατρικής κριτικής», στον τόμο *Σκηνές της θεωρίας: Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, *ό.π.*, σ. 423.

δευτερεύουσες, οι οποίες συμπληρώνουν το νόημα και του προσδίδουν την πολλαπλότητά του. Όπως, άλλωστε, επισημαίνει και ο J. Rancière, «[...] δεν υπάρχει καμία προνομιακή αφετηρία. Υπάρχουν παντού διάφορα σημεία εκκίνησης, διασταυρώσεις και κόμβοι που μας επιτρέπουν να μάθουμε κάτι νέο»²³³⁷. Υπό αυτό το πρίσμα, η εγγραφή των σκηνικών αντικειμένων στις δεδομένες εννοιολογικές κατηγορίες δυνητικά υπόκειται σε αναθεωρήσεις και αναδιατάξεις. Αυτός είναι και ο λόγος που σε κάθε ξεχωριστή ανάλυση μιας ορισμένης λειτουργίας ενός σκηνικού αντικειμένου παρεισφρεύουν ίχνη από διαφορετικά εννοιολογικά πεδία ή ακόμα και από διαφορετικά δραματικά επίπεδα του κειμένου. Παραδείγματος χάριν, είναι αναπόφευκτο σε μια ανάλυση της λειτουργίας ενός σκηνικού αντικειμένου στο επίπεδο του χώρου να μην υπεισέρχεται ενίοτε και ο παράγοντας του χρόνου ή σε μια ανάλυση που αφορά τις δομές του λόγου να μην γίνεται αναφορά και στο δραματικό πρόσωπο, το οποίο άλλωστε συνιστά τον φορέα του λόγου αυτού.

Όλες αυτές οι δυνητικές αλληλοπεριχωρήσεις προσδίδουν στο ερευνητικό υλικό μια δυναμικότητα και μια πολυμορφία και υπομιμνήσκουν την ενδεχομενικότητα του θεατρικού σημείου: «Ο κόσμος του αισθητικού αντικειμένου δεν είναι κατοικημένος από ιδιότητες και πράγματα· είναι κόσμος πιθανοτήτων αυτών των πραγμάτων και των ιδιοτήτων»²³³⁸. Συνεπώς, ο λόγος των σκηνικών αντικειμένων που έχει αποκρυσταλλωθεί στο παρόν νόημα συνιστά μία μόνο εκ των εφικτών μορφών του. Υπό αυτό το πρίσμα, θα ήταν χρήσιμο ο λόγος αυτός να εποπτευθεί συγκριτικά με μια δεδομένη σκηνική του υλοποίηση. Η συνεξέταση του νοήματος που αποδίδεται στην κειμενική μορφή των αντικειμένων και των σημασιών που αυτά προσκτούν κατά τη σκηνική τους αναπαράσταση θα έδινε τη δυνατότητα για μια εμπράγματη διαπίστωση της διφυΐας του δραματικού κειμένου, του γεγονότος δηλαδή ότι το κείμενο εκκρεμεί συνεχώς ως προς τις δυνητικές σκηνικές του εκπληρώσεις και, αντιστρόφως, ότι οι σκηνικές αναπαραστάσεις αναγκαιούν το κείμενο για να αγκυρωθούν στο πραγματικό και πάνω σε αυτό να επιτελέσουν τις φαντασιακές τους προβολές. Μια τέτοια ερευνητική απόπειρα, όμως, υπερβαίνει τα όρια της παρούσας εργασίας. Θα μπορούσε, βέβαια, να συστήσει το παραπλήρωμά της σε ένα δευτεροβάθμιο ερευνητικό επίπεδο και έτσι να πλαισιώσει με νέα πορίσματα το θεωρητικό της υπόβαθρο.

Κλείνοντας αυτήν την εργασία μπορούμε να ανακαλέσουμε τα λόγια του V. Novarina, ο οποίος μας δάνεισε και την προμετωπίδα της εισαγωγής της:

Η λέξη ακτινοβολεί, σπινθηροβολεί, και αστράφτει: δεν περιφράσσει το πράγμα με μια περίμετρο θέλοντας να το αιχμαλωτίσει και δεν έχει σκοπό να το συλλάβει· ξέρει πως δεν περιέχει μήτε το πράγμα μήτε το νόημα, μόνο πως το καλεί, το επικαλείται, όλο τον χώρο κάνει να αντηχεί από την έλλειψή του.²³³⁹

Αν, λοιπόν, οι λέξεις αποτυγχάνουν να περικλείσουν ερμητικά το νόημα των πραγμάτων και μπορούν μόνο να προκαλέσουν την ανάδυσή του, τότε στην παρούσα εργασία ο λόγος που συγκροτήθηκε γύρω από τη φύση, τις λειτουργίες και τις

²³³⁷Rancière, *ό.π.*, σ. 27.

²³³⁸ Πεφάνης, *Το θεατρικό: σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας*, *ό.π.*, σ. 18.

²³³⁹Valère Novarina, *Μπροστά στον λόγο*, μετ. Λουίζα Μητσάκου, Παπαζήσης, Αθήνα 2003, σ. 168.

σημασίες των σκηνικών αντικειμένων δεν μπορεί παρά να είναι ένας λόγος ελλείπων, ένας λόγος του οποίου η πλήρης στόχευση του αντικειμένου αναφοράς του μονίμως θα του διαφεύγει. Αυτό, άλλωστε, αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό της ίδιας της συνειδησιακής διεργασίας και καταδεικνύει ότι η συγκρότηση του νοήματος τελείται σε ένα ενδιάμεσο πεδίο μεταξύ κόσμου και εαυτού, εκεί όπου ο εαυτός αποπειράται να στοχεύσει τις δομές του κόσμου και να ανατροφοδοτήσει την εικόνα του με τις αναπαραστάσεις του κόσμου αυτού. Θα θεωρήσουμε, λοιπόν, και την παρούσα εργασία ως έναν ενδιάμεσο τόπο στον οποίο συντελείται η σύγκλιση μεταξύ κειμένου και (φαντασιακής) σκηνης και στον οποίο ο λόγος των σκηνικών αντικειμένων συναντά το διαρκώς διαφεύγον νόημά τους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διδακτορική διατριβή μελετά τις λειτουργίες και τις σημασίες των σκηνικών αντικειμένων όπως αυτές αποτυπώνονται στη νεοελληνική δραματολογία της δεκαετίας του 1990. Η έρευνα εστιάζει αποκλειστικά στο δραματικό κείμενο και τις φανερώσεις των σκηνικών αντικειμένων που εγγράφονται στις κειμενικές δομές, χωρίς να επεκτείνεται στο πεδίο των υλοποιημένων σκηνικών τους αναπαραστάσεων. Εκκινεί, ωστόσο, από την παραδοχή ότι κάθε δραματικό κείμενο διέπεται από το στοιχείο της εκκρεμότητας ως προς τη μελλοντική σκηνική του εκπλήρωση. Ως εκ τούτου, η ερμηνευτική προσέγγιση των λειτουργιών και των σημασιών των σκηνικών αντικειμένων στη δραματολογία της περιόδου αναφοράς ενέχει έναν χαρακτήρα δυνητικότητας, καθώς μελετά τις φανερώσεις των σκηνικών αντικειμένων στα δραματικά κείμενα υπό το πρίσμα των πολυάριθμων δυνητικών τους υλοποιήσεων.

Η μεθοδολογία που υιοθετήθηκε για την παρούσα ερμηνευτική προσέγγιση συνιστά έναν συνδυασμό δύο διαφορετικών θεωριών: της σημειολογίας και της φαινομενολογίας. Η σημειολογία, από τη μια πλευρά, με τη συστηματική μελέτη των επιμέρους δομών του δραματικού κειμένου παρέχει ένα στέρεο έδαφος για την εξέταση της αναφορικής λειτουργίας των σκηνικών αντικειμένων. Η φαινομενολογία, από την άλλη, εισάγοντας έννοιες όπως αυτές της σωματικότητας και της πολυαισθητηριακής αντίληψης του κόσμου των πραγμάτων, εδραιώνει μια ματιά επί της υλικότητας των αντικειμένων, ενεργοποιώντας με τον τρόπο αυτό εναλλακτικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις, που φωτίζουν όψεις της επιτελεστικής δυναμικής των αντικειμένων.

Τα σκηνικά αντικείμενα που εντοπίζονται στα έργα της περιόδου αναφοράς εντάσσονται καταρχάς σε τέσσερις ευρείες ενότητες, που αφορούν τη συσχέτισή τους με τα τέσσερα κυρίαρχα κειμενικά επίπεδα: δραματικός χώρος, δραματικός χρόνος, δραματικά πρόσωπα, δραματικός λόγος. Εντός των τεσσάρων αυτών ενοτήτων συγκροτούνται επιμέρους εννοιολογικοί άξονες ανάλογα με την προεξάρχουσα λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων στα υπό εξέταση έργα.

Στην πρώτη ενότητα εξετάζονται οι περιπτώσεις εκείνες στις οποίες τα σκηνικά αντικείμενα θέτουν τον δραματικό χώρο υπό αίρεση, ιδιοποιούμενα έτσι το ατομικό δράμα των προσώπων, διαμορφώνουν εντός του κυρίαρχου δραματικού χώρου υποχώρους στους οποίους εγγράφεται μια εναλλακτική επιτέλεση του εαυτού, χαρτογραφούν απόπειρες επαναπροσδιορισμού της σχέσης των προσώπων με τον χώρο και εισάγουν ζητήματα παρουσίας και αυθεντικής εικόνας του εαυτού. Στη δεύτερη ενότητα εξετάζονται αντικείμενα που επιτελούν έναν σχολιασμό επί του ρέοντος χρόνου, αντικείμενα που συνδέονται με μνημονικές διεργασίες, μεταβατικά αντικείμενα εντός των οποίων εκκολάπτεται η μελλοντική προοπτική, αντικείμενα διά των οποίων τελείται η αναθεώρηση του ιστορικού χρόνου και αντικείμενα που ενεργοποιούν έναν προβληματισμό γύρω από τον χρόνο του θεάτρου και την αντίστιξή του προς τον χρόνο της ζωής.

Στην τρίτη ενότητα διερευνώνται αντικείμενα που λειτουργούν ως η ατομική σκευή των προσώπων, αντικείμενα στα οποία τα πρόσωπα προσφεύγουν προκειμένου να καλύψουν εσώτερες ανάγκες τους και αντικείμενα που ενεργοποιούν έναν στοχασμό περί ταυτότητας ή ακόμα έναν ευρύτερο οντολογικό στοχασμό. Στην τέταρτη ενότητα διερευνάται η σχέση των αντικειμένων με τον δραματικό λόγο τόσο στο επίπεδο της προώθησης του λόγου αυτού, άρα και της συμβολής των αντικειμένων στην εξέλιξη της δράσης, όσο και στο επίπεδο της υπονόμησης του δραματικού λόγου. Στην τελευταία αυτή περίπτωση τα σκηνικά αντικείμενα αναδύονται ως πεδία δοκιμής των ορίων της σκηνικής επικοινωνίας αλλά και του ίδιου του δραματικού λόγου.

Η μελέτη στοχεύει στην ανάδειξη του «λόγου» των σκηνικών αντικειμένων στη δραματουργία της περιόδου αναφοράς, δηλαδή του τρόπου με τον οποίο το νόημα των δραματικών κειμένων διέρχεται και συναρθρώνεται μέσα από τα σκηνικά αντικείμενα. Με τον τρόπο αυτό συγκροτείται ένα πανόραμα όχι μόνο των λειτουργιών και των σημασιών των σκηνικών αντικειμένων, αλλά και αυτής της ίδιας της δραματικής παραγωγής της δεκαετίας του 1990 και των κυρίαρχων υφολογικών και αισθητικών της τάσεων.

SUMMARY

“Stage Objects in Greek Dramaturgy of the 1990s: Function, Meaning, Perception”

The aim of this doctoral thesis is to examine the way stage objects function and contribute to the emergence of meaning in the Greek drama plays of the 1990s. The study focuses exclusively on the dramatic text, therefore it doesn't discuss the ways stage objects acquire new interpretations in performance. It starts, however, from the assumption that every dramatic text lays in a state of pendency concerning its future stage fulfilment. Therefore, the analysis of the functions and meanings of the stage objects in the reference period involves a certain potentiality, as it studies the manifestation of stage objects in the dramatic texts in the light of their numerous potential stage implementations.

The methodology adopted for the study constitutes a combination of two different theories: semiotics and phenomenology. On the one hand, semiotics provides analysis with a systematic view over the structures of the dramatic text, offering a solid ground for the examination of the referential aspect of stage objects. Phenomenology, on the other hand, placing emphasis on the concepts of corporeality and multi-sensory perception of the world of things, establishes a certain view on the materiality of objects. Thus it activates alternative interpretive approaches which illuminate aspects of the performative power of objects.

Stage objects detected in the plays of the reference period are being classified in four major categories which illustrate their relation to the capital textual structures: dramatic space, dramatic time, dramatic character, dramatic discourse. Within these four major categories minor conceptual axes are being formed according to the dominant functions of the stage objects in the plays.

The first section deals with the particular cases in which stage objects question the dramatic space, thus appropriating the persons' own drama, cases in which objects form within the main dramatic space sub-spaces in which an alternative self is being manifested, cases in which objects map the persons' attempts to redefine their relation to space and finally cases in which objects raise issues of presence and authentic self image. The second section examines objects which comment on the flow of time, objects linked to mnemonic processes, transitional objects through which future perspective is being emerged, objects which perform the revision of History, as well as objects which highlight the time of theatre and its counterpoint to the time of life.

The third section explores objects which function as personal belongings, objects which serve to the persons as inner shelters or temporary resorts and objects which prompt identity questions or even broader ontological issues. The fourth section provides an outline of the relation of stage objects to the dramatic discourse in terms of either promoting action or undermining dramatic discourse. In the latter case stage objects emerge as test fields of the limits of stage communication and of dramatic discourse itself.

The research aims to highlight the “discourse” of stage objects in the Greek dramaturgy of the 1990s, i.e. the way in which the meaning of dramatic texts is articulated through stage objects. In this way, a panorama is formed not only of the functions and meanings of the stage objects, but also of the dramatic production of the 1990s and its dominant style and aesthetics.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abirached Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris 1994.
- Αγγελικόπουλος Βασίλης, «Καρυωτάκης-Πολυδούρη επί σκηνής», *Καθημερινή*, 26.5.2006.
- Adler Thomas P., «The mirror as Stage Prop in Modern Drama», *Comparative Drama*, 14 (1980-1981), σσ. 355-373.
- Adorno Theodor, *Negative Dialectics*, Continuum, New York 1973.
- Αλαβέρα Ρούλα, «Πολύ πριν το Matrix», στο Στέλιος Λύτρας, *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 2000, σσ. 22-23.
- Αλεξιάδου Λίλυ, «Θόδωρου Γράμψα, *Μια πέτρα λάθος*, Σκηνή Θεάτρου Τέχνης, 8-18 Μαΐου 1998», *Θεατρογραφίες*, 2 (Καλοκαίρι 1998), σσ. 108-109.
- Amossy Ruth, «Toward a Rhetoric of the Stage: The Scenic Realization of Verbal Clichés», *Poetics Today*, 2:3 (1981), σσ. 49-63.
- Αναγνωστάκη Λούλα, Άτιτλο σημείωμα, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Η Συναναστροφή*, Εθνικό Θέατρο-Νέα Σκηνή, Χειμώνας 1966-1967.
- , Άτιτλο σημείωμα, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Η Νίκη*, Θέατρο Τέχνης, Χειμώνας 1977-1978.
- , «Με τον τρόπο των ηθοποιών», στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Το ταξίδι μακριά*, Θέατρο Τέχνης, Χειμώνας 1995-1996, σ. 6.
- , *Ο ήχος της ζωής*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006.
- , *Η Νίκη, Ο ουρανός κατακόκκινος, Σ' εσάς που με ακούτε*, Κέδρος, Αθήνα 2007.
- , *Διαμάντια και μπλουζ, Το ταξίδι μακριά*, Κέδρος, Αθήνα 2008.
- , «Ο δάσκαλός μου, ο μαθητής μου», στον τόμο Μάνος Καρατζογιάννης, *Στην Πόλη της Λούλας Αναγνωστάκη*, Σοκόλη, Αθήνα 2015, σσ. 85-89.
- Αναγνώστου Ουρανία, *Το θέατρο της Έλενας Πέγκα*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2016.
- Ανδρεάδης Γιάγκος, «Τα τυχερά του επαγγέλματος», *Μεσημβρινή*, 3.12.1990
- , «Θέατρο: το ψεύδος που αληθεύει», *Μεσημβρινή*, 4.4.1994.
- , «Πέραν του συνόρου», *Μεσημβρινή*, 6.4.1992.
- Ανδριανού Έλσα, «Δύο εκδοχές ενός κοινού μύθου. Παύλου Μάτεσι, *Προς Ελευσίνα*, Ουίλιαμ Φόκνερ, *Καθώς ψυχορραγώ*», *Επίλογος*, 97 (1997), σσ. 170-178.
- , «Στην υπηρεσία του ιθαγενούς», *Ακρόπολις*, 21.10.1998.
- , «Το ακατάλυτο χρέος», *Ακρόπολις*, 23.12.1998.
- , «Εικονικό σύμπαν και θεία άγνοια», *Ακρόπολη*, 26.5.1999.
- , «Επί σκηνής ιθαγενή», *Η Λέξη*, 151 (Μάιος-Ιούν. 1999), σσ. 276-278.
- , «Το θέατρο της Λείας Βιτάλη: μια περιπέτεια αυτογνωσίας», στον τόμο Λεία Βιτάλη, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σσ. 17-26.
- Ανυπόγραφο άρθρο, «Γυναίκες στην ερημιά του έρωτα», *Έθνος*, 23.12.1994.
- Ανυπόγραφο άρθρο, «Όταν οι ηθοποιοί εμπνέουν», *Ελευθεροτυπία*, 15.2.1995.
- Ανυπόγραφο άρθρο, «Το Μήλον της Μήλου», *Μακεδονία*, 10.4.1996.
- Appadurai Arjun, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

- Αρβανίτη Κατερίνα, «Ο τραγικός μύθος σε σύγχρονη διασκευή. Δύο δραματουργικές εκδοχές», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 194-202.
- Αρδίττης Βίκτωρ, «Μπλουζ και Θέατρο», στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Το Ταξίδι μακριά*, Θέατρο Τέχνης, Χειμώνας 1995-1996, σσ. 10-12.
- , «Λούλα Αναγνωστάκη – Μετά την πλοκή, τι;», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 81-86.
- Αρτώ Αντονέν, «Το θέατρο της σκληρότητας», στον τόμο *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μετ. Λίζα Μαντζοπούλου, επιμ. Παύλος Μάτεσις, Δωδώνη, Αθήνα, χ.χ., σσ. 139-161.
- Aston Elaine and George Savona, *Theatre as Sign-System: a Semiotics of Text and Performance*, Routledge, London/New York 1991.
- Austin J. L., *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford 1962.
- Avigal Shoshana and Shlomith Rimmon-Kenan, «What do Brook's Bricks mean? Toward a Theory of the 'Mobility' of Objects in Theatrical Discourse», *Poetics Today*, 2:3 (1981), σσ. 11-34.
- Bachelard Gaston, *Η ποιητική του χώρου*, μετ. Ελένη Βέλτσου, Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή, Χατζηνικολής, Αθήνα 1982.
- , *Το νερό και τα όνειρα: δοκίμιο πάνω στην φαντασία της ύλης*, μετ. Έλση Τσούτη, Χατζηνικολής, Αθήνα 1985.
- Badiou Alain, *Éloge du théâtre*, Flammarion, χ.τ. 2013.
- Baïbourine Albert, «Les aspects sémiotiques du fonctionnement des objets», *Éthnologie Française*, XXVI 4 (1996), σσ. 641-653.
- Βακαλοπούλου Ηρώ, «Ολοταχώς στα... 1970», *Θεσσαλονίκη*, 19.10.1990.
- Βαμβουνάκη Μάρω, *Θεατρικά 2*, Φιλιππότης, Αθήνα 2007.
- Βαρβέρης Γιάννης, *Πλατεία Θεάτρου: Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της Σκηνης*, Σοκόλη, Αθήνα 1994.
- Βαρβέρης Γιάννης, «Δυο θεριά ανήμερα», *Η Καθημερινή*, 22.11.1998.
- , «Για τον Λύτρα, από άλλο σημείο», στο Στέλιος Λύτρας, *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 2000, σσ. 15-17.
- , *Η κρίση του θεάτρου, Γ': Κείμενα θεατρικής κριτικής (1989-1994)*, Σοκόλη, Αθήνα 1995.
- , *Η κρίση του θεάτρου, Δ': Κείμενα θεατρικής κριτικής (1994-2003)*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003.
- Βαροπούλου Ελένη, «Η ελληνική δραματουργία», *Το Βήμα*, 18.11.1990.
- , «Εξομολογήσεις εκ βαθέων», *Το Βήμα*, 3.2.1991.
- , «'1843'», *Το Βήμα*, 3.3.1991.
- , «'Ο Δείπνος' του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο Εθνικό Θέατρο», *Το Βήμα*, 7.3.1993.

