ΘΕΑΤΡΙΚΑ
ΤΕΤΡΑΔΙΑ

25

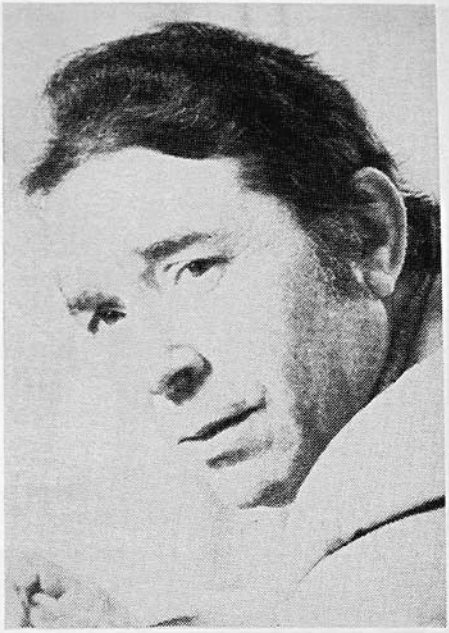


Ιάκωβος Καμπανέλλης

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ
περιοδική έκδοση

25



Ιάκωβος Καμπανέλλης

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
Νικηφόρος Παπανδρέου

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΥΛΗΣ
Γλυκερία Καλαϊτζή

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

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

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

Αριθμός τεύχους 25, Μάρτιος 1993

Τιμή τεύχους 800 δρχ.

Χρονολόγιο 3

Νίκος Χουρμουζιάδης
Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου 7

Γλυκερία Καλαϊτζή
Ο δραματουργός της μεταπολεμικής περιπέτειας 19

Σωτήρης Χαβιάρας
Ένα μπρεχτικό *Παραμύθι* 30

Η κριτική για το *Δρόμο* 33

Ο *Δρόμος* περνά από τη Θεσσαλονίκη 38

Ο Καμπανέλλης στη σκηνή
Τα πρώτα ανεβάσματα 39
Οι παραστάσεις της Θεσσαλονίκης 43

Ιάκωβος Καμπανέλλης
Στη χώρα Ίψεν 47

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



ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ

Ο ΔΡΟΜΟΣ ΠΕΡΝΑ ΑΠΟ ΜΕΣΑ

Στις 27 Μαρτίου 1993, η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» ανέβασε το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Ο δρόμος περνά από μέσα,* στο θέατρο «Αμαλία» της Θεσσαλονίκης.

Η σκηνοθεσία ήταν του Νίκου Χουρμουζιάδη, τα σκηνικά και τα κοστούμια της Ιωάννας Μανωλεδάκη, η μουσική του Γιώργου Λαζαρίδη, οι φωτισμοί του Στράτου Κουτράκη.

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

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

Το έργο αυτό του Καμπανέλλη πρωτοπαίχτηκε στην Αθήνα στο Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, της Μαριέττας Ριάλδη, στις 7 Νοεμβρίου 1990, σε σκηνοθεσία του συγγραφέα, με σκηνικά της Γιούλιας Γαζετοπούλου. Πήραν μέρος οι ηθοποιοί: Νίκος Βανδώρος (Φάνης Ποριώτης), Δημήτρης Μαυρόπουλος (Αντωνάκος), Μαριάνθη Σοντάκη (Λίτσα), Τάνια Σαββοπούλου (Γλυκερία), Φίλιππος Σοφιανός (Ανδρέας Ποριώτης). Ανεβάστηκε, επίσης, κατά τη χειμερινή περίοδο 1992-93, από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης, σε σκηνοθεσία Ράιας Μουζενίδου, με σκηνικά-κοστούμια της Γιούλιας Γαζετοπούλου και μουσική του Δημ. Καψωμένου, και με τους ηθοποιούς: Ν. Γιάννακα, Όλγα Δαλέντζα, Γιάννα Ζωίδου, Γιάννη Θωμά, Παν. Σταματόπουλο.

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

Ιάκωβος Καμπανέλλης



Ο Καμπανέλλης το 1950, 28 χρονών, όταν παρουσίασε το πρώτο του έργο.

1922. Νάξος. Στις 2 Δεκεμβρίου γεννιέται το έκτο παιδί του εμπειρικού φαρμακοποιού Στέφανου Καμπανέλλη και της γυναίκας του Αικατερίνης, το γένος Λάσκαρη. Ο πατέρας κατάγεται από τη Χίο, με παππού πρόσφυγα από τη μεγάλη σφαγή του 1822. Αλλά υπάρχει και μια προηγούμενη προσφυγιά στην οικογένεια, από το Αϊβαλί στη Χίο. Η μητέρα κατάγεται από την Κωνσταντινούπολη· είναι μια ξεπεσμένη αρχοντοπούλα και ο γάμος με τον «φαρμακοτρίφτη» είναι μια υποχώρηση στην ανάγκη.
Πριν χρονίσει, το παιδί αρρωσταίνει σοβαρά από δυσεντερία και το βαφτίζουν επειγόντως, για να μην πεθάνει αβάφτιστο. Το όνομα αυτού Ιάκωβος.

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

1932. Κάποιο πλουσιόπαιδο από την Αθήνα, που η οικογένειά του παραθερίζει στη Νάξο, του χαρίζει όταν φεύγει έναν τόμο της *Διάπλασης των παίδων*, το *Είκοσι χιλιάδες λεύγες υπό την θάλασσαν* του Ιουλίου Βερν και το *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα. Τον ίδιο χρόνο, ένας θίασος περνά από το νησί και δίνει παραστάσεις στο καφενείο. Του Ιάκωβου του αρέσει να βάζει τα παιδιά να αποστηθίζουν διαλόγους απ᾽ το *Παραμύθι* και να μιμούνται τους θεατρίνους.

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

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

1938. Τελειώνει τη Σιβιτανίδειο και με το πτυχίο του «οικοδόμου σχεδιαστή» βρίσκει δουλειά σε μια Τεχνική Εταιρία.
Στο δρόμο του Μεταξουργείου όπου μένει, στην οδό Παραμυθίας, έρχεται να μείνει και η οικογένεια του Μανώλη Γλέζου. Λίγους δρόμους πιο πέρα, στην οδό Πλαταιών, μένει ένα άλλο παιδί, που γίνεται κι αυτό φίλος, ο Δημήτρης Χριστοδούλου. Κάπου κοντά, στην οδό Λεωνίδου, μένει επίσης ένας νεαρούλης, που οι άλλοι τον θαυμάζουν για την κομψότητά του, ο Τάσος Λειβαδίτης. Πιο πάνω, προς την οδό Κεραμεικού, σεργιανούν δυο άλλα παιδιά, οι αδερφοί Κώστας και Αλέξανδρος Κοτζιάς. Στον παράλληλο δρόμο, σ᾽ ένα από τα αρχοντικά της οδού Αγησιλάου, μένει ο Αλέξανδρος Σχινάς. Με τον τελευταίο γνωρίζονται λίγο αργότερα, όπως και με τον Ρένο Αποστολίδη, συμμαθητή και φίλο του Σχινά.
Στο μεταξύ, το διάβασμα του έχει γίνει πάθος. Τα βιβλία όμως είναι ακριβά. Βρίσκει τη λύση στα παλαιοβιβλιοπωλεία της οδού Αθηνάς, Λυκούργου και Ασκληπιού: κάνει συμφωνία με τους βιβλιοπώλες να νοικιάζει βιβλία· μία δραχμή κάθε εκατό σελίδες.

1940. Με το φίλο του Γ.Ζ. επιχειρούν να φύγουν στη Μέση Ανατολή. Η απόπειρα αποτυχαίνει. Σκέφτονται να περάσουν στην Ελβετία μέσω Αυστρίας. Φτάνουν στη Βιέννη. Ο φίλος του υπαναχωρεί. Το επιχειρεί μόνος του. Συλλαμβάνεται στο Ίνσμπουργκ. Τον στέλνουν για ανάκριση στη Βιέννη, μετά στο στρατόπεδο Ίντσεσντορφ και μετά στο Ματχάουζεν.

1945. Στις 5 Μαΐου το Ματχάουζεν απελευθερώνεται από τον αμερικανικό στρατό. Οι συγκρατούμενοί του, χίλιοι εκατό Έλληνες, τον εκλέγουν αντιπρόσωπό τους στη Διεθνή Επιτροπή που φροντίζει για την ανάρρωση, την επιστροφή στην πατρίδα. Μένει εκεί ώσπου να νιώσει ικανός να ταξιδέψει και είναι ο τελευταίος Έλληνας που επιστρέφει στην Ελλάδα, με μια ομάδα Ισραηλίτες, τον Αύγουστο πια.
Απαλλάσσεται από την υποχρέωση στρατιωτικής θητείας: «λόγω σοβαρών υπολειμ-

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

Κάποτε, λες κι ήταν απαγορευμένο, οι Έλληνες ήρωες που τους λέγανε Περικλή, Τάσο, Παντελή, Βαγγέλη, Γιάννη, δεν μιλούσαν για να πουν κάπως πιο ουσιαστικά πράγματα. Έπρεπε να μιλήσουν μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο, με μια γραφικότητα της μικροζωής τους· μέσα σε μια ηθογραφίτιδα κινιόντουσαν. Λες και δεν ήταν άνθρωποι όπως ο Ρόμπερτ, ο Τζων, ο Τζόζεφ, η Έβελυν... Όσοι είχαν ξενικά ονόματα ήτανε επιτρεπτό να προβληματίζονται με οτιδήποτε· όσοι είχαν ελληνικά ονόματα απαγορευότανε. Νομίζω λοιπόν, ότι αυτό το πράγμα προσφέρανε η Αυλή και η Εβδόμη ημέρα: έκαναν αποδεκτό, ότι η Μαρία, ο Ιορδάνης, ο Στέλιος κι ο Μπάμπης είναι άνθρωποι προβληματισμένοι, όσο είναι προβληματισμένοι οι άνθρωποι που ζουν στα κράσπεδα του Λονδίνου κι οποιασδήποτε μεγαλούπολης, σε οποιοδήποτε μέρος του κόσμου.

μάτων υγράς πλευρίτιδος».
Το χειμώνα του ίδιου χρόνου, όλως τυχαία, βλέπει μια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης. Το έργο είναι το *Για ένα κομμάτι γης* των Κάλντγουελ και Κίρκλαντ, η σκηνοθεσία κάποιου Καρόλου Κουν, και παίζουν οι άγνωστοί του: Έλλη Λαμπέτη, Βάσω Μεταξά, Μαρία Φωκά, Μαρία Γιαννακοπούλου, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Λυκούργος Καλλέργης, Δημήτρης Χατζημάρκος. Συγκλονίζεται και, κυρίως, προβληματίζεται: πώς είναι δυνατόν, αυτός που έβλεπε δεκάδες εκτελέσεις κάθε μέρα και σωρούς πτωμάτων αγοριών, κοριτσιών, γυναικών, ανδρών, γιαγιάδων, παππούδων, να συγκινηθεί τόσο από μια «φτιαχτή» ιστορία;
Αποφασίζει να γίνει ηθοποιός. Αρχίζει να δίνει εξετάσεις σε Δραματικές Σχολές. Τα πάει καλά στην υποκριτική, αλλά αποκλείεται από όλες, επειδή δεν έχει απολυτήριο Γυμνασίου.

1946. Διορίζεται «γραφεύς» στο Υπουργείο Αεροπορίας.

1947. Ο Πέλος Κατσέλης εκτιμά το ταλέντο του και παρουσιάζει στο Ραδιοφωνικό Θέατρο του ΕΙΡ, με τον ερασιτέχνη Καμπανέλλη και την καταξιωμένη Αλέκα Κατσέλη, τα έργα *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Σαίξπηρ και *Πελλέας και Μελισσάνθη* του Μαίτερλινγκ. Ταυτόχρονα συζητά με μέλη της Επιτροπής εισαγωγικών εξετάσεων της Δραματικής Σχολής του Εθνικού και τους προτείνει να δεχτούν τον Καμπανέλλη σαν «εξαιρετικό ταλέντο» με ιδιαίτερες γνώσεις. Δίνει εξετάσεις και καταρχήν πετυχαίνει. Ο αείμνηστος Δημήτρης Ροντήρης ζητά επανεξέταση, στη σκηνή του Θεάτρου αυτή τη φορά, και τελικά τον αποκλείει.
Με τους δρόμους προς τη σκηνή κλεισμένους, ο Καμπανέλλης αναζητά σαν δίοδο προς το θέατρο το γράψιμο.

1948. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ ΔΙΑΚΟΠΤΕΙ ΤΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ.

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

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

1951-54. Γράφει τα έργα *Ο μπαμπάς ο πόλεμος, Οδυσσέα γύρισε σπίτι* και τα υποβάλλει στο Εθνικό Θέατρο. Η Καλλιτεχνική Επιτροπή επισημαίνει κάποια χαρίσματα, αλλά τα κρίνει ακατάλληλα για την από σκηνής Εθνικού παρουσίασή τους. Σ' αυτά τα χρόνια γράφει επίσης τα μονόπρακτα: *Η οδός, Ο γορίλας και η Ορτανσία, Ο κρυφός ήλιος* (του τελευταίου το κείμενο έχει χαθεί).
Γνωρίζει τη Μελίνα Μερκούρη και γράφει τη *Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*. Ανακοινώνεται η παράσταση του έργου στην προσεχή περίοδο. Η διασκευή σε σενάριο και η επιτυχία της *Στέλλας* ως ταινίας —σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη— ματαιώνει την παρουσίαση του έργου στο θέατρο.

1954. ΕΠΑΝΑΛΕΙΤΟΥΡΓΕΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟ ΥΠΟΓΕΙΟ ΤΟΥ ΟΡΦΕΑ.

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

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

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

ΧΡΟΝΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ • ΔΕΚΑΤΟ ΕΡΓΟ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ ΤΗΣ ΘΕΡΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1950
ΣΑΒΒΑΤΟ 9 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ ΩΡΑ 9.15
ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ
ΧΟΡΟΣ ΠΑΝΩ ΣΤΑ ΣΤΑΧΙΑ
ΔΡΑΜΑ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ
ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ: ΑΔ ΛΕΜΟΥ
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ: ΜΑΡΙΑΣ ΡΑΜΦΟΥ
ΜΟΥΣΙΚΗ: ΑΡΓΥΡΗ ΚΟΥΝΑΔΗ

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

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

1959-60. Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος και η Μαρία Αλκαίου τού ζητούν να τους γράψει ένα έργο για να εγκαινιάσουν το «Νέο Θέατρο», στη νέα θεατρική αίθουσα της οδού Στουρνάρα. Ο Καμπανέλλης πραγματοποιεί ένα παλιό του όνειρο: διασκευάζει για το θέατρο το *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα. Με έναν εξαίρετο θίασο, με έξοχη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, σκηνικό του Γιώργου Βακαλό και σκηνοθεσία Διαμαντόπουλου, αρχίζουν οι παραστάσεις. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, η κριτική —με πολιτική κυρίως εμπάθεια— καταδικάζει το έργο. Άλλοι το θεωρούν αντιβασιλικό, άλλοι φιλοβασιλικό. Το κοινό μουδιάζει.
Οι φοιτητικοί σύλλογοι δραστηριοποιούνται και αγοράζουν παραστάσεις για να στηρίξουν το έργο που το πιστεύουν. Θύμα της πολιτικής έξαψης, το έργο κατεβαίνει ευθύς μόλις ο θίασος ετοιμάσει το επόμενο.

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

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

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

1965. Ξαναγράφει το χρονικό του Ματχάουζεν (πρώτη γραφή το 1946-47), που δημοσιεύεται σε συνέχειες στην *Ελευθερία*.
Στις 15 Ιουλίου, τη νύχτα της αποστασίας, γράφει στον Π. Κόκκα ότι «παύει να είναι αναγνώστης της εφημερίδας, και κατά συνέπεια συνεργάτης».
Τον Οκτώβριο, η Τζένη Καρέζη, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Μπούχλη, παρουσιάζει το *Βίβα Ασπασία*. Το έργο χαρακτηρίζεται σαν ύβρις κατά της εθνικής αντίστασης. Με γράμματά τους στις εφημερίδες, ο Μανώλης Γλέζος, ο Λεωνίδας Κύρκος, ο Ανδρέας Παπανδρέου, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Μανώλης Αναγνωστάκης, ο Φάνης Καμπάνης κ.ά. ισχυρίζονται πως συμβαίνει το αντίθετο. Το κοινό, που τις πρώτες βδομάδες γέμιζε το θέατρο, παθαίνει σύγχυση. Το έργο κατεβαίνει.
Τον Δεκέμβριο το *Ματχάουζεν* κυκλοφορεί σε βιβλίο από τις εκδόσεις «Θεμέλιο», και μαζί ο ομώνυμος δίσκος. Ο Μίκης Θεοδωράκης έχει επιλέξει για ερμηνεύτρια την πρωτοεμφανιζόμενη Μαρία Φαραντούρη.

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

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

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

1972. Ο θίασος «Νέα Πορεία», μια σπάνια σύνθεση τόσων καλών ηθοποιών, ανεβάζει το *Παραμύθι χωρίς όνομα*. Παίζεται όλο το χειμώνα, και από την αίθουσα του θεάτρου «Βεργή» η παράσταση μεταφέρεται, το επόμενο καλοκαίρι, στο θερινό θέατρο «Καλουτά».

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

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

περ. *Διαβάζω*, 12, 1978.



Ο Θανάσης Παπαγεωργίου στον Επικήδειο, *Θέατρο «Στοά» 1992. Σκίτσο της Έλλης Σολομωνίδου-Μπαλάνου.*

1973. Η υπαινικτική γλώσσα του κειμένου δεν γίνεται αντιληπτή στους λογοκριτές και το *Μεγάλο μας τσίρκο* φτάνει στη σκηνή: θερινό θέατρο «Αθήναιον», θίασος Καρέζη-Καζάκου, σκηνοθεσία Καζάκου, μουσική Ξαρχάκου. Στην παράσταση, όμως, τα αφανή στους λογοκριτές γίνονταν φανερά στους θεατές και η αστυνομία της Χούντας περιμένει την ώρα να επέμβει. Μετά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, η Καρέζη και ο Καζάκος συλλαμβάνονται για ανάμιξη σ' αυτά. Οι παραστάσεις ξαναρχίζουν στο θέατρο «Ακροπόλ», ένα μήνα αργότερα, υπό μορφήν κλεφτοπόλεμου: τη μια μέρα η λογοκρισία κόβει μια σκηνή, την επομένη ο θίασος την ξαναπαίζει. Σε κάθε παράσταση, αστυφύλακες τοποθετημένοι στους διαδρόμους της αίθουσας κοιτάζουν προς το κοινό για να το αποθαρρύνουν. Εις μάτην.

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

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

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

1981. Αναλαμβάνει, μετά από παράκληση της κυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ, τη Διεύθυνση Ραδιοφωνίας της ΕΡΤ. Η δραστηριότητά του αυτή συμπίπτει με μια ηθελημένη, για άλλους λόγους, αποχή του από το γράψιμο, για κάποιο χρονικό διάστημα.

1987. Παρουσιάζει στο Κ.Θ.Β.Ε. το έργο του *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, σε δική του σκηνοθεσία.
Του ζητείται να αφήσει τη Ραδιοφωνία και να μετακινηθεί στην αντιπροεδρία του Δ.Σ. της ΕΡΤ Α.Ε. Επιχειρεί τη βελτίωση του ψυχαγωγικού και επιμορφωτικού προγράμματος της τηλεόρασης.

1988. Τον Ιούνιο αποχωρεί από την ΕΡΤ, αρνούμενος να καλύψει παράνομες κυβερνητικές επεμβάσεις στη Διοίκησή της.
Στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βέροιας σκηνοθετεί το έργο του *Η εβδόμη ημέρα της δημιουργίας*, και ταυτόχρονα μιλά για τον πολιτισμό και το θέατρο στα Λύκεια και τα Γυμνάσια του νομού. Έχει αρχίσει να γράφει το έργο *Ο αόρατος θίασος*.

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

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



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

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

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

Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου

Παρακολουθώντας, έστω και με απλή εργογραφική διάθεση, την πλούσια παραγωγή του Ιάκωβου Καμπανέλλη, η οποία έχει καλύψει ήδη μια τριακονταπενταετία (1956-1992), διαπιστώνουμε ότι οι θεατρικές αναζητήσεις του σηματοδοτούνται, κατά κανόνα, με τριλογικές συνθέσεις, στις οποίες τα επιμέρους έργα συνέχονται μεταξύ τους με αναγνωρίσιμους, θεματικούς και δραματουργικούς αρμούς[1]. Συγκεκριμένα: την εναρκτήρια «τριλογία της αυλής»[2] (*Η έβδομη μέρα της δημιουργίας*, *Η αυλή των θαυμάτων*, *Η ηλικία της νύχτας*: 1958-59) ακολούθησαν άλλες τρεις, όχι πάντα συγκεντρωμένες σε ανάλογα στενά χρονικά πλαίσια: η «αντιστασιακά εκτονωτική» ομάδα (*Το κουκί και το ρεβύθι*, *Ο εχθρός λαός*, *Το μεγάλο μας τσίρκο*: 1973-75), οι τρεις αλληγορικές ή «ιστορικές» σάτιρες (*Παραμύθι χωρίς όνομα*, *Οδυσσέα, γύρισε σπίτι*, *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*: 1959-79) και η ακροτελεύτια «αστική τριλογία» (*Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού*, *Ο αόρατος θίασος*, *Ο δρόμος περνά από μέσα*: 1978-90). Θέλω να απομονώσω τις δύο ακραίες ομάδες και, αφού υπογραμμίσω τη, γενικά άλλωστε διαπιστωμένη, κοινότητα προβληματισμών και την έκδηλη χρήση, εν μέρει παραπλανητικών, συμβολικών ή μεταφορικών, τίτλων, που χαρακτηρίζει τα συνεχόμενα έργα, να επισημάνω τις μεταμορφώσεις που υφίσταται, ως προς την εξωτερική σύνθεση και τη λειτουργία του, ο χώρος όπου διαδραματίζονται τα σκηνικά γεγονότα, προκειμένου να διερευνήσω το σχετικό πρόβλημα στο χρονικά τελευταίο έργο.

Η «τριλογία της αυλής» αντλεί τον τίτλο της από τη σκηνογραφική, αλλά όχι μόνο, επιλογή της αθηναϊκής αυλής «με ταξικά εντοπισμένη την αλληλουχία και πολλαπλότητα των γραφικών ενοίκων της... σε μια εικονογράφηση καθημερινότητας». Ο τίτλος κυριολεκτεί μόνο στην περίπτωση των δύο πρώτων έργων, όπου πράγματι ως τόπος δράσης δεσπόζει μια αυλή[3], γύρω από την οποία, μέσα σε χαμόσπιτα, κατοικεί ένας λαϊκός μικρόκοσμος[4], με αμιγή κοινωνική σύνθεση, παραδομένος στον ατελέσφορο αγώνα επιβίωσης μέσα σε ένα χώρο που μόνιμα απειλείται να λεηλατηθεί από τα αναρριχώμενα τέρατα της νεόδμητης «αστικής τάξης». Διαπιστώνουμε μάλιστα, μεταβαίνοντας από το πρώτο στο δεύτερο έργο, μια συγκέντρωση στον προσδιορισμό του χώρου, δεδομένου ότι στην *Αυλή των θαυμάτων* διατηρείται η ενότητά του σε όλη τη διάρκεια της δράσης, ενώ στην *Έβδομη μέρα της Δημιουργίας* παρεμβάλλονται δύο αλλαγές: μία προέκταση της αυλής προς τον ιδιωτικό χώρο του ζευγαριού και μία «διαφυγή» προς τον «αντίπαλο» χώρο, όπου προετοιμάζεται η καταστροφή[5]. Εξάλλου, στον ενιαίο χώρο του δεύτερου έργου εισβάλλουν, αφενός, οι εκπρόσωποι της εξωτερικής απειλής, που τελικά πραγματοποιείται με την εκδίωξη των λαϊκών ανθρώπων, αφετέρου, ένας, εξίσου λαϊκός, παρείσακτος, που, ενώ ενσωματώνεται στο μικρόκοσμο της αυλής, προκαλεί μια ιδιωτική καταστροφή με μια ερωτική σχέση. Τη διαπλοκή αυτών των δύο θεμάτων, πολύ πιο οργανικά επεξεργασμένη[6], την ξανασυναντούμε στο έργο με το οποίο θα ασχοληθώ εκτενέστερα.

Στο τρίτο έργο διαπιστώνεται μια θεματική μετατόπιση[7], επειδή εδώ, για πρώτη φορά, ο Καμπανέλλης συνενώνει στους δραματικούς χειρισμούς του τις δύο αντίπαλες τάξεις: τη λαϊκή και τη νεοπλουτική «αστική», τοποθετημένες μάλιστα σε δύο επίπεδα, στο ισόγειο και τον πρώτο όροφο ενός νεοκλασικού σπιτιού. Πρόκειται για πολύ εύγλωττο συμβολισμό, αφού το κατώτερο λαϊκό στρώμα (εντελώς αντίστοιχο, αν και κοινωνικοπολιτικά εδώ πολύ σαφέστερα προσδιορισμένο, με τους κατοίκους της αυλής στα δύο προηγούμενα έργα) όχι μόνο καταπιέζεται από τους ενοίκους και ιδιοκτήτες του επάνω ορόφου αλλά και απειλείται με διωγμό, ακριβώς όπως οι συμπαθείς συνοικούντες στις άλλες αυλές. Σε αυτό όμως το έργο θα έλεγε κανείς ότι η ταξικά διαστρωματική σύνθεση των δραματικών προσώπων προκάλεσε μια διάσπαση του χώρου, αφού η δράση, πέραν του ότι κατανέμεται ανάμεσα στους δύο ορόφους, διαχέεται και προς τα έξω, σε έναν δημόσιο χώρο, μια πλατεία δηλαδή που υπάρχει μπρος από το πλουσιόσπιτο. Είναι το μόνο από τα τρία έργα όπου παρατηρούνται παρόμοιες παλινδρομήσεις[8].

Σε αυτό όμως το «σκηνογραφικά», όπως και δραματικά, συνθετότερο έργο σηματοδοτείται και ένα ευδιάκριτο στίγμα θεματικού αναπροσανατολισμού, που εντέλει πραγματοποιείται, με υποδειγματική συνέπεια και ανάλογη τόλμη, σχεδόν είκοσι χρόνια αργότερα με την «αστική τριλογία». Πρόκειται για την αξιοσημείωτη στροφή του Καμπανέλλη προς μια κριτική θεώρηση των πεπραγμένων, της συμπεριφοράς και των προβληματισμών της μεταπολεμικής αυτοδημιούργητης «αστικής» τάξης[9], που αναρριχήθηκε με ρυθμούς αλματώδεις και μεθόδους ύποπτες και τώρα αγωνίζεται να υποκαταστήσει στη νεοελληνική κοινωνία την παλαιά, λίγο πολύ γνήσια, αστική τάξη, που ανάγει τις καταβολές της στα μεγάλα τζάκια μέσα στα συμφραζόμενα του νεότερου ελληνικού κράτους μετά την απελευθέρωση. Οι «αστοί» των έργων αυτών έχουν κοινές ρίζες, κοινή πορεία, κοινή ταυτότητα και κοινούς κανόνες συμπεριφοράς· ο Καρράς στην *Ηλικία της νύχτας*, ο γέρος και οι γιοι στα *Τέσσερα πόδια του τραπεζιού* και ο Οικοδεσπότης στον *Αόρατο θίασο* αποτελούν, ουσιαστικά, μέλη της ίδιας οικογένειας, που δονείται, σε όλες τις περιπτώσεις, από έντονα ενδοοικογενειακά προβλήματα: στο πρώτο, τη σύγκρουση πατέρα και γιου· στο

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

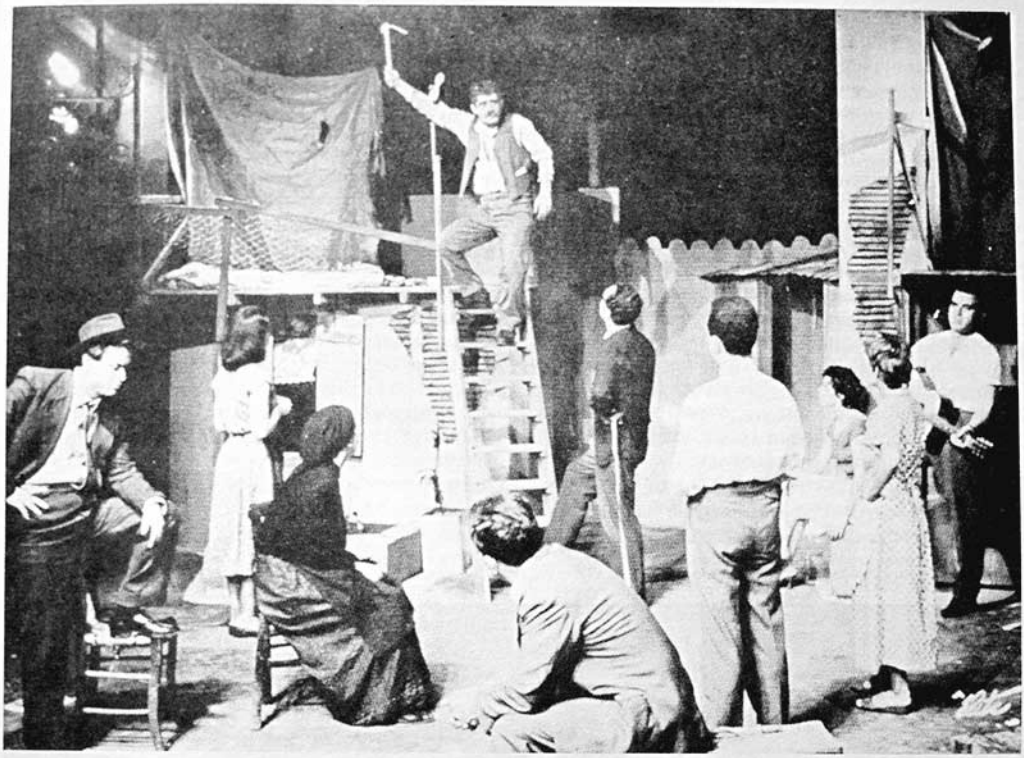
Αντίστοιχες μετατοπίσεις παρατηρούμε και στη σύνθεση και τη λειτουργία του χώρου, με μια χαρακτηριστική τάση προς βαθμιαία συγκέντρωση. Βέβαια, στην *Ηλικία της νύχτας* η διαπλοκή της ενδοοικογενειακής σύγκρουσης με τη διαταξική πάλη καταλήγει στο τριπλό σκηνικό, όπου εναλλάσσονται μεταξύ τους οι δύο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

Τα τριανταένα χρόνια που μεσολαβούν ανάμεσα στο τρίτο έργο της πρώτης καμπανελλικής «τριλογίας» και το αντίστοιχο της τελευταίας (1959-1990) σημειώνουν την καταλυτική μετάβαση από τη «μετεμφυλιακή» στη «μεταπολιτευτική» Ελλάδα. Στο πρώτο από τα δύο έργα, την *Ηλικία της νύχτας*, ο Καμπανέλλης γράφει ακόμη ταραγμένος από την οδύνη που του προκαλούν οι χαίνουσες πληγές του εμφύλιου σπαραγμού. Οπότε, μοιάζει ευεξήγητη όχι μόνο η άμεση συνάρτηση του κεντρικού προβληματισμού στο έργο αυτό με τα πολιτικά συμφραζόμενα του πρόσφατου παρελθόντος αλλά και η συγκινητική διάθεση του συγγραφέα να προχωρήσει σε μια δικαίωση —κάτι περισσότερο: μια «μυθοποίηση»— των κοινωνικών ομάδων που δέχονταν τα πλήγματα της τυφλής πολιτικής μνησικακίας ή του ανάλγητου κοινωνικού καιροσκοπισμού. Έτσι, το έργο αυτό παραμένει, ίσως, το πιο εύγλωττα πολιτικό, με τη στενή σημασία του όρου, του Καμπανέλλη και, γι' αυτόν ακριβώς το λόγο —κατά την άποψη μιας μερίδας κριτικών τουλάχιστον— ένα από εκείνα στα οποία η πρόθεση να διατυπωθεί όσο γίνεται σαφέστερα μια συγκεκριμένη θέση απέναντι σε συγκεκριμένα προβλήματα μείωσε την απαιτούμενη για τον δραματικό χειρισμό νηφαλιότητα[11].

Στις τρεις επόμενες δεκαετίες η οδυνηρή εμβολή της επάρατης χούντας προκάλεσε νέον υποτροπιασμό στην εμφύλια ρήξη, η οποία μπορεί τυπικά να ακυρώθηκε, αλλά δεν μετασχηματίσθηκε σε γόνιμη συναίνεση μετά την μεταπολίτευση. Μέσα σ' αυτό το διάστημα, οι αγωνίες και οι διαψεύσεις που μοιράζεται ο Καμπανέλλης με την ευαισθητοποιημένη μερίδα του ελληνικού λαού βρίσκουν μεθόδους έκφρασης που διαφοροποιούν ευδιάκριτα το έργο του από την «τριλογία της αυλής», αν και η στροφή εντοπίζεται χαρακτηριστικά στα δύο προδικτατορικά «αλληγορικά» έργα του: τα *Παραμύθι χωρίς όνομα* (1959) και *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* (1966). Εδώ, όπως και στα έργα που πέφτουν μέσα στην επταετία, τα προβλήματα, ανάλογα με τις υπάρχουσες συνθήκες, θίγονται κρυπτικά, κάτω από το μανδύα της σάτιρας και του σαρκασμού. Πρόκειται συχνά για έργα όπου η δράση κινείται σε ανοιχτούς, δημόσιους ή σκόπιμα απροσδιόριστους, χώρους[12], ενώ κάποτε η ροή της διακόπτεται, και βέβαια υπομνηματίζεται, από μουσικές παρεμβολές με τη μορφή τραγουδιών.

Η αλλαγή που σημειώνεται στα έργα της «αστικής τριλογίας» είναι δραστική και επισημαίνεται σε όλα σχεδόν τα επίπεδα της σύνθεσης: στη δραματική σύλληψη, στις δραματουργικές επιλογές, στους σκηνικούς χειρισμούς. Με ενδιαφέρει κυρίως η αντιμετώπιση του χώρου, όπου, όπως ήδη σημείωσα πιο πάνω, παρατηρείται μια ενδεικτική μετάβαση από το δημόσιο στο ιδιωτικό τοπίο και μάλιστα με μια διάθεση συγκέντρωσης, που σχεδόν εξασφαλίζει την περιβόητη «ενότητα», με την κλασική σημασία του όρου. Η διαπίστωση ισχύει ακόμη και για το πρώτο από τα τρία έργα *Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού* (1978), μολονότι η δράση κατανέμεται σε δύο χώρους. Πρόκειται όμως για φαινομενική μόνο αλλαγή (η οποία μάλιστα μπορεί να προεκτεθεί επ' άπειρον μετά το τέλος του έργου), για δύο λόγους: α) τα δύο νεοπλουτικά «καθιστικά» των δύο αδελφών αποτελούν δίδυμες παραλλαγές κοινού προτύπου, τις οποίες ταυτίζει απόλυτα η κυρίαρχη θέση που κατέχει μέσα στο χώρο το κρεβάτι του γενάρχη της οικογένειας[13], σε μόνιμη κατάσταση αναβαλλόμενου θανάτου, αυτό αποτελεί και το μόνο λειτουργικό στοιχείο του σκηνικού χώρου· β) στο τέλος του έργου είναι αδύνατο να γίνει λόγος για «έκβαση», αφού αφήνεται ανοιχτή η προοπτική διαιώνισης των προβλημάτων και η επανάληψη της δράσης σε ένα παρόμοιο σκηνικό με τα πρόσωπα συγκεντρωμένα γύρω από τον ετοιμοθάνατο πατέρα και παραδομένα στις ίδιες ευτράπελες αντεγκλήσεις[14]. Η ριζική αλλαγή στάσης, κοινωνικής και θεατρικής, που παρατηρείται ανάμεσα στο ακροτελεύτιο έργο της «τριλογίας της αυλής» και το εναρκτήριο της «αστικής τριλογίας», παρά την κοινή κριτική διάθεση που τα διακρίνει, εντοπίζεται στο γενικότερο κλίμα τους: από τη σοβαρότητα και τη διάχυτη ευαισθησία, συνδυασμένες με μια διάθεση διδακτισμού και ρητορείας, στο πρώτο έργο, μεταβαίνουμε σε μια σουρρεαλιστική σχεδόν σύνθεση, καταλυτικού σαρκασμού και ανελέητης σάτιρας, όπου πολύ συχνά η δράση πλησιάζει στο εξωφρενικό γκροτέσκο.

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



Η αυλή των θαυμάτων *στο Θέατρο Τέχνης. 1957.*

Ούτε εδώ όμως πρόκειται για πραγματικές αλλαγές αλλά για απλές μετατοπίσεις, που μάλιστα σηματοδοτούνται, από τεχνική άποψη, μόνο με τη βοήθεια του φωτισμού. Αυτή η διάχυση έχει το απόλυτο αντίστοιχό της στην ονειρική ανακολουθία της δράσης, που είναι κατακερματισμένη σε αυτοτελή στιγμιότυπα, με κύριο συνεκτικό μεταξύ τους στοιχείο ένα είδος συνειρμού, πέρα βέβαια από τον κεντρικό θεματικό άξονα που καθορίζει τη δραματική λειτουργικότητά τους[15].

Αυτή η συμβολική φόρτιση ενός «σκηνογραφικού» στοιχείου, που μόνιμα υποθάλπει τη δραματική εξέλιξη, ενώ ταυτόχρονα συνέχει τα κύρια πρόσωπα, υπενθυμίζοντας τη σχέση και τη σύγκρουσή τους, ολοκληρώνεται, προσλαμβάνοντας όμως νέες διαστάσεις και λειτουργίες, στο τρίτο έργο της τριλογίας, *Ο δρόμος περνά από μέσα* (1990)[16]. Αντίστοιχα με το τρίτο έργο στην «τριλογία της αυλής», και εδώ ο Καμπανέλλης ταυτόχρονα συγκεφαλαιώνει και αναπροσανατολίζεται. Καταρχάς, είναι αξιοπρόσεκτη η δραστική, σχεδόν αιφνιδιαστική στην τόλμη της, μετατόπιση ως προς όλα τα συστατικά και τα επίπεδα της σύνθεσης: τη θεματική επιλογή, τον κεντρικό προβληματισμό, τις δραματουργικές επιλογές, τη σκηνική διάρθρωση, τη χρήση της γλώσσας. Για πρώτη φορά στο κέντρο του δραματικού μικρόκοσμου τοποθετείται ένας καθαρόαιμος «προπολεμικός» αστός. Ο γερο-Ποριώτης δεν έχει καμία σχέση με τους γενάρχες ή τους επιγόνους των άλλων «αστών» που κυκλοφορούσαν στα προηγούμενα έργα. Και μολονότι δεν μας δίνονται, όπως σε άλλες περιπτώσεις, στοιχεία για να ανασυνθέσουμε το ιστορικό και τις καταβολές της οικογένειας, πλήθος έμμεσες αναφορές δεν μας αφήνουν καμιά αμφιβολία για τη γνησιότητά της: το πορτρέτο της γιαγιάς ζωγραφισμένο από διάσημο ζωγράφο· η τιμητική θέση του παππού ως προέδρου του ιππικού ομίλου (άρα και η ενασχόλησή του με την ιππασία)· η ύπαρξη μιας ψυχοκόρης, που, όταν μεγάλωσε, βοηθούσε την κυρία της στο σερβίρισμα φορώντας άσπρα γάντια· η προέλευση των επίπλων από την Αγγλία και την Ιταλία, κύριες πηγές για «αριστοκρατικές» αγορές· η καταγωγή της προ-γιαγιάς από την Κέρκυρα, τυπικό τόπο αναγωγής αστικών καταβολών για αρκετούς Νεοέλληνες — και πλήθος άλλα εμφανή

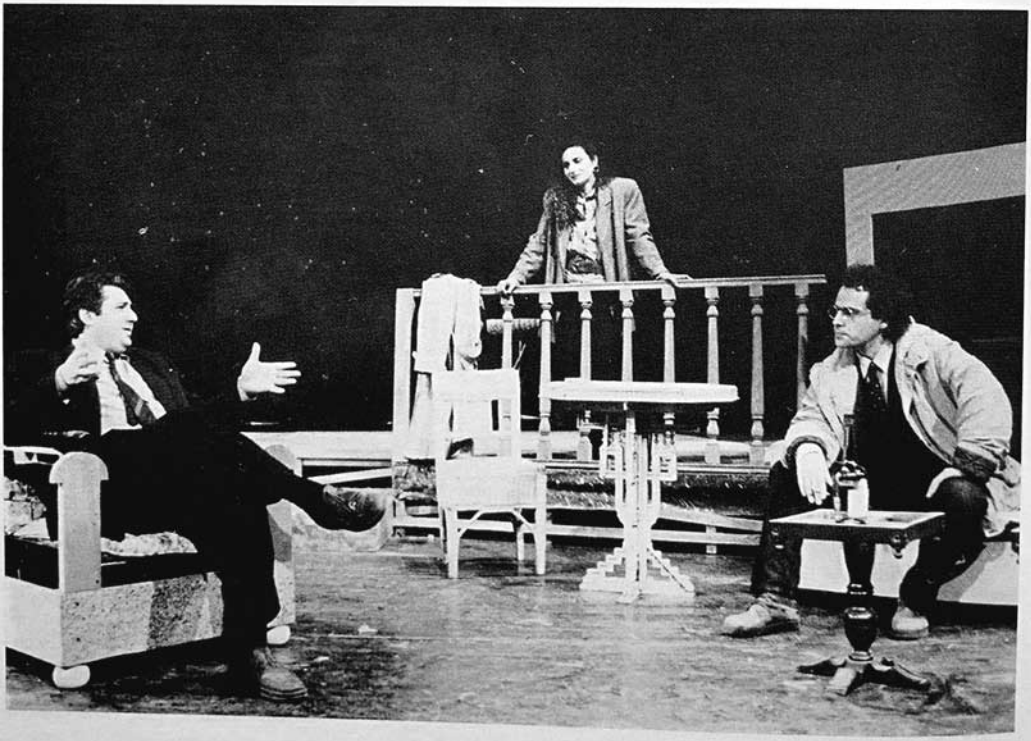
και λανθάνοντα στοιχεία συγκροτούν ένα οικογενειακό δέντρο αναμφίβολης γνησιότητας.

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

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

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

Από τις δοκιμές του Δρόμου *στην Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1993. Ιεροκλής Μιχαηλίδης, Ελένη Δημοπούλου, Πέτρος Ζηβανός.*

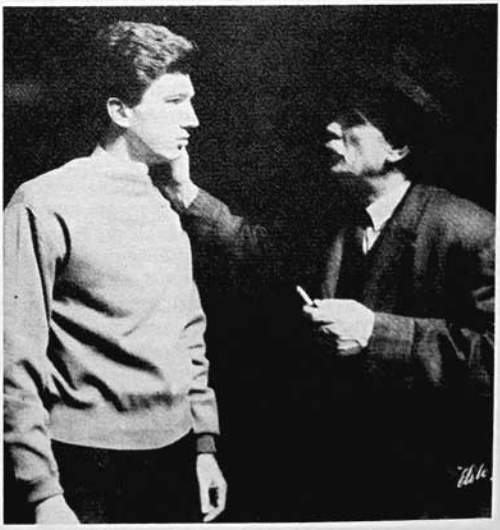


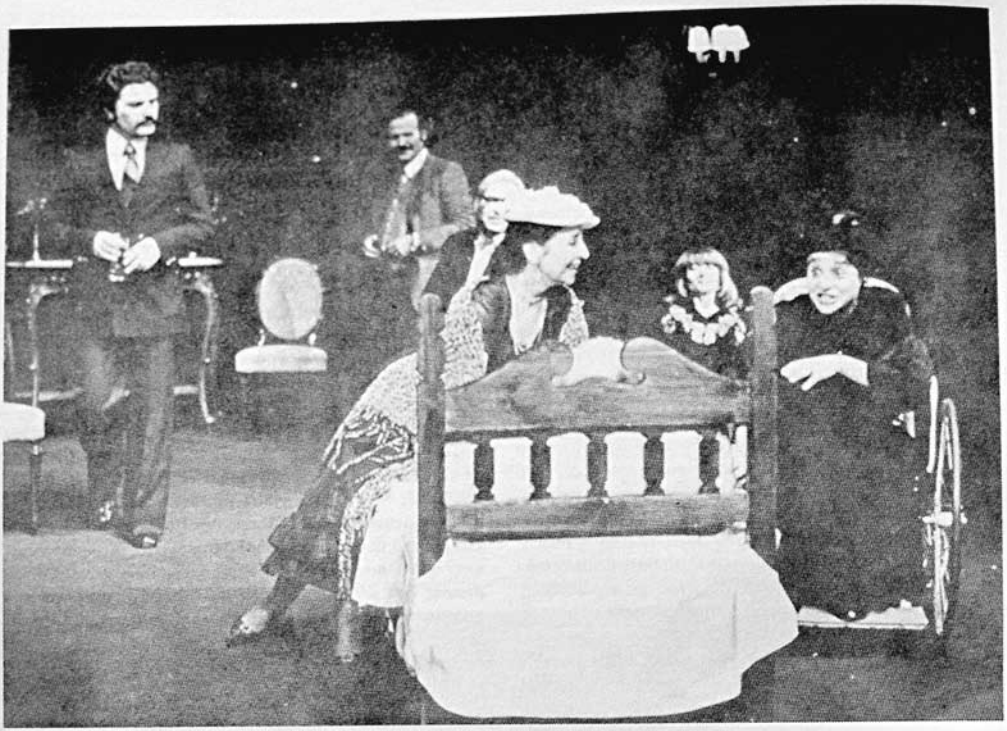
γράφονται στις σκηνογραφικές οδηγίες του συγγραφέα αλλά προκύπτουν από τις άμεσες και έμμεσες αναφορές των προσώπων. Το στοιχείο αυτό πρέπει να υπογραμμισθεί, επειδή εδώ πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση στο έργο του Καμπανέλλη όπου ο σκηνικός χώρος εικονογραφείται τόσο διεξοδικά και λειτουργεί τόσο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

Η ιδιαιτερότητα της λειτουργίας του κτίσματος προέρχεται βασικά από τη δραματική «εμψύχωσή» του: το αρχοντικό των Ποριώτηδων παρεμβαίνει στη δράση ως «ζων οργανισμός» και έτσι αντιμετωπίζεται από όλα σχεδόν τα πρόσωπα του έργου, όπως συνάγεται κυρίως από μια σειρά μεταφορικών λεκτικών σχημάτων που χρησιμοποιούνται για να το προσδιορίσουν. Καταρχάς, μέσα στη γενικότερη τάση ανιμισμού που τον διακρίνει (μιλεί για τη «σορό» μιας κομμένης λεύκας, για τη «βιβλιοφιλία» των κατσαρίδων και για τη «σοφία» των σκουληκιών) ο γερο-Ποριώτης κυριολεκτικά «ζωοποιεί» το σπίτι μαζί με το περιεχόμενό του, πράγμα που εγκαινιάζεται —και αυτό, βέβαια, δεν είναι συμπτωματικό— ήδη με τον εναρκτήριο μονόλογό του, από τον οποίο παραθέτω ένα ενδεικτικό απόσπασμα: «... τα έπιπλα έχουν διάφορες ηλικίες, από πενήντα και πάνω έως και διακοσίων ετών... έχουν δει πολλά... το ίδιο και τα καημένα τα σερβίτσια, τα κάδρα... τα αγαπώ πολύ, είναι σοφά όντα... τα βλέπουν όλα, τα ανέχονται όλα, ακόμη και όταν τα αναμιγνύουμε σε θλιβερά γεγονότα, δεν χάνουν την ψυχραιμία τους, δεν μεροληπτούν και όταν αποφασίσουν να πουν κάτι, είναι πάντα τόσο σωστό... άλλα έχουν έρθει από την Ιταλία... φυσικά, στα νιάτα τους, στη νεολαία αρέσουν τα ταξίδια... ασφαλώς θα το θυμούνται, έχουν πολύ δυνατή μνήμη, γι' αυτό και αποφεύγουν να μιλούν... όποιος θυμάται πολλά, προτιμά να σωπαίνει... βέβαια δεν είναι πάντα ευχάριστο αυτό, γιατί, όταν η σιωπή έρθει σ' αυτό το σπίτι, ξεχνάει να φύγει, οπότε αναγκάζομαι να της πω ότι περιμένω κάποιον για μία μετάφραση, για να δεήσει να φύγει...». Με τον τρόπο αυτό «στήνεται», στην κυριολεξία, το σκηνικό όπου θα φιλοξενηθεί η δράση. Μάλιστα, η τάση αυτή του Ποριώτη λειτουργεί, θα έλεγε κανείς, μεταδοτικά, επειδή με ανάλογα λεκτικά lapsus εκφράζονται και τα άλλα πρόσωπα: ο Ανδρέας θα ευχόταν την πλήρη εγκατάλειψη του σπιτιού, ώστε «να πεθάνει από πνευμονικό οίδημα»· η Γλυκερία χαρακτηρίζει τα σερβίτσια «μη μου άπτου πλάσματα»· ο Αντωνάκος μιλεί για τον παμπάλαιο μπουφέ σαν να ήταν ένας ασθενής: «αν αρχίσουμε αμέσως τις ενέσεις, ίσως τον σώσουμε»[18].

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

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





Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού *στο Θέατρο Τέχνης, 1978.*

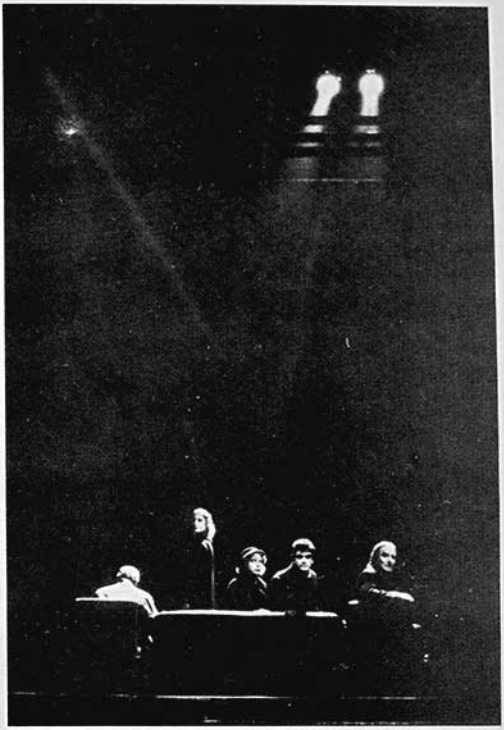
«είναι ακόμη εκεί»[19], στο νεκροταφείο δηλαδή — μήπως λοιπόν έχει μεταφερθεί, μαζί με τους νεκρούς του, στο αρχοντικό;

Γι' αυτό λοιπόν μας προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι η ζωντανή αμεσότητα του χώρου έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την απροσδιοριστία που επιλέγει, ασφαλώς ηθελημένα, ως μέθοδο ο Καμπανέλλης, προκειμένου να αναφερθεί στη χρονική διάσταση του «οίκου» των Ποριώτηδων και πιο συγκεκριμένα στα γεγονότα που σημάδεψαν την ιστορία του. Ενώ υποβάλλεται έντονα η εντύπωση ότι κάποιες ενδοοικογενειακές συγκρούσεις — τυπικό, άλλωστε, θέμα σε όλα τα έργα με «αστικό» περιεχόμενο — καθόρισαν τις σχέσεις και τις τύχες των προσώπων, μόνιμα μνημονεύονται με τις πιο αόριστες διατυπώσεις, πολύ συχνά εντελώς περιθωριακά, χωρίς, όμως, ούτε στο ελάχιστο να μειώνεται η φόρτιση που προκαλούν στον περιβάλλοντα χώρο. Απεναντίας, μάλιστα η κρυπτικότητα και η ασάφεια των αναφορών, καθώς διεγείρουν την περιέργεια και υποθάλπουν τη φαντασία μας, συγκροτούν ένα πλέγμα μυστηρίου, που βαραίνει από τα βάθη του παρελθόντος πάνω στα επιζώντα πρόσωπα. Καθώς μάλιστα ο συγγραφέας υπαινίσσεται αυτό το παρελθόν πάντα μέσα από τα λόγια των «ενδιαφερόμενων» προσώπων, για τα οποία όλα αυτά αποτελούν taboo, δεν επιτρέπει να διαρρεύσει το παραμικρό μυστικό. Ο γερο-Ποριώτης αναφέρεται σ' αυτές τις σκοτεινές πτυχές του παρελθόντος με την ασαφή έκφραση «τα γεγονότα εκείνα»· η Γλυκερία είναι κάπως πιο αποκαλυπτική όταν τα περιγράφει ως «θεομηνία»· τέλος, ο Ανδρέας πολύ εύγλωττα μιλεί για «πράγματα φοβερά, εγκληματικά», που γέμισαν τα πρόσωπα με «φόβο, πίκρες και τύψεις»[20], αφού συνδέονται με —ίσως μάλιστα προκάλεσαν— το θάνατο του πατέρα του[21] και ματαίωσαν το γάμο του μεγαλύτερου αδελφού. Σχετικό με όλα αυτά πρέπει να είναι και το γεγονός ότι το παιδί ούτε γεννήθηκε ούτε μεγάλωσε στο αρχοντικό των Ποριώτηδων, όπου το πήγαιναν (ποιοι;) μόνο για να δει τον παππού και τη γιαγιά. Αφήνεται μάλιστα η εντύπωση ότι ο πατέρας του είχε από χρόνια εγκαταλείψει (ίσως μάλιστα είχε εκδιωχθεί από) το πατρικό σπίτι, ενώ δεν γίνεται κανένας λόγος για τη μητέρα του (μήπως η κοινωνική προέλευσή της βρίσκεται στον πυρήνα των γεγονότων;). Όσο για την άλλη επιζώσα από τα τέσσερα αδέλφια, τη θεία Όλγα, πρέπει να είναι χήρα και

άτεκνη. Αυτή πάντως, μετά το γάμο της, είχε μείνει με τον άντρα της στο πατρικό[22].

Εξίσου ανέφικτη είναι και η εξασφάλιση κάποιων «χρονολογικών» συνδυασμών, ώστε να επιχειρηθεί μια στοιχειώδης συνάρτηση των ιδιωτικών με τα δημόσια συμφραζόμενα. Και όμως, ο Ποριώτης στην εναρκτήρια φράση του, δηλώνει ότι μόλις έκλεισε τα 76 — άρα είναι γεννημένος το 1914 (το έργο διαδραματίζεται, κατά τη ρητή δήλωση του συγγραφέα, το 1990, τη χρονιά παράστασής του), ενώ με ακρίβεια «χρονολογείται» και ο Ανδρέας, που πλησιάζει τα 30 — άρα είναι γεννημένος γύρω στο 1960. Αν μάλιστα επιμείνουμε στη συγκρότηση ενός δραστικού άξονα αντίθεσης, με τους δύο πόλους ταυτισμένους με τον μεγαλύτερο και τον νεότερο από τους άρρενες επιζώντες της οικογένειας, πρέπει να θεωρήσουμε τον Ποριώτη ως τον πρωτότοκο από τα τέσσερα αδέλφια[23]· αυτή η σειρά έχει το πλεονέκτημα ότι τοποθετεί τη γέννησή των άλλων τριών αδελφιών μετά το 1914 (ας πούμε, από το 1915 ως το 1919), οπότε πράγματι ο Αλέξανδρος «πέθανε τόσο νέος» (κάπου γύρω στα 21, προφανώς, στο αλβανικό μέτωπο)[24], ενώ ο Νάσος δεν ήταν υπερβολικά μεγάλος (γύρω στα 45), όταν απόχτησε τον Ανδρέα, το 1960.