- , «Οι φόρμες, τα ιδιώματα, οι παραστάσεις», *Το Βήμα*, 20.3.1994.
- , «Η 'Camera Degli Sposi' του Γιώργου Βέλτσου από την Εταιρεία Θεάτρου 'Διπλούς Έρωες'», *Το Βήμα*, 17.4.1994.
- , «'Με δύναμη από την Κηφισιά' των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά στο Θέατρο της οδού Κυκλάδων», *Το Βήμα*, 26.3.1995.
- , «Σκηνές από μια πόλη», *Το Βήμα*, 9.4.1995.
- , *Το ζωντανό θέατρο*, Άγρα, Αθήνα 2002.
- , «Η γλώσσα είναι το όπλο», στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Σ' εσάς που με ακούτε*, Νέα Σκηνή-Θέατρο Οδού Κυκλάδων, Χειμώνας 2002-2003, σσ. 145-150.
- , *Το θέατρο στην Ελλάδα: Η παράδοση του καινούριου (1974-2006)*, τ. Β', Άγρα, Αθήνα 2011.
- Barthes Roland, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, μετ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 2007.
- , *Ο Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*, μετ. Γιάννης Κρητικός, Κέδρος, Αθήνα 2007.
- , «Rhétorique de l' image», *Communications*, 4 (1964), σσ. 44-51.
- Baudrillard Jean, *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968.
- , «La morale des objets: fonction-signe et logique de classe». *Communications*, 13 (1969), σσ. 23-50.
- , *Pour une critique de l' économie politique du signe*, Gallimard, Paris 1972.
- , *Simulacra and Simulation*, μετ. Sheila Faria Glaser, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.
- , *Η κανονιστική ηθική των αντικειμένων: λειτουργία-σημείο και ταξική λογική*, μετ. Κώστας Σπηλιώτης, Alloglotta, Αθήνα 2011.
- Bazin Jean et Alban Bensa, «Les objets et les choses: des objets à la 'chose'», *Genèses*, 17 (1994), σσ. 4-7.
- Βελουδής Γιώργος, *Ψηφίδες για μια θεωρία της λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1992.
- Βέλτσος Γιώργος, *Camera Degli Sposi*, Πλέθρον, Αθήνα 1993.
- , *Χώματα*, Πλέθρον, Αθήνα 1997.
- Benedetto Stephen di, *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*, New York/London, Routledge 2010.
- Bennett Jane, «Thing Power», στον τόμο Bruce Braun and Sarah J. Whatmore (eds), *Political Matter: Technoscience, Democracy and Public Life*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, σσ. 35-62.
- Βερβεροπούλου Ζωή, «Περί θεατρικότητας και άλλων δαιμονίων», *Κούντα*, 4 (Μάρ. 1996), σ. 2.
- , «Το θεατρικό περικείμενο: υπόσταση και λειτουργία του στο έργο του Βασίλη Ζιώγα», *Νέα Εστία*, 1759 (Σεπτ. 2003), σσ. 342-349.
- , «Στην κόψη των ειδών η 'Ακτίς Αελίου'», *Θεσσαλονίκη*, 4.4.2005.
- , «Η σημαντική των τίτλων στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα 22-24.10.2004, επιμ. Νίκος Χρυσόχοος & Μαρία Ρενιέρη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, *Περί Τεχνών*, Πάτρα 2006, σσ. 97-107.

- , «Θεατρικοί ήρωες δίχως όνομα: η ανωνυμία ως ταυτότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», στον τόμο *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Γρανάδα, 9-12.9.2010, επιμ. Κωνσταντίνος Δημάδης, τ. Β', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σσ. 687-699.
- Bergson Henri, *Υλη και μνήμη: Δοκίμιο για τη σχέση σώματος και πνεύματος*, μετ. Πολυξένη Ζινδρίλη & Δημήτρης Υφαντής, Ροές, Αθήνα 2013.
- Βιρβιδάκης Μιχάλης, *Στην Εθνική με τα μεγάλα*, Το Ροδακίό, χ.τ. 2001.
- Βιτάλη Λειά, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2008.
- , *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2010.
- , «Το ροστμπίφ είναι το σύμβολο της ανθρωποφαγίας μας: Συνέντευξη στην Βασιλική Τζεβελέκου», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 2.3.2018.
- Blessios Athanassios, «Le repas et la convivialité dans la dramaturgie néo-hellénique du xix^e et du xx^e siècle», *Cahiers Balkaniques*, [Hors-série \(2016\) : Manger en Grèce](#), ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <https://journals.openedition.org/ceb/6307>
- Βογάσαρης Άγγελος, *Η αγάπη της μαϊμούς*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 1995.
- Boudon Pierre, «Sur un statut de l' objet», *Communications*, 13 (1969), σσ. 65-87.
- Bousioroulou Thalia, «La dimension symbolique du repas dans la dramaturgie néo-hellénique», *Cahiers Balkaniques*, [Hors-série \(2016\) : Manger en Grèce](#)., ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <https://journals.openedition.org/ceb/6350>
- Bromberger Christian, «Technologie et analyse sémantique des objets: pour une sémio-technologie», *L' Homme*, 19:1 (1979), σσ. 105-140.
- Brown Bill, «Thing Theory», *Critical Inquiry*, 28:1 (2002), σσ. 1-22.
- Carlson Marvin, «The Semiotic of Character Names», *Semiotica*, 44 3/4 (1983), σσ. 283-296.
- , *The haunted stage: The theatre memory machine*, The University Michigan Press, Ann Arbor 2003.
- Carman Taylor and Mark B. N. Hansen (eds), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- Catsiapis Hélène, «Les boissons au théâtre: un langage dramatique», *Communication et langages*, 38 (2ème trimestre 1978), σσ. 85-100.
- , «Les objets au théâtre», *Communications et langages*, 43 (3ème trimestre 1979), σσ. 59-78.
- Γεωργακοπούλου Βένια, «Πεθαίνοντας στα γέλια», *Ελευθεροτυπία*, 27.4.1998.
- Γεωργίου Αδριανός, «Οι Έλληνες: συνοπτικός σχολιασμός, ελληνικών έργων και παραστάσεων του χειμώνα που πέρασε», *Θεατρικά Γεγονότα και Ζητήματα*, 6-7 (Ιαν.-Ιούν. 1991), σσ. 5-10, 35.
- , «Η μεγάλη μέθεξη», *Ραδιοτηλεόραση*, 9-15.11.1996.
- , «Σκηνοθεσία ιδιοφυής», *Ραδιοτηλεόραση*, 10.4.1997.
- , «Δραματουργημένο έπος», *Ραδιοτηλεόραση*, 27.3.1998, σ. 83.
- , «Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου: 'Εμείς οι άλλοι'», *Ραδιοτηλεόραση*, 16-22.1.1999.

- , «Θέατρο Οδού Αντιοχείας. Πέπης Οικονομοπούλου: ‘Ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα στον καθρέφτη’», *Ραδιοτηλεόραση*, 25.2.1999.
- , «Αξίωση έργου σπουδαίου», *Ραδιοτηλεόραση*, 29.4.1999, σ. 95.
- Γεωργοπούλου Βαρβάρα, Άτιτλο σημείωμα, στον τόμο Άκης Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σ. 262-266.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Εισαγωγικά και παρενθέσεις σε δέκα παραγράφους», *Διαβάζω*, 89 (1984), σσ. 12-15.
- , «Η χλεύη και το θάμβος», στο Παύλος Μάτεσις, *Περιποιητής Φυτών*, Εθνικό Θέατρο-Νέα Σκηνή, Χειμώνας 1988-1989.
- , «Αλληγορία περί εθνικής αφέλειας», *Τα Νέα*, 23.10.1990.
- , «Θεσμικός πανικός», *Τα Νέα*, 27.11.1990.
- , «Σε αναζήτηση άλλου ρυθμού», *Τα Νέα*, 20.11.1990.
- , «Η χλεύη ως αυτογνωσία», *Τα Νέα*, 31.12.1990.
- , «Μαριβόπουλος: ‘1843’», *Τα Νέα*, 22.1.1991.
- , «Ψιμυθιωμένος πανικός», *Τα Νέα*, 25.2.1992.
- , «Μετά την τραγωδία», *Τα Νέα*, 5.4.1993.
- , «Ο Δον Κιχώτης μύστης», *Τα Νέα*, 10.1.1994.
- , «Αθόρυβος πνιγμός», *Τα Νέα*, 21.2.1994.
- , «Σατιρική ηθολογία», *Τα Νέα*, 5.12.1994.
- , «Οι ειρωνικές τραγωδίες του Μάτεσις», *Η Λέξη*, 122 (1994), σσ. 409-411.
- , «Νηφάλια μέθη», στο Παύλος Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, Εθνικό Θέατρο-Κεντρική Σκηνή, Χειμώνας 1994-1995, σσ. 16-17.
- , «Η τέχνη του μονολόγου», *Τα Νέα*, 30.1.1995.
- , «Φόνος εξαιτίας πανικού», *Τα Νέα*, 13.3.1995.
- , «The Bost... Seller», *Τα Νέα*, 14.8.1995.
- , «Γραφής συνέχεια», *Τα Νέα*, 8.4.1996.
- , «Η ποιητική της θεατρικής ανθρωπολογίας», *Δρώμενα*, 15 (Μάιος 1996), σσ. 12-13.
- , «Δύο ιερά τέρατα», *Τα Νέα*, 16.12.1996.
- , «Λοξά καμώματα», *Τα Νέα*, 26.5.1997.
- , «Νέκυια και Νείκος Άδου», *Τα Νέα*, 12.1.1998.
- , «Ϊπτάμενος ρεαλισμός», *Τα Νέα*, 16.2.1998.
- , «Η μοιραία μία και μόνη οδός», *Τα Νέα*, 23.2.1998.
- , «Κατάδυση αυτογνωσίας», *Τα Νέα*, 19.10.1998.
- , «Μύηση στον νέο μύθο», *Τα Νέα*, 8.2.1999.
- , «Επικράτεια Καμπανέλλη», *Τα Νέα*, 19.4.1999.
- , «Υποκαθιστώντας τον Γκοντό», *Τα Νέα*, 3.5.1999.
- , «Η ζωή ως μίμησις θεάτρου», *Τα Νέα*, 8.5.1999.
- , «Ηθών αποτύπωση», *Τα Νέα*, 6.12.1999.
- , *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, τ. Β΄, Εστία, Αθήνα 2000.
- , «Ο πρέσβης Καμπανέλλης», *Τα Νέα*, 22-23.6.2002, σ. 6/32.
- , «Η ανάπτυξη ως ρεμούλα», *Τα Νέα*, 15.7.2002.
- , «Παρατραγωδία, παρωδία, φλύαξ», *Τα Νέα*, 13.9.2003.
- , «Αστικό ιλαρόδραμα», *Τα Νέα*, 6.2.2006.

- Chaudhuri Una, *Staging place: the Geography of Modern Drama*, The University of Michigan Press, Michigan 1997.
- Γιαλαμάς Ασημάκης, *Το χρήμα*, Δωδώνη, Αθήνα 2002.
- Γκίνη Ελένη, «Το πολλαπλό είδωλο του Ξένου στη δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη», *Θεατρογραφίες*, 16 (2011), σσ. 87-91.
- Γκουζέλου Αλεξάνδρα, Εύη Δημοπούλου, «Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα: Μια σημειωτική προσέγγιση της παράστασης της Έλενας Πέγκα στο CLUB + SODA», *Θεατρογραφίες*, 6-7 (Δεκ. 1997), σσ. 120-125.
- Constantinidis Stratos E., «Greek Drama and Multiculturalism. Is it Drama? Is it Modern? Is it Greek? A prolonged prologue», *Journal of Modern Greek Studies*, 14 (1996), σσ. 1-30.
- Γραμματάς Θεόδωρος, «Μεθοδολογικά προβλήματα στην έρευνα του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου (1949-1983)», *Διαβάζω*, 89 (1984), σσ. 55-59.
- , «Αισθητικές και ιδεολογικές παράμετροι στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο», *Εκκύκλημα*, 24 (1990), σσ. 46-48.
- , *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Αφοί Τολίδη, Αθήνα 1992.
- , «Διαδικασίες μεταλλαγής του αρχαιοελληνικού μύθου στα μονόπρακτα ‘Ο Δείπνος’», στον τόμο *Αφιέρωμα: Ιάκωβος Καμπανέλλης*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζωγράφου, Αθήνα 1994, σσ. 21-28.
- , «Μύθος και διακειμενικότητα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο Στ’*, Κέδρος, Αθήνα 1994, σσ. 203-226.
- , *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα: πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, 2 τ., Εξάντας, Αθήνα 2002.
- , *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, Εξάντας, Αθήνα 2004.
- , «Για μια διαφορετική θεώρηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου: Μεθοδολογικά σχήματα και ερμηνευτικές προτάσεις», στον τόμο *Πρακτικά Γ’ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή: Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρής & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών/Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 2010, σσ. 543-547.
- Γραμμέλη Αφροδίτη, «Ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης λίγο πριν από την ‘Τελευταία πράξη’. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο Γιώργος Μιχαηλίδης συνομιλούν για τη φιλία που τους συνδέει και την εφετινή συνεργασία τους στο Ανοιχτό Θέατρο», *Το Βήμα*, 11.3.2001.
- Γράμψας Θεόδωρος, *Τριάντα χρόνια ακριβώς*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.
- , *Μια πέτρα λάθος. Οι Αλησμονημένοι*, Παρισιάνου, Αθήνα 2008.
- Γρηγορίου Ρέα, «Όσοι έχασαν τον ύπνο τους: Μοντερνικότητα και νεοαστικό ήθος», στο Τάκης Θεοδωρόπουλος, *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*, Θέατρο του Νότου, Χειμώνας 1996-1997, σσ. 32-41.
- , «Η νύχτα της κουκουβάγιας: Στα όρια της ύπαρξης», στον τόμο *Πρακτικά Β’ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη*

- δεκαετία του 1990, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 119-125.
- , «Τα δραματικά πρόσωπα στο θέατρο του Γιώργου Διαλεγμένου», στον τόμο *Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή: Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρής & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών/Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 191-198.
- Δεμερτζή Βασιλική, «Όταν τα πρόσωπα της *Αυλής* μπαίνουν στην Ορχήστρα», *Οδός Πανός*, 155 (Ιαν.-Απρ. 2012): *Αφιέρωμα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη*, σσ. 84-89.
- Δημητριάδης Δημήτρης, «Συνέντευξη. Δεκαοχτώ λογοτέχνες της νεότερης γενιάς», *Διαβάζω*, 50 (Φεβ. 1982), σσ. 41-82.
- , *Η αρχή της ζωής*, Άγρα, Αθήνα 1995.
- , *Η ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή*, Θέατρο του Νότου, Αθήνα 2000.
- , *Το πέραςμα στην άλλη όχθη: Συζητήσεις με τον Γιώργο Καλιεντζίδη*, Άγρα, Αθήνα 2005.
- , *Η εμπράγματη φαντασία: Μια πολύπλευρη συνέντευξη*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007.
- , «Συνέντευξη στην Βανέσσα Θεοδοφοπούλου. 'Δεν είμαι ενταγμένος σε καμιά ομάδα'», *Η Καθημερινή*, 17.1.2010.
- , *Ο πόνος ως πόλη*, Σαιξπηρικών, Θεσσαλονίκη 2011.
- , «Συνέντευξη στην Σόνια Ζαχαράτου. Δημήτρης Δημητριάδης: 'Έχω σκεφτεί τον φόνο από έρωτα'», *BHMAgazino*, 19.11.2012.
- , «Συνέντευξη στην Σόνια Ζαχαράτου. «Δημήτρης Δημητριάδης: 'Γράφω επειδή δεν μπορώ ν' αγαπηθώ'», *BHMAgazino*, 20.10.2013, σ. 27.
- , «Συνέντευξη στην Ιωάννα Κλεφτόγιαννη. Δημητριάδης: τα ταμπού παραμένουν», *Ο Αναγνώστης*, 28.11.2013.
- Δημητριάδης Δημήτρης, Στέφανος Λαζαρίδης, «Η πρώτη παράσταση: Μία συζήτηση του Στέφανου Λαζαρίδη και του Δημήτρη Δημητριάδη», στο Δημήτρης Δημητριάδης, *Η αρχή της ζωής*, Άγρα, Αθήνα 1995, σσ. 111-176.
- Δήμου Άκης, «Σημείωμα του συγγραφέα», στο Άκης Δήμου ...*Και Ιουλιέττα*, Θέατρο Κάτιας Δανδουλάκη, Χειμώνας 1996-1997.
- , «Η βαριά ανάσα της σιωπής: Συνέντευξη στον Τάσο Ρέτζιο», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 3.10.1999, σ. 27.
- , «Σημείωμα του συγγραφέα», στο Άκης Δήμου *Η ψίχα του νερού*, Εθνικό Θέατρο-Πειραματική Σκηνή, Χειμώνας 2000-2001.
- , «Από το χαρτί στη σκηνή», *Θεατρικά Τετράδια*, 44 (2004): *Το θέατρο του Άκη Δήμου*, σσ. 7-9.
- , *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2006.
- , «Συνέντευξη στην Βίκη Μαντέλη», *Φουαγιέ*, 6 (Ιούν. 2006), σσ. 44-65.
- , «Με δύναμη από την ερημιά. Ξαναδιαβάζοντας τα *Διαμάντια και Μπλουζ* της Λούλας Αναγνωστάκη», *Θεατρογραφίες*, 16 (2011), σσ. 92-94.