Ωστόσο, τίποτε σ' αυτή την αριθμητική δεν μας βοηθεί, με αφετηρία τη γνωστή πολιτική εγρήγορση του Καμπανέλλη, να αναγνωρίσουμε και σ' αυτό το έργο τη μόνιμη τάση του να τοποθετεί τη δράση του μέσα σε, λίγο πολύ, συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα. Τα μόνα πολιτικά γεγονότα μετά το 1960 (η γέννηση του Ανδρέα δεν αποτελεί δεσμευτικό terminus post quem;) συνδέονται με τη δικτατορία του 1967. Και αν επιμείνουμε στις σχετικές αναγωγές, πρέπει να επινοήσουμε, στους κόλπους τής από παράδοση συντηρητικής οικογένειας, ένα «μαύρο πρόβατο», — ας πούμε, έναν αθεράπευτο αριστερό, τον Νάσο, ο οποίος είχε αποκηρυχθεί από τους γονείς του[25]. Ίσως όμως δεν νομιμοποιούμαστε να συνεχίσουμε παρόμοιες διερευνήσεις, αν λάβουμε μάλιστα υπόψη ότι και στον *Αόρατο θίασο* μόλις και διακρίνεται κάποιος πολιτικός ιστός[26]. Αντίθετα στα *Τέσσερα πόδια του τραπεζιού* εισβάλλει με πολύ συγκεκριμένο τρόπο μέσα από την «αυτοβιογραφική» επιστολή του γενάρχη της οικογένειας όσο και με τις αποκαλύψεις και τις πολιτικές δραστηριότητες των, απόντων από τη δράση, εκπροσώπων της τρίτης γενεάς. Παρά την απροσδιοριστία αυτή όμως, το οδυνηρό παρελθόν έχει ενσωματωθεί στο δραματικό παρόν, όπως βιώνεται από τα πρόσωπα που επιζούν, και αυτό καθορίζει τη σχέση τους με το πατρικό σπίτι, όπου έχουν, κατά κάποιον τρόπο, εγκιβωτισθεί οι πικρές μνήμες και περιφέρονται οι σκιές όσων έζησαν —και μάλιστα ευθύνονται για— τα «γεγονότα εκείνα». Η συμμετοχή του Ποριώτη δεν φαίνεται να ήταν πολύ ενεργητική, αλλιώς ο Ανδρέας θα ήταν πολύ πιο εύγλωττος στον καταλογισμό ευθυνών[27]. Ίσως καθοριστικό ρόλο έπαιξαν κυρίως οι παππούδες και έτσι πρέπει να εξηγηθεί η απροκάλυπτη δυσφορία του Ανδρέα όταν ανα-



Ο αόρατος θίασος. *Εθνικό Θέατρο 1988.*

φέρεται σ' αυτούς[28]. Είναι ευνόητο, επομένως, γιατί το φορτισμένο με δραματικές ιστορίες κτίσμα ασκεί πάνω στα επιζώντα πρόσωπα —αλλά όχι μόνο σ' αυτά— μια καταλυτική επιρροή, που καθορίζει τη στάση τους απέναντι στο κεντρικό πρόβλημα του έργου· μια στάση που ποικίλλει από περίπτωση σε περίπτωση.

Ο μονήρης ένοικος του αρχοντικού, ο γερο-Ποριώτης, έχει απόλυτα ενσωματωθεί στον ζοφερό κόσμο που εξακολουθεί να «ζει» εκεί μέσα. Είναι άλλωστε και ο μόνος που προσπαθεί να συμφιλιωθεί με το παρελθόν, να το αποδεχθεί, αφού αδυνατεί να το κρίνει[29]. Μέσα σε ένα χώρο φθοράς και παρακμής, αντίστοιχα φθαρμένος και παρακμασμένος και ο ίδιος, αλλά πεισματικά υπερήφανος και ανυποχώρητος, συνεχίζει την πορεία του προς το τέλος, περικυκλωμένος από τη σιωπή και με μόνη συντροφιά τα αδηφάγα σκουλήκια που τρώνε τα έπιπλα. Με τους νεκρούς του σπιτιού δεν επιθυμεί να συγχρωτίζεται — απλώς συνυπάρχει μαζί τους. Όταν κάπου αναφέρεται στον οικογενειακό τους τάφο, μας αφήνει την εντύπωση ότι θα προτιμούσε να κρατήσει απόσταση από αυτούς· να τους αφήνει ανενόχλητους στις αέναες μεμψιμοιρίες και στους ευτελείς δια-

πληκτισμούς τους[30]. Ωστόσο, ούτε για μια στιγμή δεν διανοείται να τους αμφισβητήσει το δικαίωμα να θεωρούν τον τόπο αυτό «δικό τους», άρα να συγκατοικούν μαζί του. Γι' αυτό και πιστεύει ότι ο τόπος αυτός πρέπει να διατηρηθεί ακέραιος όσο ο ίδιος, μαζί με «εκείνους», ζει μέσα σ' αυτόν· γι' αυτό παραμένει αγκιστρωμένος από την ελπίδα να σώσει την «κατοικία» τους· γι' αυτό αντιμετωπίζει τον Αντωνάκο ως σανίδα σωτηρίας και παραδίνεται σ' αυτόν άνευ όρων. Άλλωστε, η φυσική του προσήνεια προς τους ανθρώπους των λαϊκών τάξεων του εξασφαλίζει και εδώ τις απαραίτητες προσβάσεις και έτσι χρίζει τον αντικέρη σύμμαχο στον αγώνα για τη διάσωση του αρχοντικού.

Στον αντίθετο πόλο του άξονα στέκεται ο ανιψιός του ο Ανδρέας, ο αποκλειστικός κληρονόμος της προγονικής περιουσίας, ο οποίος επιθυμεί τον αφανισμό του σπιτιού, πρώτα επειδή δεν έχει συμφιλιωθεί, όπως ο θείος του, με τη σκοτεινή ιστορία του: διατηρεί ακόμη μέσα του ανεπούλωτα τα τραύματα που του προκάλεσαν τα «γεγονότα εκείνα». Γι' αυτόν, το σκωληκόβρωτο μαυσωλείο δεν φιλοξενεί νεκρούς που διεκδικούν ή δικαιούνται την κατανόηση και τη συγγνώμη του, αφού είναι ένας «λάκκος με ψόφια φίδια»[31], που πρέπει να ταφούν οριστικά κάτω από τα ερείπια του σπιτιού που τα εξέθρεψε — πρέπει να παραδοθούν οριστικά στη λήθη. Γι' αυτό αισθάνεται την ανάγκη να τραπεί σε φυγή, όπως όταν τον έφερναν εδώ μικρό παιδί και δεν έβλεπε την ώρα να φύγει. Έτσι, δεν αναγνωρίζει κανένα δικαίωμα «ιδιοκτησίας» στους μισητούς νεκρούς. Εξάλλου, μόνο με τον τρόπο αυτόν μπορεί να εξασφαλίσει και τη δική του οικονομική επιβίωση. Επιμένει λοιπόν να αποκαλεί το σπίτι «οικόπεδο» και δεν αποκλείεται να βλέπει στον Αντωνάκο ένα μακροπρόθεσμο σύμμαχο, για λόγους όμως πολύ διαφορετικούς από αυτούς του θείου του[33]. Ο Ανδρέας, που άλλωστε δεν συμμερίζεται τον ενθουσιασμό της Λίτσας για τις αντίκες, δεν θα είχε αντίρρηση να αντικατασταθεί το νεοκλασικό τους από ένα σούπερμάρκετ ή από ένα health-studio.

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

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

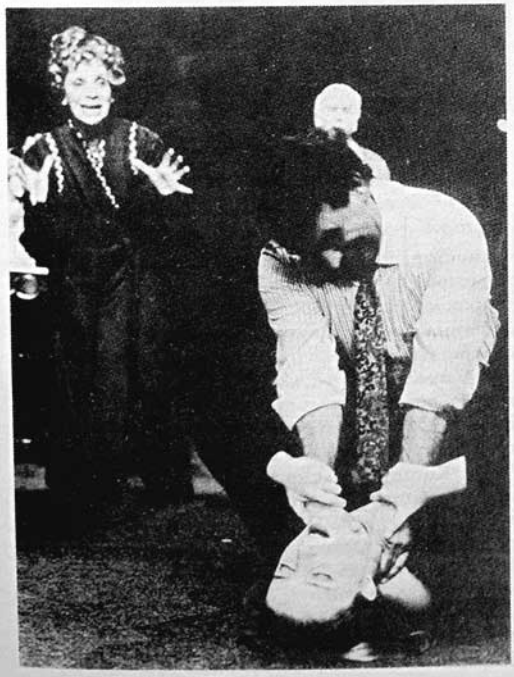


αντικείμενα του σπιτιού: τα έπιπλα και τα σκεύη του· ρόλος της είναι, όπως πάντα ήταν, να τα διατηρεί καθαρά και έτοιμα για χρήση — προ πάντων απρόσιτα σε χέρια βέβηλων «παλιόβλαχων»[35]. Γι' αυτό η παρουσία της, ακόμη και όταν είναι απούσα, είναι μόνιμη και διακριτική. Περιφέρεται αλαφροΐσκιωτη, σαν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

Ο Αντωνάκος αποτελεί γνήσιο δείγμα ανερχόμενου «νεο-αστού» — άρα ανήκει στην ίδια οικογένεια με εκείνους που κυκλοφορούσαν στα προηγούμενα έργα του Καμπανέλλη, με μόνη τη διαφορά ότι τους εκπροσωπεί σε ένα σχετικά πρώιμο στάδιο «ανόδου». Τώρα προσπαθεί με κάθε τρόπο να «ανεβεί»[36]. Έχοντας μάλιστα συναίσθηση των προσωπικών ορίων του, προωθεί προς μια ουσιαστικότερη «αστικοποίηση» την εύπλαστη και δεκτική γυναίκα του, ώστε να τη χρησιμοποιήσει ως συνδετικό κρίκο και προς τους αφελείς νεόπλουτους, σαν τον εαυτό του, που θα αγοράζουν τις «αντίκες» του, και προς τους γνήσιους αστούς, που θα τον εφοδιάσουν με το αυθεντικό «σκηνικό» για τις απάτες του. Εισβάλλει λοιπόν ο Αντωνάκος, εύστροφος και επινοητικός, στο μαυσωλείο των Ποριώτηδων έτοιμος να το κατακτήσει και κατορθώνει, στην πρώτη κιόλας συνάντηση με τον γέρο ένοικο, να ταυτίσει το προσωπικό του συμφέρον με τον ενδόμυχο πόθο εκείνου. Για τον Αντωνάκο η ιστορική αξία του αρχοντικού έχει ενδιαφέρον αποκλειστικά και μόνο ως εμπορεύσιμο είδος. Άλλωστε, δηλώνει απερίφραστα ότι προτίθεται να το μετατρέψει σε «χρυσορυχείο». Από τις πρώτες, τάχα αφελείς, ερωτήσεις του προς τον Ποριώτη προσπαθεί να εκτιμήσει τη χρηματική όχι την ιστορική αξία των αντικειμένων του σπιτιού, που μάλιστα τα χαρακτηρίζει «κομμάτια», όρο τυπικό κατά το συρμό των σύγχρονων συναλλαγών. Και το σύνολο είναι γι' αυτόν ένας «θησαυρός»[37].

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

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



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

πατίνα τις κίβδηλες αντίκες του. Αυτή η διάβρωση έχει προσλάβει τόσο καταστροφικές διαστάσεις, ώστε έχει προσχωρήσει στο σχέδιο, και μάλιστα με ενθουσιασμό που εκφράζεται με θεωρητική επιχειρηματολογία, ο γερο-Ποριώτης[38] — και αυτό αποτελεί τη μεγαλύτερη επιτυχία του Αντωνάκου: να νοθεύσει την καθαρότητα ενός γνήσιου αστού. Και σ' αυτή την ανίερη συμμαχία λανθάνει μία από τις πολλές παραπλανήσεις που μας επιφυλάσσει σε αυτό το έργο του ο Καμπανέλλης. Γιατί τίποτε, σχεδόν ως την αρχή της τελευταίας εικόνας, δεν προοιωνίζεται την προέλευση της καταστροφής, που καραδοκεί μέσα στη σιωπή. Τα ίχνη της τα διακρίνουμε μόνο σε μια ανάδρομη κίνηση, όταν έχει πια πέσει η αυλαία. Τότε κατανοούμε πού ελλόχευε ο πραγματικός κίνδυνος και πού σκόπευε.

Η καταστροφή συντελείται μέσα στον ίδιο χώρο και, θα έλεγα, από τον ίδιο το χώρο. Όταν ο Αντωνάκος ανακαλύπτει με συντριβή ότι η γυναίκα του έχει εκμαυλισθεί από τον γοητευτικό κληρονόμο του αρχοντικού, στην προσπάθειά του να βρει το «λάθος» του, ξεσπά σε ένα παραλήρημα, που συγκεφαλαιώνει, με μια χυδαία στη διατύπωση αλλά καίρια στην ακρίβειά της, μεταφορά το κεντρικό νόημα του έργου: «μπήκαμε σ' έναν τάφο και μας γάμησαν οι βρυκόλακες;»[39]. Σ' αυτή τη φράση για πρώτη φορά μετατρέπεται σε κυριολεξία όλη η μεταφορική απροσδιοριστία με την οποία χαρακτηριζόταν ο χώρος: πρόκειται στην πραγματικότητα για έναν τάφο. Στο ρηματικό στοιχείο της όμως, το καθαρά μεταφορικό, λανθάνει μια οδυνηρή κυριολεξία, αφού πράγματι ο Αντωνάκος, μέσω της γυναίκας του, «γαμήθηκε». Όσο για το μεταφορικό υποκείμενο του ρήματος, αυτό, με μια μακάβρια μετωνυμική μετατόπιση, αποδίδει ένα πραγματικό πρόσωπο. Γιατί τα συμφραζόμενα της έκρηξης του Αντωνάκου υπονοούν ότι και ο Ανδρέας ανήκει σ' αυτούς που αποκαλούνται «βρυκόλακες», αφού είναι κι αυτός ένα από τα «λείψανα της κοινωνίας... πεθαμένη υπόθεση, τάφος». Έτσι ο Ανδρέας φαίνεται να ταυτίζεται απόλυτα με τον «οίκο» του και να εξοντώνει τους εισβολείς· τελικά δηλαδή οι νεκροί βρήκαν τον σύμμαχό τους σε εκείνον που τους αρνιόταν. Εδώ όμως εντοπίζουμε άλλη μία από τις παραπλανήσεις του έργου. Γιατί, βέβαια, δεν είναι απόλυτα αυτονόητο πού ελλοχεύει ο πραγματικός κίνδυνος: στον ταξικό αντίπαλο, ο οποίος είναι πρόθυμος να αποδεχθεί τη διατήρηση της «κατοικίας των νεκρών» με αντάλλαγμα τη μεταπρατική αλλοίωση της γνησιότητάς της, ή στον νόμιμο επίγονο, ο οποίος, έχοντας ήδη αρχίσει να αποβάλλει τη γνησιότητά του, είναι έτοιμος να τους θάψει οριστικά κάτω από τα ερείπιά της; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα θα μας έδινε το κλειδί να αποκρυπτογραφήσουμε και τους απώτερους ιδεολογικούς στόχους του έργου. Εν πάση περιπτώσει, η ταραχώδης ιστορία του σπιτιού συνεχίζεται με ένα ακόμη οδυνηρό κεφάλαιο, όπως υποδηλώνει στον ακροτελεύτιο μονόλογό του ο Ποριώτης, όταν υπαινίσσεται σαφέστατα ότι, μέσα στην εναγώνια πάλη του να απονείμει δικαιοσύνη, θα συμπεριλάβει και τους ενόχους αυτής της ιστορίας. Άλλωστε, σ' αυτό συμπαρομαρτούν και τα σκουλήκια, που τώρα θα καταβροχθίζουν τα έπιπλα με μεγαλύτερη «εκτίμηση», επειδή καταλαβαίνουν ότι οι πέριξ «πάσχουν».



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

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

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

Μέρος της δυσκολίας για την προσέγγιση που ανέφερα πιο πάνω προκύπτει από το γεγονός ότι η πορεία της δράσης, στο τελευταίο έργο, δεν προχωρεί ευθύγραμμα, επειδή περιέχει ανατροπές, που διαρκώς τροποποιούν τις δημιουργημένες εντυπώσεις· κυρίως στην αφετηρία της, όπου προετοιμαζόμαστε για μια ζωτική σύγκρουση, που για πρώτη φορά εντοπίζουμε στην παραγωγή του Καμπανέλλη: η γνωστή μας από προηγούμενα έργα κίβδηλη «αστική» τάξη έρχεται αντιμέτωπη με το γνήσιο αντίστοιχό της. Αυτή η εντύπωση κλείνει την πρώτη εικόνα με την αντιπαράθεση των δύο αρρένων εκπροσώπων στους αντίθετους πόλους του άξονα, και σκηνικό το αλώβητο ακόμη, αρχοντικό. Η αρχική εντύπωση επιβεβαιώνεται στη δεύτερη εικόνα, όπου η σύγκρουση πραγματοποιείται ανάμεσα στα θήλεα μέλη των δύο πόλων, μέσα σε ένα σκηνικό που ήδη αρχίζει να αλλοιώνεται από τα πλαστά επιθέματα των εισβολέων. Καθώς όμως καλλιεργείται μέσα μας η ανησυχητική υποψία ότι η γνήσια τάξη ετοιμάζεται να απεμπολήσει την καθαρότητά της και να αποδεχθεί τη λεηλασία του χώρου της από τη μεταπρατική αδηφαγία των σφετεριστών του, εμφανίζεται απροσδόκητα ένας τρίτος παράγοντας, για να μετατρέψει τον αρχικό ευθύγραμμο άξονα σε τριγωνικό πλέγμα. Η αρχική σχέση αυτού του τρίτου παράγοντα, που, ενώ ανήκει στον υπό λεηλασία χώρο ταυτόχρονα διαφοροποιείται από αυτόν, με τους άλλους δύο είναι κατ' ουσίαν αντιθετική, παρά τις φαινομενικές μεταπτώσεις που τον φέρουν να ταυτίζεται πότε με τον έναν πότε με τον άλλον. Ο Ανδρέας, γόνος γνήσιας αστικής οικογένειας, ζει σε μιαν εποχή όπου επιβιώνουν με επιτυχία μόνο οι συγγενείς του Αντωνάκου. Γι' αυτό και τους κατανοεί και τους υποπτεύεται γρηγορότερα απ' ό,τι ο θείος του· έχει μάλιστα την ικανότητα να εφαρμόζει και τις μεθόδους των· αν μη τι άλλο, μοιράζεται μαζί τους το ίδιο είδος αμοραλισμού. Και τελικά είναι ο μόνος που έχει τη δυνατότητα, ανακαλύπτοντας την αχίλλειο πτέρνα της αντίπαλης τάξης, να προκαλέσει (συνειδητά ή ασυνείδητα;) μια καταστροφή, που, προς το παρόν τουλάχιστο, ανακόπτει αποτελεσματικά την πορεία της, ενώ ταυτόχρονα λειτουργεί προς το δικό του συμφέρον. Η μεγάλη έκπληξη έγκειται στο ότι η καταστροφή δεν πλήττει εκείνον που ήταν, κατά τα φαινόμενα, ο πιο ευάλωτος αλλά τους αλλαζόνες εισβολείς. Έτσι ο Αντωνάκος δεν κατορθώνει να εκπορθήσει το ονειρεμένο παλάτι και να εγκαταστήσει εκεί τη βασίλισσά του, επειδή πήρε λάθος δρόμο· πήρε τον μόνο δρόμο που ήξερε, αγνοώντας μέσα στην υβριστική αυτοπεποίθησή του ότι εκεί μπορεί να ελλοχεύουν πρίγκιπες που αποπλανούν τις ωραίες γυναίκες και συντρίβουν με το κρυφό αλλά αποτελεσματικό όπλο τους την χάρτινη πανοπλία των επίδοξων πορθητών. Για τον Αντωνάκο ήταν άγνωστος «ο δρόμος που περνά από μέσα».

Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης
Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 1993

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

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

Σημειωτέον ότι, για την ευκολία του αναγνώστη, όλες οι παραπομπές σε έργα του Καμπανέλλη, καθώς και σε κείμενα κριτικών που ασχολήθηκαν με αυτά, δίνονται με βάση την πεντάτομη, ως τώρα, έκδοση των «απάντων» του συγγραφέα από τον «Κέδρο» (τ. Α΄ 1978, τ. Β΄ 1979, τ. Γ΄ 1981, τ. Δ΄ 1989, τ. Ε΄ 1991).

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

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

4. Μολονότι, αν θέλαμε να γίνουμε ακριβέστεροι, δεν θα έπρεπε να ταυτίσουμε, ως προς την ταξική προέλευση των προσώπων, μεταξύ τους τα δύο έργα, επειδή στο πρώτο τα βασικά πρόσωπα ανήκουν μάλλον στη μικροαστική τάξη, όπως, άλλωστε, διευκρινίζει και ο ίδιος ο Καμπανέλλης σε προλογικό σημείωμά του (Α΄ 191).

5. Εικ. Γ΄ και Δ΄ αντίστοιχα.

6. Η «εμβολιμότητα» του επεισοδίου Στράτου-Όλγας στη γενικότερη σύνθεση της *Αυλής* επισημάνθηκε από ορισμένους κριτικούς της εποχής, λ.χ. τον Άγγ. Τερζάκη (Α΄ 290) και τον Β. Βαρίκα (Α΄ 294), ο οποίος μάλιστα πιστεύει ότι το θέμα αυτό, παρά τη διασπαστική αυτοτέλειά του μέσα στα υπόλοιπα δραματικά συμφραζόμενα, αναδεικνύει, κυρίως με τη χαρακτηρολογική πληρότητά του, τις αρετές του Καμπανέλλη. Οξυδερκέστερα, κατά τη γνώμη μου, κρίνοντας ο Κλ. Παράσχος, εντάσσει το επεισόδιο στον «εξωτερικό» μύθο του έργου, αντιδιαστέλλοντάς τον από τον «εσωτερικό» (τη μοίρα των κατατρεγμένων), που διατηρεί την ενότητα και τη συνοχή του.

7. Τη σχέση του έργου με τα προηγούμενα της «τριλογίας» αλλά και τη διαφοροποίησή του από αυτά τη δηλώνει και ο ίδιος ο Καμπανέλλης, Α΄ 191.

8. Εικ. Α΄: αστικό εσωτερικό· εικ. Β΄ 1: πλατεία· Β΄ 2: αστικό εσωτερικό· εικ. Γ΄ 1: λαϊκό εσωτερικό, Γ΄ 2: πλατεία· Γ΄ 3: λαϊκό εσωτερικό· Γ΄ 4: πλατεία. Σημειωτέον, επίσης, ότι συνδετικό χώρο ανάμεσα στα δύο «εσωτερικά» αποτελεί ένα χωλ με μία σκάλα που οδηγεί από το ισόγειο στον πρώτο όροφο. Σ' αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο εμφανίζονται, κάποτε μόνο για ένα πέρασμα, διάφορα πρόσωπα, όταν η δράση συγκεντρώνεται στο πρώτο επίπεδο.

9. «Αντίποδα» του κόσμου της *Αυλής* χαρακτηρίζει ο Καμπανέλλης (Γ΄ 105) τα πρόσωπα που κινούνται στα *Τέσσερα πόδια του τραπεζιού*.

10. Για τον εγκιβωτισμό της δράσης μέσα στον κλειστό χώρο του αστικού «σαλονιού», όπως τον μεταφυτεύει από τη δυτική Ευρώπη και τον διαμορφώνει το νεοελληνικό αστικό θέατρο, βλ. πρόχειρα Γεωργουσόπουλο (Α΄ 12).

11. Ο απόηχος της δυσφορίας που προκάλεσε το έργο σε κάποιους κριτικούς (απροκάλυπτη η επίθεση του Κ.Ο., Α΄ 310, και σαφέστατος ο αρνητικός υπαινιγμός του Στ. Σπηλιωτόπουλου, Α΄ 309, ενώ προς την ίδια κατεύθυνση δείχνει και η διατύπωση του Λιγνάδη: «... ρομαντική απλούστευση μιας συγκινησιακής ασπρόμαυρης κοινωνιολογίας...», Δ΄ 14, για να αναφέρω μόνο όσα έχω υπόψη μου) φαίνεται στο φανατισμό με τον οποίο το υπερασπίζονται κάποιοι άλλοι, όπως λ.χ. ο Γ. Σταύρου, Α΄ 306 κε., και ο Μ. Καραγάτσης, Α΄ 311. Εξάλλου, η άμεση συνάρτηση του έργου με την περιρρέουσα κοινωνικοπολιτική ατμόσφαιρα διατυπώνεται σαφέστατα από το συγγραφέα, 192 κε.

12. Για να διαπιστωθεί η απόσταση που έχει διανυθεί από τότε ως τώρα, βρίσκω σκόπιμο να παραθέσω ένα απόσπασμα από το προλογικό σημείωμα του Καμπανέλλη με αφορμή την παράσταση του έργου *Οδυσσέα γύρισε σπίτι:* «Ποτέ μου δεν είχα την τάση να γράψω έργα που ν' αρχίζουν και να τελειώνουν με ιδιωτικές ιστορίες και περιπτώσεις, δράματα που εκτυλίσσονται ψιθυριστά ανάμεσα σε λεπτές και περίπλοκες ψυχολογικές μεταλλαγές. Μου ταίριαζε πιο πολύ το έργο με δημόσιο χώρο, με δημόσιο θέμα, πρόσωπα διάφορα...» (Β΄ 207).

13. «Νεκροσέντουκο» το χαρακτηρίζει ο Γεωργουσόπουλος, σχολιάζοντας τη συμβολική σημασία του ως κέντρου της οικογένειας (Γ΄ 292).

14. Πολύ εύγλωττα το διαπιστώνει ο Τ. Λιγνάδης: «Το έργο του κ. Καμπανέλλη είναι δίπρακτο, όμως με σύσταση μονόπρακτου. Δηλαδή: η διάρκειά του δεν είναι ανάπτυξη του μύθου αλλά προέκταση του λόγου... Τελειώνει αλλά δεν τελειώνεται... Λείπει το τέλος, δηλαδή η ολοκλήρωσή του» (Γ΄ 300).

15. Το έργο γενικά αιφνιδίασε, κυρίως στο επίπεδο των δραματουργικών επιλογών: Γεωργουσόπουλος, Δ΄ 143· Θ. Κρητικός, Δ΄ 146· Λιγνάδης, Δ΄ 148· Β. Παγκουρέλης, Δ΄ 152· Λ. Πολενάκης, Δ΄ 154.

16. Μόνο η Δ. Καγγελάρη τονίζει τη σημασία του χώρου στη σύλληψη και τη σύνθεση του έργου (Ε΄ 208κε.).

17. Πάντως, βρίσκεται σε μέρος από όπου δεν είναι μακριά η οδός Πατησίων (πρβ. Ε΄ 135).

18. Ε΄ 139, 145 και 110, αντίστοιχα.

19. Ε΄ 110.

20. Ε΄ 106, 119 και 141, αντίστοιχα.

21. Αυτό φαίνεται να υποδηλώνει και η έκφραση του γερο-Ποριώτη: «ο Νάσος πήγε με τα γεγονότα εκείνα» (Ε΄ 106), αλλά και η αναφορά του Ανδρέα στο γράμμα που είχε στείλει ο θείος του στον αδελφό του «λίγο πριν πεθάνει» (Ε΄ 141).

22. Πάντως, κατά πληροφορία της Γλυκερίας, είχε χρησιμοποιήσει ως νιόπαντρη τη νυμφική παστάδα του «οίκου» (Ε΄ 143).

23. Αυτό σημαίνει ότι η απαρίθμησή τους στην ευτράπελη αφήγηση με τα καθίκια («ο Αλέξανδρος, η Όλγα, ο Νάσος, εγώ»: Ε΄ 106) αρχίζει με τον μικρότερο (αλλιώς, δεν θα ήταν λίγο απίθανο παιδιά 10 ή 12 χρονών να αφόδευαν σε καθίκια;). Η σειρά αυτή δεν απορρίπτεται αναγκαστικά από την έκφραση του Αντωνάκου ότι «η αδελφή του είναι πιο μεγάλη από...» (Ε΄ 120), δεδομένου ότι ως β΄ όρος σύγκρισης δεν λανθάνει αναπόφευκτα ο Ποριώτης αλλά κάτι αόριστο, όπως λ.χ. «τη γιαγιά μου», «τον Μαθουσάλα» κ.τ.λ.

24. Αυτόν πρέπει να θύμιζε το «χιόνι» που κολλούσε στα τζάμια ο μικρός Ανδρέας (Ε΄ 159).

25. Αν συνδυάζαμε τις οικογενειακές περιπέτειες με τη γενικότερη πολιτική ατμόσφαιρα στη δεκαετία '50-'60, όπως την περιγράφει πολύ συνοπτικά ο ίδιος ο Καμπανέλλης σε ένα πρόλογό του για τη δεύτερη παράσταση του έργου *Η ηλικία της νύχτας* (Α΄ 192 κε.) θα μπορούσαμε να ανακαλύψουμε στο πρόσωπο του Δημήτρη, του «μαύρου πρόβατου» της οικογένειας των Καρράδων, τον προάγγελο «αδελφό» Νάσο Ποριώτη.

26. Αυτό, βέβαια, δεν αποκλείει καθόλου την αναγωγή της σύλληψης και του κεντρικού προβληματισμού του έργου σε συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτικά φαινόμενα, όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο Θ. Φραγκόπουλος (Δ΄ 65 κε.). Ωστόσο, συγκεκριμένες ή έστω έμμεσες αναφορές, όπως εκείνη στο Δ΄ 105, αποτελούν εξαίρεση.

27. Μάλλον ήπια, και πάντως καθόλου βέβαιη, ακούεται η μομφή του Ανδρέα προς τον θείο του, όταν γίνεται αναφορά στο παρελθόν της οικογένειας (Ε΄ 141).

28. Πρβ. Ε΄ 130, 132, 141, 159.

29. Επανειλημμένα δηλώνει ότι δεν μπορεί να αποδώσει ευθύνες στους μεν ή στους δε (πρβ. κυρίως Ε΄ 142 και 171).

30. Ε΄ 110.

31. Ε΄ 141.

32. Ε΄ 142.

33. Προς αυτή την κατεύθυνση κινούνται οι υποψίες μας μετά το σύντομο συνωμοτικό διάλογό του με τον Αντωνάκο (Ε΄ 160).

34. Ε΄ 133.

35. Αυτό το δηλώνει σχεδόν απερίφραστα στη Λίτσα (Ε΄ 118)· πρβ. και τον απροκάλυπτο φετιχισμό της πιο πάνω: Ε΄ 144 κε.

36. Πρβ. Ε΄ 125.

37. Ε΄ 110, 111, 112.

38. Πρβ. Ε΄ 140 κε. όπου, ο Ποριώτης, προσπαθώντας να πείσει τον ανιψιό του, επενδύει την απάτη με την ίδια επιχειρηματολογία που είχε χρησιμοποιήσει νωρίτερα (Ε΄ 111 κε.) προς αυτόν ο Αντωνάκος.

39. Ε΄ 169.

Ο δραματουργός της μεταπολεμικής περιπέτειας

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

Άλκης Θρύλος
1950

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

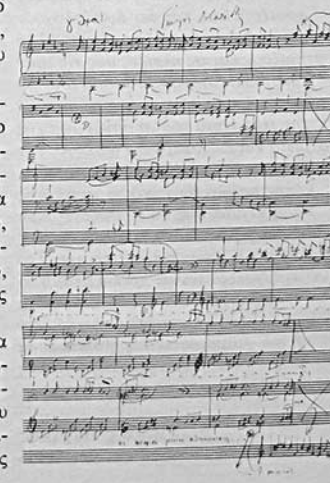
Για μια ολόκληρη σχεδόν δεκαετία, από την αρχή του Εμφυλίου ως το 1956, το ελληνικό έργο στο ρεπερτόριο των θιάσων υφίσταται μια πρωτοφανή συρρίκνωση. Τα μόνα έργα, με σύγχρονο περιεχόμενο, που παίζονται στα κεντρικά θέατρα, αυτή την περίοδο, είναι οι λεγόμενες «φαρσοκωμωδίες», σταθερά προσανατολισμένες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

Έτσι, η μικρή παράδοση που είχε δημιουργηθεί προπολεμικά, με τον Χορν, τον Μελά, τον Μπόγρη, στην καλλιέργεια του αστικού δράματος, θα απομείνει, μετά τον πόλεμο, χωρίς συνεχιστές, και κάποιες μεμονωμένες προσπάθειες ενίσχυσης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας, που παρατηρούνται αυτά τα χρόνια, όπως για παράδειγμα αυτή του Αδαμάντιου Λεμού, στο συνοικιακό θεατράκι της Καλλιθέας, θα εξαντληθούν στην παρουσίαση πρωτόλειων έργων[1]. Μοναδική ανάσα, τελικά, σ' αυτό το ξηρό και άνυδρο θεατρικό περιβάλλον της εποχής, οι παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, όπου, στο υπόγειο της οδού Σταδίου, ο Κάρολος Κουν μυούσε τους πιστούς του στη θεατρική αλήθεια του αμερικάνικου ρεαλισμού[2].

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

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

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



Η Έβδομη μέρα έχει μερικές αδεξιότητες, μερικές αφέλειες που δείχνουν την νεότητα του συγγραφέα. Έχει όμως και σκηνές περίφημες, δοσμένες με μαεστρία και δύναμη, που δείχνουν τον ικανό δημιουργό. Και πρέπει να πω πως είναι κάτι παραπάνω από ένα θεατρικό έργο. Είναι μια κραυγή. Μια γνήσια, μια τίμια κραυγή, μέσ' από το μεγάλο δράμα του καιρού μας και του τόπου μας, όπου τα νιάτα ασφυκτιούν κι όπου ο καλός σπόρος χάνεται στ' αγκάθια και τα χέρσα. Το ότι μπόρεσε ο κ. Καμπανέλλης να δώσει γνήσια δραματική μορφή σ' αυτό το πανανθρώπινο αίτημα, δείχνει πως το θέατρό μας έχει ξεπεράσει την ηλικία της ανωριμότητας κι ότι δεν υπήρχε λόγος να ιδρυθεί μια «δεύτερη» σκηνή για να το στεγάσει...
Όσο για μένα, απροκάλυπτα γράφω και υπογράφω, ότι προτιμώ χωρίς ενδοιασμό την Έβδομη ημέρα από τις διανοητικές ακροβασίες του Ζιρωντού, κι από κάποιες αποτυχημένες παραστάσεις όπου κακοποιούνται οι μεγάλοι κλασικοί.

Ειρήνη Καλκάνη
1956

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

Βάσος Βαρίκας
1956

γερμανικής κατοχής, κι επέστρεψε σε μια Ελλάδα κατεστραμμένη από τον πόλεμο και σπαραγμένη από τις εμφύλιες διαμάχες, η υπαινικτική γλώσσα της ποιητικής αλληγορίας μάλλον δεν αποτελούσε δυναμικό μέσο έκφρασης και επικοινωνίας. Σχολιάζοντας, αργότερα, αυτή την πρώτη του απόπειρα, ο Καμπανέλλης θα σημειώσει: «Ο Θείος Λόρκα με μάγεψε αλλά και με ξεστράτισε για λίγο καιρό απ' αυτά που είχα ζήσει, ήξερα και μπορούσα και έπρεπε να καταπιαστώ. Τα δικά μας βιώματα εκείνη την ώρα ήταν τα ζωντανά κατάλοιπα του πολέμου, οι δύο εμφύλιοι στον τόπο μας, ο ψυχρός πόλεμος ανάμεσα στους νικητές, η παραπαίουσα ειρήνη, η απογοήτευση που κατασπάραζε τόσο γρήγορα τις ελπίδες για έναν κόσμο απ' άκρη σ' άκρη καλύτερο από ποτέ»[4].

Την ίδια εποχή, όπως συχνά αναφέρει και ο ίδιος, γράφει και κρατά στο συρτάρι του, επειδή κανείς δεν δεχόταν να τις παρουσιάσει[5], σατιρικές αλληγορίες με σαφείς αναγωγές στην πρόσφατη εμπειρία του πολέμου, όπως το *Οδυσσέα, γύρισε σπίτι* και το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*. Όμως, ο θεατρικός συγγραφέας υφίσταται εφόσον τα έργα του παίζονται. Κι ο Καμπανέλλης, που θέλησε να γίνει θεατρικός συγγραφέας από «την επιθυμία του να μιλήσει στους πολλούς, από κάπου, από κάποιο βήμα»[6], αντιλαμβάνεται ότι, για να υπάρξει ως φωνή, είναι απαραίτητο να προσαρμοστεί στις θεατρικές απαιτήσεις της εποχής. Και το κατάφερε πολύ γρήγορα, χάρη στο πηγαίο συγγραφικό του ταλέντο, αλλά και στη μοναδική, επιπλέον, ικανότητά του να αφομοιώνει εύκολα τους θεατρικούς κώδικες και να εκμεταλλεύεται αποτελεσματικά τις δικλείδες επικοινωνίας που άφηνε ανοιχτές η σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα.

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

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



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

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

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

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

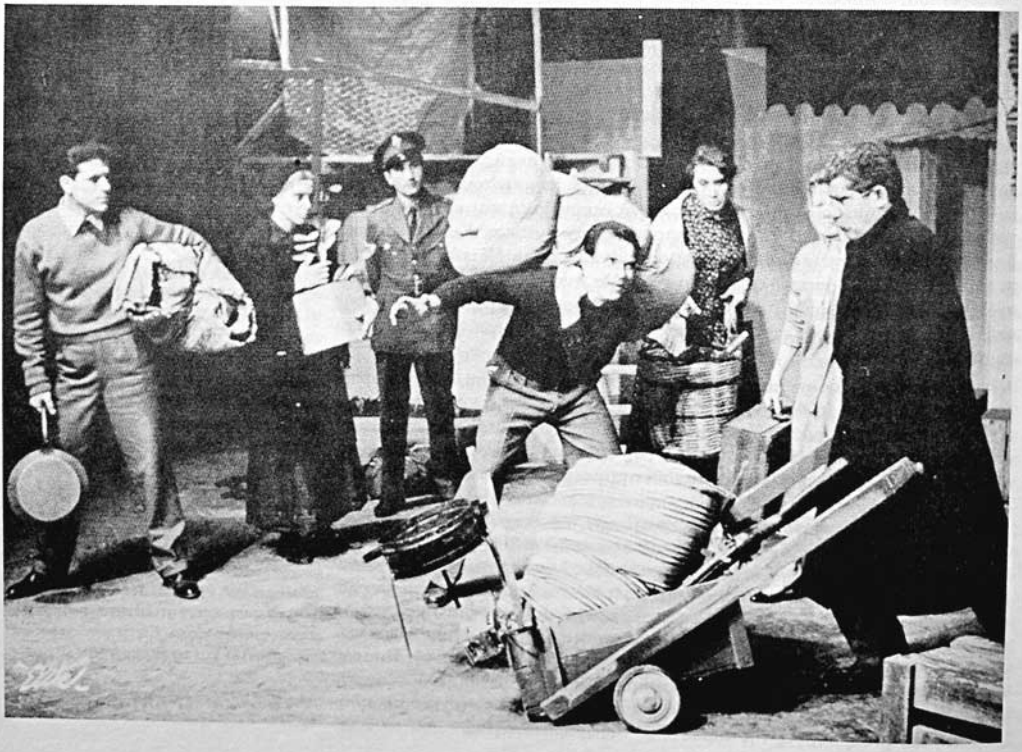
Ο κ. Ιάκ. Καμπανέλλης είναι, νομίζω, ο πιο προικισμένος από τους νέους θεατρικούς μας συγγραφείς. Έχει πρώτα-πρώτα —μεγάλο δώρο— την έφεση και την γεύση τού ποιοτικά καλού: Δεν συγχέει το κάλλος με τον μπεζαχτά. Έχει, έπειτα, γνήσιο το αίσθημα του θεάτρου. Κι ακόμα διαθέτει νοημοσύνη, επινοητικότητα,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

Άγγελος Τερζάκης
1957

Τα χρόνια, όμως, είναι πάρα πολύ δύσκολα κι ο καθρέφτης της σύγχρονης ζωής που έστησε πάνω στη σκηνή ο Καμπανέλλης, δείχνοντας όλα εκείνα που ήθελε και έπρεπε να ξεχάσει η ελληνική κοινωνία, υπήρξαν στιγμές που έγινε ιδιαίτερα ενοχλητικός. Έτσι, μερίδα της κριτικής μολονότι δεν παραλείπει να επισημαίνει το δραματουργικό του ταλέντο, διαμαρτύρεται έντονα κάποιες φορές για τον ιδεολογικό προσανατολισμό των έργων του. Η εικόνα της φτωχολογιάς, που την παρουσίαζε ο Καμπανέλλης να συνθλίβεται στις μυλόπετρες της εξέλιξης, στην *Έβδομη μέρα της δημουργίας* και στην *Αυλή των θαυμάτων*, άγγιζε ήδη το όριο της ανοχής, αλλά το επεισόδιο με την αναμονή της εκτέλεσης ενός αριστερού, στην *Ηλικία της νύχτας*, υπερέβαινε, πράγματι, τα εσκαμμένα. Το τελευταίο αυτό έργο έφερε σε αμηχανία και τους φιλικούς κριτικούς, ίσως επειδή διέφερε τόσο ριζικά από την *Αυλή των θαυμάτων*[7].

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

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



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

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

Έτσι, ο πόλεμος, που μέσα στα συμφραζόμενα ενός παραμυθιού χάνει συνήθως τα συγκεκριμένα του ιστορικά χαρακτηριστικά, στο *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Καμπανέλλη γίνεται το άλλοθι για να εικονογραφηθούν καταστάσεις και συμπεριφορές που παραπέμπουν εύγλωττα στην περίοδο του αλβανικού πολέμου, της Κατοχής και της Αντίστασης. Αξιοποιώντας, κατά το μπρεχτικό πρότυπο, τις ελευθερίες της επικής φόρμας, και με εργαλεία την παρωδία και τη σάτιρα, ο συγγραφέας καταφέρνει να δώσει μια συνολική έκφραση της εποχής, σχολιάζοντας την προπολεμική κατάσταση κοινωνικής παρακμής, την αναγεννητική ορμή που ξύπνησε ο εισβολέας, την αυτοθυσία των πολιτών απέναντι στην υπεροπλία του εχθρού, την κοινωνική συναίνεση. Ωστόσο, καθώς το έργο διασκευάζεται σε κλίμα ψυχροπολεμικών συνθηκών, ο Καμπανέλλης αισθάνεται την ανάγκη να το κλείσει με την αντιπολεμική κραυγή του ανθρώπου που είδε πρόσφατα να διαψεύδονται όλες οι προσδοκίες του. Έτσι, βάζει το δάσκαλο να απαντά στην πολεμική έξαρση των συμπατριωτών του ότι η πραγματική νίκη «μας περιμένει στις ξώπορτες, στις αυλές και στα κατώφλια των σπιτιών μας. Όχι τα μεθυσμένα παλιομάχαιρα, όχι η φωτιά και το πελέκι»[8].

Στην ίδια κατηγορία, των έργων δηλαδή που αντλούν την έμπνευσή τους από τον τελευταίο πόλεμο, θα πρέπει να εντάξουμε, επίσης, και άλλες δύο καμπανελλικές δημιουργίες, το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* και το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, μολονότι παραστάθηκαν πολύ αργότερα και με αρκετή χρονική απόσταση μεταξύ τους[9]. Ωστόσο, αποτελούν, αν και δέχτηκαν και μεταγενέστερες επεξεργασίες, καρπό της εποχής όπου η εμπειρία του πολέμου και των συνεπειών του ήταν ακόμα νωπή. Και εδώ, όπως και στο *Παραμύθι*, ο Καμπανέλλης αναζητά, προσφεύγοντας όμως αυτή τη φορά στη μυθολογία, (για τον *Οδυσσέα*) και στην ιστορία (για τον *Μπαμπά τον πόλεμο*), ένα μέτρο για να ερμηνεύσει το παρόν.

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

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

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

Τούτη την εικόνα του Ρωμιού τη δίνει καθαρά και ζωντανά ο κ. Καμπανέλλης στην Αυλή του — κι αυτό είναι μια πρώτη επιτυχία. Η δεύτερη (και σπουδαιότερη απ' τη δραματουργική άποψη) είναι ότι τα πρόσωπά του δε μένουν κούφιες σκιές, ούτε αυθαίρετες καρικατούρες. Είναι άνθρωποι, και άνθρωποι Έλληνες — οι περισσότεροι τουλάχιστο. Και, εδώ,

ο κ. Καμπανέλλης ξεπερνάει συχνά και πολλούς απ' τους ξένους συγγραφείς που αναφέραμε. Γιατί δε δίνει τύπους μονοκόμματους (η κουτσομπόλα, ο «κακός», οι ερωτευμένοι, ο χωρατατζής και πάει λέγοντας), αλλά χαραχτήρες. Όχι μεγάλους ίσως, αλλά χαραχτήρες μια φορά. Όλοι τους —ή σχεδόν— είναι πολυεδρικοί, έχουν τις αγαθές και τις κακές μαζί πλευρές τους, την αγγελική και τη δαιμονική όψη τους. Κανένας δεν είναι ο μόνος Δίκαιος ή ο μόνος Άδικος. Για όλους υπάρχουν και τα ελαφρυντικά και τα επιβαρυντικά στοιχεία. Και —το ακόμα σημαντικότερο— οι χαραχτήρες αυτοί εξελίσσονται. Δεν τους «κατακτάς» απ' την πρώτη στιγμή, αλλά, μέσ' στην πρόοδο του έργου, σου αποκαλύπτουν πτυχές, που δεν είχες υποψιαστεί, αντιφατικές με την πρόχειρη εικόνα που σχημάτισες — γι' αυτό κι αληθινές.

Μάριος Πλωρίτης
1957

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

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

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

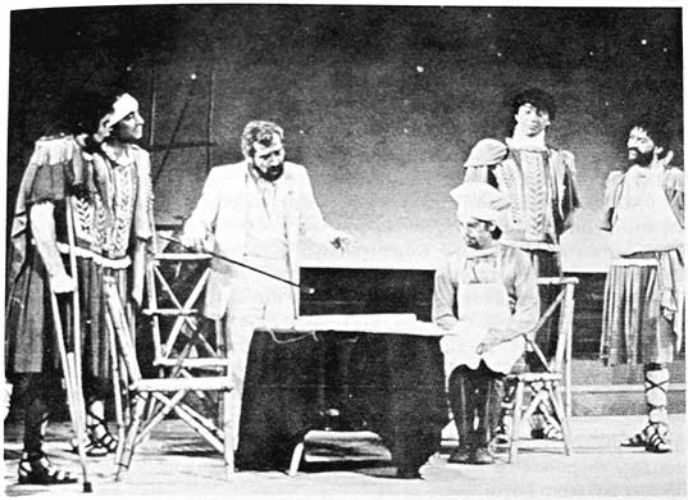
Το θέμα, πάντως, του πολέμου, και κυρίως του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, αποτελεί έναν από τους βασικούς θεματικούς άξονες στη δραματουργία του Καμπανέλλη, και κυριαρχεί, με τον τρόπο του, σ' όλα τα παραπάνω έργα. Για τους ήρωες της ρεαλιστικής τριλογίας, ο πρόσφατος πόλεμος αποτελούσε την ανομολόγητη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

Άλλωστε, τα προσωπεία είναι όντως απαραίτητα εκείνη την εποχή. (Ο *Οδυσσέας* και ο *Μπαμπάς* γράφονται, σε μια πρώτη μορφή, στις αρχές της δεκαετίας του '50[10]). Οι καιροί είναι ακόμα δύσκολοι. Τα πάθη που πυροδότησε ο εμφύλιος δεν έχουν ακόμα καταλαγιάσει, και κάθε άμεση αναφορά στην εμπειρία του πολέμου και της κατοχής όφειλε, διά τον φόβον των Ιουδαίων, να κινείται σε περιοχές που δεν υπενθύμιζαν οικεία κακά και δεν απειλούσαν να διασαλεύσουν την μετεμφυλιακή τάξη και ασφάλεια. Από το επίσημο κράτος, η εποποιΐα της Αντίστασης είχε καταδικαστεί σε ιστορική λήθη, και γύρω από τα γεγονότα που σημάδεψαν τη μεταπολεμική μας ιστορία είχε υψωθεί ένα τείχος νομοθετικών μέτρων, διώξεων και διοικητικών εκτοπίσεων, με στόχο την περιφρούρηση της ιδεολογικής «καθαρότητας» του ελληνικού λαού.

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

Η Νύχτα ίσως να μην έχει την πληρότητα συλλήψεως και τεχνικής διαρθρώσεως που χαρακτηρίζουν την Αυλή. Από μιαν άλλη όμως πλευρά, κάνει ένα βήμα προς τα εμπρός. Δηλαδή από την ηθογραφία προχωρεί στο αντίκρυσμα πιο συνθέτων προβλημάτων. Οι χαρακτήρες κι οι μεταξύ των συγκρούσεις διαγράφονται σαφέστερα. Όλα τα πρόσωπα έχουν την ψυχολογία τους, που την δικαιολογούν πειστικώς. [...] Ιδιαίτερα επιμένουμε στην πολύ εξελιγμένη τεχνική της σκηνικής οικονομίας και του διαλόγου. Το ενδιαφέρον του θεατού διατηρείται πάντοτε σε κατάσταση ερεθισμού. Υπάρχουν δε στιγμές που το κείμενο (διάλογος ή μονόλογος) ανάγεται στις σφαίρες της πιο αγνής και ρωμαλέας λογοτεχνίας, αλλά πάντοτε αυστηρώς πειθαρχημένης στην σκηνική τεχνική. Κοντολογής με το νέο έργο του, ο Καμπανέλλης ταξινομείται στην πρώτη σειρά των θεατρικών συγγραφέων μας και ίσως κατακτά το προβάδισμα απέναντι στους «εν ενεργεία» συναδέλφους του. Σημειώνω επίσης ότι η Ηλικία της νύχτας στέκεται πολύ ψηλότερα από μερικά έργα μερικών διασήμων αλλοδαπών συγγραφέων, που είδαμε τα τελευταία χρόνια στην Αθήνα.

Μ. Καραγάτσης
1959



Ο μπαμπάς ο πόλεμος
στο Θέατρο Τέχνης, 1979.

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

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

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

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

Ο συγγραφέας της Αυλής των θαυμάτων *δίνει τώρα μ' εκπληκτικούς σπινθήρες εξυπνάδας ένα «πανόραμα» του πολυβασανισμένου, μα και ακατάβλητου ρωμέικου, μέσα στην αχλύ τού παραμυθιού. Το γνωστότατο παραμύθι της Πηνελόπης Δέλτα έδωσε τον καμβά και πάνω εκεί ο Καμπανέλλης κέντησε —είναι η κυριολεξία— ολόκληρη σειρά από εκφραστικότατες παραστάσεις της σύγχρονης ζωής μας. Με οξύτατη παρατήρηση, με γνήσιο αίσθημα και χιούμορ. [...] Στις εννιά εικόνες του έργου θ' αναγνωρίσουμε ατόφια κομμάτια της γύρω πραγματικότητας, δοσμένα με απαράμιλλη φρεσκάδα. Το «πανόραμα» είναι πλήρες: η σκηνή της «επιστράτευσης» όταν όλα έχουν διαλυθεί, το μοίρασμα του συσσιτίου με επικεφαλής τη βασίλισσα, οι τρεις «παράνομοι», που ζητούν αμνηστία κι αμφιβάλλουν αν ο διευθυντής της αστυνομίας θ' αναγνωρίσει τη βασιλική χάρη, το ξεχαρβάλωμα της δικαιοσύνης, το ξεπούλημα του στέμματος για την αγορά ψωμιού, η αναγγελία της νίκης — μαζί μ' ένα σωρό ευθύβολες και σπαρταριστές στη σύλληψή τους αναφορές σε καταστάσεις τόσο δοκιμασμένες, επιβάλλουν κάθε στιγμή το πλούσιο, δυναμικό κι ανεξάντλητο ταλέντο του συγγραφέα. Οι τόνοι τού έργου έχουν αρμονικές εναλλαγές.[...] Κι ο διάλογος, γεμάτος αστραφτερές εκρήξεις, πλαστικός, γοητευτικός στην απλότητά του —σαν αναύλισμα δροσερής πηγής— χαρακτηρίζει άμεσα τα πρόσωπα.*

Γεράσιμος Σταύρου
1959

Το θέατρο, όμως, ευτυχώς, δεν διαθέτει μόνο το όχημα του λόγου για να προσεγγίζει το κοινό του. Έτσι, την περίοδο της δικτατορίας, όπως και παλιότερα, στα χρόνια της κατοχής, η σκηνική γλώσσα ήταν εκείνη που έπαιρνε προτεραιότητα κι έλεγε όσα η λογοκρισία απαγόρευε. Το γεμάτο υπονοούμενα πλασσάρισμα μιας ατάκας ή η εμφάνιση της ελληνικής σημαίας στη σκηνή ισοδυναμούσαν, αυτά τα χρόνια, με πράξεις αντίστασης, που μπορούσαν να συνεγείρουν το κοινό και να μετατρέψουν την αίθουσα του θεάτρου σε χώρο πολιτικής διαμαρτυρίας.

Νιώθοντας πως αυτή την περίοδο ο λόγος ανήκει περισσότερο στη σκηνή και λιγότερο στους συγγραφείς, μια και η «δικτατορία ούτε στα θεατρικά έργα φέρνει προκοπή»[13], ο Καμπανέλλης, μετά από ένα διάστημα σιωπής, επανέρχεται στο θέατρο με τρία έργα-μουσικά θεάματα, που παρουσίασε ο θίασος Καρέζη-Καζάκου: *Το μεγάλο μας τσίρκο* (1973), *Το κουκί και το ρεβύθι* (1974), *Ο εχθρός λαός* (1975). Ολόκληρη τη δραματική παραγωγή αυτής της περιόδου, με τις μικρές ή τις μεγάλες αδυναμίες της, οφείλουμε, αν δεν θέλουμε να αδικήσουμε την ιστορία μας, να την συνεξετάζουμε μαζί με τις παραστάσεις και να την εντάσσουμε μέσα στις ειδικές συνθήκες της εποχής, όπου η ανάγκη αντίστασης απέναντι στο βιασμό των συνειδήσεων ήταν αρκετή για να νομιμοποιήσει κάθε φωνή που, με προσωπικό συχνά κόστος, τολμούσε να παραβιάσει το πλέγμα των απαγορεύσεων και να αρθρώσει πολιτικό λόγο.

Αμέσως μετά την πτώση της δικτατορίας, το ελληνικό θέατρο θα σπεύσει να αξιοποιήσει, ελεύθερα πια, όλες τις δυνατότητες κοινωνικής και πολιτικής κριτικής που έφερε η αποκατάσταση της δημοκρατίας. Για πρώτη ίσως φορά στη μεταπολεμική του ιστορία, το θέατρο θα μιλήσει ανοιχτά και θα καταγγείλει άμεσα όλους εκείνους τους ιδεολογικούς και κατασταλτικούς μηχανισμούς, που χρησιμοποιούν τα ανελεύθερα και δικτατορικά καθεστώτα, για να φιμώνουν, με όπλα τους τη βία και την απειλή της φυσικής εξόντωσης, κάθε ελεύθερη έκφραση. Και η καταγγελία αυτή, στην ελληνική δραματουργία της εποχής, δεν θα περιοριστεί μόνο στην πρόσφατη εμπειρία, αλλά θα καλύψει κι όλο το φάσμα της μεταπολεμικής ιστορίας, αρχής γενομένης από την περίοδο του εμφυλίου και της αντίστασης.