- Δημουλά Κική, «Ως απλός ένθερμος θεατής», στο Παύλος Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, Εθνικό Θέατρο-Κεντρική Σκηνή, Χειμώνας 1994-1995, σ. 19.
- Διαλεγμένος Γιώργος, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2007.
- Διαμαντάκου Καίτη, «Ο χώρος μιας τριλογίας: ‘Εβδομη μέρα της δημιουργίας’, ‘Η αυλή των θαυμάτων’, ‘Η ηλικία της νύχτας’», *Δρώμενα*, 14 (1995), σσ. 41-46.
- Διαμαντάκου-Αγάθου Καίτη, «Εναλλαγές και παραλλαγές του κωμικού: από τον Αριστοφάνη στον Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα 22-24.10.2004, επιμ. Νίκος Χρυσόχοος & Μαρία Ρενιέρη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, *Περί Τεχνών*, Πάτρα 2006, σσ. 410-434.
- , «Τα αλλεπάλληλα είδωλα της φαντασιακής γυναίκας στο θεατρικό έργο του Ανδρέα Στάικου», στον τόμο *Lapithos. Histoire et littérature - Le double dans la littérature Néo-hellénique*, επιμ. Andréas Chatzisavas, Éditions Praxandre, Besançon 2006, σσ. 415-428.
- , «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία και σύγχρονη ελληνική δραματουργία: Η αυτονόμηση της μονολογικότητας», *Παράβασις*, 10 (2010), σσ. 55-84.
- , «Οι αντιφάσεις μιας παιδοκτόνου ή η πολυφωνική ταυτότητα της Μήδειας στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», στον τόμο *Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, τ. Α΄, Γρανάδα 9-12.9.2010, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σσ. 541-558.
- , «Από το Théâtre de la Commune του 1968 στο Théâtre Odéon του 2010: η διαδρομή του μύθου στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο *Πρακτικά Διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, αφιερωμένου στον Νικηφόρο Παπανδρέου: Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις*, Θεσσαλονίκη 30.9-3.10.2010, επιμ. Ανδρέας Δημητριάδης, Ιουλία Πιπινιά, Άννα Σταυρακοπούλου, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ, Εκδόσεις ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2014, σσ. 473-483.
- Διαμαντής Νίκος, «Ποίηση στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Αθήνα 4-6.4.1998, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 1999, σσ. 278-282.
- , «Το θέατρο του Στέλιου Λύτρα», στον τόμο *Πρακτικά Β΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 2000, σσ. 254-259.
- Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, επιμ. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, Robert Laffont/Jupiter, Paris 1982.
- Διονυσοπούλου Σοφία, *Νυχτωδία*, Άγρα, Αθήνα 2000.

- Domanska Ewa, «Things as Others», paper presented at the *XXth International Congress of Historical Sciences*, Sydney 3-9.7.2005, σσ. 1-13.
- Δρακοπούλου Χ. Δ., «Ανδρέας Στάκος: Η αρχή βρίσκεται στο τέλος», *Θεατρικά Γεγονότα και Ζητήματα*, 6-7 (Ιαν.-Ιούν. 1991), σσ. 46-48.
- Eco Umberto, «Paramètres de la sémiologie théâtrale», στον τόμο André Helbo (ed.), *Sémiologie de la représentation*, Complexe, Bruxelles 1975, σσ. 33-41.
- , «Semiotics of Theatrical Performance», *The Drama Review*, 73 (1977), σσ. 107-117.
- , *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1976.
- Elam Keir, *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, μετ. Καίτη Διαμαντάκου, επιμ. μετ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.
- Εξάρχου Καλλιόπη, «‘Ημέρες κρίσεως’ των θεατρικών προσώπων στα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Αόρατος Θίασος, Ο Δείπνος και Μια Συνάντηση κάπου αλλού*», στον τόμο *Πρακτικά Β΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 105-113.
- , «Η φανταστική παράσταση του θανάτου στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Μια Κωμωδία*», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα 22-24.10.2004, επιμ. Νίκος Χρυσόχοος & Μαρία Ρενιέρη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σσ. 401-409.
- , «Δημήτρης Δημητριάδης: Η ‘Υπερλογοτεχνία’ συναντά το ‘Δράμα του Σύμπαντος’», στον τόμο *Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Θεσσαλονίκη 2-5. 10.2014, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τ. Δ΄, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2015, σσ. 289-298.
- , *Δημήτρης Δημητριάδης: Το θέατρο του ανθρωπισμού*, Σοκόλη, Αθήνα 2016.
- Festal-Livanis Solange, «Τρώμε, υποτίθεται – On dirait qu’on mange: La Cène fantomatique dans le théâtre de Iakovos Kambanellis», *Cahiers Balkaniques, Hors-série (2016) : Manger en Grèce*, ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <https://journals.openedition.org/ceb/6252>
- Fischer-Lichte Erika, *Θέατρο και μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μετ. Ν. Σιουζουλή, Πατάκης, Αθήνα 2013.
- , *The Semiotics of Theater*, μετ. Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis [1992].
- Foucault Michel, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μετ. Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα 2012.
- Garner Stanton B., Jr., *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell University Press, Ithaca and London 1994.
- Ζαρόκωστα Μέλπω, *Δυο κοπέλες μόνες*, Νεφέλη, Αθήνα, 1999.
- Gell Alfred, «Newcomers to the world of goods: consumption among the Muria Gonds», στο Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities*

- in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, σσ. 110-138.
- Ζηροπούλου Κωνσταντίνα, «Σε αναζήτηση ταυτότητας», στο Χρύσα Σπηλιώτη, *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική;*, Σοκόλη-Κουλεδάκης, Αθήνα 2009, σσ. 7-9.
- , «Το 1843 του Ανδρέα Στάικου και η χρήση της Ιστορίας», *Παράβασις*, 10 (2010), σσ. 93-109.
- , *Το θέατρο του Ανδρέα Στάικου: στοιχεία ποιητικής*, Σοκόλη, Αθήνα 2019.
- Ζιώγας Βασίλης, «Το νοητικό θέατρο γεννιέται. Το πιο αληθινό από καταβολής κόσμου», *Θέατρο*, 67-68 (Μάιος-Αύγ. 1981), σσ. 56-58.
- , «Η ελευθερία αποκτιέται με την πράξη: Συνέντευξη στην Βένια Γονατοπούλου», *Πρώτη*, 22.4.1987.
- , «Ο 'Δον Κιχώτης' μου: Συνέντευξη στον Γιώργο Δ. Σαρηγιάννη», *Τα Νέα*, 29.1.1993.
- , *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*, Ερμής, Αθήνα 1996.
- , «Ένας ακροβολιστής του καθημερινού λόγου», *Δρόμωνα*, 15 (Μάιος 1996), σ. 44.
- , «Η συμβολή της Γυναίκας στον ανθρώπινο μύθο», *Περίτεχνο*, 1 (1999), σσ. 38-41.
- , «Η αντιστροφή της τραγωδίας», *Περίτεχνο*, 5 (2000), σσ. 6-8.
- , *Η Επίσκεψη*, Ερμής, Αθήνα 2002.
- , *Το Μποζό*, Ερμής, Αθήνα 2002.
- Goffman Erving, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Northeastern University Press, Boston 1986.
- Grosz Elizabeth, «The Thing», στον τόμο *Architecture from the outside*, MIT Press, Cambridge/ Massachusetts 2001, σσ. 167-184.
- Hamera Judith, «Disruption, Continuity, and the Social Lives of Things: Navajo Folk Art and/as Performance», *The Drama Review*, 50:4 (Winter 2006), σσ. 146-160.
- Harman Graham, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois 2002.
- , *Heidegger Explained: From Phenomenon to Thing*, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois 2007.
- , «The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism», *New Literary History*, 43:2 (2012), 2012, σσ. 183-203.
- Harris Jonathan Gil, «Shakespeare's Hair: Staging the Object of Material Culture», *Shakespeare Quarterly*, 52:4 (Winter 2001), σσ. 479-491.
- Heidegger Martin, *What is a Thing*, μετ. W. B. Barton, Jr & Vera Deutsch, Gateway Editions, South Bend/Indiana 1967.
- , «The Thing», στον τόμο *Poetry, Language, Thought*, μετ. Albert Hofstadter, Harper and Row, New York 1971, σσ. 165-182.
- , *Είναι και Χρόνος*, 2 τ., μετ. Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα 1985/1998.
- Helbo André, *Theory of Performing Arts*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1987.
- Ηλιόπουλος Γιώργος, *Desperados*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

- Honzl Jindřich, «The Dynamics of the Sign in the Theatre», στον τόμο Ladislav Matějka and Irwin R. Titunik (eds), *Semiotic of Art*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts 1976, σσ. 74-93.
- Θεοδοσοπούλου Μαίρη, «Βαθιά χαραγμένες ψυχές: Ι. Καμπανέλλη: *Ο δρόμος περνά από μέσα*, στο 'Πειραματικό Θέατρο της Πόλης'», *ANTI*, 30.11.1990.
- , «Ένα επικίνδυνο και τολμηρό παιχνίδι», *ANTI*, 3.4.1992.
- Θεοδωράτου Κατερίνα, «Μοτίβα στα έργα του Βασίλη Κατσικονούρη», ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από https://www.academia.edu/36466308/%CE%9C%CE%BF%CF%84%CE%A%CE%B2%CE%B1_%CF%83%CF%84%CE%B1_%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%92%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%BB%CE%B7_%CE%9A%CE%B1%CF%84%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%BF%CF%8D%CF%81%CE%B7
- Θεοδωρόπουλος Τάκης, «Πώς έμπλεξα με το θέατρο», στο Τάκης Θεοδωρόπουλος, *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*, Θέατρο του Νότου, Χειμώνα 1996-1997, σσ. 1-14.
- , *Όσοι έχασαν τον ύπνο τους*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- Θηβαίος Απόστολος, «Οι ποιμένες των βράχων», στον τόμο Στέλιος Λύτρας, *Τα Θεατρικά*, 24 Γράμματα, Αθήνα 2018, σσ. 247-249.
- Θυμέλη, «Εκπονήσεις και θάνατοι του εθνικού μας τοπίου», *Ριζοσπάστης*, 27.11.1990.
- , «Δηλητηριώδεις μικρογραφίες», *Ριζοσπάστης*, 11.12.1990.
- , «'Διαμάντια και Μπλουζ' στο 'Αθήναιον'», *Ριζοσπάστης*, 1.1.1991.
- , «'Η πραγματικότητα είναι πάντα εδώ' στο 'Θέατρο Τέχνης'», *Ριζοσπάστης*, 5.2.1991.
- , «'1843' στο 'Θέατρο 3^{ης} Σεπτεμβρίου'», *Ριζοσπάστης*, 5.2.1991.
- , «'Επιχείρησις Ιουδίθ' στη 'Θεατρική Σκηνή'», *Ριζοσπάστης*, 3.3.1992.
- , «'Το δαχτυλάκι της Ολυμπιάδας από το 'Αττικό Θέατρο'», *Ριζοσπάστης*, 17.3.1992.
- , «'Ο δείπνος' στο Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 7.3.1993.
- , «'Φτερά στρουθοκαμήλου' στο 'Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας'», *Ριζοσπάστης*, 19.4.1994.
- , «'Το χρήμα' στο 'Ανοιχτό Θέατρο'», *Ριζοσπάστης*, 29.11.1994.
- , «'Αυγά μαύρα' στη 'Θεατρική Σκηνή'», *Ριζοσπάστης*, 21.3.1995.
- , «'Ο κατά Μποστ 'Ρωμαίος και Ιουλιέτα'», *Ριζοσπάστης*, 31.10.1995.
- , «'Μπαμπάδες με ρούμι' στο 'Βεάκη'», *Ριζοσπάστης*, 24.12.1996.
- , «'Στην εθνική με τα μεγάλα' στη 'Νέα Σκηνή'», *Ριζοσπάστης*, 18.11.1997.
- , «'Σκηνικοί 'δεσμοί'», *Ριζοσπάστης*, 10.2.1998.
- , «'Μια συνάντηση κάπου αλλού' στο 'Θέατρο Τέχνης'», *Ριζοσπάστης*, 14.4.1998.
- , «'La Cumbarsita' στη 'Στοά'», *Ριζοσπάστης*, 27.10.1998.
- , «'Εμείς οι άλλοι' στο Εθνικό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 1.12.1998.
- , «'Στη χώρα του Ίψεν' στο 'Ανοιχτό Θέατρο'», *Ριζοσπάστης*, 11.5.1999.
- , «'Η Ιουλιέτα των μάκιντος' στο 'Σημείο'», *Ριζοσπάστης*, 25.4.2000.

- , «'Η τελευταία πράξη' στο 'Ανοιχτό Θέατρο'», *Ριζοσπάστης*, 24.4.2001.
- Θωμαδάκη Μαρίκα, «'Πειραματικό Θέατρο της Πόλης' – Ιάκωβου Καμπανέλλη: 'Ο δρόμος περνά από μέσα'», *Νέα Εστία*, 1529 (15.3.1991), σσ. 416-417.
- Θωμαδάκη Μαρίκα, «'Λάκη Λαζόπουλου: Η Κυριακή των παπουτσιών'», *Θεατρογραφίες*, 2 (Καλοκαίρι 1998), σσ. 70-71.
- , «'Σχέσεις υποβολής και επιβολής στο θέατρο του Γιώργου Μανιώτη'», στον τόμο *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Αθήνα 4-6.4.1998, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 283-292.
- , «'Λούλας Αναγνωστάκη: 'Ο ουρανός κατακόκκινος'. Μια πραγματολογική προσέγγιση'», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 63-73.
- , «'Αυγά Μαύρα' του Διονύση Χαριτόπουλου στη 'Θεατρική Σκηνή', Θέατρο 'Άττις'», *Θεατρογραφίες* 19 (Οκτ. 2014), σσ. 94-95.
- Introna Lucas, «Ethics and the Speaking of Things», *Theory, Culture, Society*, 26:4 (2009), σσ. 25-46.
- Ιωαννίδης Γρηγόρης, «Αναφορά στον Βασίλη Ζιώγα», *Αντί*, 747 (2001), σσ. 44-47.
- , Άτιτλο σημείωμα, στο *Μονόλογοι 2003*, Θέατρο Μεταξουργείο / Δημοτικό Θέατρο Καλαμαριάς, Χειμώνας 2003-2004.
- Ιωαννίδου Ελευθερία, «Μεταμορφώσεις της τραγωδίας στη νεοελληνική δραματουργία 1990-2005», *Διαβάζω*, 461 (Μάρ. 2006): *Αφιέρωμα: Νεοελληνικό θεατρικό έργο (1985-2005)*, σσ. 113-115.
- Jaeger Suzanne M., «Embodiment and Presence: The Ontology of Presence Reconsidered», στον τόμο David Krasner and David Z. Saltz (eds), *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2009, σσ. 122-141.
- Jameson Frederic, *Το Μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μετ. Γιώργος Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Jousse Marcel, *L'anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 1974.
- Καγγελάρη Δηώ, «Απογοήτευση...», *Έθνος*, 14.11.1990.
- , «Οι εικόνες μιας γυναίκας», *Έθνος*, 4.3.1991.
- , «Αρχετυπικές μορφές της μυθολογίας», *Έθνος*, 11.4.1993.
- , «Γαλοπούλα ή στρουθοκάμηλος;», *ΑΝΤΙ*, 4.2.1994.
- , «Κοιτάζοντας τον κατακόκκινο ουρανό», *Ο Πολίτης*, 59 (Δεκ. 1998), σσ. 42-43.
- , «Λουλούδια για μια Ιουλιέττα», *Ημερησία*, 4.3.2000.
- , «'Με δύναμη από την Κηφισιά' και στη Θεσσαλονίκη», *Ημερησία*, 17.2.2001.
- Καλαϊτζή Γλυκερία, «Στρατηγικές ζωής και τακτικές επιβίωσης στη δραματουργία του Δημήτρη Κεχαΐδη και της Ελένης Χαβιαρά», *Θεατρικά Τετράδια*, 36 (2000): *Δημήτρης Κεχαΐδης – Ελένη Χαβιαρά*, σσ. 29-39.
- Καλλάκη Ματίνα, «Φτερά στρουθοκαμήλου», *Επενδυτής*, 16.4.1994.
- , «Επιτυχής περιήγηση...», *Επενδυτής*, 16.3.1996.