Η ευκαιρία, ωστόσο, να αποκατασταθεί επιτέλους η ιστορική αλήθεια και να καταδειχτούν οι συνέπειες των γεγονότων και των πολιτικών επιλογών που στιγμάτισαν τον κοινωνικό βίο της μεταπολεμικής Ελλάδας, καθώς καταναλώνεται από τους θεατρικούς συγγραφείς με περίσσια βουλιμία, αποβαίνει σε πολλές περιπτώσεις σε βάρος του ίδιου του θεάτρου: οι θεατρικοί ήρωες, πολύ συχνά, μετατρέπονται σε φορείς ιδεών και μόνο, οι καταστάσεις σχηματοποιούνται κι ο θεατρικός λόγος ηχεί ρητορικός και χωρίς δραματικό υπόβαθρο.

Εξαιρέσεις, βέβαια, υπάρχουν πάντα, και μια τέτοια εξαίρεση είναι σίγουρα και ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο μόνος ίσως έλληνας θεατρικός συγγραφέας, που δεν κυριαρχήθηκε στη δεκαετία που ακολούθησε τη μεταπολίτευση, από το σύνδρομο του εμφυλίου, καθώς πολύ έγκαιρα είχε καταφέρει να βρει όλους εκείνους τους θεατρικούς τρόπους που του επέτρεψαν να διοχετεύσει, στην ώρα που έπρεπε, την προσωπική του κατάθεση για τις επιπτώσεις της εμφυλιοπολεμικής εμπειρίας στην ελληνική κοινωνία. «Πάνοπλος λοιπόν», αυτή την εποχή, «στον τομέα της τεχνικής, γόνιμος στη θεματογραφική έμπνευση και ώριμος στη σύνθεση και τη διάνοια, ως προς την απόδοση μιας σύγχρονης ελληνικής προσωπογραφίας»[14], ο Καμπανέλλης θα επιστρέψει, μετά την παρένθεση της δικτατορίας, και πάλι στο Θέατρο Τέχνης, παρουσιάζοντας τη σπονδυλωτή δημιουργία του *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα*. Πρόκειται για τέσσερα μονόπρακτα, που η δράση τους τοποθετείται μέσα στη δικτατορία ή αμέσως μετά την μεταπολίτευση, όπου εικονογραφούνται περιπτώσεις ανθρώπων, που με τη στάση τους απέναντι στα γεγονότα συνθέτουν, ως αντιπροσωπευτικά δείγματα, τη δημόσια πολιτική

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης έγραψε το νέο του έργο —που είναι καρπός δεκαπεντάχρονης έγνοιας— μ' ένα οίστρο που ξοδεύεται απλόχερα. Δεν είναι βέβαιο πως η νοηματική διαδικασία αυτής της δραματικής σάτιρας έχει πάντα την απαιτούμενη αυστηρότητα και συνέπεια. Αλλά θα ήταν αχαριστία να μην επισημάνουμε αμέσως τη συχνότατη ευστοχία της διακωμώδησης, τη ζωηρότητα του διαλόγου, την ευρηματικότητα πολλών καταστάσεων, τη διάσπαρτη ευφυΐα, τη σβελτάδα των διαδοχικών εκκινήσεων. Υπάρχουν σκηνές στο Οδυσσέα γύρισε σπίτι *που ανανεώνουν και τονώνουν την εμπιστοσύνη μας στο συγγραφέα. Το έργο αυτό γράφτηκε από άνθρωπο που δεν κινδυνεύει να στερέψει. Το πρόβλημα που θα έχει, νομίζουμε, ν' αντιμετωπίσει αφορά περισσότερο τη «δικτύωση» των ιδεών του —που θα μπορούσε να είναι πιο σύνθετη— σε συνδυασμό με μια ακριβέστερη χάραξη της πορείας των έργων του. [...] Τώρα ο Καμπανέλλης έγραψε ένα σπαρταριστό έργο με μελαγχολικό τέλος για να δείξει ότι η απομυθοποίηση δεν μπορεί να είναι έργο εκείνου που ενσάρκωσε το μύθο, περιμένουμε να μας δώσει άλλο ένα, εξίσου σπαρταριστό, αλλά λιγότερο μελαγχολικό, για να μας πει ποιος είναι σε θέση ν' αναλάβει την κατεδάφιση των ανδριάντων.*

Κωστής Σκαλιόρας
1967

συμπεριφορά ολόκληρης της ελληνικής κοινωνίας.

Με τη γνωστή καμπανελλική συμπάθεια και αγάπη για τα θεατρικά πλάσματα, ακόμα και για κείνα που αποτελούν παράδειγμα προς αποφυγήν, ο συγγραφέας προσωπογραφεί και εδώ τους ήρωές του ως πάσχοντα άτομα, γεμάτα αδυναμίες και αντιφάσεις, ανάγκες και όνειρα, δέσμιους καταστάσεων που τους καθιστούν θύτες ταυτόχρονα και θύματα μιας καιροσκοπικής κοινωνίας που πορεύεται χωρίς ιστορική μνήμη και αίσθημα συλλογικής ευθύνης. Στο *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα*, ο Καμπανέλλης δίνει πραγματικά ένα μάθημα πολιτικού θεάτρου, κυρίως μέσα από το αριστουργηματικό μονόπρακτο *Η Γυναίκα και ο Λάθος*. Στο κείμενο αυτό, «το πιο ολοκληρωμένο δοκίμιο νεοελληνικής κοινωνιολογίας» του ελληνικού θεάτρου[15], ο Καμπανέλλης, αντιπαραθέτοντας την αστυνομική «λογική» στην καθαρότητα της λαϊκής συλλογιστικής[16], κατορθώνει να υπονομεύσει την πρώτη μέσα από τα ίδια της τα επιχειρήματα, να την οδηγήσει σε ακροβατικούς παραλογισμούς και να την απογυμνώσει από όλα της τα εθνοσωτήρια ερείσματα. Πρόκειται, το δίχως άλλο, για μια θεατρική δημιουργία οριακής τελειότητας, που αποκαλύπτει έναν καθ' όλα ολοκληρωμένο θεατρικό συγγραφέα.

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



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

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

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

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

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

Το δεύτερο μονόπρακτο Η γυναίκα και ο λάθος *θα αποτελέσει σταθμό στην ιστορία του θεάτρου μας. Τολμώ να πω ότι το έργο αυτό του κ. Καμπανέλλη δεν έχει να ζηλέψει τίποτα από την τσεχωφική δραματουργία. Το θέμα του: Ένας αρχιφύλακας και ένας αστυφύλακας μπαίνουν σ' ένα σπίτι, για να συλλάβουν τον νεαρό που καταζητούν. Εκεί συναντούν τη μάνα του. Μια γριούλα με άσπρα μαλλιά που έχει μείνει... κοριτσάκι! Η Μάνα αυτή είναι πρόσφυγας από τη Σμύρνη. Μόνο οι πρόσφυγες μπορούν να μαρτυρήσουν για τη μόνιμη καταδίωξη από παππού σ' αγγόνι κι από ξένους και δικούς, ως τις μέρες μας, Θεέ μου — κι έχει μάθει να βλέπει την καταδίωξη σαν φυσικό νόμο της ζωής. Σ' αυτήν ο βίος είναι μία αλληγορία και το όνειρο η μόνη πραγματικότητα. Έχει τόσα δει και τόσα περάσει που η συμφορά απολιθώθηκε στο πρόσωπό της σαν οδυνηρό μειδίαμα. Ζει μέσα στη φυγή της ονειρικής αυταπάτης, που για τους άλλους δεν διαφέρει από μαλάκυνση του εγκεφάλου. Είναι η Μάνα του Σταυρωμένου που ο πόνος την έφερε στην αθωότητα της συγγνώμης. Μπροστά σ' αυτό το πλάσμα (ένας θηλυκός πρίγκιπας Μίσκιν του Ντοστογιέφσκι) ο αρχιφύλακας και το ανεγκέφαλο όργανο νιώθουν να καταργούνται οι σοφοί μηχανισμοί της επαγγελματικής ρουτίνας. Η καρδιά του αρχιφύλακα θα ανακριθεί και θα... ομολογήσει. Η τάξη όμως του ανθρώπινου κυνηγιού θα τηρηθεί. Ο γιος έρχεται και συλλαμβάνεται. Η μάνα, συνηθισμένη —πατέρας, άντρας, παιδί, η ίδια ιστορία—, θα μείνει μόνη με αυτό που είχε πάντα: το αδούλωτο εφηβικό πρόσωπο της Γυναίκας του λαϊκού μαρτυρίου.*

Τάσος Λιγνάδης
1976

προσδώσει τη σφραγίδα της γνησιότητας στα δικά της βιομηχανοποιημένα υποκατάστατα.

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

Γλυκερία Καλαϊτζή

Η γραφή του Καμπανέλλη ακολουθεί το ήθος των προσώπων του. Θα πουν οι βιαστικοί ότι τα πρόσωπά του φιλολογούν, φλυαρούν, ξεχειλίζουν από ρομαντισμό, άλλοτε καταφεύγουν στην ευκολία της νοσταλγίας, κάποτε δανείζονται τη γλώσσα της κομεντί. Δεν είναι η γλώσσα του Καμπανέλλη αυτή, σίγουρα είναι η γλώσσα των «ηρώων» του. Γαντζωμένοι από γλωσσικά στερεότυπα προσπαθούν να σωθούν πότε από την ηθογραφία, πότε από την ποίηση, πότε από τη φτηνή λογοτεχνία και πότε προσπαθούν να φορτώσουν τις αμαρτίες τους στη γλώσσα της συναλλαγής και της τεχνολογίας. Στους εφιάλτες κυριαρχούν οι τυπικές, οι αρχετυπικές φόρμες, τα μοτίβα και τα γλωσσικά στερεότυπα.
Αν πράγματι ο Καμπανέλλης σάς αιφνιδιάζει, αυτό έγκειται στη γνώση του να αναπαριστά έναν νέο κόσμο, το πλαγκτόν της κοινωνικής σούπας της μεταπολεμικής μιξοαστικής μας σχιζοφρένειας.

Κώστας Γεωργουσόπουλος
1988

Πρόκειται σαφώς για ένα έργο ωριμότητας, αλήθειας, γραμμένο με δεξιοτεχνία, στο οποίο ο «κλαυσίγελως» της ψυχής του σημερινού ανθρώπου, μάλα πολλά επλάγχθη, περιπλανήθηκε πάρα πολύ, για να θυμηθούμε τον Όμηρο και επιστρέφει τώρα σε μια ρημαγμένη «μέσα» Ιθάκη, κατοικημένη από φαντάσματα μνήμης, τυραννικούς ίσκιους κι άλλα πλάσματα της νύχτας. Η καβαφική ουσία του έργου δεν περιορίζεται μόνο στον τίτλο («...αόρατος θίασος να περνά, με μουσικές εξαίσιες, με φωνές...»): ένας γνήσιος καβαφικός τόνος διαπερνά όλο το κείμενο, καθώς οι ήρωες συνειδητοποιούν ξαφνικά τα «τείχη» που υψώθηκαν γύρω τους απομονώνοντάς τους απ' την πραγματική ζωή. Ο Αόρατος θίασος, είναι μια δραστική και δραματική επίσκεψη σε μια, χαμένη για πάντα, ηλικία του ανθρώπου.

Λέανδρος Πολενάκης
1988

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

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

2. Αμέσως σχεδόν μετά τον πόλεμο, ο Κουν ανέβασε: Τένεσσυ Ουίλλιαμς, *Γυάλινος κόσμος* και Ευγένιου Ο' Νηλ, *Πόθοι κάτω από τις λεύκες (1946-47)*· Άρθουρ Μίλλερ, *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* (1947-48)· Ευγένιου Ο' Νηλ, *Όλα τα παιδιά του θεού έχουν φτερά* και Τένεσσυ Ουίλλιαμς, *Λεωφορείον ο πόθος* (1948-49)· Άρθουρ Μίλλερ, *Ο θάνατος του εμποράκου* (1949-50).

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

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

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

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

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

8. *Παραμύθι χωρίς όνομα*, στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Β΄, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 122.

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

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

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

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

13. Από το σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης, που αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Β΄, ό.π., σ. 127.

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

15. Κριτικό σχόλιο του Κώστα Γεωργουσόπουλου, *Το Βήμα*, 28.1.76, που αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Γ΄., ό.π., σ. 277 και Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*, τ. ΙΙ, Το Ελληνικό θέατρο, εκδ. Εστία-Κολλάρος, Αθήνα 1984, σ. 171.

16. Από την κριτική του Στάθη Δρομάζου, στην εφημ. *Η Καθημερινή*, τον Ιανουάριο του 1976, αναδημοσιευμένη στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Γ΄, ό.π., σ. 271.

17. Από την κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου, στην εφημ. *Τα Νέα*, τον Νοέμβριο του 1988, αναδημοσιευμένη στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Δ΄, ό.π., σ. 143.

18. Από το σημείωμα του Καμπανέλλη για την παράσταση του έργου του *Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού*, στο Θέατρο Τέχνης, το 1978, αναδημοσιευμένο στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Γ΄, ό.π., σ. 105.

Ένα μπρεχτικό *Παραμύθι*

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

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

Η γνωριμία του Καμπανέλλη με το μπρεχτικό θέατρο τοποθετείται προφανώς το 1957, όταν ο Κάρολος Κουν ανέβασε στο Θέατρο Τέχνης τον *Κύκλο με την κιμωλία*, την ίδια δηλαδή χρονιά και στο ίδιο θέατρο όπου *Η αυλή των θαυμάτων* καθιέρωνε το συγγραφέα της σαν έναν «πρόγονο» του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου[1]. Εξάλλου, και το πρώτο ανέβασμα του *Παραμυθιού* μπορεί να συσχετισθεί κατά κάποιο τρόπο με το Θέατρο Τέχνης, αφού ο σκηνοθέτης του Βασίλης Διαμαντόπουλος (απόφοιτος το 1942 της σχολής του Θεάτρου Τέχνης και βασικό στέλεχος μέχρι το 1955) έδωσε μια παράσταση που είχε, ως αισθητική γραμμή, κάποιες αναλογίες με εκείνη του *Κύκλου με την κιμωλία*.

Το έργο «γράφτηκε το 1958-59 για το θίασο Βασίλη Διαμαντόπουλου-Μαρίας Αλκαίου και μ' αυτό εγκαινίασαν τις παραστάσεις τους, το φθινόπωρο του 1959 στο Νέο Θέατρο», γράφει ο Καμπανέλλης[2]. Η επιλογή του έδινε το στίγμα ενός ανήσυχου νεοσύστατου θεάτρου[3]. Επιλέγοντας τον ιστό ενός αγαπημένου παραμυθιού για να υφάνει πάνω του έναν ύμνο στην υπερηφάνεια ενός λαού, ο Καμπανέλλης ακολουθεί τη γνωστή μπρεχτική τακτική της χρησιμοποίησης προγενέστερων λογοτεχνικών έργων. Σ' ένα δημοσίευμα του 1972 εξηγεί τι τον τράβηξε στο ανάγνωσμα της Πηνελόπης Δέλτα:

«Γιατί αυτό που οι άλλοι θεωρούσαν στο βιβλίο "παιδικό", εγώ το βρίσκω "λαϊκό". Και μια που πιστεύω σ' ένα λαϊκό θέατρο, ο μύθος και τα πρόσωπα του *Παραμυθιού* της Π. Δέλτα ήταν για μένα ένα υλικό που άξιζε κι έπρεπε να γίνει θεατρικό έργο»[4].

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

Ένα από τα πιο σημαντικά κοινά σημεία είναι φυσικά ότι και τα δύο έργα είναι διασκευές. Η Δέλτα και ο Κλάμπουντ επιτρέπουν στους δύο δραματουργούς να μιλήσουν για την αδικία, τοποθετώντας τις ιστορίες τους σε μια μακρινή και φανταστική κοινωνία, που με επιδέξιους αναχρονισμούς (στους οποίους αρέσκονται τόσο ο Καμπανέλλης όσο κι ο Μπρεχτ) γίνεται συγκεκριμένη και πραγματική.

Ο Καμπανέλλης καταφέρνει να περνάει από τη μια στην άλλη κοινωνία, από τον έναν στον άλλο κόσμο, κυρίως χάρη σε μικρές λεπτομέρειες, γεμάτες χιούμορ και σατιρική διάθεση[5]. Για παράδειγμα ας θυμίσουμε την κατάληψη της χώρας ως απάντηση των συμμάχων στην αίτηση βοήθειας, η οποία σαφώς παραπέμπει στο σχέδιο Μάρσαλ και τις αμερικανικές βάσεις. Ο συγγραφέας «ξύνει πληγές», όταν καυτηριάζει με αυτόν τον τρόπο την αθεράπευτη αφέλεια των συμπατριωτών του απέναντι στην ιδιοτέλεια των κατά καιρούς «συμμάχων».

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

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

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

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

Για να δείξει, με τον πιο έντονο τρόπο, ότι στη σκηνή δεν παρουσιάζονται ατομικοί χαρακτήρες αλλά ένας ολόκληρος λαός[7], ο Καμπανέλλης δεν δίστασε να δημιουργήσει πάνω από τριάντα ρόλους, πράγμα που καθιστά το έργο απρόσιτο σ' έναν μέσο ελληνικό θίασο. Πολυπρόσωπα είναι επίσης και τα επικά έργα του Μπρεχτ, του οποίου βασική επιδίωξη ήταν να καταδείξει γενικότερες, κοινωνικές συμπεριφορές. Εξάλλου, οι θεμελιώδεις αλλαγές στη συμπεριφορά, τόσο των ηρώων όσο και των κοινωνικών συνόλων που αυτοί αντιπροσωπεύουν, παρουσιάζονται στο έργο ως αποτέλεσμα καταστάσεων που οι ίδιοι δεν ελέγχουν, ιδεολογικών εξαναγκασμών που δεν υποψιάζονται, και κοινωνικών συνθηκών που ξεπερνούν τις προσωπικές αδυναμίες. Έτσι «δείχνεται» (με τρόπο που θα «ενέκρινε» κι ο ίδιος ο Μπρεχτ) η αλλαγή στη συμπεριφορά του λαού που από δειλός, υποκριτής κι εγωιστής, κάτω από νέες συνθήκες μετατρέπεται σε γενναιόκαρδο και υπερήφανο. Ας θυμίσουμε, για παράδειγμα, ότι στη δεύτερη σκηνή ολόκληρο το (λαϊκό) ακροατήριο εγκαταλείπει, από δειλία, χωρίς υπεράσπιση έναν αθώο, ενώ λίγο αργότερα οι λαϊκοί ήρωες του Καμπανέλλη είναι ικανοί για εκδηλώσεις λεβεντιάς και αυτοθυσίας.

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

«Το Τραγούδι του Σιδερά, που α-



Το παραμύθι χωρίς όνομα
στο Νέο Θέατρο, 1959.

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

«Κατά το μπρεχτικό υπόδειγμα, ένας ρόλος —της Φτωχομάνας— αρκεί μαζί με το τραγούδι να συνδέει όλα τα περιστατικά», γράφει εύστοχα ο Στάθης Δρομάζος. Παρατήρηση που συνδέεται με την άρνηση του συγγραφέα να συνθέσει χαρακτήρες, με την παραδοσιακή έννοια του όρου. Ας σημειωθεί εδώ ότι η ελευθεροστομία και ο σαρκασμός του Δασκάλου τον φέρνουν κοντά στον Αζντάκ, ενώ η λαϊκή σοφία που χαρακτηρίζει τη Φτωχομάνα μάς θυμίζει τον Ποιητή του *Κύκλου*.

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

Βέβαια, στοιχεία που παραπέμπουν στο μπρεχτικό θέατρο μπορούμε να ανιχνεύσουμε και σε άλλα έργα του Καμπανέλλη, κυρίως το *Οδυσσέα, γύρισε σπίτι* και το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, όπου γίνεται μια ασεβής χρήση μυθολογικών και ιστορικών στερεοτύπων. Αλλά αυτό είναι ζήτημα για μια συστηματικότερη μελέτη.

Σωτήρης Χαβιάρας

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Χαρακτηρισμός του Γιάννη Σιδέρη στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης *Θέατρο*, τ. Β΄, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1979, σ. 15.
2. Ό.π., σ. 17.
3. Βλ. δηλώσεις του Διαμαντόπουλου στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, 60 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1959) σ. 192.
4. *Θεατρικά*, 4 (Οκτώβριος 1972), σ. 11.
5. Βλ. την ανέκδοτη μελέτη του Στάθη Δρομάζου, στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τ. Β΄, ό., π., σ. 303-304.
6. Μπερνάρ Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1975, σ. 190.
7. Βλ. Στάθη Δρομάζου, ό.π., σ. 303: «Δεν έχουμε συγκρούσεις για να βγουν χαρακτήρες. Τα πρόσωπα του έργου είναι μια χώρα, οι άρχοντες και ο λαός, που, με καταλύτη τον πόλεμο, αποκαλύπτουν τα ελατήρια των πράξεών τους, τον εσωτερικό τους κόσμο. Η αποκάλυψη αυτή δε σκοπεύει να βγάλει θεατρικούς ήρωες, αλλά να διαγράψει καταστάσεις, "μηχανισμούς", σύνολα, το σύνολο των αρχόντων και το σύνολο των αρχομένων. Η κάθε πράξη και ο κάθε λόγος γίνονται για να χρωματίσουν τα δύο σύνολα, που η αντίθεσή τους δε δίνεται στο πλατώ της σκηνής, αλλά στη συνείδηση του θεατή».



Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος (Δάσκαλος) στο Παραμύθι χωρίς όνομα, *Νέο Θέατρο, 1959.*

Η κριτική για το *Δρόμο*

Με το *Ο δρόμος περνά από μέσα* ο Καμπανέλλης αρνείται το αναφαίρετο δικαίωμά του της επανάπαυσης στις ήδη πυκνές του δάφνες, επειδή απλούστατα είναι έτοιμος να μας συγκλονίσει με το καλύτερο ίσως έργο του και πραγματικά να «περάσει από μέσα». Αποδεικνύει πως είναι ακόμα ικανότατος να πιάσει το βαθύτερο σφυγμό της ζωής μας, τις κρυμμένες πτυχές και τα αίτια της διάψευσης και περιθωριοποίησής μας, άξιος και νομιμοποιούμενος να μιλήσει για τον «πόνο του ανθρώπου και των πραγμάτων», μέσα από τα πράγματα που στοιχειώνουν τον άνθρωπο και στοιχειώνονται απ' αυτόν. Όσοι θα έχουν την πρόνοια να μην χάσουν αυτό το έργο θα αντιληφθούν τί σημαίνει επιτέλους να χειρίζεται κανείς έξοχα την ηθογραφία αλλά μόνον ως πρόσχημα, να τη χρησιμοποιεί, ως εφαλτήριο προς την ουσία — κοινωνική, ψυχολογική, ακόμα και ιστορική. Θα συγκινηθούν με το ανενδοίαστο νυστέρι του Καμπανέλλη που ανατέμνει τη σχέση ενός κόσμου που φεύγει κι ενός κόσμου που έρχεται ή μάλλον που «μπουκάρει» ληστρικά στην κειμηλιοθήκη μας για να την ξεπουλήσει δήθεν αξιοποιώντας την. Όσοι αφήσουν αυτό το έργο να περάσει από μέσα τους θα νιώσουν την κοινή ενοχή για την ιδεολογία της αντιπαροχής που μας έχει όλους διαποτίσει. Θα ευφρανθούν από το ρίγος της λογοτεχνίας που εδώ είναι ενταγμένη μέσα στο θέατρο για να το πλουτίσει κι όχι για να το υποτάξει. Θα εκπλαγούν με την ευρωστία της γραφής, με την τεχνική που είναι τόσο δουλεμένη ώστε να φαίνεται πρωτογενής, με το πολυεπίπεδο των σημάνσεων, με το πάντρεμα της ευτραπελίας και του λυρισμού, με τη μαγική δεξιοτεχνία θεατροποίησης άρα με τη σκηνική επαλήθευση των τσαλαπατημένων αξιών και αληθειών που όλοι υποπτευόμαστε αλλά νιώθουμε δικαιωμένοι μόνον όταν τις ακούμε οργανικά διατυπωμένες μέσα σε πειστικές φέτες ζωής.

Γιάννης Βαρβέρης
Καθημερινή, 16.12.90

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

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

Στο νέο του έργο ο Καμπανέλλης αποδεικνύεται σημαντικός πλέον ποιητής. Ενώ διαβλέπει ότι υπάρχει προγραμματικό σχήμα, η δραματουργική ανάπτυξη είναι τέτοια ώστε το έργο απογειώνεται και καθίσταται πλέον δραματουργική πρόκληση για το μέλλον της θεατρικής μας πορείας.

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

Ο Καμπανέλλης κατήλθε σε μεγάλα βάθη στη νεοελληνική στοά και εξόρυξε αμιγές μετάλλευμα της κοινωνικής μας παθολογίας. Καλύτερα ειπωμένο: πήρε με τρόπο μεθοδικό πολύτιμο υλικό, κατάλληλο ώστε η βιοψία να δώσει ασφαλή και αληθή αποτελέσματα.

Είναι ανελέητος στην έρευνά του αλλά ελεήμων με τον ασθενή του. Όπως ο γιατρός Τσέχωφ καταγράφει με ακρίβεια τα παθογόνα αίτια ή τις λοιμώδεις επιπλοκές της κοινωνικής ίωσης, αλλά ως άνθρωπος έχει απέραντη κατανόηση για την ανθρώπινη «κατάσταση».

Όλοι οι ήρωές του είναι κοιταγμένοι με αγάπη, με συγκατάβαση και άκρα διάκριση. Κι όταν ακόμη φτάνουν στην έσχατη ευτέλεια, έχει το χιούμορ παρηγορητή στην απελπιστική έκπτωσή τους.

Ο Καμπανέλλης ωριμάζοντας απεκάλυψε μια τρυφερή ενδοχώρα, μια λυρική περιοχή του ταλέντου του που έως τώρα έκρυβε. Αφού έως πριν λίγο στο έργο του κατειρωνεύτηκε το νεοπλουτικό κιτς, την εκζήτηση του γούστου και τη δουλεία στο συρμό, τώρα μας ανοίγει δρόμο για να απολαύσουμε την αφή του σπάνιου, τη σοφία της μαστοριάς, την αξία του ακριβού και του μοναδικού. Στον *Αόρατο θίασο* υπήρχαν εξαίσιες νοσταλγικές αναφορές στην αυθεντικότητα του τοπίου, στη χαμένη κοινοτική ζωή, στην αγαπητική σχέση που οικοδομείται στην αυλή και στην ευρεία συγγένεια.

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

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

Ο Καμπανέλλης σε μια εποχή εκπόρνευσης τολμά να διακινδυνεύει και να διεκδικεί το δικαίωμα να επιστρέφει στο παντοτινό.

Ελένη Βαροπούλου
Το Βήμα, 18.11.90

Το έργο του είναι ένα ρέκβιεμ ειρωνικό· πάνω στη νοσταλγία για το αισθαντικό ασελγούν οι έμποροι των αισθημάτων και οι μικροπωλητές των αναμνήσεων.

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

Κώστας Γεωργουσόπουλος
Τα Νέα, 4.12.90

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης δεν είναι μόνο ο πρωτοπόρος της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας, αφού ξεκινώντας το 1950 και περνώντας από πολιτικές, κοινωνικές, αισθητικές συμπληγάδες, της άνοιξε «δρόμο» για να υπάρξει και να αναπτυχθεί. Το σημαντικότερο είναι ότι έχει το προνόμιο του ακατάβλητου δημιουργού. Ότι νιώθει οφειλέτης της και παραμένει αστείρευτος καταθέτης της.

Το νέο του έργο *Ο δρόμος περνά από μέσα*, που ο ίδιος σκηνοθέτησε στο Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, είναι μια ακόμη απόδειξη της άοκνης θεματολογικής και αισθητικής του αναζήτησης, της αξιόδιαστης σε μετριότητες, ασημαντότητες και τετριμμένους «ισμούς».

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

Θυμέλη
Ριζοσπάστης, 27.11.90

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

Ο *Δρόμος περνά από μέσα* είναι γραμμένο με ιδιαίτερο πάθος από τον συγγραφέα, πράγμα που φαίνεται στην αριστουργηματική διάρθρωση του λόγου, ενός λόγου μεστού, πυκνού, οπωσδήποτε πολυσημικού, όπου σημαίνον και σημαινόμενο διαθλώνται με σοφία στις κατάλληλες περι-κειμενικές περιοχές, χωρίς να χάνουν εντούτοις τη γλωσσική εννοιολογική τους συνοχή.

Μαρίκα Θωμαδάκη
Νέα Εστία 1991

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

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

Θόδωρος Κρητικός
Ελευθεροτυπία, 25.11.90

Ο *Δρόμος Περνά από μέσα*, όπως ο δρόμος ολόκληρου του καμπανελλικού θεάτρου ως τώρα, περνά μέσα απ' αυτό το τελευταίο του έργο. Δεν χρειάζεσαι και πάρα πολλές θεωρητικές γνώσεις, για ν' απλώσεις στα τρίσβαθα του αρχοντικού του Φάνη Ποριώτη, τους συνεκτικούς κρίκους, από την *Εβδόμη ημέρα της δημιουργίας* του και τον οικοδομικό-επιχειρησιακό οργασμό εν τη γενέσει του, αυτόν που καταδικάζει σε θάνατο τους «εξωπραγματικούς», ως την *Ηλικία της νύχτας* και τον πρώτο χώρο-σαλόνι της μεταπολεμικής μας συνείδησης, από τα *Τέσσερα πόδια του τραπεζιού* και τους οικογενειακοκληρονομικούς τραγέλαφους ως τα παιδιά και τα εγγόνια της *Αυλής των θαυμάτων* και ως πολλούς άλλους κρίκους, που ανακαλύπτει κανείς συνεχώς στη διάρκεια αυτού του απλού, πυκνού, σοφού, τρυφερότατου και αγριότατου έργου. Ένας ώριμος Καμπανέλλης, που δεν φοβάται τίποτε. Ούτε τη νοσταλγία, ούτε την «σεντιμενταλιτέ», ούτε το συναίσθημα και τα «δάκρυα των πραγμάτων», ούτε τους γεροντικούς έρωτες, ούτε τα αθώα κορίτσια, ούτε τις τσεχωφικές, ερωτικές εξαρτήσεις, που γερνάνε μαζί με τα σπίτια και τους Βυσσινόκηπους, λίγο γελοίες, λίγο κωμικοτραγικές, της φάρσας και της ζωής καμώματα.

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

Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου
περ. *Γυναίκα* Δεκέμβριος 1990

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

Έτσι, στο πρώτο επίπεδο και με «υλικά» ευκολοανάγνωστα, πλάθει μια απλή, κοινή θα έλεγε κανείς, ερωτική ιστορία διπλής απόγνωσης και κυνισμού, σαν κι αυτές που βρίσκει ο αναγνώστης σε πάμπολλα βιβλία τσέπης. Μια ιστορία, όμως, που εντέλει, όπως φαίνεται, είναι ένα πρόσχημα (ίσως και ένα «δόλωμα»), καθώς τυλίγεται από μια δεύτερη ιστορία ηλικιακής και κοινωνικής μοναξιάς και —πάλι— απόγνωσης. Η οποία, με τη σειρά της, περισφίγγεται από τις συγκρούσεις της κοινωνικής ανόδου και καθόδου, που κι αυτές υπόκεινται σε υπαρξιακούς προβληματισμούς και σε υπαρκτές ψυχολογικές αμφιταλαντεύσεις. Έτσι, η σύνθεση προχωρεί, συνέχεια, πυκνή, αλλά και ενδελεχώς λιτή, με μια σαΐτα να συνδέει με το νήμα της αδιάκοπα —φτιάχνοντας όλο και πιο ανάγλυφα σχήματα— τα πέντε (μόλις) πρόσωπα του έργου.

Βάιος Παγκουρέλης
Ελεύθερος Τύπος, 4.12.90

Ο *Δρόμος* περνά από τη Θεσσαλονίκη

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

Δεν υπάρχει άλλος δρόμος παρά μόνον αυτός που «περνά από μέσα» και σε οδηγεί ως τον σκοτεινό χώρο όπου μπορεί να σε αγγίξει ο «πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων»· εκεί, για να αποκρυπτογραφήσεις το μυστικό της μνήμης που επιμένει να επιστρέφει και να συγχωρεί· εκεί, για να αφουγκραστείς τους ύστατους χτύπους της καρδιάς ενός σώματος που ψυχορραγεί και όμως δεν αφήνεται ήσυχο στη θανάσιμη μοναξιά του.

Μέσα στο παλιό αρχοντικό, κατοικημένο από σκωληκόβρωτα έπιπλα και ανήσυχες σκιές νεκρών, συναντιούνται τρεις κόσμοι: ο κόσμος της ιστορίας και της παράδοσης, που αγωνίζεται για το δικαίωμα να διατηρήσει αλώβητη την κιβωτό όπου είναι φυλακισμένο το παρελθόν του· απέναντί του, επικίνδυνος αντίπαλος, ο νέος κόσμος που παλεύει να κατασκευάσει, με κάθε μέσο και ελάχιστο δισταγμό, τη δική του ιστορία, έτοιμος να αντικαταστήσει, ακόμη και μέσα στο σπίτι του, εκείνον που φεύγει· ανάμεσά τους, ένας τρίτος κόσμος, γεννημένος από τον πρώτο και υποθηκευμένος στη δική του ιστορία, αλλά αναγκασμένος, για να επιβιώσει, να συνυπάρξει με τον δεύτερο, υιοθετώντας τις βλέψεις του και τον αμοραλισμό του. Αυτοί οι τρεις κόσμοι συναντιούνται μέσα στο παλιό αρχοντικό και προσπαθούν να βρουν έναν κώδικα για να αποκαλύψει ο καθένας τη δική του αλήθεια, συγκροτώντας έτσι μια πραγματικότητα που τους περιέχει όλους.

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

ΝΙΚΟΣ Χ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ

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





Ιερολῆς Μιχαηλίδης, Ελένη Δημοπούλου

Η «ανάσα» του σπιτιού πρέπει να είναι αισθητή, και εικαστικά, σε όλη τη διάρκεια του έργου. Ο χώρος, σχεδόν μονοχρωμικός, στο χρώμα του συσσωρευμένου χρόνου, με τα ίχνη και τις κηλίδες που αφήνουν οι μνήμες, καθώς ψηλαφούν, αδιόρατα αλλά διαβρωτικά, τις επιφάνειες των πραγμάτων: κορεσμένος από μισοτελειωμένες χειρονομίες, από λόγια που έχουν —ή δεν έχουν— ειπωθεί, από ήχους και εικόνες που καταγράφουν το ύφος τής κάθε μέρας, άλλοτε ταραγμένο, κι άλλοτε ήρεμο και θολό. Η σιωπή να φωλιάζει στις ρωγμές και τα σκαλίσματα των επίπλων, διαβρώνοντας, σταθερά, τη συνοχή της σαθρής τους σάρκας.

Πέτρος Ζηβανός



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

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

Ο χώρος, 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 βρυκολάκων, λάκος με φίδια, οικόπεδο για εκμετάλλευση και «αντίκα» με αξία εμπορεύσιμη.

Από τους χαρακτήρες του έργου, ο Ποριώτης είναι ο μόνος που χωνεύεται απόλυτα μέσα στο χώρο, χρωματικά και ποιοτικά. Ένοικος, και συγχρόνως εξάρτημά του, διαβρωμένος από το χρόνο όσο τα σκοροφαγωμένα του έπιπλα και τα θολά πορτρέτα, ξέρει πως κάποια μέρα, όχι πολύ μακρινή, θα προστεθεί κι αυτός στις αθέατες παρουσίες που τον κυκλώνουν, πυκνώνοντας την ατμόσφαιρα γύρω του. Αν αφήσει το σπίτι να υποστεί το μοιραίο μέλλον που του επιφυλάσσει η εξέλιξη των πραγμάτων, θα μείνει κι ο ίδιος άστεγος, μαζί με τους άλλους, και γι' αυτό διαφεντεύει τα δικαιώματά τους με επιμονή και ίσως με κάποιο ενδόμυχο πανικό.



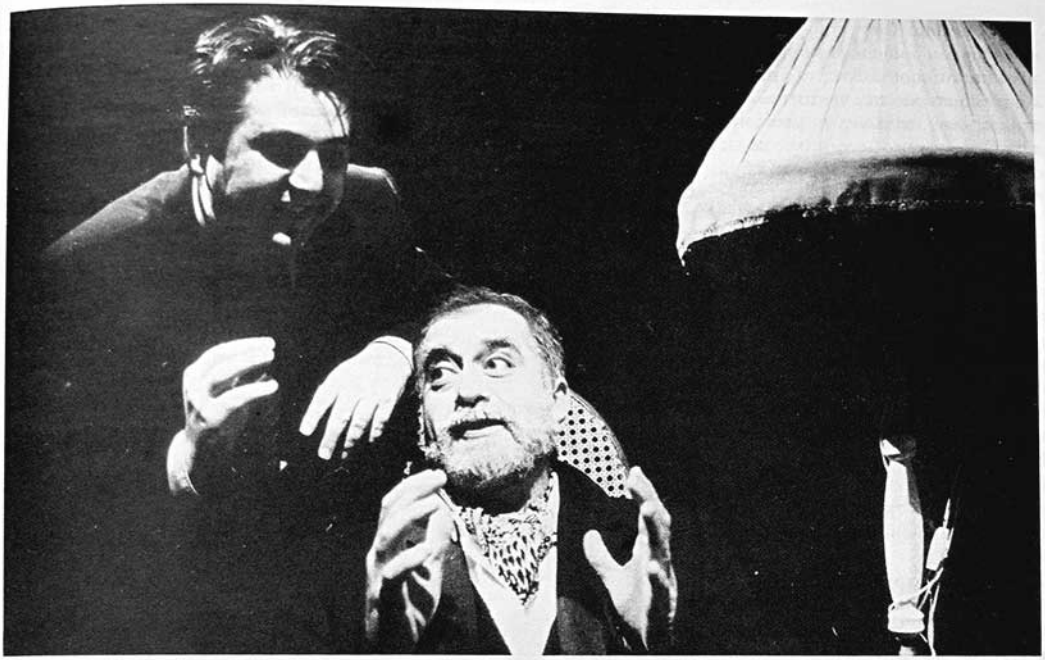
Δημήτρης Ναζίρης

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

ΙΩΑΝΝΑ ΜΑΝΩΛΕΔΑΚΗ

Μένη Κυριάκογλου





Ιεροκλής Μιχαηλίδης. Δημήτρης Ναζίρης.

Αθήνα 17.2.196...

... Αγαπημένε μου αδερφέ,

εκείνο που θα μπορούσε να αποτελεί και το κύριο μέλημα κάθε ανθρώπου που έχει περάσει τα πενήντα είναι η συμφιλίωσή του με το θάνατο. Κυρίως αμέσως μετά τα πενήντα. Αλλά η συμφιλίωση αυτή, ξέρεις, δεν έρχεται μια και καλή. Την ώρα που τη διαπιστώνεις, έχει ήδη επέλθει από καιρό. Κι από τη στιγμή εκείνη δεν μπορείς πια ν' απαλλαγείς απ' αυτή τη σχεδόν ερωτική σχέση με το αναπότρεπτο. Το αδυσώπητα επερχόμενο. Ίσως και ν' αρχίζει να δηλώνει την παρουσία του, σαρκαστικά, με την ευαισθητοποίηση κάποιων απ' τις αισθήσεις. Μάλλον της ακοής πρώτα. Οι «ήχοι από τις χαράδρες της αιωνιότητας» μοιάζουν νά 'ρχονται όλο και πιο λυτρωτικοί. Κι όσο η θεότητα αντιευέι την ύπαρξή της μέσα μας, η όραση είναι αυτή που μας εγκαταλείπει πρώτη. Φαίνεται πως δεν την έχουμε πια ανάγκη. Από δω και πέρα θα πρέπει μάλλον να συνεχίσουμε να πορευόμαστε με την ανάμνηση μόνο αυτού που κάποτε υπήρξε. Και η αφή θα θυμάται κι αυτή όλα όσα μπορεί.

Θυμάσαι; Θεέ μου!...

... Χτες βράδυ έκλαψα. Έκλαψα! Έκλαψα πολύ! Η σκέψη της μοναξιάς μ' αφήνει άφωνο. Από δω και πέρα εγώ και το τίποτα, εγώ κι οι αγαπημένοι απόντες, άγγελοι και τέρατα μαζί, εγώ κι οι αναμνήσεις, εγώ και οι τύψεις, εγώ κι ο χορταριασμένος κήπος, ο ωραίος μας ο κήπος που η γυναίκα σου ποτέ δεν αγάπησε. Άγιοι δαίμονες στη ζωή μας. Εγώ κι η σιωπή, εγώ και τα σαράκια μας, ολονών μας, που όσο χαϊδεύουν την ακοή θά 'ναι καλή συντροφιά, ως τη στιγμή που θ' αρχίσουν να χαϊδεύουν την αφή και τη μνήμη. Αλλά τότε θά 'μαι κιόλας αλλού. Θά 'θελα πολύ να σε ξανάβλεπα. Ίσως και να σε φοβάμαι ακόμα. Τα δύο τελευταία χρόνια όμως έμαθα ν' αγαπώ την απουσία σου. Τελικά οι αναμνήσεις μας είναι φόβος, πίκρες και τύψεις...

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

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

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

εγώ σε φιλώ,
ο Φάνης

Για την αντιγραφή:
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΝΑΖΙΡΗΣ

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

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

ΜΕΝΗ ΚΥΡΙΑΚΟΓΛΟΥ

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

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

Τι κρίμα! Σε στέγασε μόνο για λίγες βδομάδες.

Κοντινά πλάνα πια σε μακρυνές αποστάσεις.

Έγινε κι αυτό, Ευαγγελία Αντωνάκου.

ΕΛΕΝΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ

Ανδρέας Ποριώτης: Ένας κλόουν της Μοίρας.

ΠΕΤΡΟΣ ΖΗΒΑΝΟΣ

Ας μου επιτραπεί να εκφράσω τη βεβαιότητα ότι δεν θα υπάρξει έλλην ηθοποιός, ανεξαρτήτως ικανοτήτων, ηλικίας και ματαιοδοξίας, που δεν θα επιθυμήσει να παίξει τον Αντωνάκο. Είναι προνόμιο, πρόκληση και τιμή να εντέλεσαι, να «ερμηνεύσεις» έναν τέτοιο ρόλο. Σε κάθε ανάγνωση, σε κάθε δοκιμή ή ακτινοσκόπηση, καταδεικνύει μόνον αρετές, και το δέος και η ευθύνη παραχωρούν τη θέση τους στον ενθουσιασμό και τον έρωτα. Ο συγγραφέας υπερβαίνει το σχήμα και καταδύεται βαθιά στην ψυχή αυτού του γνωστού Έλληνα, μέχρι να τον συντρίψει στο τέλος, δίνοντάς του όμως ένα τρυφερό φιλί.

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

ΙΕΡΟΚΛΗΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

Ελένη Δημοπούλου ,Πέτρος Ζηβανός



Ο Καμπανέλλης στη σκηνή

1. Τα πρώτα ανεβάσματα

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

Χορός πάνω στα στάχυα

Θίασος Λεμού, Θέατρο «Διονύσια» Καλλιθέας, 9.9.1950.

Σκηνοθεσία: Αδαμάντιος Λεμός. Σκηνογραφία: Μαρία Ράμφου. Μουσική: Αργύρης Κουνάδης.
Έπαιξαν: Αδαμάντιος Λεμός, Μαίρη Γιατρά-Λεμού, Νίκος Ευθυμίου, Ελένη Στραγαλά κ.ά.

Εβδόμη μέρα της δημιουργίας

Δεύτερη Σκηνή Εθνικού Θεάτρου, 23.1.1956.

Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης. Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης.
Διανομή: Γιώργος Γληνός (Γιάννης), Πίτσα Καπιτσινέα (Ελένη), Αίας Τριάντης (Κώστας), Δέσπω Διαμαντίδου (Άννα), Παντελής Ζερβός (Γυρολόγος), Θάνος Κωτσόπουλος (Γιατρός), Βύρων Πάλλης (Αλέξης), Τζένη Καρέζη (Χριστίνα), Άγγελος Γιαννούλης (Σπιτονοικοκύρης), Μαρία Βούλγαρη (Σχεδιάστρια), Χρήστος Πλακούδης (Α΄ Μηχανικός), Γιάννης Μαυρογένης (Β΄ Μηχανικός), Γιάννης Αυλωνίτης (Κλητήρας).

Αυτός και το παντελόνι του

Θέατρο Τέχνης, 20.10.1957.

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

Η αυλή των θαυμάτων

Θέατρο Τέχνης, 18.1.1957.

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά: Γιάννης Τσαρούχης. Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις.
Διανομή: Εκάλη Σώκου (Βούλα), Ελένη Παπαγιάννη (Μαρία), Δημήτρης Μπάλλας (Γιάννης), Γιώργος Λαζάνης (Ιορδάνης), Νέλλη Αγγελίδου (Αννετώ), Τασία Πανταζοπούλου (Αστά), Μαρία Κωνσταντάρου (Ντόρα), Δημήτρης Χατζημάρκος (Μπάμπης), Νίκος Μπιρμπίλης (Στράτος), Βέρα Ζαβιτσιάνου (Όλγα), Κώστας Μπάκας (Στέλιος), Κώστας Καζάκος (Άντρας, Ταχυδρόμος), Μηνάς Χρηστίδης (Α΄ Μηχανικός), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Β΄ Μηχανικός), Θόδωρος Κατσαδράμης (Αστυφύλακας), Γιώργος Τσιτσόπουλος (ένας Νέος).

Ο γορίλας και η Ορτανσία

Θίασος Έλσας Βεργή, Αίθουσα ΧΕΝ, 27.1.1959.

Σκηνοθεσία: Μήτσος Λυγίζος.
Έπαιξαν: Έλσα Βεργή, Απόστολος Αυδής, Νίκος Παπαδάκης, Νίκος Μπουγάς.

Η ηλικία της νύχτας

Θέατρο Τέχνης, 28.1.1959.

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά: Γιάννης Στεφανέλλης. Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις.
Διανομή: Γιάννης Φέρτης (Δημήτρης), Τάνια Σαββοπούλου (Μαρίνα), Κώστας Μπάκας (Καράς), Γιώργος Λαζάνης (Πέτρος), Θόδωρος Κατσαδράμης (Χρήστος), Αγγέλικα Καπελαρή (Κα Καρά), Γιώργος Κωνσταντίνου (Σαρρής), Δημήτρης Χατζημάρκος (Μέξης), Μηνάς Χρηστίδης (Κίμων), Εκάλη Σώκου (Καίτη), Γιώργος Τσιτσόπουλος (Ντίνος), Τασία Πανταζοπούλου (Γριά), Χρήστος Δοξαράς (Γέρος), Μαρία Μαρμαρινού (Άννα).

Το παραμύθι χωρίς όνομα

Νέο Θέατρο Βασίλη Διαμαντόπουλου - Μαρίας Αλκαίου, 14.10.1959.

Σκηνοθεσία: Βασίλης Διαμαντόπουλος. Σκηνικά - Κοστούμια: Γιώργος Βακαλό. Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις.
Διανομή: Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Πολύκαρπος), Πέτρος Φυσσούν (Πρίγκιπας), Μαρία Γιαννακοπούλου (Βασίλισσα), Γιάννης Μιχαλόπουλος (Βασιλιάς), Ξένια Καλογεροπούλου (Μαρία), Χρήστος Δαχτυλίδης (Δικαστής), Μαρία Αλκαίου (Φτωχομάνα), Χριστόφορος Ζήκας (Ταβερνιάρης), Κώστας Πίτσιος (Σπύρος), Αθηνόδωρος Προύσαλης (Σιδεράς), Σπύρος Παππάς (Πρωτομάστορας), Χριστόφορος Αναστασιάδης (Κουμπάρος), Γιώργος Δήμος (Μονοχέρης), Γιάννης Μάλλας (Θεόδωρος), Βασίλης Διαμαντόπουλος (Δάσκαλος), Βασίλης Μαλλούχος (Φίλιππος).

Η γειτονιά των αγγέλων

Θίασος Τζένης Καρέζη, Θέατρο Κοτοπούλη, 4.10.1963.

Σκηνοθεσία: Ιάκωβος Καμπανέλλης. Σκηνικά: Βασίλης Φωτόπουλος. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης. Χορογραφία: Βαγγέλης Σειληνός.
Έπαιξαν: Τζένη Καρέζη, Νίκος Κούρκουλος, Διον. Παπαγιαννόπουλος, Δημήτρης Νικολαΐδης, Αλίκη Ζωγράφου, Ολυμπία Παπαδούκα, Ζωή Φυτούση, Νάσος Κεδράκας, Κώστας Καρράς κ.ά.

Βίβα Ασπασία

Θίασος Τζένης Καρέζη, Θέατρο Χατζηχρήστου, 7.10.1966.

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Μπούχλης. Σκηνικά: Γιάννης Καρύδης.
Διανομή: Τζένη Καρέζη (Ασπασία), Στέφανος Ληναίος (Τσέζαρε), Μαρία Φωκά (Θεία Μαρία), Κίμων Δημόπουλος (Μαρτσέλλο), Θάνος Παπαδόπουλος (Αττίλα), Μαρία Τρικουράκη (Ελένη), Ελένη Μαυρομάτη (Αφροδίτη), Ντίνος Καρύδης (Παλιατζής), Βασίλης Μαυρομάτης (Έβαλντ), Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Λέανδρος), Τώνης Γιακωβάκης (Προκόπης) κ.ά.

Οδυσσέα γύρισε σπίτι

Θέατρο Τέχνης, 22.1.1966.

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά-Κοστούμια: Σοφία Ζαραμπούκα.
Διανομή: Γιώργος Λαζάνης (Οδυσσέας), Αντώνης Κατσαρίδης (Λύσσανδρος), Δημήτρης Αστεριάδης (Πύρρος), Νίκος Μπουσδούκος (Άριστος), Ηλίας Λογοθέτης (Φιλάρετος), Χρήστος Κελαντώνης (Αγαθίας), Χρήστος Παπακώστας (Κλείτος), Γιάννης Μόρτζος (Πολυκράτης), Στέλιος Καυκαρίδης (Ελπήνορας), Μαίρη Βοσταντζή (Νεφέλη), Δημήτρης Χατζημάρκος (Ευάνδρος), Ευαγγελία Κοταμανίδου (Κλειώ), Εκάλη Σώκου (Κίρκη), Νίκος Χαραλάμπους (Νικίας), Μίμης Κουγιουμτζής (Σερβιτόρος), Νεκτάριος Βουτέρης (Διπλωμάτης), Σοφία Μιχοπούλου (Πηνελόπη), Γιάννης Δεγαΐτης (Τηλέμαχος), Μίνα Αδαμάκη (Α΄ Κορίτσι), Μαρίνα Γεωργίου (Β΄ Κορίτσι), Αντώνης Αντύπας, Αντώνης Αντωνίου (δύο Φωτορεπόρτερ).

Η αποικία των τιμωρημένων

Πειραματικό Θέατρο Μαριέττας Ριάλδη, Οκτώβριος 1970.

Σκηνοθεσία: Ιάκωβος Καμπανέλλης. Σκηνικά: Μιχάλης Κατζουράκης.
Διανομή: Τόνια Καζιάνη (Σίσυ), Κώστας Ρόκκος (Καντινιέρης), Άγγελος Σερέτης (Φύλακας), Γιάννης Ροζάκης (Ένοχος), Χρήστος Σιοπαχάς (Κομιστής, Γ΄ Κύριος), Γιώργος Γαλάντης (Α΄ Κύριος), Γιώργος Δάφνης (Β΄ Κύριος), Γιώργος Χαραλάμπους (Δ΄ Κύριος), Λευτέρης Τζουλάκης (Ε΄ Κύριος), Χρήστος Ζάνος (Α΄ Κυρία), Ρένα Τσαγκρή (Β΄ Κυρία), Γιώργος Πετσίβας (Ξεναγός), Μαρίνα Βασιλικιώτου (Γυναίκα).



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

Οδυσσέα γύρισε σπίτι, *Θέατρο Τέχνης, 1966.*





Ο εχθρός λαός, *θίασος Καρέζη-Καζάκου, 1975.*

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



Ασπασία

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

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

Το μεγάλο μας τσίρκο

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

Σκηνοθεσία: Κώστας Καζάκος. Σκηνικά - Κοστούμια: Φαίδων Πατρικαλάκης. Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος. Κίνηση: Μαρία Κυνηγού. Τραγούδι: Νίκος Ξυλούρης. Η κίνηση και η θεατρική απόδοση της σκηνής του Καραγκιόζη διδάχτηκε από τον Ευγένιο Σπαθάρη.
Έπαιξαν: Τζένη Καρέζη, Κώστας Καζάκος, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Σπύρος Κωνσταντόπουλος, Νίκος Κούρος, Τίμος Περλέγκας, Χρήστος Καλαβρούζος, Νίκος Γκλαβάς, Αριστούλα Ελληνούδη, Ρήγας Αξελός κ.ά.

Το κουκί και το ρεβύθι

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

Σκηνοθεσία: Κώστας Καζάκος. Σκηνικά - Κοστούμια: Φαίδων Πατρικαλάκης. Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος. Κίνηση: Κώστας Τσιάνος.
Έπαιξαν: Τζένη Καρέζη, Κώστας Καζάκος, Κώστας Τσιάνος, Ντίνος Δουλγεράκης, Λάζος Τερζάς, Μάνος Βενιέρης, Βασίλης Κολοβός, Ρήγας Αξελός, Γιάννης Κυριακίδης, κ.ά.

Ο εχθρός λαός

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

Σκηνοθεσία: Κώστας Καζάκος. Σκηνικά - Κοστούμια: Αντώνης Κυριακούλης. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης. Κίνηση: Κώστας Τσιάνος.
Έπαιξαν: Τζένη Καρέζη, Κώστας Καζάκος, Βασίλης Κολοβός, Γιώργος Κυριακίδης, Κώστας Τσιάνος, Αγνή Βλάχου, Γιώργος Παληός, Βασίλης Μπουγιουκλάκης κ.ά.

Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα

Θέατρο Τέχνης, 8.1.1976.

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά - Κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης. Μουσική επιμέλεια: Ρηνιώ Παπανικόλα.
Διανομή:
Ο πιστός άνθρωπος: Δημήτρης Χατζημάρκος (Σπυρίδων), Ναταλία Στεφάνου (Φωτεινή), Νίκος Κούρος - Αλέξανδρος Μυλωνάς - Κατερίνα Λεωτσάκου - Τότα Σακελλαρίου (Καλεσμένοι), Μελίνα Βαμβακά (Καθαρίστρια), Γιώργος Χανδολιάς (Γιος του Σπυρίδωνος).

Η γυναίκα και ο Λάθος: Ηρώ Κυριακάκη (Μάνα), Μίμης Κουγιουμτζής (Αρχιφύλακας), Αλέξανδρος Μυλωνάς (Αστυφύλακας), Αργύρης Λυμπεράτος (Γιος).
Ο πανηγυρικός: Νικήτας Τσακίρογλου (Δήμαρχος).
Ο άνθρωπος και το κάδρο: Γιάννης Μόρτζος (Γιάγκος), Μελίνα Βαμβακά (Αγγελική), Νίκος Κούρος (Ταγματάρχης), Κατερίνα Λεωτσάκου (Ρίτσα).

Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού

Θέατρο Τέχνης, 3.11.1978.

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν. Σκηνικά - Κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης.
Διανομή: Αλέκα Παΐζη (Αλίκη), Βάσος Ανδρονίδης (Κώστας), Γιάννης Μόρτζος (Τώνης), Ηρώ Κυριακάκη (Μαίρη), Σάσα Κρίτση (Ειρήνη), Γιάννης Δεγαΐτης (Γιώργος), Στέφανος Κυριακίδης (Μάνος), Όλγα Δαμάνη (Θεία).

Ο μπαμπάς ο πόλεμος

Θέατρο Τέχνης, 11.6.1980.