- , «Ωραία φάση στη Νέα Σκηνή!», *Επενδυτής*, 25-26.5.1996.
- , «Χρόνια πολλά, κύριε Καμπανέλλη! Το έργο του ‘Η τελευταία πράξη’ στην Πειραματική Σκηνή της ‘Τέχνης’ στη Θεσσαλονίκη», *Επενδυτής*, 21-22.11.1997.
- , «‘La Cumparsita’ σαν να λέμε ‘Τέλος εποχής’», *Επενδυτής*, 10-11.10.1998.
- , «Ο κώδικας της θεατρικής τέχνης ανανεώνεται», *Επενδυτής*, 28.11.1998.
- , «Παιχνίδι φαντασίας με τον Ίψεν», *Επενδυτής*, 17-18.4.1999, σ. 36.
- , «Η ‘Αυλαία’ που έπεσε βιαστικά», *Επενδυτής*, 24.4.1999.
- , «Δωμάτιο χωρίς θέα», *Επενδυτής*, 30.4.1999.
- , «Τηλεοπτική κωμωδία ηθών και χαρακτήρων», *Επενδυτής*, 27-28.11.1999.
- , «Οι τζαζ ιστορίες των μετακομίσεων», *Επενδυτής*, 19.3.2000.
- , «Στην Ιθάκη δεν υπάρχει θέση για τον Οδυσσέα-ηθοποιό», *Επενδυτής*, 21-22.4.2001.
- , «Είκοσι χρόνια αλαλούμ σε μια ‘Κωμωδία’», *Επενδυτής*, 6-7.7.2002.
- , «‘Σ’ εσάς που με ακούτε’». *Ο Κόσμος του Επενδυτή*, χ.χ.
Καμπανέλλης Ιάκωβος, *Από σκηνής και από πλατείας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990.
- , «Η ηλικία των έργων», *Εκκύκλημα*, 24 (1990), σ. 22.
- , «Όσο πιο εθνικό είναι ένα έργο τόσο περισσότερο οικουμενικό: Συνέντευξη στην Ελένη Καλλία», *Θεατρικά Γεγονότα και Ζητήματα*, 6-7 (Ιαν.-Ιούν. 1991), σσ. 19-21 και σ. 63.
- , *Θέατρο Ε’*, Κέδρος, Αθήνα 1991.
- , *Θέατρο Στ’*, Κέδρος, Αθήνα 1994.
- , «Συνέντευξη στην Καλλιόπη Εξάρχου: ‘Το γράψιμο του θεατρικού συγγραφέα είναι πράξη’», *Κοκίνα*, 4 (Μάρ. 1996), σσ. 1, 4-5.
- , *Θέατρο Ζ’*, Κέδρος, Αθήνα 1998.
- , «Στιγμές από την δημιουργία του: Συνομιλία με τις Ασημίνα Μαυροειδή, Μαίρη Ντίνου και Μάρη Ρεντζέπη το Δεκέμβριο 1997», *Θεατρογραφίες*, 1 (Μάρ. 1998), σσ. 65-70.
- , «Life, History, Myth», στον τόμο Savas Patsalidis & Elizabeth Sakellaridou (eds), *(Dis)placing Classical Greek Theatre*, University Studio Press, Thessaloniki 1999, σσ. 52-56.
- , «Μια Κωμωδία: σημείωμα για το πρόγραμμα της παράστασης», στο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Μια Κωμωδία*, Ανοιχτό Θέατρο, Καλοκαίρι 2002, σ. 6.
- Καραϊνδρου Ελένη, Άτιτλο σημείωμα, στο Λούλα Αναγνωστάκη *Διαμάντια και μπλουζ*, Θίασος Καρέζη-Καζάκου, Θέατρο Αθήναιον, Χειμώνας 1990-1991.
- Καρατζογιάννης Μάνος, *Στην Πόλη της Λούλας Αναγνωστάκη*, Σοκόλη, Αθήνα 2015.
- Καστοριάδης Κορνήλιος, *Η φανταστική θέσμιση της κοινωνίας*, μετ. Σωτήρης Χαλικιάς, Γιούλη Σπαντιδάκη, Κώστας Σπαντιδάκης, Κέδρος, Αθήνα 2006.
- Κατσιγιάννη Άννα, Άτιτλο σημείωμα, στο Στέλιος Λύτρας, *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 2000, σ. 27.
- Κατσικονούρης Βασίλης, *Λεπτή γραμμή*, Όμβρος, Αθήνα 1996.
- , *Εντελώς αναξιοπρεπές!...*, Κέδρος, Αθήνα 2003.
- Κατσούνα Βιργινία, «Η αυλαία πέφτει», *Νέον*, 15.4.1999.

- Κεχαΐδης Δημήτρης, Ελένη Χαβιαρά, *Δάφνες και πικροδάφνες, Με δύναμη από την Κηφισιά*, Κέδρος, Αθήνα, 1996.
- Κεχαΐδης Δημήτρης, Ελένη Χαβιαρά, «Σε πρώτο πρόσωπο: συζήτηση με την Γλυκερία Καλαϊτζή», *Θεατρικά Τετράδια*, 36 (2000): Δημήτρης Κεχαΐδης – Ελένη Χαβιαρά, σσ. 4-17.
- Kiaer Christina, «Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)», *October*, 81 (Summer 1997), σσ. 119-128.
- Knowles Ric, *Reading the Material Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Κουλάκου Μάνια, «Το θέατρο του Δημήτρη Κεχαΐδη», *Διαβάζω*, 89 (1984), σσ. 24-28.
- Κόκκοτα Χριστίνα, «Στη φυλακή της εικονικής πραγματικότητας», *Πελοπόννησος*, 1.4.1999.
- , «'Με δύναμη' για αυτονόμηση», *Πελοπόννησος*, 13.4.2000.
- Κολτσιδοπούλου Άννυ Θ., «Καρδιά από θέατρο», *Γυναίκα* (Μάρ. 1995), σ. 28.
- , «Τέσσερα έργα νέας εσοδείας», *Γυναίκα* (Φεβρ. 1996), σσ. 26-27.
- , «'Άννα, είπα!': Η προστακτική της αυτογνωσίας μας, στο θέατρο Στοά», *Γυναίκα* (Φεβρ. 1997).
- , «Κι όμως γυρίζει / Τέλος εποχής», *Γυναίκα* (Ιούλ. 1997).
- , «Κι όμως... προς Ελευσίνα –μέσω Γκύζη», *Γυναίκα*, Ιαν. 1998, σ. 26.
- , «Στάση σε δύο κλασικές θεατρικές σκηνές: Ταγκό μέχρι τελικής πτώσεως», *Γυναίκα*, (Νοέ.1998), σ. 42.
- , «Πρωταθλητές των παθών», *Γυναίκα*, 1214 (Μάιος 2003), σ. 48.
- , «Αντίστασης μνήμες και αναγωγές», *Η Καθημερινή*, 4.5.2014.
- Κονδυλάκη Δήμητρα, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*, Νεφέλη, Αθήνα 2015.
- , «Le théâtre du désillusionnement: la redécouverte de Dimitris Dimitriadis», *Théâtre Public*, 222 (Oct.-Déc. 2016): *Scènes en transition: Balkans et Grèce*, σσ. 102-108.
- Kopytoff Igor, «The cultural biography of things: commoditization as process», στον τόμο Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, σσ. 64-91.
- Κοροβέσης Περικλής, *Επιχείρησις Ιουδίθ*, Γνώση, Αθήνα 1991.
- Κοταμανίδου Εύα, «'Κλυταιμνήστρας Δίκαιον': Σύγχρονες συντεταγμένες της διακειμενικότητας του μύθου. Συνέντευξη στην Μαίρη Ντίνου», *Θεατρογραφίες*, 12 (2004), σσ. 42-50.
- Κουλάνδρου Στέλλα, «Η απολογία της Κλυταιμνήστρας», *Πάπυροι*, 7 (2018), σσ. 62-79.
- Κουτσογιαννοπούλου Πηγή, «Αριάν Μνουσκίν, 1789/Ανδρέας Στάικος, 1843. Θέατρο, Ιστορία, Σκηνοθεσία», στον τόμο *Ανδρέας Στάικος: Φτερά στρουθοκαμήλου*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 327-338.
- Κρητικός Θόδωρος, «Αληθινά και ψεύτικα διαμάντια», *Ελευθεροτυπία*, 14.11.1990.

- , «Η αμεροληψία της τέχνης: ‘Ο δρόμος περνά από μέσα’ του Ιάκωβου», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 25.11.1990.
- , «Νοσταλγικός Πανηγυρισμός», *Ταχυδρόμος*, 28.11.1990.
- , «Θέατρο και πραγματικότητα», *Ελευθεροτυπία*, 13.1.1991.
- , «Αρχέτυπα ή στερεότυπα; ‘Ο δείπνος’ του Ιάκωβου Καμπανέλλη, στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Ελευθεροτυπία*, 7.3.1993.
- Κυριακίδης Σάββας, «Το ελληνικό θεατρικό έργο στη δεκαετία του ’90 και το ζήτημα του απογαλακτισμού του από το νεοελληνικό κοινωνικό περιβάλλον. Το παράδειγμα του Μιχάλη Βιρβιδάκη ‘Στην Εθνική με τα μεγάλα’», στον τόμο *Πρακτικά Β΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 160-167.
- , «Τόσο μακριά τόσο κοντά», στο Άκης Δήμου *Η ψίχα του νερού*, Εθνικό Θέατρο-Πειραματική Σκηνή, Χειμώνας 2000-2001.
- , «Ανιχνεύοντας τη δραματουργία του Άκη Δήμου», στον τόμο Άκης Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σσ. 67-69.
- , «Η δραματουργία του Δημήτρη Βιρβιδάκη», ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/3>
- Κυριάκογλου Μένη, Άτιτλο σημείωμα, *Θεατρικά Τετράδια*, 25 (1993): *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 38.
- Κυριακός Κωνσταντίνος, «Γυναικεία πορτρέτα στο όψιμο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη», στον τόμο *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου: Λόγος Γυναικών*, Κομοτηνή 26-28.5.2006, επιμ. Βασιλική Κοντογιάννη, Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας ΔΠΘ, ΕΛΙΑ, Αθήνα 2008, σσ. 455-466.
- Κωνσταντινίδης Στράτος Ε., *Το νεοελληνικό θέατρο σε αναζήτηση του ελληνισμού*, μετ. Λάρα Καλλίρη, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αρμός, Αθήνα 2011.
- Λαζόπουλος Λάκης, «Ρεσιτάλ επικοινωνίας του Λάκη Λαζόπουλου στη Φιλοσοφική της Αθήνας ή περί κωμικού ο λόγος», *Θεατρογραφίες*, 2 (Καλοκαίρι 1998), σσ. 54-60.
- , *Η Κυριακή των παπουτσιών*, Κέδρος, Αθήνα 1998.
- Λαϊνά Μαρία, *Άπαντα τα θεατρικά*, Αιγόκερως, Αθήνα 2009.
- Λάλα Φρύνη, «Πρωτοεμφανιζόμενοι συγγραφείς (1990-2005)», *Διαβάζω*, 461 (Μάρ. 2006): *Αφιέρωμα: Νεοελληνικό θεατρικό έργο (1985-2005)*, σσ. 128-134.
- Λαμπαδαρίδου-Πόθου Μαρία, «Αναφορά στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη», στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το ελληνικό θέατρο από το 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Αθήνα 17-20.12.1998, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, ERGO, Αθήνα 2002, σσ. 357-361.
- Latour Bruno, *We have never been modern*, μετ. Catherine Porter, Cambridge University Press, Cambridge / Massachusetts 1993.
- , «On Actor Network Theory. A Few Clarifications», *Soziale Welt* 47 (1996), σσ. 369-381.
- , «Morality and Technology: The End of the Means», *Theory, Culture & Society*, 19: 5-6 (2002), σσ. 247-260.

- Λιαπής Βάιος, «Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας τον Εικοστό (και τον Εικοστό Πρώτο) αιώνα», στον τόμο Ανδρέας Μαρκαντωνάτος & Χρήστος Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία: Θεωρία και πράξη*, Gutenberg, Αθήνα 2008, σσ. 265-447.
- , «Iakovos Kambanellis' *The Supper*: Heterotopia, Intertextuality and Metatheater in a Modern Tragic Trilogy», *Gramma/Γράμμα*, 22:1 (2014), σσ. 124-141.
- Λιγνάδης Τάσος, «Συνοπτική ανθολόγηση της σύγχρονης νεοελληνικής δραματουργίας», *Εκκύκλημα*, 24 (1990), σσ. 36-39.
- , «Το Θέατρο του Μανιώτη», στον τόμο Γιώργος Μανιώτης, *Ρεσιτάλ: 9 Μονόπρακτα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 335-352.
- Λογοθέτης Ηρακλής, «Φτερά Στρουθοκαμήλου: Η αλήθεια και το ψέμα», *Αθηνόραμα*, 23.4.1994.
- , «Δρόμοι... αδιέξοδοι», *Η Βραδυνή*, 3.11.1997.
- , «Επιστροφή του ξενιτεμένου. Η 'Τελευταία πράξη' του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο θέατρο 'Αμαλία' της Θεσσαλονίκης», *Η Βραδυνή*, 7.12.1997.
- , «Μεταφυσική θολούρα», *Η Βραδυνή*, 19.1.1998.
- Λοΐζου Στέλλα, «Επιθανάτιες ακροβασίες», *Το Βήμα*, 15.11.1998.
- , «Η γοητεία του μονολόγου», *Το Βήμα*, 20.12.1998.
- , «Αρμύρα και προκατάληψη», *Το Βήμα*, 2.11.2003.
- Lukács Georg, *Η πραγματοποίηση και η συνείδηση του προλεταριάτου*, μετ. Κων/νος Καβουλάκος, Εκκρεμές, Αθήνα 2006.
- Λύτρας Στέλιος, *Η Ιουλιέτα των Μάκιντος*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 2000.
- Μανιώτης Γιώργος, «Το θέατρο είναι ένα δροσερό καλοκτενισμένο πάρκο μέσα στην πόλη γεμάτο τροφαντές πάπιες και επηρμένα παγώνια...: Συνέντευξη στην Κατερίνα Ζαμαρία», *Δρώμενα*, 7-9 (Ιαν.-Ιούν. 1985), σσ. 48-57.
- , *Ρεσιτάλ: 9 Μονόπρακτα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- , «Ο ήρωας ξέρει ότι ο θάνατος είναι πάντα ανοιχτός λογαριασμός», *Θεατρογραφίες*, 10 (2003), σσ. 53-56.
- Μαντέλη Βίκυ, «Σ' εσάς που με ακούτε!: το μοτίβο της εισβολής: μια πραγματολογική ανάγνωση», *Θεατρογραφίες*, 14 (Ιαν. 2006), σσ. 85-93.
- , «'Ο ουρανός κατακόκκινος' της Λούλας Αναγνωστάκη», *Θεατρογραφίες*, 19 (2014), σσ. 114-118.
- , *Το μοτίβο της εισβολής στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη*, Πεδίο, Αθήνα 2014.
- Μανωλεδάκη Ιωάννα, Άτιτλο σημείωμα, *Θεατρικά Τετράδια*, 25 (1993): *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σ. 36.
- , «Η οπτική παράμετρος της θεατρικής πράξης», στον τόμο *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη*, Οι φίλοι του Ιδρύματος Μελίνα Μερκούρη, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 65-71.
- , «Η εικαστική ανάγνωση του κειμένου: Ι. Καμπανέλλης, *Στη χώρα Τυμεν*», *Σκηνή*, 6 (2014), σσ. 156-162.
- Μαργαρίτης Αλκαίος, «'Φτερά στρουθοκαμήλου'», *Τα Νέα*, 2.4.1994.
- , «'Πειραματικό Θέατρο της Πόλης' – Ιακώβου Καμπανέλλη: 'Ο δρόμος περνά από μέσα'», *Νέα Εστία*, 1525 (15.1.1991), σσ. 129-130.

- Marinis Marco de, *The Semiotics of Performance*, μετ. Áine O' Healy, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1993.
- Μαρξ Καρλ, *Το Κεφάλαιο*, μετ. Παναγιώτης Μαυρομάτης, τ. Α', Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2009.
- Marshall George J., *A Guide to Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*, Marquette University Press, Milwaukee/Wisconsin 2008.
- Μάτεσις Παύλος, «Καμαρώνω που μεγάλωσα: Συνέντευξη στην Έλενα Δ. Χατζιωάννου», *Τα Νέα*, 24.10.1994, σ. 43.
- , «Μάτεσις: 'Αποκηρύσσω την παράσταση'», *Ελευθεροτυπία*, 22.2.1995, σ. 46.
- , *Προς Ελευσίνα*, Εστία, Αθήνα 1995.
- , «Χωρίς ψαθάκι και καθόλου κύριος: Συνέντευξη στον Νίκο Μπακουνάκη», *Το Βήμα*, 21.7.2002.
- , «Περί το γράφειν», *Θέματα λογοτεχνίας*, 25 (Ιαν.-Απρ. 2004), σσ. 84-87.
- Ματζίρη Σωτηρία, «Περιηγήσεις στα σύνορα του θεατρικού κατεστημένου», *Ελευθεροτυπία*, 26.4.1995.
- , «Παπούτσι από τον τόπο σου...: Τρελοκομείο 'Η Ελληνική Οικογένεια'», *Ελευθεροτυπία*, 24.5.1997.
- , «Μια επίσκεψη σε δύο θεατρικές σκηνές της Αθήνας: πόσο σέξι μπορεί να 'ναι μια παράσταση;», *Ελευθεροτυπία*, 16.2.2000.
- , «Μια περιήγηση στο νέο ελληνικό θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 11.5.2000.
- , «Χαρές και λύπες στο ελληνικό θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 3.4.2003, σ. 28.
- Μάτσας Νέστορας, «Η αυλαία πέφτει», *Εστία*, 5.5.1999.
- Μαυρομούστακος Πλάτων, «Ελληνικό θεατρικό έργο 1949-1983: Μια πρώτη καταγραφή», *Διαβάζω*, 89 (1984), σσ. 60-78.
- , *Éspace dramatique – espace scenique dans le théâtre néohellenique contemporain*, Thèse de Doctorat de Troisième Cycle préparée sous la direction M. le Professeur Bernard Dort, Université Paris III – Institut d'Études Théâtrales, Paris 1987.
- , «Σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Σημειώσεις για μια ιστορική προσέγγιση», στο Γιώργος Διαλεγμένος, *Μην Ακούς τη βροχή*, Θέατρο Εξαρχείων, Αθήνα, Χειμώνας 1989-1990, σσ. 116-126.
- , «Απόπειρα κωδικοποίησης ενός θεάτρου της καθημερινής ζωής», *Εκκύκλημα*, 24 (1990), σσ. 53-55.
- , «Σύγχρονες τάσεις στο νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο: Εισήγηση Πλάτωνος Μαυρομούστακου στο 'Ενδέκατο Διήμερο Λόγου', Κέρκυρα 18-19.7.1994», *Πόρφυρας*, 76 (Ιαν.-Μάρ. 1996), σσ. 126-129.
- , «Θέατρο ή θέαμα;», *Ελευθεροτυπία*, 18-19.4.1998.
- , «Εθνικό και Ελληνικό!», *Ελευθεροτυπία*, 2.5.1999.
- , «Η ελληνική δραματουργία μετά το 1974: Τάσεις και στάσεις», στον τόμο *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Αθήνα 4-6.4.1998, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 25-34.

- , «Προβλήματα υφολογικής κατάταξης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 29-44.
- , «Το τέχνασμα του απρόσκλητου επισκέπτη στο θέατρο του Γιάννη Χρυσούλη», στον τόμο Γιάννης Χρυσούλης, *Ασκήσεις ετοιμότητας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 267-277.
- , *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000: Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.
- , *Αντί κριτικής: σημειώσεις ενός συστηματικού θεατή*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2006.
- , *Σχεδιάσματα Ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006.
- , «Το θέατρο του Παναγιώτη Μέντη: σημειώσεις με αφορμή τη συνολική έκδοση των έργων του», στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Γ', Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σσ. 10-18.
- McAuley Gay, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.
- Μέντης Παναγιώτης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2007.
- , *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2007.
- , *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Δ', Αιγόκερως, Αθήνα 2010.
- Μερκενίδου Ελένη, «Τα παιδιά βρίζουν κι ερωτεύονται», *Κούντα*, 38 (Οκτ. 1999-Ιαν. 2000), σ. 9.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phenomenology of Perception*, μετ. Colin Smith, Routledge/Kegan Paul, London 1962.
- , *Le visible et l' invisible*, Gallimard, Paris 1964.
- , *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μετ. Κική Καψαμπέλη, Νήσος, Αθήνα 2016.
- Μικελίδης Νίνος Φένεκ, «Σπαρακτικές εκμυστηρεύσεις», *Ελευθεροτυπία*, 17.12.1990.
- , «Η βαρύτητα (και η ποίηση) των λέξεων», *Ελευθεροτυπία*, 1.4.1991.
- , «Ένα ποιητικό λεωφορείο», *Ελευθεροτυπία*, 28.2.1995.
- , «Πρώτη (θεατρική) φάση», *Ελευθεροτυπία*, 30.3.1996.
- , «Ένα έργο με φρεσκάδα και χιούμορ», *Κυριακάτικη*, 11.5.1997.
- Μισοπολινού Άννα, «Η Κλυταιμνήστρα του Καμπανέλλη: μια παράλληλα ανάγνωση του διαχρονικού συμβόλου», στον τόμο *Πρακτικά Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πάτρα 26-29.05.2011, επιμ. Κωνσταντίνος Κυριακός, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2015, σσ. 229-239.
- Μιχαλίδης Γιώργος, *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Κάκτος, Αθήνα 1975.
- Moles Abraham, «Objet et communication», *Communications*, 13 (1969), σσ. 1-21.
- Μοσχοχωρίτου Όλγα, «Η 'Τελευταία πράξη' του Ι. Καμπανέλλη. Όταν η ευαισθησία γίνεται παιχνίδι», *Εξουσία*, 22.1.1998.
- , «Όλη η δόξα της ιστορίας, ένας λεκές...», *Ημερησία*, 29.11.2003.
- Μουδατσάκης Τηλέμαχος Ι., «Το Ιερό δίπτυχο του Γιώργου Μανιώτη», στο Γιώργος Μανιώτης, *Ιερό δίπτυχο*, Δημοτικό Θέατρο Κρήτης-Νέα Σκηνή, Χειμώνας 1991-1992.

- Μουντράκη Ειρήνη, «Τα λουλούδια στην κυρία στο Θέατρο της Άνοιξης», *Αντί*, 779 (10.1.2003).
- , «Τέχνης φύλακας άγγελος», *Αντί*, 785 (4.4.2003).
- , «*Εντελώς Αναξιοπρεπές!* στο θέατρο Στοά», *Αντί*, 818 (28.5.2004).
- , «Γεωγραφίες του έρωτα», στον τόμο Άκης Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', Αιγόκερω, Αθήνα 2006, σσ. 10-12.
- , «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στο Εθνικό Θέατρο», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα 22-24.10.2004, επιμ. Νίκος Χρυσόχοος & Μαρία Ρενιέρη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σσ. 148-173.
- , «Μαχόμενη δραματουργία», στον τόμο Παναγιώτης Μέντης, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', Αιγόκερω, Αθήνα 2007, σσ. 12-19.
- , «Λεία Βιτάλη: σε ακόρεστες διαδρομές», στον τόμο Λεία Βιτάλη, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', Αιγόκερω, Αθήνα 2008, σσ. 11-16.
- , «Μαρία Λαϊνά: Μοναχικές πορείες», στον τόμο Μαρία Λαϊνά, *Άπαντα τα θεατρικά*, Αιγόκερω, Αθήνα 2009, σσ. 7-10.
- , «Πικρές απολαύσεις», στο Θανάσης Παπαθανασίου, Μιχάλης Ρέππας, *Μπαμπάδες με ρούμι*, Σοκόλη, Αθήνα χ.χ., σσ. 7-9.
- Μουρίκη, Αλέκα, «Merleau-Ponty και Husserl: Από την υπερβατική φαινομενολογία στη σκέψη του χιάσματος», *Λεβιάθαν*, 6 (1990), σσ. 73-87.
- Μπακονικόλα Χαρά, *Κανόνες και Εξαιρέσεις: Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.
- , «Ανδρέας Στάικος: ένα θέατρο ειδώλων και υπαρξιακών αντικατοπτρισμών», στον τόμο *Ανδρέας Στάικος: Φτερά στρουθοκαμήλου*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 11-19.
- , «Μεταλλάξεις της βίας στο σύγχρονο ελληνικό έργο», *Διαβάζω*, 461 (Μάρ. 2006): *Αφιέρωμα: Νεοελληνικό θεατρικό έργο (1985-2005)*, σσ. 108-110.
- , «Η λέξη και το νόημα», στον τόμο Μαρία Λαϊνά, *Άπαντα τα θεατρικά*, Αιγόκερω, Αθήνα 2009, σσ. 11-12.
- , «Χιούμορ και θάνατος στο σύγχρονο ελληνικό έργο», στον τόμο *Πρακτικά Α' Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το Θέατρο στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα. Από το Θέατρο Ιδεών στο Μεταμοντέρνο*, Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, ERGO, Αθήνα 2011, σσ. 393-398.
- , «Ένας νέος βίαιος κόσμος στο σημερινό θέατρο: Από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στον Παναγιώτη Μέντη», *Θέατρον Πόλις*, 1 (2014), σσ. 94-100.
- Μπακοπούλου-Χωλς Αλίκη, «Λούλα Αναγνωστάκη: Το όραμα της ανθρώπινης νίκης», *Διαβάζω*, 89 (1984), σσ. 29-33.
- , «Πορτρέτα γυναικών στη νεοελληνική δραματουργία». *Επίλογος '97* (Νοέ. 1997), σσ. 160-169.
- , «[Γυναίκα] (κ' η μοίρα ό,τι κι' α θέλη ας γράφη), Του εαυτού [της] είναι Θεός...», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 260-264.

- , «Επιβίωση-Ανθρωπιά: Παράλληλοι δρόμοι (;) στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα 22-24.10.2004, επιμ. Νίκος Χρυσόχοος & Μαρία Ρενιέρη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σσ. 267-274.
- , «Ποιητική και ποίηση του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, ERGO, Αθήνα 2007, σσ. 891-902.
- Μπενάτσης Απόστολος, «Όψεις της σύγχρονης μυθολογίας: η περίπτωση του Γιώργου Μανιώτη», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 134-144.
- , «Ο μύθος του Οδυσσέα στο έργο του Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα 22-24.10.2004, επιμ. Νίκος Χρυσόχοος & Μαρία Ρενιέρη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σσ. 135-147.
- Μποστ, *Μήδεια*, Θεατρική Εταιρία «ΣΤΟΑ» / ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης, Χειμώνας 1994-1995.
- , *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, Θεατρική Εταιρία «ΣΤΟΑ», Χειμώνας 1995-1996.
- Μπουζιώτης Βασίλης, «Με διπλό πρόσωπο», *Έθνος της Κυριακής*, 15.2.1998.
- , «Θύτες και θύματα», *Έθνος της Κυριακής*, 2.5.1999.
- Μπουντούρης Βασίλης, *Η άλλη Μήδεια*, Γκοβόστης, Αθήνα 1990.
- Μπουσιοπούλου Θάλεια, «Μια προσέγγιση της έννοιας του τραγικού υπό το φως της θεωρίας του συμβάντος του Alain Badiou και της φιλοσοφίας του Martin Heidegger. Εφαρμογή σε δύο θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι», στον τόμο *Η φιλοσοφία επί σκηνής: Θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Παπαζήσης, Αθήνα 2019, σσ. 525-549.
- Muinzer Louis, «Ο Καμπανέλλης συναντά τον Ίψεν», μετ. Έρη Σταυροπούλου, *Θέματα Λογοτεχνίας*, 30 (2005), σσ. 122-126.
- Νεοφύτου-Γεωργίου Σταματία, «Ο θάνατος στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι», στον τόμο *Πρακτικά Α' Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το θέατρο στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα. Από το Θέατρο Ιδεών στο Μεταμοντέρνο*, Αθήνα 16-18.12.2005, επιμ. Τόνια Καραόγλου, Πανελλήνιος Επιστημονικός Σύλλογος Θεατρολόγων, ERGO, Αθήνα 2011, σσ. 129-136.
- Νιάρχος Θανάσης Θ., «Η εκθαμβωτική μοναξιά», στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Διαμάντια και μπλουζ*, Θεατρική Σκηνή Αθηναΐς, Χειμώνας 2005-2006, σ. 10-11.
- Νικολετάτος Σπύρος, «'Φτερά στρουθοκαμήλου': Θέατρο οδού Κεφαλληνίας», *Αυριανή*, 27.3.1994.
- , «'Ο δρόμος περνά από μέσα' – Δημοτικό Θέατρο Καβάλας», *Αυριανή*, 24.4.1994, σ. 25.
- , «'Το χρήμα' – Ανοιχτό Θέατρο», *Αυριανή*, 27.11.1994.

- , «'Άννα, είπα!'», *Αυριανή*, 19.1.1997.
- Νικόπουλος Νάσος, «Το θέατρο του Βασίλη Ζιώγα. Μια νέα δραματουργική εκδοχή», *Διαβάζω*, 89 (1984), σσ. 34-38.
- Nora Pierre, «Between Memory and History: Les lieux de mémoire», *Representations*, 26 (Spring 1989), σσ. 7-24.
- Novarina Valère, *Μπροστά στον λόγο*, μετ. Λουίζα Μητσάκου, Παπαζήσης, Αθήνα 2003.
- Ντάνου Ελευθερία, «'Φτερά στρουθοκαμήλου'», *Ελεύθερος*, 1.4.1994.
- Ντενίση Μιμή, *Θεοδόρα, Η Αγία των φτωχών*, Περίπλους, Αθήνα 1996.
- Ντίνου Μαίρη, «Ο θεατρικός μύθος στο έργο του Ιάκ. Καμπανέλλη: η διπλή σχέση με την Ποιητική και τη Μετα-ποιητική», *Θεατρογραφίες*, 1 (1998), σσ. 88-92.
- Εηντάρης Σταύρος, «Μαγεία και όνειρο από ένα 'Φύλακα Άγγελου'», *Απογευματινή της Κυριακής*, 12.1.2003.
- Οικονομούλου Πέπη, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα στον καθρέφτη*, Σιδέρης, Αθήνα 2010.
- Peirce Charles S., «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», μετ. Γιώργος Μπρούνιας, στον τόμο Κωστής Παπαγιώργης (επιμ.), *Κείμενα Σημειολογίας*, Νεφέλη, Αθήνα 1981, σσ. 173-204.
- Pfister Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, μετ. John Halliday, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Παγιατάκης Σπύρος, «Πάθος, όπως και στη ζωή», *Η Καθημερινή*, 9.12.1990.
- , «'Λόγω φάτσας'», *Η Καθημερινή*, 6.2.1994.
- , «Η μοναξιά των σκουληκιών», *Η Καθημερινή*, 27.11.1994.
- , «'Το ταξίδι μακριά' ή το καλό και το κακό πάνε χέρι χέρι», *Η Καθημερινή*, 24.1.1996.
- , «Θεατρική παράσταση δίχως φάλτσο», *Η Καθημερινή*, 26.5.1996.
- , «Ι. Καμπανέλλης σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη. 'Μια συνάντηση κάπου αλλού' από το Θέατρο Τέχνης και 'Η τελευταία πράξη' από την Πειραματική Σκηνή της 'Τέχνης'», *Η Καθημερινή*, 1.2.1998.
- , «Νεκραναστημένη πρωτοπορία...», *Η Καθημερινή*, 25.4.1999.
- , «Ο Ιάκ. Καμπανέλλης μας κλείνει το μάτι. Κανένα μήνυμα – ευτυχώς– στην 'Τελευταία Πράξη'», *Η Καθημερινή*, 20.5.2001.
- Παγκουρέλης Βάιος, *Υποβολείο: κείμενα για το θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1983.
- , «Ο ρεαλισμός και η αποτελμάτωση: Δοκιμή μιας 'προσέγγισης' των καταστάσεων και των τάσεων του σημερινού ελληνικού θεατρικού έργου», *Διαβάζω*, 89 (1984), σσ. 16-20.
- , «Η εκδίκηση των ονείρων», στο Γιώργος Διαλεγμένος, *Μην Ακούς τη βροχή*, Θέατρο Εξαρχείων, Αθήνα, Χειμώνας 1989-1990, σσ. 142-150.
- , «Νεοελληνικό έργο: ερημιά!», *Επίλογος '92* (1992), σσ. 102-109.
- , «Μια διαδρομή από την καθημερινότητα στη μεταφυσική», *Δρόμους*, 14 (1995), σσ. 51-54.
- , «Η ελληνική ένδεια...», *Ελεύθερος Τύπος*, 4.6.1996.
- , *Λόγος θεάματος: Κριτικές θεάτρου, τ. Β' – Νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006.

- Pallasmaa Juhani, *Δώδεκα δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική (1980-2018)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2021.
- Παναγόπουλος Ανδρέας, *Παλίμνηστα και άλλα (Κριτικά κείμενα και διακείμενα Αρχαία και Νέα)*, Παπαζήσης, Αθήνα 2000.
- Παναγουλόπουλος Κώστας, «‘1843’», *Ελεύθερος*, 8-9.6.2002.
- Παπαβασιλείου Βασίλης, Άτιτλο σημείωμα, στο Λούλα Αναγνωστάκη, *Διαμάντια και μπλουζ*, Θέατρο Αθήναιον, Χειμώνας 1990-1991.
- Παπαγεωργίου Βασίλης, «Ο Δημήτρης Δημητριάδης και το μέγεθος του δραματικού», *Εκκύκλημα*, 26 (Ιούλ.-Σεπτ. 1990), σσ. 25-30.
- Παπαδοπούλου Μαρία, «Νεανική θεατρική ευωδία», *Μακεδονία*, 20.11.1999.
- Παπαθανασίου Θανάσης, Μιχάλης Ρέππας, Άτιτλο σημείωμα, στο Θανάσης Παπαθανασίου, Μιχάλης Ρέππας, *Μπαμπάδες με ρούμι*, Θέατρο Βεάκη, Χειμώνας 1996-1997.
- , *Μπαμπάδες με ρούμι*, Σοκόλη, Αθήνα χ.χ.
- Παπαθανασίου Σίσσυ, «... Και Ιουλιέττα. Σβήσε μου το γέλιο. Τα λουλούδια στην κυρία», στον τόμο Άκης Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σσ. 343-346.
- Παπανδρέου Νικηφόρος, «Ιάκωβος Καμπανέλλης: Εραστής του θεάτρου», *Επίλογος '93* (1993), σσ. 136-140.
- , «Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο», στον τόμο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο Στ΄*, Κέδρος, Αθήνα 1994, σσ. 11-18.
- , Άτιτλο σημείωμα, *Θεατρικά Τετράδια*, 44 (2004): *Το θέατρο του Άκη Δήμου*, σ. 3.
- , «Θέατρο και ζωή», στον τόμο Άκης Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σσ. 65-66.
- Παρασκευοπούλου Βασιλική, «Ο σκηνικός χώρος του ‘Μυστικού της Κονταέσσας Βαλέραινας’ και του ‘Ο δρόμος περνά από μέσα’», στον τόμο *Αφιέρωμα: Ιάκωβος Καμπανέλλης*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζωγράφου, Αθήνα 1994, σσ. 63-67.
- Passow Wilfried, «The Analysis of Theatrical Performance: The State of the Art», *Poetics Today*, 2:3 (1981), σσ. 237-254.
- Πατσαλίδης Σάββας, «Το θέατρο μετά τη σημειωτική», *Λεβιάθαν*, 11 (1991), σσ. 61-75.
- , *Μεταθεατρικά: 1985-1995*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995.
- , «Το ‘Θέατρο του Νότου’ και της ετεροτοπίας: 1995-1996», *Πόρφυρας*, 76 (Ιαν.-Μάρ. 1996), σσ. 220-222.
- , «Greek women dramatists: The Road to Emancipation», *Journal of Modern Greek Studies*, 14/1 (1996), σσ. 85-101.
- , «Λουλούδια στο νεοελληνικό έργο», *Αγγελιοφόρος*, 12.12.1999.
- , «Θηλυκές φαντασιώσεις – ‘Με δύναμη από την Κηφισιά’», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 2.4.2000.
- , «Φεμινισμός σε έντεχνο περιτύλιγμα», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 6.1.2001.
- , «Μεταμοντέρνες τάσεις στο σύγχρονο θέατρο: ο Ανδρέας Στάικος και η απάτη της (ανα)παράστασης», στον τόμο *Ανδρέας Στάικος: Φτερά*

- στρουθοκαμήλου, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 339-354.
- , «Λήδα, είπες», *Αγγελιοφόρος*, 24.3.2002.
- , «Μονόλογοι (1): Θραύσματα της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας στην Καλαμαριά», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 19.10.2003.
- , *Θέατρο και θεωρία: περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004.
- , *Θεατρική Θεσσαλονίκη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2006.
- , «Ο θεατρικός μονόλογος την εποχή του ναρκισσισμού», στον τόμο *Παράβασις*, 8 (2008), ERGO, Αθήνα 2008, σσ. 227-242.
- , *Θεατρικές Παρεμβάσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013.
- , «Το μεταμοντέρνο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», *Ο Αναγνώστης*, 6.1.2020.
- Pavis Patrice, «Théorie du Théâtre et Sémiologie: Sphère de l' Objet et Sphère de l' Homme», *Semiotica*, 16:1 (1976), σσ. 45-66.
- , *Λεξικό του Θεάτρου*, μετ. Αγνή Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006.
- Παυλάκη Κατερίνα, «Οι περιπέτειες των σωμάτων στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Οδός Πανός*, 155 (Ιαν.-Απρ. 2012): *Αφιέρωμα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη*, σσ. 29-35.
- Pavlou Maria, «Clytemnestra's letter in Iakovos Kambanellis' *Letter to Orestes*», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 40.2 (2016), σσ. 283-297.
- Πέγκα Έλενα, *Βαλς εξιτασιόν*, Νεφέλη, Αθήνα 1997.
- , *Βαλς, Εξιτασιόν!*, Θέατρο του Νότου / ΔΗΠΕΘΕ Βόλου, Χειμώνας 1997-1998.
- , *Η Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης*, Νεφέλη, Αθήνα 1998.
- , *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, Οξύ, Αθήνα 1999.
- , «Σημείωμα της συγγραφέως», στο Έλενα Πέγκα, *Τα καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα*, Club +SODA, Χειμώνας 1999-2000, Οξύ, Αθήνα 1999, σ. 8.
- , *3-0-1 Μεταφορές*, Εθνικό Θέατρο-Πειραματική Σκηνή, Χειμώνας 1999-2000.
- , «Συνέντευξη: Επιτέλους, άνοιξε η αυλαία για τους νέους», *Απογευματινή*, 10.3.2000.
- , «Συνέντευξη στη Βούλα Παλαιολόγου: Συγγραφέας και Σκηνοθέτις, πάντα θεατρική», *Close Up* (Μάιος 2000), σ. 42.
- , «1990-2000: η δεκαετία της ανακύκλωσης», στον τόμο *Πρακτικά Β' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 268-269.
- , *3-0-1 Μεταφορές*, Νεφέλη, Αθήνα 2000.
- , «Ζητούμενο: η περιπέτεια. Συνέντευξη στην Ευγενία Σωμαρά», *Φουαγιέ*, 5 (Μάιος 2010), σσ. 57-58.
- Περέλης Νίκος, *Η μοναξιά των σκουληκιών, Η μπόμπα*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 1998.
- Περσεύς Αθηναίος, «'Διαμάντια και Μπλουζ'», *Ημερησία*, 25.11.1990.
- , «'Γλυκό του κουταλιού' ή το Άλλοθι», *Ημερησία*, 5.12.1990.