Σκηνοθεσία: Γιώργος Λαζάνης. Σκηνικά - Κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης.
Διανομή: Βασίλης Βασιλάκης (Φρίξος), Γιώργος Αρμένης (Φιλόξενος), Χάρης Σώζος (Μέντης), Περικλής Καρακωνσταντόγλου (Πάμφιλος), Λυδία Κονιόρδου (Βουτία), Κώστας Χαλκιάς (Δημάδης), Στέφανος Κυριακίδης (Χάρης ο Λίνδιος), Κάτια Γέρου (Ουρανία), Παντελής Παπαδόπουλος (Καλλικράτης), Τάκης Μαργαρίτης (Πυθίας), Γιάννης Ρήγας (Ευελπίδης), Βάνα Παρθενιάδου (Λάμια), Γιώργος Λαζάνης (Δημήτριος), Κώστας Βάντζος (Νεοκλής), Κώστας Καπελώνης (Χιλίαρχος), Τάκης Παπαματθαίου - Βασίλης Κατεβάκης (Στρατιώτες), Γιάννης Κρανάς (Λούκιος Τερέντιος Πίκουλος), Ιωάννα Γκαβάκου (Κορνηλία), Τζένη Σαμπάνη (Ποππαία), Βαρνάβας Κυριαζής (Άγνωστος έμπορος όπλων).

Ο αόρατος θίασος

Εθνικό Θέατρο, 3.11.1988.

Σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαηλίδης. Σκηνικά - Κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης. Μουσική: Θόδωρος Αντωνίου.
Διανομή: Νικήτας Τσακίρογλου (Οικοδεσπότης), Μαρία Μαρμαρινού (Κυρία), Ευάγγελος Ρόκκος (Γιος), Χρήστος Κωνσταντόπουλος (Παλιός Φίλος), Αιμίλιος Μεσίδης (Κύριος), Ελένη Παναγιώτου (Κοπέλα), Τζένη Καλύβα (Η θυρωρός), Θόδωρος Μπογιατζής (Διαχειριστής), Τούλα Σταθοπούλου (Μητέρα του Οικοδεσπότη), Προκόπης Δούρβας (Πατέρας του Οικοδεσπότη), Βαγγέλης Βαζάκας (Δ΄ Συνεργάτης), Άννυ Πασπάτη (Η σύζυγος), Θόδωρος Κατσαφάδος (Α΄ Γείτονας), Δημήτρης Αθανασόπουλος (Β΄ Γείτονας), Έφη Μουρίκη (Νέα), Μπάμπης Χατζηδάκης (Νέος), Δημήτρης Ζακυνθινός (Φίλος), Στέλλα Παπαδημητρίου (Φίλη), Έφη Ροδίτη (Μητέρα της συζύγου), Μαρία Δημητριάδη (Α΄ Μοδίστρα), Μίνα Ξενάκη (Β΄ Μοδίστρα), Βίκυ Πρωτογεράκη (Γ΄ Μοδίστρα), Σπύρος Κουβαρδάς (Α΄ Συνεργάτης), Λευτέρης Πλασκοβίτης (Β΄ Συνεργάτης), Μιχάλης Αεράκης (Γ΄ Συνεργάτης).

Ο δρόμος περνά από μέσα

Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, Μαριέττας Ριάλδη, 7.11.1990.

Σκηνοθεσία: Ιάκωβος Καμπανέλλης. Σκηνικά: Γιούλια Γαζετοπούλου. Σκηνικά αντικείμενα: Μαργαρίτα Παπαγεωργίου. Επιμέλεια κοστουμιών: Λυδία Γραβάνη.
Διανομή: Νίκος Βανδώρος (Φάνης Ποριώτης), Τάνια Σαββοπούλου (Γλυκερία), Φίλιππος Σοφιανός (Ανδρέας Ποριώτης), Δημήτρης Μαυρόπουλος (Χάρης Αντωνάκος), Μαριάνθη Σοντάκη (Λίτσα Αντωνάκου).

Ο επικήδειος

Θέατρο «Στοά», 7.12.92

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

Σ.Χ.



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

2. Οι παραστάσεις της Θεσσαλονίκης

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

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

Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος έχει ανεβάσει, από τον Αύγουστο του 1961 μέχρι σήμερα, 370 περίπου έργα, από τα οποία τα 130 ήταν νεοελληνικά, δηλαδή το 35% περίπου των έργων που έχουν παρουσιαστεί συνολικά. Τα νεοελληνικά αυτά έργα μπορούν να καταταχθούν σε τέσσερις μεγάλες ενότητες: α) Κρητικό θέατρο, με 5 παραστάσεις, β) 19ος αιώνας, με 16 παραστάσεις, γ) 20ός αιώνας μέχρι το 1945, με 33 παραστάσεις, δ) σύγχρονο θέατρο (1945 και εξής), όπου αντιστοιχούν όλες οι υπόλοιπες — πάνω από 70 παραστάσεις.

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

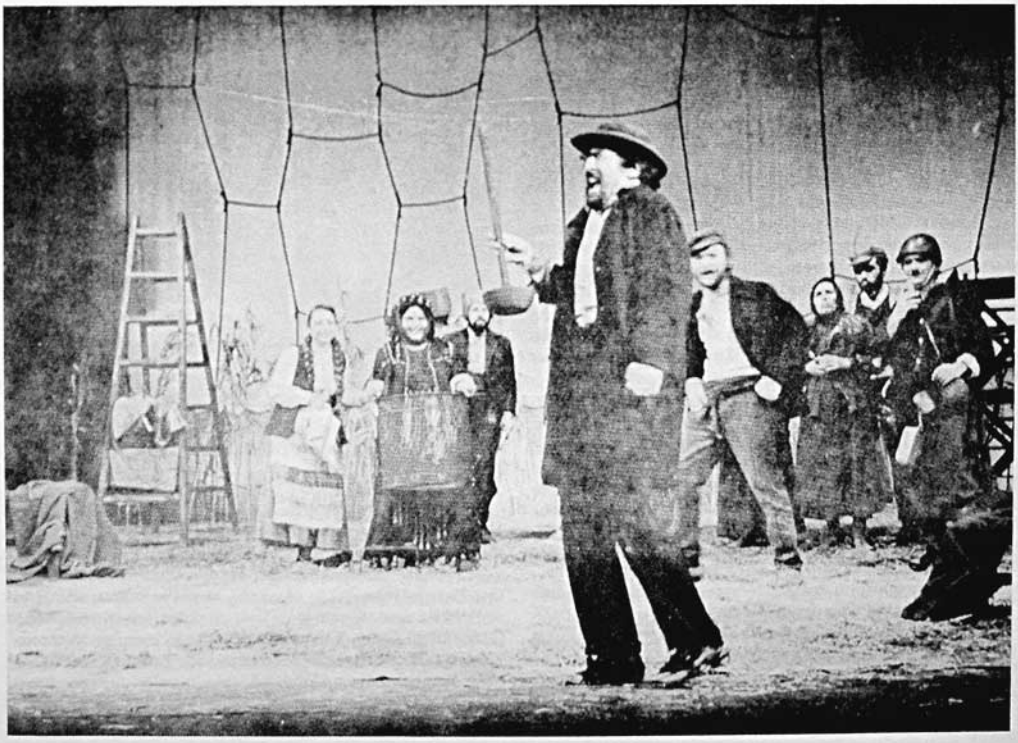
1. *Το παραμύθι χωρίς όνομα*. Το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά κατά την περίοδο 1959-60 από το Νέο Θέατρο του Βασίλη Διαμαντόπουλου και της Μαρίας Αλκαίου.

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

3. *Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού*. Το έργο ανέβηκε, και πάλι, για πρώτη φορά από το Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, την περίοδο 1978-79.

4. *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*. Πρωτοπαρουσιάστηκε στο Θέατρο Τέχνης, αλλά αυτή τη φορά σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη, την περίοδο 1979-1980.

Αλλά ας δούμε αναλυτικά τα τέσσερα ανεβάσματα της Θεσσαλονίκης.



ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΧΩΡΙΣ ΟΝΟΜΑ, 25.3.1979

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

Διανομή: Διονύσης Παγουλάτος (Βασιλιάς), Πόπη Άλβα (Βασίλισσα), Κώστας Ίτσιος (Πρίγκιπας), Κώστας Ματσακάς (Πολύκαρπος), Σμαρώ Γαϊτανίδου (Μαρία), Γιάννης Βρανάς (Δικαστής - Γιαννακός), Νίκος Κολοβός (Σπύρος), Χρήστος Παπαστεργίου (Φίλιππος), Χάρης Τσιτσάκης (Σιδεράς), Νίκη Τριανταφυλλίδη (Φτωχομάνα), Τάσος Πανταζής (Πρωτομάστορας), Γιώργος Κώτσος (Γιάννης - Μήτσος), Μαρία Μωραϊτοπούλου (Φωτεινή), Πέπη Γεωργιάδου (Αντριάνα), Σίμος Ιωαννίδης - Ζαφείρης Κατραμάδας (Ταβερνιάρης), Δημήτρης Παπαγεωργίου (Άντρας - Κώστας), Ανδρέας Λέκκας (Κουμπάρος), Θόδωρος Ριζούδης (Περιβολάρης), Γιώργος Φουρνιάδης (Μιχάλης), Ζαφείρης Κατραμάδας - Παύλος Ποιμενίδης (Θεόδωρος), Στέλιος Καπάτος (Κουτσός), Δημήτρης Τερζόπουλος (Μονοχέρης), Αλέκος Ουδινότης (Δάσκαλος).

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

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

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

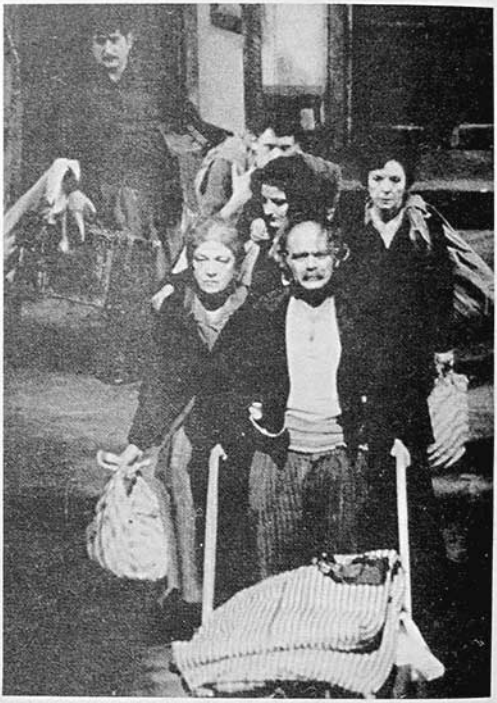
Το *Παραμύθι* δόθηκε μέσα από τη σάτιρα μιας λαϊκής ματιάς, της ματιάς του θυμόσοφου. Σαν να μας το αφηγείται ένας γνήσιος λαϊκός παραμυθάς.

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

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

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

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



Η ΑΥΛΗ ΤΩΝ ΘΑΥΜΑΤΩΝ, 25.12.1983

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

Διανομή: Θηρεσία Μανωλούδη (Βούλα), Ελένη Μακίσογλου (Μαρία), Λευτέρης Λιθαρής (Γιάννης), Στέλιος Καπάτος (Ιορδάνης), Πόπη Άλβα (Αννετώ), Μιράντα Οικονομίδου (Αστά), Φιλαρέτη Κομνηνού (Ντόρα), Ζαφείρης Κατραμάδας (Μπάμπης), Χάρης Τσιτσάκης (Στράτος), Δήμητρα Χατούπη (Όλγα), Τάσος Παλαντζίδης (Στέλιος), Γιώργος Πανταζής (Α΄ Άντρας), Ρήγας Αξελός (Α΄ Μηχανικός), Γιάννης Βρανάς (Β΄ Μηχανικός), Νίκος Κολοβός (Ταχυδρόμος), Γιώργος Μουστάκας (Αστυφύλακας), Χρήστος Ευθυμίου (Νέος).

Η *Αυλή των θαυμάτων* είναι το έργο του Καμπανέλλη που ανεβάστηκε τις πιο πολλές φορές σ' όλη την Ελλάδα. Μιλώντας γι' αυτό (σε συνέντευξή του στο περ. *Διαβάζω*, 12, 1978), ο Καμπανέλλης διευκρινίζει: «Η *Αυλή των θαυμάτων* είναι ένας κόσμος που τον έβλεπα από την ταράτσα του σπιτιού που έμενα. Στην κυριολεξία τον χάζευα αυτόν τον κόσμο επί βδομάδες, επί μήνες. Ιδιαίτερα χάζευα ορισμένα πρόσωπα εκείνης της αυλής. Τα χάζευα, χωρίς να ξέρω βέβαια τι σημαίνουν αυτά τα πρόσωπα. Σιγά - σιγά άρχισα να συνειδητοποιώ ότι ζητάγανε συγγραφέα. Αυτό βέβαια δεν έφτανε. Έπρεπε να καταλάβω ποια ήταν η κοινή μοίρα όλων αυτών των προσώπων. Όταν ανακάλυψα την κοινή τους μοίρα μέσα στο δεδομένο τόπο, τον τόπο μας, και διαπίστωσα τι αντιπροσώπευαν, σαν ένα κομμάτι λαού, αυτοί οι άνθρωποι, τότε μπόρεσα κι έγραψα την *Αυλή των θαυμάτων*».

Είκοσι πέντε χρόνια μετά την πρώτη παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, το Κ.Θ.Β.Ε. αναθέτει στην Έρση Βασιλικιώτη, να το σκηνοθετήσει. Η σκηνοθεσία αγκάλιασε το έργο με στοργή και υπηρέτησε με οίστρο τους ρυθμούς, τις θερμοκρασίες και τις διακυμάνσεις του.

Η Βασιλικιώτη δεν αντιμετώπισε το έργο ούτε σαν ηθογραφία, όπως έχει χαρακτηριστεί από ορισμένους, ούτε σαν απλό ρεαλιστικό έργο. Φρόντισε να αποφύγει τη γραφικότητα και να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα ποίησης, τονίζοντας λιγότερο τη μιζέρια της φτωχολογιάς και περισσότερο το μοτίβο της φυγής και την ονειροπόληση.

Τα πολλά περιγραφικά στοιχεία απέφυγε και η σκηνογραφία. Τα ρεαλιστικά σκηνικά είχαν κάποια παλιά βιωμένα στοιχεία που με το φως και το χρώμα της κάθε επιμέρους εικόνας συντονίζονταν στη γενική ατμόσφαιρα που απέπνεε η παράσταση. Η αυλή, ως σκηνικό τοπίο, κράτησε το δραματουργικό της σήμα, δηλαδή ήταν το οργανικό κέντρο όπου το ιδιωτικό γίνεται δημόσιο. Όσο για τα κοστούμια, αυτά θύμιζαν την εποχή της *Αυλής των θαυμάτων*, κρατώντας κάποια χαρακτηριστικά της μόδας του 1950, ενώ συνάμα κουβαλούσαν κάτι από την ψυχογραφία των ηρώων του έργου. «Προκλητικό» στοιχείο της σκηνογραφίας θεωρήθηκε ένας δρόμος - πασαρέλα, που ξεκινούσε από τη σκηνή και χώριζε την πλατεία κατά μήκος στα δύο. Αυτός ο δρόμος, που περνούσε μέσα από τους θεατές, έκανε πιο δυνατή τη συγκίνηση του θεατή στο «φινάλε», όταν όλοι, σαν πρόσφυγες, φεύγουν από την αυλή, με επικεφαλής τον μικρασιάτη γερο-Ιορδάνη να σέρνει πίσω όλα τους τα υπάρχοντα. Ο δρόμος της σκηνογραφίας συμβόλιζε και εικονοποιούσε το βασικό μοτίβο της *Αυλής*, που θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι το αίσθημα της φυγής που διακατέχει όλα τα πρόσωπα του έργου: φυγή από την πραγματικότητα, φυγή από την πατρίδα, φυγή από τη μιζέρια.

Οι μουσικές υπογραμμίσεις του Γιώργου Δεσποτίδη ακολουθούσαν τις ψυχολογικές εξάρσεις των χαρακτήρων, συντελώντας στην ατμοσφαιρική πνοή του έργου.

Αμφιλεγόμενη, ίσως και ριψοκίνδυνη θεωρήθηκε η διανομή των ρόλων σε νέους ηθοποιούς. Περισσότερο συζητήθηκε η ερμηνεία του ρόλου του Στέλιου από τον Τάσο Παλαντζίδη, ο οποίος όμως, σύμφωνα και με τη γνώμη της Ηρώς Βακαλοπούλου, «συμπύκνωσε στον ήρωά του όλο το αλλοπρόσαλλο φάσμα του πανέξυπνου αλλά τρομαγμένου λαϊκού βιοπαλαιστή με τις προσωπικές αξίες του κρυμμένες και φυλαγμένες για μια άλλη καλύτερη ζωή» (*Θεσσαλονίκη* 31.12.1983).



ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΠΟΔΙΑ ΤΟΥ ΤΡΑΠΕΖΙΟΥ, 22.11.1985

Σκηνοθεσία: Στέλιος Γούτης. Σκηνικά - κοστούμια: Γιώργος Κονταξάκης.

Διανομή: Ελεάνα Απέργη (Αλίκη), Δημήτρης Καρέλλης (Κώστας), Όλγα Παππά (Νοσοκόμα), Στέφανος Μανουκίδης (Πατέρας), Χάρης Τσιτσάκης (Τώνης), Ελένη Καλιγά (Μαίρη), Γιώργος Ντουμούζης (Γιώργος), Ζαφείρης Κατραμάδας (Μάνος), Σοφία Τζανίδου (Ειρήνη), Ρούλα Παντελίδου (θεία).

Το 1985, δύο χρόνια μετά την επιτυχία της *Αυλής*, το ΚΘΒΕ ανεβάζει —στη σκηνή του Υπερώου αυτή τη φορά— ένα ακόμη έργο του Καμπανέλλη, ένα έργο που ο κόσμος του, η κυριαρχη κοινωνική τάξη, είναι ο αντίποδας του κόσμου της *Αυλής: Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού*. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο Στέλιος Γούτης, ο οποίος είδε το έργο σαν ένα παιχνίδι «κρυμμένου θησαυρού», όπου καλούνται και οι θεατές να πάρουν μέρος.

Πράγματι, θα μπορούσαμε να πούμε πως *Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού* είναι ένα παιχνίδι με αναλογίες και ευρήματα. Το παιχνίδι ξεκινά ήδη από τον συμβολικό τίτλο του έργου: η τάβλα του τραπεζιού είναι ο πατέρας της οικογένειας, ένα νεκροζώντανο φυτό που συντηρείται από μια διαβολική κράση, και τα τέσσερα πόδια είναι οι τέσσερις γιοι του, κατά την ανδροκρατική παράδοση της ελληνικής οικογένειας.

Η παράσταση εκμεταλλεύτηκε τα έξυπνα ευρήματα του έργου, όπως είναι: η επιστολή-αυτοβιογραφία του πατέρα που είναι και η ιστορία της μεγαλοαστικής τάξης, η αφύπνιση του ετοιμοθάνατου στη μυρουδιά της αγαπημένης του εφημερίδας, το μακιγιάρισμά του, οι δύο έξοχες εισοδοι της θείας, και άλλα πολλά, και προκάλεσε το συχνό γέλιο των θεατών, το γέλιο που εδώ δεν είναι παρά η άλλη μορφή της απόγνωσης.

Η σκηνογραφική σύλληψη περιορίστηκε μάλλον σε συμβατικά πλαίσια και από τα ρεαλιστικά σκηνικά της παράστασης έλειψαν τα λεπτά, διακριτικά εκείνα σχόλια που θα ενίσχυαν έναν πιο πρωτότυπο φωτισμό του έργου. Επιφυλάξεις διατυπώθηκαν και για τη «συντηρητική ερμηνεία ορισμένων ηθοποιών» (Ηρώ Βακαλοπούλου, *Θεσσαλονίκη*, 13.12.1989).

Η παράσταση επαναλήφθηκε τον επόμενο χρόνο, αυτή τη φορά στην Κεντρική Σκηνή του ΚΘΒΕ.



Ο ΜΠΑΜΠΑΣ Ο ΠΟΛΕΜΟΣ, 10.7.1987

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

Διανομή: Κώστας Γακίδης (Φρίξος), Κώστας Σαντάς (Φιλόξενος), Γιώργος Βελέντζας (Λούκιος), Μαριάννα Αρβανιτίδου (Κορνηλία), Αγγελική Λεμονή (Ποπαία), Γρηγόρης Μήτας (Μέντης), Κώστας Μπερικόπουλος (Πάμφιλος), Ειρήνη Χατζηκωνσταντή (Βουτία), Δήμος Κουτρούλης (Δημάδης), Χάρης Τσιτσάκης (Χάρης), Ελένη Ράντου (Ουρανία), Δημήτρης Κολοβός (Καλλικράτης), Χρήστος Παπαστεργίου (Πυθίας), Γιώργος Ντουμούζης (Ευελπίδης), Αφροδίτη Ιωαννίδου (Λαμία), Σάκης Πετκίδης (Δημήτριος), Φώτης Ζήκος (Άγνωστος), Γιάννης Βρανάς (Ναύαρχος Νεοκλής) κ.ά.

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

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

Σε μια συνομιλία που είχαμε με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, μας μίλησε για τους στόχους που επιδίωξε με την παράστασή του. Προσπάθησε, λοιπόν, να μην κάνει μια στεγνή και κρύα εργαστηριακή δουλειά, με προθέσεις και τεχνάσματα που ξεστρατίζουν απ' το κείμενο. Να πλάσει μια παράσταση όπου κυρίαρχος θα ήταν ο λόγος και ο ηθοποιός ως ερμηνευτής του, με παράλληλο περιορισμό των παρεμβάσεων των άλλων συντελεστών. Να προβάλει τον σατιρικό χαρακτήρα του έργου, που πικραίνει το γέλιο του θεατή.

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

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

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

Νάντια Ευαγγελινού

Ιάκωβου Καμπανέλλη

Στη χώρα Ίψεν

Ο Ίψεν ήταν ο συγγραφέας που μ' έκαμε να χαθώ στο διάβασμα και ξαναδιάβασμα των έργων του, τον καιρό που ανακάλυπτα το θέατρο.

Ακόμα και όταν πια είχα διαβάσει και συναρπαστεί και από τους άλλους νεοκλασικούς, οι χαρακτήρες του Ίψεν ήταν εκείνοι που πιο πολύ τους ένιωθα να μιλούν, να ανασαίνουν, να σκέφτονται, να συγκρούονται. Στον Ίψεν πρωτοείδα την πλάση θεατρικών προσώπων υπαρκτών, τόσο υπαρκτών, που να σου σπαράζουν την καρδιά όταν είναι πλάσματα του Τσέχοφ, που να το βρίσκεις πολύ φυσικό να αυτονομούνται, να στασιάζουν, να μην τα χωρά η θεατρική τους υπόσταση όταν είναι πρόσωπα του Πιραντέλλο.

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.

Το μονόπρακτο *Στη χώρα Ίψεν* είναι μια (ελεύθερη) σπουδή στους *Βρυκόλακες* και στους χαρακτήρες του έργου, τον πάστορα Μάντερς, την Κυρία Άλβιγκ, τον Όσβαλντ. Ο μύθος του είναι μια πάροδος του ιψενικού μύθου.

Αν ήμουν θεωρητικός του θεάτρου, το έμμονο κέφι μου να ψάξω αυτά τα πρόσωπα και την τραγική περιπέτειά τους θα το διοχέτευα σε μια μελέτη. Δεν είμαι όμως, κι έτσι τα συναναστράφηκα προσπαθώντας να φανταστώ την προϊστορία τους, καταστάσεις και συμβάντα απ' το παρελθόν τους, που τα αναφέρουν σαν καθοριστικά της μοίρας τους. Και τα έγραψα, στη μορφή απ' όπου κατάγονται, τη θεατρική. Όπως είναι φυσικό, επειδή επιχείρησα να μαντέψω την συμπεριφορά τους σε άλλες εποχές και ώρες της ζωής τους, οι διαφορές από τα πρότυπά τους ήταν αναπόφευκτες. Άλλωστε η πρόθεσή μου δεν ήταν ούτε μια περιορισμένη αντιγραφή, ούτε βέβαια να συμπληρώσω ένα υπερπλήρες μέγιστο έργο. Ήταν μια, από κέφι δημιουργημένη, σπουδή, μια άσκηση, ένα παιχνίδι φαντασίας όπου η αυθαιρεσία είναι η μορφή όλων όσων λέγονται και γίνονται.

ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: αλλά και πρώην υποβολέας και πριν από υποβολέας ηθοποιός.
ΜΑΝΤΕΡΣ: ο γνωστός πάστορας από τους *Βρυκόλακες* και ταυτόχρονα ο ηθοποιός που τον υποδύεται.
ΟΥΛΑΦ: ο πάστορας Μάντερς σε νεαρή ηλικία.
ΕΛΕΝΑ: η κατόπιν κυρία Άλβιγκ σε νεαρή ηλικία.
ΚΥΡΙΑ ΑΛΒΙΓΚ: στην ηλικία των σαράντα πέντε.
ΟΣΒΑΛΝΤ: όπως εμφανίζεται στους *Βρυκόλακες*.
ΜΙΑ ΦΩΝΗ: ενός άλλου νυχτοφύλακα.

Σκοτάδι.