- , «Ο 'Δείπνος' του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Ελεύθερη Ώρα*, 4.4.1993.
- , «Φτερά Στρουθοκαμήλου στο θέατρο οδού Κεφαλληνίας», *Ελεύθερη Ώρα*, 10.4.1994.
- Πετάση Ελένη, «Παιχνίδι με άλλους κανόνες», *Καθημερινή*, 10.2.1991.
- , «Ναρκισσεύομενη κόλαση», *Δίφωνο* (Φεβρ. 2001), σ. 193.
- , «Το σύγχρονο ελληνικό έργο. Ανιχνεύοντας τον ανθρώπινο ψυχισμό», *Ναυτεμπορική*, 3.3.2006.
- , «Στις λεωφόρους που δεν οδηγούν πουθενά», *Δίφωνο*, χ.χ., σ. 129.
- , «Υπόδειγμα ερμηνείας», *Δίφωνο*, χ.χ.
- Πετράκου Κυριακή, «Η κβαντομηχανική και το θέατρο του παραλόγου», *Διαβάζω*, 322 (Νοέ. 1993), σσ. 13-22.
- , «Η γυναίκα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο (κοινωνική και ψυχολογική εικόνα της γυναίκας στη νεοελληνική δραματουργία)», στον τόμο *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Αθήνα 4-6.4.1998, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 50-60.
- , *Θεατρολογικά Miescellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2004.
- , *Σχήματα και Εικόνες από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό: δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2015.
- Πετρούλια Ι., Ν. Φραγκιουδάκη, «Γιατί ζαλίζουν τα ζώα πριν τα οδηγήσουν στο σφαγείο», *Θεατρογραφίες*, 8-9 (2002), σσ. 91-96.
- Πεφάνης Γιώργος Π., *Το θεατρικό: σκιαγράφηση μιας φαινομενολογικής θεατρολογίας*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 1991.
- , «Ο πυρήνας της ετερότητας και του κακού στη διαμόρφωση μιας σύγχρονης κοσμοεικόνας: το παράδειγμα της ελληνικής δραματουργίας (1980-1995)», *Νέα Εστία*, 1657 (1996), σσ. 921-933 και 1658 (1996), σσ. 987-997.
- , «Σκέψεις για την *Τελευταία πράξη* του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο Ζ'*, Κέδρος, Αθήνα 1998, σσ. 24-29.
- , «Η ελληνική δραματουργία την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα», *Ανάτυπον εκ του ΜΑ' Τόμου (1999) του περιοδικού Παρνασσός*, Αθήνα 1999, σσ. 261-288.
- , «Ελληνική δραματουργία: βιβλιογραφικές πηγές της μεταπολεμικής περιόδου (1944-1999). Γ' Μέρος», *Περίτεχνο*, 5 (2000), σσ. 40-43.
- , «Το θέατρο και τα γλωσσικά είδωλα», στον τόμο *Γιάννης Χρυσούλης, Ασκήσεις ετοιμότητας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 279-282.
- , «Επί σκηνής το πρόβλημα του εαυτού. Ύστερες υποθέσεις στη δραματουργία του Γιάννη Χρυσούλη», στον τόμο *Γιάννης Χρυσούλης, Ασκήσεις ετοιμότητας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 283-285.
- , *Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Αθήνα, Κέδρος 2000.
- , «Απόσταγμα πενήντα θεατρικών χρόνων. Ο μοντέρνος Καμπανέλλης», *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών*, περ. β', αρ. ΛΓ' (2000-2001), σσ. 177-184.

- , *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001.
- , «Όψεις της ελληνικής αστικής δραματουργίας κατά τον 20ό αιώνα: Μια σύντομη επισκόπηση», *Ανάτυπον εκ του ΜΓ΄ Τόμου* (2001) του περιοδικού *Παρνασσός*, Αθήναι 2001, σσ. 348-354.
- , «Η δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη και ο Luigi Pirandello. Εξιχνίαση μιας εκλεκτικής συγγένειας», στον τόμο *Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Αθήνα 18-21.4.2002, επιμ. Κωσταντζα Γεωργακάκη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, ERGO, Αθήνα 2004, σσ. 481-497.
- , *Επί Σκηνής: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, Ergo, Αθήνα 2004.
- , *Κείμενα και Νοήματα: Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Σοκόλη, Αθήνα 2005.
- , «Η ελληνική δραματουργία 1985-2005: εν ριπή οφθαλμού», *Διαβάζω*, 461 (Μάρ. 2006)): *Αφιέρωμα: Νεοελληνικό θεατρικό έργο (1985-2005)*, σσ. 105-107.
- , «Γενικευτικές αποφάνσεις στο έργο του Καμπανέλλη: Περιεκτικοί στοχασμοί και σύντομοι συλλογισμοί εν μέσω διαλόγων», στον τόμο *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, ERGO, Αθήνα 2007, σσ. 987-1008.
- , «Η παρουσία του Παναγιώτη Μέντη στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», στον τόμο *Παναγιώτης Μέντης, Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2007, σσ. 20-33.
- , *Σκηνές της θεωρίας: Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.
- , «Το κατώφλι της αρρώστιας: Σημειώσεις στην ελληνική δραματουργία του 20ού αιώνα», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 105 (Δεκ. 2007), σσ. 11-15.
- , *Η άμμος του κειμένου: αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2008.
- , «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωική ανάγνωση της θεατρικής σκηνής», *Παράβασις*, 10 (2010), σσ. 237-256.
- , «Ο τόπος, η μνήμη και το δράμα στο θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη», *Χρονικά Αισθητικής*, 46B (2010-2012), σσ. 231-242.
- , «Εαυτός, ρόλος και ταυτότητα. Μια φαινομενολογική προσέγγιση της θεατρικής σχέσης», στον τόμο *Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Γρανάδα, 9-12.9.2010, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τόμ. Α΄, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σσ. 583-595.
- , *Το θέατρο και τα σύμβολα: Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012.
- , *Περιπέτειες της αναπαράστασης: Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013.
- , *Φαντάσματα του θεάτρου: Σκηνές της θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013.
- , «Αν-άρμοστες πόρτες», στον τόμο *Ουρανία Αναγνώστου, Το θέατρο της Έλενας Πέγκα*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα 2016, σσ. 13-15.

- , *Θιασώτες και Φιλόσοφοι: Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016.
- , *Θεατρικά Bestiάρια: θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, Παπαζήσης, Αθήνα 2018.
- , «'Είμαι... άλογο... εγώ...'. Το παρασκήνιο της τρέλας και της ζωικότητας στο *Προς Ελευσίνα* του Παύλου Μάτεσσ», στον τόμο *Θανάσης Αγάθος, Λητώ Ιωακειμίδου, Γιάννης Ξούριας (επιμ.), Θέματα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, Gutenberg, Αθήνα 2020, σσ. 388-410.
- Πλωρίτης Μάριος, «Το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο (1945-1967): ένα μικρό διάγραμμα», στο Γιώργος Διαλεγμένος, *Μην Ακούς τη βροχή*, Θέατρο Εξαρχείων, Αθήνα, Θεατρική περίοδος 1989-1990, σσ. 151-157.
- Πολενάκης Λεάνδρος, «Το φάντασμα της επιθυμίας», *Αυγή*, 8.11.1990.
- , «Παρατηρώντας το γίνεσθαι», *Η Αυγή*, 29.11.1990.
- , «Η αριθμητική της ιστορίας», *Αυγή*, 20.12.1990.
- , «'Η πραγματικότητα είναι εδώ' της Λαϊνά, με το Θέατρο Τέχνης», *Αυγή*, 28.2.1991.
- , «Γραφή και στίξη», *Αυγή*, 21.3.1991.
- , «Η λατρεία της φόρμας», *Αυγή*, 16.4.1992.
- , «Γελοιογραφώντας... τη γελοιογραφία», *Αυγή*, 27.2.1994.
- , «Οι κανόνες του παιχνιδιού», *Αυγή*, 17.3.1994. Πολενάκης Λεάνδρος, «Γραφή που θέλει να μιλήσει», *Η Αυγή*, 31.3.1994.
- , «Σαν τη ζωή», *Αυγή*, 10.11.1994.
- , «Πηγαίνετε να το δείτε!», *Κυριακάτικη Αυγή*, 15.12.1994.
- , «Κουαρτέτο εν δράσει. Κεχαΐδης-Χαβιαρά στη 'Νέα Σκηνή'», *Αυγή*, 12.2.1995.
- , «Το σκάνδαλον ουκ έρχεται μόνον», *Αυγή*, 12.3.1995.
- , «Σερβίρεται κρύο», *Αυγή*, 21.9.1995.
- , «Η εσωτερική πλευρά του ανέμου», *Αυγή*, 10.12.1995, σ. 29.
- , «Χρονικό ενός προαναγγελθέντος βιασμού», *Δρόμενα*, 15 (Μάιος 1996), σσ. 38-40.
- , «Μια λαμπρή ερασιτεχνική παράσταση», *Αυγή*, 12.9.1996.
- , «Ματιές στο νεοελληνικό έργο», *Αυγή*, 26.10.1997.
- , «Διαλεκτική της δύναμης και της αδυναμίας στο θέατρο του Δημήτρη Κεχαΐδη», στο Δημήτρης Κεχαΐδης, *Πανηγύρι*, Εθνικό Θέατρο-Νέα Σκηνή, Χειμώνας 1997-1998, σσ. 27-32.
- , «Μίτος της γραφής: Καμπανέλλης και 'Χώματα' του Γ. Βέλτσου», *Αυγή*, 22.2.1998.
- , «Επίσκεψη... στην 'Επίσκεψη' του Ζιώγα», *Αυγή*, 26.4.1998.
- , «Η ζωή που μας δόθηκε», *Αυγή*, 22.11.1998.
- , «Ποτάμι που ανεβαίνει», *Αυγή*, 21.12.1998.
- , «Πέρα απ' το παράλογο», *Αυγή*, 21.2.1999.
- , «Με μαγιά τα προσωπικά βιώματα», *Αυγή*, 18.4.1999.
- , «Πλατωνική 'Πολιτεία' (;) σε 'κόμικς' παράφραση», *Αυγή*, 16.5.1999.
- , «Το θέατρο της Λούλας Αναγνωστάκη», στον τόμο *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό*

- θεατρικό έργο, Αθήνα 4-6.4.1998, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 132-137.
- , «Το αυτί και το μάτι, η φήμη και η πλάνη, μια έκπληξη (Γκολντόνι, Καμπανέλλης, Σακελλάριος)», *Αυγή*, 24.6.2001.
- , «Ο Μανιώτης χωρίς μεταφυσική», στο Γιώργος Μανιώτης, *Ο πιο ευαίσθητος κρίκος – Γιώργος Μανιώτης: 30 χρόνια θέατρο*, Ανοιχτό Θέατρο, Άνοιξη 2002, σ. 52.
- , «Λούλα Αναγνωστάκη: εύθραυστη και ξαφνικά πολύ γήινη: Το θέατρό της ανάμεσα στο Παράλογο και στην Τραγωδία», *Ελευθεροτυπία*, 10.4.2009.
- Πολίτη Τζίνα, «Το σώμα της Ιστορίας και το Σ(τ)όμα της Γραφής: *Πεθαίνω σα χώρα*», στον τόμο *Συνομιλώντας με τα κείμενα*, Άγρα, Αθήνα 1996, σσ. 211-227.
- Πολυκάρπου Πολύκαρπος, «Μεθύστερον», *Δρώμενα*, 15 (Μάιος 1996), σσ. 49-52.
- Ποντίκας Μάριος, «Ο θόρυβος...», *Εκκύκλημα*, 24 (1990), σ. 30.
- , «Το θέατρο προϋποθέτει την ατομική ελευθερία: Συνέντευξη στον Νίκο Λαγκαδινό», *Δρώμενα*, 15 (Μάιος 1996), σσ. 57-66.
- , *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Γ', Αιγόκερος, Αθήνα 2007.
- Ποταμίτης Δημήτρης, *Γλυκό του κουταλιού ή το Άλλοθι*, Γνώση, Αθήνα 1990.
- , *Ο Έλληνας βάτραχος*, Κέδρος, Αθήνα 1995.
- , «Υποκριτικοί συμβολισμοί πέραν του ανθρωπομορφισμού», *Θεατρογραφίες*, 1 (Μάρ. 1998), σσ. 71-74.
- Πούλου Αγγελική, «Η δραματουργία του Δημήτρη Δημητριάδη», ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/38>
- Πούχγερ Βάλτερ, *Ελληνική Θεατρολογία: Δώδεκα Μελετήματα*, τ. Β', Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης / Κρητική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1988.
- , «Φιλολογικές παρατηρήσεις στα θεατρικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Δρώμενα*, 14 (1995), σσ. 11-19.
- , *Φιλολογικά και θεατρικά ανάλεκτα: πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.
- , *Είδωλα και ομοιώματα: πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000.
- , *Ο μίτος της Αριάδνης: δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εστία, Αθήνα 2001.
- , *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003.
- , «Η Οδύσσεια του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Σκόρπιες σημειώσεις για ένα ταξίδι επιστροφής από το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* (1952) στην *Τελευταία πράξη* (1997)», *Νέα Εστία*, 1763 (2004), σσ. 60-80.
- , *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004.
- , «Θεατρολογία χωρίς δράμα και ιστορία;», *Νέα Εστία*, 1832 (Απρ. 2010), σσ. 781-787.
- , *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010.
- , *Θεωρητικά θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010.

- , *Τόποι και τρόποι του δράματος*, Αιγόκερως, Αθήνα 2011.
- , «Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Αθήνα 26-30.01.2011, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014, σσ. 21-29.
- , *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014.
- , «'Ονόματα που ομιλούν'. Η δηλωτική χρήση της ονοματολογίας στη νεοελληνική δραματουργία», *Θεάτρου Πόλις*, 2 (2016), σσ. 10-18.
- , *Με θέα το θέατρο*, Γρηγόρης, Αθήνα 2017.
- , «Στοιχεία φιλοσοφικής κριτικής στη σημειωτική και φαινομενολογία του θεάτρου», στον τόμο *Η φιλοσοφία επί σκηνής: θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Παπαζήσης, Αθήνα 2019, σσ. 67-105.
- Πράτσικας Μανώλης, «Λούλας Αναγνωστάκη: Διαμάντια και Μπλουζ στο θέατρο 'Αθήναιο'», *Ημερήσιος Κήρυξ*, 10.11.1990.
- , «Δύο Θεοί», *Ημερήσιος Κήρυξ*, 16.4.1999.
- Προκοπάκη Χρύσα, «Τα πρόσωπα της Λούλας Αναγνωστάκη», *Ο Πολίτης*, 59 (Δεκ. 1998), σσ. 40-42.
- Προύσαλη Εύη, «Η ανατρεπτική θεατρική γραφή του Βασίλη Ζιώγα», στον τόμο *Πρακτικά Γ' Θεατρολογικού Συνεδρίου: Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρής & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών/Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 137-149.
- , *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματουργία του Βασίλη Ζιώγα*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πάτρα 2010.
- , «Θεατρική πρόσληψη: ένα φαινόμενο δυποκειμενικότητας υπό το πρίσμα των γνωσιακών επιστημών και της μερλω-ποντιανής Φαινομενολογίας της αντίληψης», στον τόμο *Η φιλοσοφία επί σκηνής: θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Παπαζήσης, Αθήνα 2019, σσ. 721-747.
- Πρωτοψάλτη Λήδα, «Ένας ηθοποιός πλησιάζει τον Μποστ», στο Μποστ, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, Θεατρική Εταιρία «ΣΤΟΑ», Χειμώνας 1995-1996, σσ. 7-9.
- Πυροβολάκης Ευτύχης, «Το αδύνατο συμβάν της θεατρικής πράξης: ο Derrida, ο Artaud και ορισμένες θεωρίες της performance», στον τόμο *Η φιλοσοφία επί σκηνής: θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Παπαζήσης, Αθήνα 2019, σσ. 183-205.
- Quinn Michael L., *The Semiotic Stage: Prague School Theater Theory*, Peter Lang, New York 1995.
- Ραΐσης Βασίλης, *Το πρόβλημα του Κώστα*, Θεατρική Εταιρία «ΣΤΟΑ», Χειμώνας 1997-1998.
- Rancière Jacques, *Ο χειραφετημένος θεατής*, μετ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Εκκρεμές, Αθήνα 2008.
- Ραπανάκη Καλλιόπη, «'Με δύναμη από την Κηφισιά'», *Νίκη*, 11.5.1995.

- , «'Η Ωραία Φάση'», *Νίκη*, 16.5.1996.
- , «... *Και Ιουλιέττα*», *Νίκη*, 30.5.1996.
- , «'Γράμμα στον Ορέστη': Εκφραστική λιτότητα», *Νίκη*, 1.1.1998.
- , «'Μια συνάντηση κάπου αλλού': δημιουργική σκηνοθεσία», *Νίκη*, 1.2.1998.
- , «'Το θρίλερ το έρωτα': Συζυγική βία», *Νίκη*, 12.4.1998.
- , «'Εμείς οι άλλοι'», *Νίκη*, 15.11.1998.
- , «'La Cumparsita'», *Νίκη*, 22.11.1998.
- , «'Το γεύμα'», *Νίκη*, 2.4.2000.
- , «'Μια Κωμωδία'», *Νίκη*, 21.7.2002.
- , «'Οι γυναίκες στη θάλασσα'», *Νίκη*, 14.12.2003.
- , «'Εντελώς Αναξιοπρεπές': Ερέθισμα εγρήγορσης», *Νίκη*, 23.5.2004.
- Rayner Alice, «Presenting Objects, Presenting Things», στον τόμο David Krasner & David Z. Saltz (eds), *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2009, σσ. 180-199.
- Ρενιέρη Μαρία, «'Θίασος Νέας Σκηνής': Γιώργου Διαλεγμένου, *Η νύχτα της κουκουβάγιας*», *Θεατρογραφίες*, 4-5 (Χειμώνας-Άνοιξη 1999), σσ. 104-110.
- Ricoeur Paul, *Δοκίμια ερμηνευτικής*, μετ. Αλέκα Μουρίκη, Μορφωτικό Ίδρυμα Αγροτικής Τράπεζας, Αθήνα 1990.
- Ρόζη Λίνα, «Βασίλη Ζιώγα, Χρωματιστές γυναίκες: μια απόπειρα θεατρικής αποδόμησης της πατριαρχικής αντίληψης για τη γυναίκα», *Γράμματα και Τέχνες*, 81 (Ιούν.-Οκτ. 1997), σσ. 22-27.
- , «Μιχάλη Βιρβιδάκη, *Στην Εθνική με τα μεγάλα*, 'εσωτερική ακινησία και 'εξωτερική' κίνηση: εικόνες από τη ζωή στις παρυφές του δρόμου», *Γράμματα και Τέχνες*, 83 (Φεβρ.-Μάιος 1998), σσ. 40-45.
- , «Παύλου Μάτεσι *Προς Ελευσίνα*: το πέρασμα από τον 'ρεαλισμό' στη 'μετατραγική' οπτική», *Γράμματα και Τέχνες*, 85 (1999), σσ. 22-28.
- , «Οι δοκιμασίες του αισθήματος και οι δοκιμές του θεάτρου: το θεατρικό έργο του Άκη Δήμου», στον τόμο Άκης Δήμου, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', Αιγόκερως, Αθήνα 2006, σσ. 13-56.
- , «'Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Μια συνάντηση κάπου αλλού...*, Ευγένιος Ιονέσκο, *Ο άνθρωπος με τις βαλίτσες: η χαρτογράφηση μιας δραματουργικής περιπέτειας*», *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σσ. 345-371.
- , «'Η διαμόρφωση των αισθητικών και ιδεολογικών κατευθύνσεων της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου: Θέατρο και κινηματογράφος: θεωρία και κριτική*, Αθήνα 16-17.04.2010, επιμ. Ουρανία Καϊάφα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2012, σσ. 55-100.
- , «The Diverse Landscape of Contemporary Greek Playwriting», *Gamma/Γράμμα*, 22:2 (2014), σσ. 19-36.
- , «'Δημήτρης Δημητριάδης, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès: 'Εκλεκτικές συγγένειες'. Δημιουργικές ανταλλαγές ανάμεσα στο γαλλικό και το ελληνικό

- θέατρο μέσα από το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο *Πρακτικά Συνεδρίου: Σχέσεις Ελλάδας-Γαλλίας. Το θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα*, Αθήνα 8-10.5.2014, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος & Σοφία Φελοπούλου, Γαλλικό Ινστιτούτο Αθήνας / Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017, σσ. 219-235.
- , «Ανατροπή και υπονόμευση της γενεαλογίας στο θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας: Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια*, Θεσσαλονίκη 26-27.5.2016, επιμ. Καλλιόπη Εξάρχου, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ, Σαιξπηρικών, Θεσσαλονίκη 2018, σσ. 67-86.
- Ροϊλού Γιάννα, «Απών-Παρών: η εικόνα του άνδρα όπως σκιαγραφείται στα έργα ‘Με δύναμη από την Κηφισιά’ των Κεχαΐδη-Χαβιαρά και ‘Ποιος ανακάλυψε την Αμερική’ της Χρ. Σπηλιώτη», στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Αθήνα 4-6.4.1998, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 190-196.
- Ryngaert Jean-Pierre, *Introduction à l' analyse du théâtre*, Nathan, Liège 2002.
- Saison Maryvonne: «Les objets dans la création théâtrale», *Revue de Métaphysique et de Morale* 79 (1974), σσ. 253-268.
- Sakellaridou Elizabeth, «Levels of victimization in the plays of Loula Anagnostaki», *Journal of Modern Greek Studies*, 14/1 (1996), σσ. 103-122.
- , «The immaterial presence of women in contemporary Greek Theatre», *Byzantine and Modern Greek Studies*, 20 (1996), σσ. 122-141.
- , «Έμπλεα σώματα: ο επιτελεστικός λόγος του πάθους στην ποιητική του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας: Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια*, Θεσσαλονίκη 26-27.5.2016, επιμ. Καλλιόπη Εξάρχου, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ, Σαιξπηρικών, Θεσσαλονίκη 2018, σσ. 135-154.
- , «Θέατρο και φαινομενολογία σε κατάσταση διάδρασης», στον τόμο *Η φιλοσοφία επί σκηνής: θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*, επιμ. Γιώργος Π. Πεφάνης, Παπαζήσης, Αθήνα 2019, σσ. 47-66.
- Σακελλαροπούλου Φωτεινή, «Γράμμα στον Ορέστη και Ο Δείπνος του Ι. Καμπανέλλη: Στοιχεία πρόσληψης και διακειμένα», στον τόμο *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο: Μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σσ. 121-168.
- Σακελλίου Λιάνα, «Με δύναμη από την Κηφισιά», στο Δημήτρης Κεχαΐδης, Ελένη Χαβιαρά, *Με δύναμη από την Κηφισιά*, ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης, Χειμώνας 2004, σσ. 7-9.
- Σαμανίδη Σοφία, «Μεταμορφώσεις της Κλυταιμνήστρας (Γ. Σεφέρης - Γ. Ρίτσος - Ι. Καμπανέλλης)», στον τόμο *Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Θεσσαλονίκη 2-

- 5.10.2014, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2015, σσ. 245-258.
- Σαμαρά Ζωή, «Ταξίδι στη Μήλο», *Κουίντα*, 5 (Απρ.1996), σσ. 7-8.
- , «Η οδύσσεια της αυτογνωσίας», στον τόμο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο Ζ'*, Κέδρος, Αθήνα 1998, σσ. 39-45.
- , «Μοναχικοί χαρακτήρες», *Το Βήμα*, 3.10.1999.
- , «Τα προσώπεια της Τέχνης στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στον τόμο *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Αθήνα 4-6.4.1998, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 224-231.
- , «Το παιχνίδι της Ιστορίας και του Θεάτρου», στον τόμο Ανδρέας Στάικος, *Φτερά στρουθοκαμήλου*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 321-326.
- , *Τα άδυστα του σημείου: προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002.
- , «Υπο-κριτική. Τέχνη και ανατροπή στο θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα 22-24.10.2004, επιμ. Νίκος Χρυσόχοος & Μαρία Ρενιέρη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σσ. 23-32.
- Σαμπατακάκη Άννα, «Ρεσιτάλ επί σκηνής», *Η Βραδυνή*, 3.12.2000.
- Σαρηγιάννης Γιώργος Δ., «Θραύσματα μνήμης», *Τα Νέα*, 11.7.1996.
- , «Χωρίς λύτρωση», *Marie Claire* (Μάρ. 1997).
- , «Η πιο πλούσια θεατρική άνοιξη των τελευταίων χρόνων», *Επίλογος '97* (Νοέ. 1997), σσ. 99-103.
- , «Η ποίηση του απολογισμού», *Marie Claire*, Μάρ. 1998, σ. 194.
- Schechner Richard, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.
- Shaviro Steven, «The Universe of Things», εισήγηση στο *Object-Oriented Ontology Symposium*, Georgia Tech. University, 3.4.2010, ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <http://www.shaviro.com/Othertexts/Things.pdf>.
- Σιαφλέκης Ζαχαρίας Ι., *Η εύθραυστη αλήθεια: Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*, Gutenberg, Αθήνα 2005.
- Σιβετίδου Αφροδίτη, «Από τη διδασκαλική γραφή στο θεατρικό πρόσωπο (Ιάκ. Καμπανέλλη: *Στη χώρα Ίψεν* και S. Beckett: *Θέατρο Ι*)», *Θεατρογραφίες*, 1 (1998), σσ. 42-51.
- , «Μεταμυθογραφία, μεταθέατρο και Ιάκωβος Καμπανέλλης», στον τόμο *Πρακτικά Α' Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Έκδοση Πολύτιμης Ύλης – 20 χρόνια νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Αθήνα 4-6.4.1998, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 84-96.
- , *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.

- , «Στέλλα: τα γυναικεία πρόσωπα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Β΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου: Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Αθήνα 16-18.10.1999, επιμ. Χαρά Πετρούνια, Λένα Σάββαρη, Εύη Βουλγαρίδου, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 74-81.
- , «Η μεταγραφή του μύθου της Ηλέκτρας στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο *Πρακτικά Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ό αιώνα*, Αθήνα 17-20.12.1998, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, ERGO, Αθήνα 2002, σσ. 303-310.
- , «Théâtre de la mémoire et écriture spéculaire», στον τόμο Aphrodite Sivetidou & Athanasia Tsatsakou (eds), *Le verbe et la scène: Travaux sur la littérature et le theater en l' honneur de Zoé Samara*, Honoré Champion, Paris 2005, σσ. 339-353.
- , «Χώρος και διαλογικότητα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σσ. 87-96.
- , «Μεταγραφή και μοντερνικότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», στον τόμο *Πρακτικά Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή: Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, επιμ. Αντώνης Γλυτζουρής & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών / Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 2010, σσ. 171-177.
- , «Στη χώρα Ίψεν του Καμπανέλλη: το δράμα του ηθοποιού και του θεατρικού προσώπου», *Σκηνή*, 1 (2010), σσ. 63-71.
- , *Το σύγχρονο δράμα: ο λόγος της σιωπής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2013.
- , «Η ποιητική της αυθαιρεσίας», στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας: Δημήτρης Δημητριάδης: Παραβιάζοντας τα όρια*, Θεσσαλονίκη 26-27.5.2016, επιμ. Καλλιόπη Εξάρχου, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ, Σαιξπηρικών, Θεσσαλονίκη 2018, σσ. 87-102.
- Σιβετίδου Αφροδίτη, Σοφία Φελοπούλου, «Σύγχρονες μεταγραφές του αρχαίου μύθου: για μια συλλογική ταυτότητα στην ελληνική και ευρωπαϊκή δραματουργία», στον τόμο *Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Γρανάδα, 9-12.9.2010, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τόμ. Α΄, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σσ. 597-608.
- Σκούρτης Γιώργος, *Το θρίλερ του έρωτα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998.
- , «I: Η εφαρμογή της διαλεκτικής στη δημιουργία ενός νέου θιάσου – II: Ομάδες Θεάτρου», *Θεατρογραφίες*, 3 (Φθινόπωρο 1998), σσ. 75-87.
- , «Σκέψεις για το θεατρικό έργο και τη σκηνοθεσία του», *Θεατρογραφίες*, 14 (Ιαν. 2006), σσ. 81-84.

- Sofer Andrew, *The Stage Life of Props*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.
- Souriau Étienne, *Deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris 1950.
- Σπηλιώτη Χρύσα, *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική;*, Σοκόλη-Κουλεδάκης, Αθήνα 2009.
- Στάικος Ανδρέας, «Θα παίζουμε το παιχνίδι του θεάτρου, το λησμονημένο», *Αυγή*, 25.10.1990.
- , *Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*, Εστία, Αθήνα 1992.
- , «Η γραφή της σκηνοθεσίας ή η σκηνοθεσία της γραφής», *Θεατρογραφίες*, 3 (Φθινόπωρο 1998), σσ. 61-64.
- , «Η ενδελέχεια της ψευδαίσθησης: Συνέντευξη στην Καίτη Διαμαντάκου», *Θεατρογραφίες*, 3 (Φθινόπωρο 1998), σσ. 65-74.
- , *Η αυλαία πέφτει*, Άγρα, Αθήνα 1999.
- , *Φτερά στρουθοκαμήλου*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρυσόθεμις, Βάλτερ Πούχγερ, «Το νεοελληνικό θέατρο από το θάνατο του Γιάννη Σιδέρη έως σήμερα (1975-2003): βιβλιογραφία αυτοτελών μελετών και άρθρων – πρώτη καταγραφή», *Παράβασις*, 5 (2004), σσ. 295-361.
- Στάμου Αθηνά, «Δείτε την χωρίς μακιγιάζ!», *Αδέσμευτος Τύπος*, 31.1.1999.
- States, Bert O., *Great Reckonings in Little Rooms: on the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1987.
- Σταυρίδης Σταύρος, *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009.
- Stournas Athena, «Cuisine Onstage: Food and Drink in 20th-century Theater», ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από https://www.academia.edu/2082049/La_cuisine_%C3%A0_la_sc%C3%A8ne_boire_et_manger_au_th%C3%A9%C3%A2tre_du_XXe_si%C3%A8cle
- Συλλογικό, *Εντός σχεδίου (;)*, Κέδρος, Αθήνα 1998.
- Σώκου Ροζίτα, «Διαμάντια και Μπλουζ για την Άννα», *Απογευματινή*, 27.11.1990.
- , «Αντί για μπαμ... ακούστηκε πλαφ», *Απογευματινή*, 29.1.1991, σ. 23.
- , «Τα φτερά δεν κάνουν την ντίβα», *Απογευματινή*, 17.3.1994.
- , «'Ωραία φάση' η ανακάλυψη ενός νέου συγγραφέα...», *Απογευματινή*, 8.4.1996.
- , «Και το ωραίο θέλει... ψαλίδι», *Απογευματινή*, 31.3.1999.
- Σωτηροπούλου Βίλη, *Ιωάννα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.
- Σωτήρχου Παναγιώτα, «Μετανάστευση και στερεότυπα στο νεοελληνικό δράμα (1996-2010), στον τόμο *Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης αφιερωμένης στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot: Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη-Δραματολογία-Θεωρία*, επιμ. Αλεξία Αλτουβά & Μαρία Σεχοπούλου, Αθήνα 21-23.11.2013, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017, σσ. 255-265.
- Τακόπουλος Πάρις, «Ένας Μυστικός Δείπνος Αρχαίων και Νέων: με αφορμή το καινούργιο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο Εθνικό», *Πολιτικά Θέματα*, 2-8.4.1993, σ. 34.

- Τακόπουλος Πάρις, *Τα Αντικριτικά*, τ. Α' (Θέατρο 1990-1998), Ποταμός, Αθήνα 2005.
- Τάσσης Βασίλης, «*Πάροδος Θηβών* του Ι. Καμπανέλλη και τα διακειμένα της», στον τόμο *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο: Μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σσ. 177-210.
- Τζουμάκα Ζωρζίνα, «Ο ερωτισμός στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου», στον τόμο *Ανδρέας Στάικος, Φτερά στρουθοκαμήλου*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 355-362.
- Τιμογιαννάκης Παναγιώτης, «'Εμείς, οι άλλοι' στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Η Βραδυνή*, 19.11.1998.
- , «Το 'Μποζό' από το Πειραματικό Θέατρο της Πόλης», *Βραδυνή*, 24.2.1999.
- , «'Η αυλαία πέφτει' στο Εθνικό Θέατρο», *Βραδυνή*, 20.4.1999.
- , «Δυο παραστάσεις-τιμή για τον Καμπανέλλη», *Τύπος της Κυριακής*, 20.5.2001.
- , «Ξαναζωντάνεψε επί σκηνής η σχέση ηθοποιού και συγγραφέα», *Ελεύθερος Τύπος*, 7.10.2002, σ. 35.
- Τομπούλη Άσπα, «Σκηνικοί χώροι και αντικείμενα στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη», *Θεατρογραφίες*, 16 (2011), σσ. 79-86.
- Tretiakov Sergei, «The Biography of the Object», *October*, 118 (Fall 2006), σσ. 57-62.
- Τριανταφυλλίδης Ιάσοντας, «'Κομπαρσίτα'», *Αδέσμευτος*, 17.10.1998.
- , «'Η αυλαία πέφτει' του Α. Στάικου, στο Εθνικό», *Αδέσμευτος Τύπος*, 30.3.1999.
- Τσατσούλης Δημήτρης, «Το επώδυνο παίγνιο: Γύρω από τα εννέα μονόπρακτα του Γιώργου Μανιώτη», στον τόμο *Γιώργος Μανιώτης, Ρεσιτάλ: 9 Μονόπρακτα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 11-23.
- , «Αποδομώντας τον χωρό-χρονο», *Κούντα*, 28 (Μάιος 1998), σ. 4.
- , «Η βιομηχανία του σώματος», *Ημερησία*, 13.11. 1999.
- , *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου: Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- , «Οι εικόνες και ο χρόνος στο θέατρο της Έλενας Πέγκα», στο Έλενα Πέγκα, *3-0-1 Μεταφορές*, Εθνικό Θέατρο-Πειραματική Σκηνή, Χειμώνας 1999-2000.
- , «Μαύρες (;) κωμωδίες», *Ημερησία*, 15-16.1.2000.
- , «Το θέατρο στο βιβλίο, το έργο στη σκηνή: Κώστας Μουρσελάς, *Αρσενική πόρνη*, Ελληνικά Γράμματα, 1996 Έλενα Πέγκα, *3-0-1 Μεταφορές*, Νεφέλη, 2000 Γιάννης Κοντραφούρης – Θεόδωρος Τερζόπουλος, *Το στεφάνι (ανέκδοτο)*», *Νέα Εστία*, 1723 (Μάιος 2000), σσ. 813-818.
- , «Το πολύπτυχο ταλέντο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Διαβάζω*, 407 (Μάιος 2000), σσ. 64-70.
- , «Προβολές: Θεματικά μοτίβα και θεατρικοί μηχανισμοί στη δραματουργία του Γιάννη Χρυσούλη», στον τόμο *Γιάννης Χρυσούλης, Ασκήσεις ετοιμότητας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 17-42.
- , «Δημιουργική γλώσσα στην παράσταση του Αμόρε», *Ημερησία*, 3-4.2.2001, σ. 48.

- , «Η σαγήνη της θεατρικής αυτοαναφορικότητας: 1. Ν. Καζαντζάκη: ‘Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει’, 2. Ιάκ. Καμπανέλλη: ‘Η τελευταία πράξη’», *Νέα Εστία*, 1734 (Μάρ. 2001), σσ. 875-881.
- , «Άκης Δήμου, Η ψίχα του νερού, Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 1735 (Ιούν. 2001), σσ. 1050-1053.
- , «Οι εγκλωβισμένοι στο θέατρο του Γιώργου Μανιώτη», στο Γιώργος Μανιώτης, *Ο πιο ευαίσθητος κρίκος – Γιώργος Μανιώτης: 30 χρόνια θέατρο*, Ανοιχτό Θέατρο, Άνοιξη 2002, σσ. 54-57.
- , «Το αστείρευτο κέφι γραφής του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Μια Κωμωδία*, Ανοιχτό Θέατρο, Καλοκαίρι 2002, σσ. 10-11.
- , «Θεατρικοί μονόλογοι», *Νέα Εστία*, 1762 (Δεκ. 2003), σσ. 957-962.
- , «Αναζητώντας το ρόλο: εκδοχές του δραματικού προσώπου στο νεοελληνικό μεταπολεμικό θέατρο», *Επίλογος*, 2004, σσ. 152-160.
- , *Ιψενικά διακεείμενα στη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- , «Μεταμοντέρνα ‘Γραφή’ στη νεοελληνική σκηνή», στον τόμο *Πρακτικά Β’ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες Πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματολογίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Αθήνα 18-21.4.2002, επιμ. Κωστάντζα Γεωργακάκη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, ERGO, Αθήνα 2004, σσ. 509-524.
- , «Το διαφεύγον σώμα: Όψεις του δραματικού προσώπου στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο», στον τόμο *Actes du XVIIIe Colloque International des Néo-Hellénistes des Universités francophones: Le Corps dans la langue, la littérature, l’histoire, les arts et les arts du spectacle*, 15-17.5.2003, επιμ. Anna Olvia Jacovides-Andrieu, Société Culturelle Néo-Hellénique, Paris 2005, σσ. 291-303.
- , «Η νεοελληνική σκηνή στο δρόμο της μεταμοντέρνας ‘απωλείας’», *Διαβάζω*, 461 (Μάρ. 2006): *Αφιέρωμα: Νεοελληνικό θεατρικό έργο (1985-2005)*, σσ. 111-112.
- , «Το θέατρο της στέρησης και της καταστροφής», στον τόμο Δημήτρης Δημητριάδης, *Ομηριάδα: Τρίπτυχο*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007, σσ. 103-124.
- , *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα 2007.
- , «Ανοιχτές πιθανότητες, λογικά ασύμπτωτα και εναλλακτικοί κόσμοι στη δραματολογία της Λούλας Αναγνωστάκη: μια πρώτη προσέγγιση», *Θεατρογραφίες*, 16 (2011), σσ. 57-78.
- , «Κοσμικός τοκετός», *Χρόνος*, 34 (Φεβρ. 2016), ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <http://chronosmag.eu/index.php/index.php/dimitriadis.html>
- , «Η Ιουλιέτα, τα τοπία του αυταρχισμού και η ουτοπία των λέξεων», στον τόμο *Πρακτικά Ε’ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Θέατρο και Δημοκρατία*, Αθήνα 5-8.11.2014, τ. Β’, επιμ. Αλεξία Αλτουβά & Καίτη Διαμαντάκου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σσ. 655-662.

- , «Δι-υφαίνοντας τις τέχνες: η ανοικτή γραφή της Έλενας Πέγκα», *Χάρτης*, 11 (Νοέ. 2019), ημερομηνία πρόσβασης [8.2.2022] από <https://www.hartismag.gr/hartis-11/theatro/di-yfainontas-tis-texnes-h-anoikth-grafh-ths-elenas-pegka>
- , *Η θεωρία των πιθανών κόσμων και η δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη*, Σοκόλη, Αθήνα 2019.
- Τσεκούρας Δημήτρης, «Οκτώ επιστήμονες και ένα υστερόγραφο για τη Λούλα Αναγνωστάκη», *Ελευθεροτυπία*, 10.4.2009.
- Τσικληρόπουλος Μπάμπης, *Ο κήπος με τα χελιδόνια*, Θέατρο Κνωσός, Χειμώνας 1995-1996.
- Ubersfeld Anne, *L' objet théâtral: Diversités des significations et langages de l' objet théâtral dans la mise en scène contemporaine*, Centre National de Documentation Pédagogique (C.N.D.P), Paris 1978.
- , *Lire le théâtre I*, Belin, Paris 1996.
- , *Lire le théâtre II: L' école du spectateur*, Belin, Paris 1996.
- Veltrusky Jiří, «Man and Object in the Theater», στον τόμο Paul Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, μετ. Paul Garvin, Georgetown University Press, Washington 1964, σσ. 83-91.
- Φελοπούλου Σοφία, «Η τεχνική της θεατρικότητας στον Ιάκωβο Καμπανέλλη», στον τόμο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Πάτρα 22-24.10.2004, επιμ. Νίκος Χρυσόχοος & Μαρία Ρενιέρη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σσ. 391-400.
- , «Συνέχεια και ασυνέχεια στο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου», στον τόμο *Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Θεσσαλονίκη 2-5.10.2014, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τ. Δ', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2015, σσ. 299-314.
- Φίλιας Βασίλης, «'Ανθρωπος ανθρώπω λύκος'», στο Λεία Βιτάλη, *Το γεύμα*, Θεατρική Σκηνή Αντώνη Αντωνίου, Χειμώνας 2000-2001.
- Φραγκόπουλος Θεόφιλος Δ., «Ένα κείμενο του Θ. Δ. Φραγκόπουλου», στο Δημήτρης Ποταμίτης, *Γλυκό του κουταλιού ή Το Άλλοθι*, Γνώση, Αθήνα 1990, σσ. 9-11.
- Φρέρης Γιώργος, «Ταυτότητα κι επικαιρότητα στο έργο του Δημήτρη Δημητριάδη», στον τόμο *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών: Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*, Γρανάδα 9-12.9.2010, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, τ. Β', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, Αθήνα 2011, σσ. 355-365.
- Wilford Justin, «Toward a Morality of Materiality: Adorno and the Primacy of Objects», *Space and Culture*, 11:4 (2008), σσ. 409-421.
- Χάλκου Κατερίνα, «Αρχαιόθεμη νεοελληνική δραματουργία και τεχνικές του θεάτρου εν θεάτρω. Η Βουή του Παύλου Μάτεσι, Η Τελευταία Πράξη του Ιάκωβου Καμπανέλλη και Οι ηθοποιοί του Γιώργου Σκούρτη», Διπλωματική

- Εργασία, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2014.
- Χαραλαμπίκης Χριστόφορος, «Η γλώσσα του Παύλου Μάτεσι: ματιές στο θεατρικό του έργου», *Θέματα λογοτεχνίας*, 25 (Ιαν.-Απρ. 2004), σσ. 71-78.
- Χαριτόπουλος Διονύσης, *Αυγά Μαύρα*, Εξάντας, Αθήνα 2000.
- , *Λίστα γάμου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003.
- Χαρίτου Κορίνα, «Ο χώρος στη Νίκη», *Θεατρικά Τετράδια*, 43 (2004): *Η Λούλα Αναγνωστάκη της Πόλης και της Νίκης*, σσ. 12-18.
- Χασάπη-Χριστοδούλου Ευσεβία, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα Από την εποχή του κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, 2 τόμ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002.
- Χατζή Νανά, «Η Κυριακή των παπουτσιών», *PLAYBOY*, Απρίλης 1998, σ. 62.
- Χατζηιωάννου Έλενα Δ., «Γυναίκες 8 έως 80...», *Τα Νέα*, 21.5.1997.
- , «Στην παράγκα με τρία νέα παιδιά», *Τα Νέα*, 14.10.1997.
- , «Ο χορός του χρόνου», *Τα Νέα*, 29.12.1997.
- Χατζήπαπα Βασίλκα, «Η ανθρωποφαγία της εποχής μας», στον τόμο Λεία Βιτάλη, *Άπαντα τα θεατρικά*, τ. Α', Αιγόκερω, Αθήνα 2008, σ. 275.
- Χουρμουζιάδης Νίκος, «Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου», *Θεατρικά Τετράδια*, 25 (1993): *Ιάκωβος Καμπανέλλης*, σσ. 7-17.
- , «Μια τραγική μικρογραφία», στον τόμο *Αφιέρωμα: Ιάκωβος Καμπανέλλης*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζωγράφου, Αθήνα 1994, σσ. 85-92.
- Χρηστίδης Λένος, *Ωραία φάση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- , *Δύο Θεοί*, Θέατρο του Νέου Κόσμου / Νέα Σκηνή Τέχνης, Αθήνα 1999.
- Χρηστίδης Μηνάς, «Ένας συγγραφέας διαφορετικός», *Εικόνες*, 18.2.1987.
- , «Ένα διαμάντι για το ελληνικό θέατρο», *Επικαιρότητα*, 29.12.1990.
- , «Το φαινόμενο Γιώργος Διαλεγμένος», *Ελευθεροτυπία*, 23.1.1994.
- , «Το παιχνίδι του θεάτρου», *Ελευθεροτυπία*, 20.3.1994.
- , «Η αποθέωση!», *Ελευθεροτυπία*, 3.8.1995.
- , «Το ταξίδι που δεν έγινε», *Ελευθεροτυπία*, 19.2.1995.
- , «Οι επισκέπτες της άνοιξης», *Ελευθεροτυπία*, 18.5.1996, σ. 36.
- , «Αλλού τα κακαρίσματα...», *Ελευθεροτυπία*, 1.11.1997.
- , «Η φωνή του ελληνικού θεάτρου», *Ελευθεροτυπία*, 13.12.1997.
- , «Μεγάλη τρικυμία εν κρανίω», *Ελευθεροτυπία*, 3.1.1998.
- , «Οι μαθητές της συνέχειας», *Ελευθεροτυπία*, 21.2.1998, σ. 42.
- , «Χωρίς θρίλερ και χωρίς έρωτα», *Ελευθεροτυπία*, 17.4.1998.
- , «Η ελεγεία της ήττας», *Ελευθεροτυπία*, 14.11.1998, σ. 40.
- , «Το μπαλέτο της υστερίας», *Ελευθεροτυπία*, 27.2.1999.
- , «Ο Οδυσσεάς παίζει τον εαυτό του. Η 'Τελευταία πράξη' του Ιάκωβου Καμπανέλλη στο 'Ανοιχτό Θέατρο'», *Ελευθεροτυπία*, 7.4.2001.
- , «Διαμάντια για τη Ζωή», *Ελευθεροτυπία*, 4.2.2006.
- Χριστοφής Χριστόφορος, *Θεατρικοί καινούργιοι δρόμοι αν και σκοτεινοί στο φως δείχνουν*, Παπαζήσης, Αθήνα 2019.
- Χρυσούλης Γιάννης, «Μια διαδρομή ουσίας», *Δρώμενα*, 15 (Μάιος 1996), σσ. 45-46.
- , *Η επιστροφή των Τσε*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 1997.

- , *Ασκήσεις ετοιμότητας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.
- Χρυσούλης Τάκης, *Ρήγας Βελεστινλής-Φεραίος*, Δωδώνη, Αθήνα/Γιάννινα 1999.
- Ψυρράκης Βαγγέλης, «Μπαμπάδες με ρούμι», *Απογευματινή της Κυριακής*, 12.1.1997.
- Ψυρράκης Βαγγέλης, «Καμπανέλλης στο 'Θέατρο Τέχνης' και Μάτεσις στο 'Ανοιχτό Θέατρο'», *Απογευματινή της Κυριακής*, 8.3.1998, σσ. 27/63.
- Ψυχοπαίδης Κοσμάς, «Η αυλαία πέφτει», *Τα Νέα*, 15.5.1999.
- Ωστιν Τζ. Λ., *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*, μετ. Αλέξανδρος Μπίστης, επιμ. Χάρης Χρόνης, Εστία, Αθήνα 2003.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΡΓΩΝ

1843, 94, 243, 463, 464, 500, 597, 713, 714, 804,
805, 807, 808
3-0-1 Μεταφορές, 94, 268, 269, 278, 323, 334, 335,
352, 363, 365

A

Αγάπη της μαϊμούς (H), 92, 314, 534, 586, 874
Αλησμονημένοι (Οι), 92, 646
Άλλη Μήδεια (H), 93, 95, 706, 707
Ανδρομάχη, 93, 95, 251, 253, 255, 258
Άννα, είπα, 92, 221, 519, 522, 550, 553, 554, 611,
612, 637, 685
Αρχή της ζωής (H), 93, 146, 147, 148, 149, 238,
351, 389, 392, 399, 400, 429, 431, 432, 434, 731,
801
Αυγά μαύρα, 92, 618, 619, 622
Αυλαία πέφτει (H), 94, 243, 398, 456, 457, 458, 460,
490, 491, 600, 601, 656, 657, 716, 717, 718

B

Βαλς εζιτασιόν, 94, 352

Γ

Camera degli Sposi, 93, 251, 254
Γεύμα (Το), 92, 171, 172, 187, 278
Γλυκό του κουταλιού ή το Άλλοθι, 92, 440, 441, 587,
701, 784, 875, 920, 921, 932
Γράμμα στον Ορέστη, 173, 225, 229, 462, 589, 591,
659, 660, 664, 669, 718
Γυναίκες στη θάλασσα (Οι), 92, 230, 231, 316, 357,
534, 675, 888, 918

Δ

Δείπνος (Ο), 173, 174, 176, 179, 225, 347, 394, 395,
462, 527, 591, 660, 663, 666, 669, 672, 718, 795
Desperados, 92, 153, 219, 220, 297, 299, 380, 385,
577, 578, 580
Διάλογος (Ο), 92, 188, 236
Διαμάντια και μπλουζ, 92, 153, 158, 192, 193, 196,
224, 344, 346, 352, 485, 563, 566, 567, 570, 604,
605, 606, 607, 608, 609, 636, 791, 858, 877
Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες (Ο), 93, 162, 444,
446, 709, 710, 743, 744

Δρόμος περνά από μέσα (Ο), 92, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 113, 114, 115, 116, 374, 385, 537, 615,
616, 797, 798, 899, 900, 901, 908
Δύο Θεοί, 93, 425, 759, 776, 777, 817
Δυο κοπέλες μόνες, 92, 874, 921

E

Έλληνας βάτραχος (Ο), 93, 512, 932
Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος, 93, 133, 213, 327,
329, 352, 410, 448, 740, 753, 787, 869, 870
Εντελώς αναξιοπρεπές, 93, 276, 277, 278, 478, 479,
500, 544, 545, 930
Εντός σχεδίου (:), 93, 284, 543, 712, 713, 836, 837,
879, 883, 921
Εξοδος, 93, 260, 301, 911, 913
Επικήδειος (Ο), 93, 812, 902, 904
Επίσκεψη (H), 93, 162, 710
Επιστροφή των Τσε (H), 92, 569, 703, 834
Επιχειρήσις Ιουδίθ, 92, 617, 699, 844, 919

Z

Ζάλη των ζώων πριν τη σφαγή (H), 93, 123, 181,
187, 545, 729, 908

Θ

Θεοδώρα, Η Αγία των φτωχών, 92, 94, 693, 791
Θρίλερ του έρωτα (Το), 92, 153, 357, 572, 573, 612,
677, 683, 786, 895

I

Ιερό τρίπτυχο, 93, 261, 912
Ιουλιέτα των Μάκιντος, 93, 263, 278, 280, 281, 292,
386, 387, 425, 547, 687, 733, 734, 773, 774
Ιωάννα, 54, 92, 108, 116, 431, 437, 468, 555, 770,
840

K

...Και Ιουλιέττα, 93, 232, 235
Καινούρια ρούχα του αυτοκράτορα (Τα), 241, 270,
271, 286, 287, 288, 292, 325, 326, 687, 688, 689,
756, 862
Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της
Μοντέρνας Τέχνης (H), 420, 421, 422

Κήπος με τα χελιδόνια (Ο), 92, 584, 724, 839
Κοίτα τους, 93, 883, 884, 885
Κρυφή πληγή (Η), 92, 117, 118
Κυριακή των παπουτσιών (Η), 94, 201, 202, 360, 915

Λ

La Cumparsita, 92, 355, 375, 376, 385, 818, 819, 885
Λεπτή γραμμή, 93, 272, 277, 278, 285, 286, 292, 330, 633, 722, 723
Λεωφορείο των νεκρών εραστών (Το), 93, 835, 893
Λίστα γάμου, 92, 153, 358, 382, 385, 639, 765, 874
Λόγω φάτσας, 92, 153, 300, 319, 320, 340, 352, 455, 500, 536, 630, 681, 874, 875
Λουλούδια στην κυρία (Τα), 92, 141, 198, 332, 628, 629, 813, 814

Μ

Με δύναμη από την Κηφισιά, 92, 153, 570, 571, 640, 642, 768, 770, 841, 842, 843, 876
Μεγάλη κυρά της Τραπεζούντας (Η), 93, 315, 359, 540, 586, 587, 706
Μήδεια, 93, 95, 707, 708, 799, 800, 801
Μήλον της Μήλου (Το), 243, 306, 397, 597, 715, 810
Μια Κωμωδία, 93, 203, 204, 508, 510, 823, 825
Μια πέτρα λάθος, 93, 540, 891
Μια συνάντηση κάπου αλλού, 93, 174, 314, 348, 367, 369, 385, 442, 443, 493, 508, 522, 524, 526, 527, 559, 561, 562, 673, 795, 907
Μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος (Το), 94, 243, 397, 595, 689, 715, 754, 809, 810, 853
Μοναξιά των σκουληκιών (Η), 92, 94, 223, 224, 542, 692, 783, 847, 848
Μονόπρακτο για ένα τηλέφωνο, 93, 835, 893, 894
Μπαμπάδες με ρούμι, 92, 153, 354, 771, 772, 773, 873
Μποζό (Το), 93, 162, 257, 445, 743

Ν

Νήμα (Το), 93, 260, 300, 301, 302, 314, 517, 518, 556
Νύχτα της κουκουβάγιας (Η), 92, 156, 371, 372, 704, 898
Νυχτωδία, 93, 95, 392, 393, 705

Ο

Όσοι έχασαν τον ύπνο τους, 92, 196, 266, 278, 308, 309, 310, 575, 638, 639, 681, 851, 852, 896, 897
Ουρανός κατακόκκινος (Ο), 93, 415, 421

Π

Πάροδος Θηβών, 225, 229, 347, 361, 362
Ποιος ανακάλυψε την Αμερική;, 92, 527, 528, 530, 770, 874
Ποιος ήταν ο κύριος...;, 92, 153, 314, 831, 832, 925
Πραγματικότητα είναι πάντα εδώ (Η), 93, 160, 247, 249, 387, 576, 643, 678, 686
Πρόβλημα του Κώστα (Το), 92, 153, 482, 483, 484, 500, 581
Προς Ελεσσίνα, 93, 127, 129, 130, 133, 136, 137, 179, 180, 181, 187, 407, 408, 410, 494, 495, 499, 500, 647, 649, 651, 725, 727, 736, 737, 740, 741, 864, 867, 868, 869, 870, 872

Ρ

Ρήγας Βελεστινλής-Φεραίος, 92, 94, 153, 441, 442, 583, 777, 778
Ρήτορες, 93, 453, 454, 540, 706, 796
Ριάλι και σόου, 92, 153, 292
Ροσμπίφ, 93, 95, 171, 172, 187, 362, 388, 403, 404, 682, 720, 721, 757, 758, 830
Ρωμαίος και Ιουλιέτα, 93, 250, 258, 460, 500, 589, 595, 708, 845, 846
Ρωμαίος και Ιουλιέτα στον καθρέφτη, 93, 250, 258, 460, 500, 589, 595

Σ

Σαμάνθα και ο Μαξ στο βυθό της ασφάλτου (Η), 93, 200, 246, 258, 405, 513, 515, 535
Save, 92, 153, 155, 231, 316, 343, 622, 623
Σβήσε μου το γέλιο, 92, 139, 140, 141, 220, 541
Στη χώρα Ίψεν, 93, 465, 466, 468, 469, 474, 500, 591, 592, 819, 821
Στην εθνική με τα μεγάλα, 92, 141, 143, 210, 321, 322, 815, 817

Τ

Τηλεφωνητής (Ο), 93, 300, 301
Ταξίδι μακριά (Το), 92, 153, 566, 567, 568, 610, 636, 798, 928, 931
Τελευταία πράξη (Η), 93, 276, 474, 478, 500, 505, 508, 510, 539, 652, 793, 795, 922, 923, 924, 927, 928, 931
Τριάντα χρόνια ακριβώς, 92, 303, 454, 536, 627, 850, 890, 891, 917

Φ

Φτερά στρουθοκαμήλου, 243, 244, 304, 305, 306,
396, 597, 598, 599, 657, 779, 808, 855, 856, 857

Χ

Χρήμα (Το), 92, 153, 317, 319, 452, 697, 698, 772,
781, 782, 784, 786, 787, 849
Χρυσόμυγα, 93, 315, 358, 383, 385, 453, 540, 705,
706, 796

Χώματα, 93, 427, 803

Ψ

Ψίχα του νερού (Η), 93, 121, 122, 535, 695, 696

Ω

Ωραία φάση, 92, 153, 354, 580, 581, 889