Φως από κλεφτοφάναρο νυχτοφύλακα στην αριστερή είσοδο της σκηνής. Πηγαίνει δεξιά και χάνεται στο παρασκήνιο. Ανάβει η δυνατή ηλεκτρική λάμπα για πρόβες. Στη φωτισμένη, τώρα, σκηνή, βλέπουμε το υπόλοιπο ενός σκηνικού για τους Βρυκόλακες *που έχει αρχίσει να ξεστήνεται, και κάποια έπιπλα ακόμα στη θέση τους. Ο πάστορ Μάντερς κάθεται σ' ένα καναπέ. Ο νυχτοφύλακας εμφανίζεται κουβαλώντας ένα πρόχειρο τραπέζι, που επάνω έχει ακουμπήσει έναν παλιό χαρτοφύλακα. Το αφήνει κοντά στη δεξιά σταθερή κουίντα της μπούκας και ξαναπηγαίνει στο παρασκήνιο. Επιστρέφει κρατώντας μια καρέκλα και μια πορτατίφ λάμπα. Αφήνει την καρέκλα, συνδέει τη λάμπα με κάποια πρίζα που βρίσκεται στη μέσα μεριά του τοίχου της μπούκας, την ανάβει και την τοποθετεί στο τραπέζι. Ξαναπηγαίνει στο παρασκήνιο, σβήνει τη λάμπα της πρόβας, έρχεται και κάθεται πίσω απ' το τραπέζι έχοντας θέα προς τη σκηνή. Βγάζει απ' το χαρτοφύλακα ένα βιβλίο, ένα μπουκάλι μπύρα, ένα πλαστικό ποτήρι, ένα μεγάλο σάντουιτς τυλιγμένο σε ασημόχαρτο. Η άνεση με την οποία κυκλοφορεί στη σκηνή φανερώνει εξοικείωση με το χώρο —και λόγω της δουλειάς του εξοικείωση και με την νύχτα, γενικότερα. Όταν αρχίσει να βγάζει τα πράγματα από τον χαρτοφύλακα, κάποιος του μιλά απ' το βάθος της πλατείας. Του απαντά συγκρατημένα ενοχλημένος.*

ΦΩΝΗ: ... πείνασες...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... πάει δύο η ώρα...
ΦΩΝΗ: ... κι εγώ μόλις έφαγα ... σε βολεύει εκεί πάνω, ε...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... παλιά συνήθεια...
ΦΩΝΗ: ... είχε κόσμο απόψε...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... φίσκα...
ΦΩΝΗ: ... ε, βέβαια, τελευταία παράσταση...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... τρίχες!... αρέσει το έργο...!
ΦΩΝΗ: ... αρχίσανε κι όλας να ξεστήνουνε...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... δε βλέπεις...
ΦΩΝΗ: ... και πότε...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... από Τρίτη μπαίνει άλλο σκηνικό...
ΦΩΝΗ: ... καλό έργο...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ...καλό...αλλά σαν και τούτο δε θά 'ναι...
ΦΩΝΗ: ... σοβαρά, ε...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... επιθεώρησες όλες τις πόρτες...;
ΦΩΝΗ: ... όλες...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ρίξε άλλη μια ματιά...
ΦΩΝΗ: ... πάλι...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ακούς τι σου λέω...; εγώ είμαι τριάντα ένα χρόνια εδώ μέσα, για ό,τι γίνει οι νυχτοφύλακες φταίνε... *(ανοίγει το βιβλίο, τη μπύρα, αρχίζει να τρώει...)*
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ήταν κι αυτός κάποτε ηθοποιός...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ήρθατε...; με συγχωρείτε δε σας είδα.... *(ενώ συμμαζεύει τα φαγώσιμά του)* ... αν ήταν ηθοποιός αυτός... α, μπάα, ουδεμία σχέση...
ΜΑΝΤΕΡΣ: .... εσείς γιατί τα παρατήσατε...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... αμ δε τα παράτησα εγώ.... είδα κι αποείδα ότι σαν ηθοποιός θα λέω συνέχεια πέντε λόγια και το γύρισα σε υποβολέας ... έκανα δεκατρία χρόνια υποβολέας... αλλά με πείραζε ... ψυχολογικά... δεν ήμουν και μόνιμος, μπορεί και να με απολύανε... μια λοιπόν και προσλαμβάνανε μόνιμους νυχτοφύλακες, και για να μη βρεθώ ολωσδιόλου έξω απ' το θέατρο, πήρα την απόφαση: νυχτοφύλακας...; νυχτοφύλακας...! δε θα την άντεχα τέτοια έξωση, θα αρρώσταινα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... σε καταλαβαίνω...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... σ' ένα θεατρικό έργο ... δε θυμάμαι τώρα ποιο είναι ... λέει κάποιος ότι «όλοι οι αποτυχημένοι είναι κάπως τρελοί» ... μπορεί νά 'χει δίκιο, δεν ξέρω, αλλά τρελοί ξετρελοί τούς μένει το πάθος!... ενώ οι πετυχημένοι το χάνουνε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι όλοι...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... σωστά, όχι όλοι, έχουμε και εξαιρέσεις... λίγες όμως...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ελάχιστες...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... το θέατρο δεν είναι μια δουλειά απ' τις έξι ως τις δώδεκα...! είναι απ' το άλφα ως το ωμέγα κι απ' τα μεσάνυχτα ως τα άλλα μεσάνυχτα...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δεν είναι καν δουλειά...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... πολύ λυπάμαι που κατέβηκε αυτό το έργο...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... γιατί δεν είναι απλώς ένα έργο...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... και τι ρόλος ο ρόλος σας, κύριε πάστορ...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αυτό εγώ το ξέρω...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... πώς τα είδατε απόψε...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εδώ δεν είσασταν...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... εγώ να χάσω τελευταία παράσταση...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ε, λοιπόν, απολύτως καμία διαφορά...! τα ίδια, όπως και χθες και προχθές και ανέκαθεν... καταχειροκρότησαν τη συνάδελφο που παίζει την κυρία Άλβιγκ, το νεαρό που παίζει τον Όσβαλντ, ακόμα και τον καλό μου φίλο που παίζει εκείνο το κάθαρμα τον Έγκστραντ...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μα και σας το ίδιο, ήμουνα εδώ σας λέω, τους άκουσα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μη βιάζεστε, θα φθάσουμε και σε μένα...! καταχειροκρότησαν επίσης την ομορφονιά που παίζει τη Ρεγγίνα, και ασφαλώς και εμένα ... υπάρχει όμως μία ουσιώδης διαφορά...: εμένα με χειροκροτούν μόνο επειδή είμαι τέλειος στο ρόλο μου, από υποχρέωση!... και εδώ που τα λέμε, πότε είδαν καλύτερο Μάντερς...; παρ' όλ' αυτά είναι εμφανέστατο ότι κατά βάθος με αντιπαθούν...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... όχι, δεν είναι ακριβώς έτσι...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ξέρετε καλύτερα από μένα...; το διαπιστώνω εν συνεχεία στα καμαρίνια...! των άλλων γεμίζουν από χαζοθεατές που έρχονται να τους γνωρίσουν να τους φιλήσουν...! να ζητήσουν αυτόγραφο, φωτογραφία...! οι λίγοι που έρχονται σε μένα είναι απλώς ευγενικοί...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... θα το δούμε αυτό, θα το συζητήσουμε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και κανείς τους δε ρωτάει τίποτα...! κανείς δεν έχει την παραμικρή απορία...! ως και μέσα στο ίδιο μου το καμαρίνι με βλέπουν απλώς σαν αντιπαθητικό, με συγχαίρουν σαν αντιπαθητικό και τέρμα...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ομολογουμένως αυτό δεν είναι καθόλου σωστό...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... είναι και βλακώδες και άδικο...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... απ' την άλλη πάλι, τριάντα ένα χρόνια στο θέατρο, όλους τους ακούω να λένε ότι ο θεατής, είναι ο τελευταίος κριτής...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(έχει φουντώσει)* ... σε τι είναι κριτής...; τι ακριβώς κρίνει...; αυτός μόνο να μεροληπτεί ξέρει...! παρακολουθεί και προσέχει μόνο τους ηθοποιούς που του αρέσουν και τα συμπαθητικά —δήθεν— πρόσωπα του έργου...! εκεί σταματά...! εμένα όμως με βλέπει...; εμένα τον Μάντερς, με προσέχει...; με σκέφτηκε ποτέ σαν άνθρωπο...; αναρωτήθηκε τι ετράβηξα εγώ, τι μου εστοίχισε εμένα όλη αυτή η υπόθεση...; ποτέ...! με βλέπουν μόνο σαν ένα στενοκέφαλο και επικίνδυνο παπά...! είναι τελική κρίσις αυτή...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... είναι μονοδιάστατη...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αντί να καθίσουν να εξετάσουν τι συνέβη ρίχνουν ελαφρά τη καρδία τις ευθύνες επάνω μου...! θέλουν σώνει και καλά έναν υπαίτιο και διαλέγουν τον Μάντερς...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μη συγχύζεστε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... οι ανόητοι! αλλά βέβαια, με έναν υπαίτιο του κακού, τα πράγματα είναι εύκολα, ενώ άμα είναι δύο ή τρεις πρέπει να κουράσουν και λίγο το μυαλό τους για να καταλάβουν τι έφταιξε...! και μπορεί να πάρουν και τους ίδιους τα σκάγια...! βγάλε λοιπόν στα γρήγορα υπαίτιο τον Μάντερς να τελειώνουμε...! μπορώ να σας πάρω ένα τσιγάρο...; δηλαδή μόνο εγώ...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... το ρωτάτε...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... έβλαψα τους άλλους...; οι άλλοι δεν έβλαψαν εμένα...; *(Παίρνει το τσιγάρο)* ... αλλά εάν αγαπητέ μου για ό,τι κακό συμβαίνει στον κόσμο είναι ένας ο φταίχτης, τότε γιατί χολοσκάμε; ... τα πράγματα είναι απλά, μπορούμε ακόμα και να τον διορθώσουμε...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... φωτιά...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι γελοίες απλουστεύσεις είναι αυτές...; και εις βάρος μου...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... φωτιά...; εγώ, κύριε πάστορ, δεν έχω καμία ιδι...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ευχαριστώ...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ιδιαίτερη μόρφωση αλλά η ζωή μου στο θέατρο και κυρίως το πάθος μου —βλέπω όλα τα έργα ανεξαιρέτως, και όποιο μου αρέσει πολλές φορές...! τους *Βρυκόλακες*, επί παραδείγματι, τους ξέρω κι από άλλοτε, εν τούτοις είδα σχεδόν όλες τις παραστάσεις...! εκεί που έχω κολλήσει εγώ ... *(διστάζει)*
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μιλήστε ελεύθερα...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μπορώ να σας κάνω μια αδιάκριτη ερώτηση...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... να την ακούσω...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... τι είχε προηγηθεί ανάμεσα σε σας και την κυρία Άλβιγκ...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(κάποια σιωπή)* ... σωστή παρατήρηση!... ναι,

αλλὰ δε φαίνεστε για κουτὸς...! δεν το μαντεύετε τι μπορεί να είχε προηγηθεί...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μαντεύω κύριε πάστορ, όμως άλλο το μαντεύω και άλλο το...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δυστυχώς, είναι ένα πολὺ λεπτὸ θέμα, δε μπορώ να εκθέσω μία κυρία!... παρ᾽ όλο που αυτὴ ακριβῶς η λεπτότης και σιωπή μου είναι που με καθίζουν στο εδώλιο...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... εκείνη όμως σας τα λέει χύμα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εκείνη είναι γυναίκα, εγὼ ιερέας ... άνισος ο αγὼν...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ναι αλλὰ είστε άνθρωπος και σεις...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... σας είπα είναι λεπτὸ το θέμα, μη με πιέζετε...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ε, τότε, κύριε πάστορ ἠ μιλήστε κι εσείς ἠ μην παραπονιέστε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(στενόχωρα)* ... δεν τὸ ᾽χω ξανακάμει...! όσο κι αν είναι βασανιστικὸ να ξέρεις κάτι μόνο εσύ...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ένας λόγος παραπάνω...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(πάλι κάποια παύση)* ... μπορὼ τουλάχιστον να είμαι βέβαιος πως από όσα ακούσετε δε θα πάει τίποτα παραπέρα...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... εάν έχετε και την παραμικρὴ αμφιβολία...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ξέρετε γιατί είμαι τόσο διστακτικός...; όπως θα δείτε όταν αρχίσω να λέω, οτιδήποτε κάνω στρέφεται τελικὰ εναντίον μου...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... εγὼ πάντως σας δίνω το λόγο της τιμής μου...! τι άλλο θέλετε να κάνω...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ακούστε λοιπόν ... η Έλενα Σόρενσεν, η κατόπιν κυρία Σίγκουρτ Άλβιγκ, ήταν ένα αξιολάτρευτο πλάσμα ... ωραία, ευαίσθητη, αέρινη...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... α, το πιστεύω, αφοὺ ακόμα και τώρα...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... φαντασθείτε την δεκαοκτὼ, δεκαεννιὰ χρονῶν...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μπάαααα...! γνωριζόσασταν από τόσο μικροί...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... από παιδιὰ ... παίζαμε μαζί, ο Σίγκουρτ Άλβιγκ, εκείνη, εγὼ... μεγαλώνοντας χωρίσαμε κάποια χρόνια λόγω των σπουδῶν μας... η Έλενα πήγε στη Χριστιάνια σε σχολείο για κορίτσια, ο Σίγκουρτ στη Στρατιωτικὴ Σχολή, εγὼ στη θεολογικὴ... όταν γυρίσαμε στο Ρόζενβολντ, νεαροί πια, η Έλενα κοπέλα της παντρειάς, δε βλεπόμασταν συχνὰ όπως άλλοτε και ποτὲ μόνοι... εκτὸς αν συναντιόμασταν τυχαία, ἠ δήθεν τυχαία...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ἠ, δήθεν, τυχαία...! ενδιαφέρον αυτό, κύριε πάστορ...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εγὼ φυσικὰ σαν κληρικὸς στα πρῶτα του βήματα, και πρέπει να το ομολογήσω υπερήφανος για το σχήμα μου, έπρεπε να προσέχω όσο μπορούσα τις παλιές φιλίες μου με τις κοπέλες και ιδιαίτερα με την Έλενα...

Η Έλενα με ομπρελίνο κι ένα μάτσο ανθισμένα σπάρτα έρχεται στη σκηνή... στέκει και καταστρώνει την τυχαία συνάντηση με τον νεαρὸ Ούλαφ Μάντερς που εμφανίζεται σε λίγο.

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... θα σας εξομολογηθὼ κάτι που ούτε η ίδια δεν το έμαθε ποτὲ... της έγραφα ποιήματα, είχα μάλιστα μελοποιήσει δυο-τρία...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ξέρετε μουσική...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... παίζω πολὺ καλὰ εκκλησιαστικὸ όργανο ... τσάκωνα τον εαυτό μου να ψέλνει ύμνους στην Παρθένο και να σκέφτεται την Έλενα...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... *(με συγκίνηση, με θαυμασμό)* ... σοβαρὰ...; ε, δε θα τὸ ᾽βαζε ποτέ ο νους μου...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εάν ἠθελα θα μπορούσα να της ζητήσω να παντρευτούμε και να γίνει κυρία πάστορος Μάντερς, αντὶ κυρία αυλικοὺ υπασπιστὴ Άλβιγκ...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... κύριε πάστορ, μπορούσατε και δεν το κάματε...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... είχα πάρει την απόφαση να μην παντρευτὼ...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μόνος σας...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μόνος μου...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... για ποιο λόγο...; έτσι νέος, ωραίος, στην τιμή μου δεν υστερούσατε καθόλου...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... θα σας το εξηγήσω αργότερα ... ἠ όχι...; ναι, πιο καλὰ αργότερα...

Μπαίνει ο νεαρὸς Μάντερς ... γίνεται η τυχαία συνάντηση ... η Έλενα κάθεται στο χαλί της σκηνής — σε χορτάρι άλσους, υποτίθεται... πιάνει το χέρι του νεαροὺ και τον πείθει να καθίσει κι αυτὸς κάτω ... ταυτόχρονα ο ηλικιωμένος Μάντερς συνεχίζει την αφήγησή του.

ΜΑΝΤΕΡΣ: ...πάντως αυτὴ η δήθεν τυχαία συνάντηση που βλέπετε δεν ήταν καθόλου τυχαία ... υποτίθεται ότι περνούσε απ᾽ το πάρκο που είναι η εκκλησία και το πρεσβυτέριο, με είδε να έρχομαι και σταμάτησε να μου πει τα νέα...
ΕΛΕΝΑ: ... μου έκαμαν πρόταση γάμου...
ΟΥΛΑΦ: ... *(πιάνει τα σπάρτα και τα περιεργάζεται)* ... για δες, ανθίσανε κιόλας...!
ΕΛΕΝΑ: ... Ούλαφ, άκουσες τι σου είπα, μου έκαναν πρόταση γάμου...
ΟΥΛΑΦ: ... φυσικὸ δεν είναι...; είσαι μια περιζήτητη νύφη — έτσι δεν το λένε...;
ΕΛΕΝΑ: ... άσε τ᾽ αστεία, Ούλαφ...
ΟΥΛΑΦ: ... ποια αστεία, αυτὸ λένε όλοι για σένα...
ΕΛΕΝΑ: ... εγὼ θέλω νὰ ᾽μαι ο εαυτός μου και τίποτ᾽ άλλο...
ΟΥΛΑΦ: ... και ποιος είν᾽ ο εαυτός σου, Έλενα, το ξέρεις...;
ΕΛΕΝΑ: ... φυσικὰ το ξέρω...
ΟΥΛΑΦ: ... αυτὸ είναι πολὺ σημαντικό, έχεις πολλὲς πιθανότητες να κάμεις στη ζωὴ σου ό,τι θέλεις εσύ...!
ΕΛΕΝΑ: ... αλήθεια, Ούλαφ...;
ΟΥΛΑΦ: ... ναι Έλενα, εγὼ έτσι πιστεύω...
ΕΛΕΝΑ: ... δε θα με ρωτήσεις από ποιον είναι η πρόταση...;
ΟΥΛΑΦ: ... νομίζω πως ξέρω ... από τον Σίγκουρτ Άλβιγκ...
ΕΛΕΝΑ: ... *(έκπληκτη)* ... ναι...! ποιος σου το είπε;
ΟΥΛΑΦ: ... *(με ψευδοκέφι)* ... συγχαρητήρια λοιπόν...!
ΕΛΕΝΑ: ... μη βιάζεσαι τόσο πολύ, ακόμα δεν αποφάσισα τίποτα...
ΟΥΛΑΦ: ... ε, τότε μην αργείς, θα σου τον πάρει άλλη...
ΕΛΕΝΑ: ... Ούλαφ, σ᾽ αρέσει ν᾽ αστειεύεσαι, και καλὰ κάνεις, αλλὰ όχι και τώρα, να χαρείς...!
ΟΥΛΑΦ: ... καλὰ λοιπόν...
ΕΛΕΝΑ: ... πες μου πώς το ξέρεις, είδες τον Σίγκουρτ και στο είπε...;
ΟΥΛΑΦ: ... κανείς δε μου το είπε, το ήξερα Έλενα, το ήξερα από παιδί...
ΕΛΕΝΑ: ... τι θα πει αυτό...;
ΟΥΛΑΦ: ... ότι είχα πάντα την ιδέα πως μια μέρα θα παντρευτείς με τον Σίγκουρτ, πως θα γίνεις κυρία Άλβιγκ...
ΕΛΕΝΑ: ... μπα, είσαι και προφήτης...!
ΟΥΛΑΦ: ... δε χρειαζόταν ... ήταν πιο ψηλός, πιο ωραίος, πιο δυνατός, ονομαστὰ πλούσιος ... δέκα χρονὼ κι είχε δικό του άλογο... κι έπειτα, ότι μια μέρα εσύ κι ο Σίγκουρτ θα παντρευ-

τείτε, άκουγα να το λένε και οι μεγάλοι...
ΕΛΕΝΑ: ... άλλο πάλι αυτό, δηλαδή όλοι μαζί το αποφάσισαν, και από τότε...;
ΟΥΛΑΦ: ... η φαντασία έχει τους δικούς της νόμους και δεν είναι και τόσο παράλογοι, ξέρεις!... «οικογένεια Άλβιγκ, οικογένεια Σόρενσεν» ... το ένα όνομα θέλει το άλλο ... η κοινωνική μας ζυγαριά ισορροπεί...
ΕΛΕΝΑ: ... σκασίλα μου...! *(κάποια σιωπή)*
ΟΥΛΑΦ: ... ώστε ανθίσανε κιόλας ... έχω καιρό να πάω προς τα κει...
ΕΛΕΝΑ: ... πες μου ειλικρινά Ούλαφ, σκέφτεσαι τα ίδια κι εσύ...;
ΟΥΛΑΦ: ... γιατί να σκεφτώ αλλιώς...; αλλά αλήθεια σου λέω δεν καταλαβαίνω γιατί δε χαίρεσαι, νόμιζα ότι ο Σίγκουρτ σου άρεσε...
ΕΛΕΝΑ: ... μου άρεσε μόνο να χορεύω μαζί του, ο Σίγκουρτ χορεύει πολύ ωραία!... αν όμως νομίζεις ότι πρέπει οπωσδήποτε να μου αρέσει τότε σου υπόσχομαι να το σκεφτώ...!
ΟΥΛΑΦ: ... ναι Έλενα, πρέπει να το σκεφτείς... δε νομίζω πως υπάρχει άλλος καλύτερος...
ΕΛΕΝΑ: ... νόμιζα πως υπάρχει...
ΟΥΛΑΦ: ... δεν υπάρχει ... ο ίδιος ο Σίγκουρτ σού το πρότεινε ... *(πάλι με ψευδοκέφι)* ... πες μου τι ακριβώς σου είπε, είμαι περίεργος...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(στον Νυχτοφύλακα)* ... όχι, δεν της το είπε ο Σίγκουρτ ... οι γονείς του μίλησαν με τη μητέρα της και η μητέρα της το είπε στην Έλενα ... από κείνη την ώρα ένιωσε κάτι σαν πανικό, δεν τη χωρούσε το σπίτι, έβγαινε και περπατούσε επί ώρες μονάχη στην πλαγιά του βουνού...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... *(με πρεμούρα)* ... κύριε πάστορ, να σας διακόψω...; προς Θεού, είναι φως φανάρι ότι κάνει λάθος, κάτι πολύ σοβαρό δεν καταλαβαίνει *(κάνει να στραφεί προς τον νεαρό Μάντερς...)*
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(κάπως αυστηρά)* ... ελάτε δω, μαζί μιλάμε!...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μα δεν ήρθε να σας πει τα νέα, άλλα εννοεί, άλλα ήρθε να σας δώσει να καταλάβετε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... για τόσο βλάκα μ' έχετε; ... ή για κουφό...; δεν είδατε τι προσπάθεια έκανα για να δείχνω πως δεν καταλαβαίνω! ... ενώ την ίδια στιγμή ρουφούσα ό,τι έλεγε και ταυτοχρόνως πονούσα, γιατί είδα ότι έφτασε ο καιρός που κάποιος άλλος θα την πάρει...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... γιατί, έπρεπε εσείς να την πάρετε...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μα σας το είπα, είχα αποφασίσει να μην παντρευτώ...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... τότε γιατί την αφήνατε να σας χτυπά μάταια την πόρτα;... γιατί δεν της το λέγατε;...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μη με ρωτάτε, δε θυμάμαι, δεν ...! ίσως να ήθελα να μην το ξέρει...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... κακώς!... φοβάμαι πως αυτά που άκουσα κύριε πάστορ ως τώρα ήτανε μια κακή αρχή...! και ύστερα...;
ΕΛΕΝΑ: ... ναι Ούλαφ, αυτή την Κυριακή το βράδι...
ΟΥΛΑΦ: ... δηλαδή η μητέρα σου κι οι θείες σου το αποφάσισαν πριν από σένα...;
ΕΛΕΝΑ: ... όχι, αυτό δε θα το κάμουν ποτέ... ούτε οι Άλβιγκ μάς καλούν για να τους απαντήσουμε... απ' ότι ξέρω μάλιστα έχουν καλέσει κι άλλους... δεν αποκλείεται να καλέσουν και σένα...
ΟΥΛΑΦ: ... καθόλου δεν αποκλείεται, με θέλουν για να παίζω πιάνο...
ΕΛΕΝΑ: ... άσε τις κακίες, με τον Σίγκουρτ είσασταν οι αχώριστοι φίλοι...
ΟΥΛΑΦ: ... μα γι' αυτό με βλέπεις στα κέφια μου και το παίρνεις λάθος πως αστειεύομαι!... αυτό είναι σαν παραμύθι ... «παντρεύεται ο δούλος του Θεού παιδικός μου φίλος Σίγκουρτ, την δούλη του Θεού παιδική μου φίλη Έλενα...», και αλήθεια σου λέω, θά 'θελα να είμαι ο πρώτος που σε συγχαίρει, που σου εύχεται...
ΕΛΕΝΑ: ... αυτή είναι και η συμβουλή σου, Ούλαφ...;
ΟΥΛΑΦ: ... έτσι κι αλλιώς μια μέρα θα παντρευτείς...
ΕΛΕΝΑ: ... ονειρευόμουν νά 'ναι με κάποιον που θα τό 'θελα μ' όλη μου την καρδιά...
ΟΥΛΑΦ: ... τι θα πει μ' όλη σου την καρδιά;... είναι εξωπραγματικό αυτό που λες!...
ΕΛΕΝΑ: ... μια και μόνη φορά παντρεύεται κανείς...
ΟΥΛΑΦ: ... ένας λόγος παραπάνω για να πρέπει να το δει κανείς λογικά, ψύχραιμα ... αν μού 'λεγες ότι ερωτεύθηκες κάποιον παράφορα, θά 'κανα τα πάντα για να σε συνεφέρω!... ξέρουμε δα καλά τι τέλος έχουνε αυτές οι θύελλες στην καρδιά, αυτοί οι παραισθησιογόνοι έρωτες!... βλέπεστε συχνά με τον Σίγκουρτ...;
ΕΛΕΝΑ: ... όχι συχνά... τον πιο πολύ καιρό είναι στη Χριστιάνια ... του αρέσει να ζει στην πρωτεύουσα, θα το ξέρεις ... λένε μάλιστα πως όταν είναι ο Σίγκουρτ εκεί τα καμπαρέ κλείνουν την άλλη μέρα το μεσημέρι!...
ΟΥΛΑΦ: ... ναι, τό 'χω ακουστά, αλλά έτσι είν' ο Σίγκουρτ, καλόκαρδος, ζωηρός, μονίμως εύθυμος, του αρέσει ν' ακούγεται...
ΕΛΕΝΑ: ... οι θείοι του με κάλεσαν για τον άλλον μήνα στη Χριστιάνια, για τους ιππικούς αγώνες ... συμμετέχει κι ο Σίγκουρτ...
ΟΥΛΑΦ: ... και πόσον καιρό κρατάνε;...
ΕΛΕΝΑ: ... σχεδόν όλο το μήνα...
ΟΥΛΑΦ: ... τόσο πολύ! ... θα πας...;
ΕΛΕΝΑ: ... δεν ξέρω...
ΟΥΛΑΦ: ... να πας Έλενα, πρέπει να βλέπεστε πιο συχνά, πρέπει να συνηθίσεις στην ιδέα!... αστείο δεν είναι...; εμένα, κι ας μη με αφορά ο γάμος σας προσωπικά, με ενθουσιάζει, κι εσύ που είσαι η άμεσα ενδιαφερόμενη το σκέφτεσαι...; ευλογώ μάλιστα το Θεό που ο γαμπρός δεν είναι κανένας ξένος να σε πάρει να φύγετε και να σε χάσουμε εντελώς...! ενώ με τον Σίγκουρτ θα μείνεις εδώ...! θα με καλείς κάπου κάπου να παίζουμε ντόμινο;... το άλλο γουστόζικο το σκέφτηκες...; ότι εγώ θα ευλογήσω τους αρραβώνες σας...; έλα λοιπόν χαμογέλα τώρα λιγάκι... *(η Έλενα ξεσπά σε κλάματα)*... Έλενα ... *(κοιτάζει ένα γύρω ανήσυχος)* ... ω Θεέ μου, ευτυχώς που δεν περνά κανείς...
ΕΛΕΝΑ: ... με συγχωρείς ... θέλεις να πάμε μέσα...
ΟΥΛΑΦ: ... όχι, όχι καλύτερα εδώ ... έλα ηρέμησε τώρα...
ΕΛΕΝΑ: ... θα ηρεμήσω...
ΟΥΛΑΦ: ... τα δάκρυα δεν κάνουν καλό στα μάτια, και μάλιστα στα ωραία μάτια...
ΕΛΕΝΑ: ... μην κοροϊδεύεις Ούλαφ, στο σχολείο με λέγατε αλλοίθωρη...
ΟΥΛΑΦ: ... μα τότε ήσουνα λίγο ... *(γελάει και παρασύρει και την Έλενα να γελάσει)*
ΕΛΕΝΑ: ... Ούλαφ...
ΟΥΛΑΦ: ... ναι, Έλενα...
ΕΛΕΝΑ: ... μήπως θες να το ξανασκεφτείς...;
ΟΥΛΑΦ: ... να ξανασκεφτώ, εγώ...; τι να ξανασκεφτώ...;
ΕΛΕΝΑ: ... την, την άποψή σου... και να περάσω αύριο ... ή μεθαύριο...;

ΟΥΛΑΦ: ... όχι, γιατί...; αφού δεν πρόκειται ν' αλλάξω άποψη...
ΕΛΕΝΑ: ... τόσο βέβαιος είσαι πια εσύ για ό,τι λες...;
ΟΥΛΑΦ: ... μα δεν τα σκέφτηκα τώρα ... όχι, Έλενα, μην περιμένεις να σου πω άλλα αύριο...! και μετά από χρόνια πάλι τα ίδια θα πω...
ΕΛΕΝΑ: ... καλά λοιπόν, Ούλαφ...
ΟΥΛΑΦ: ... μπορείς και να μην παντρευτείς...
ΕΛΕΝΑ: ... *(τον κοιτάζει με βαθύ ερωτηματικό στο βλέμμα)*
ΟΥΛΑΦ: ... αυτό βέβαια είναι δικό σου θέμα ... μη με πιέζεις όμως να σου πω εγώ τι θ' αποφασίσεις...!
ΕΛΕΝΑ: ... ούτε στιγμή δε σκέφτηκα να σε πιέσω, με συγχωρείς αν σ' έκανα να νιώσεις έτσι, δεν το 'θελα...
ΟΥΛΑΦ: ... παντρέψου τον Σίγκουρτ, Έλενα, είναι η καλύτερη λύση...
ΕΛΕΝΑ: ... καλύτερη λύση για ποιον...;
ΟΥΛΑΦ: ... μα για σένα φυσικά...! άκουσε, θες να σου πω, γενικότερα την άποψή μου περί γάμου, να σου μιλήσω πιο ελεύθερα...;
ΕΛΕΝΑ: ... μα βέβαια θέλω, εγώ τι ξέρω...;
ΟΥΛΑΦ: ... δεν πιστεύω, Έλενα, ότι ο γάμος πρέπει να είναι ένα μεθυστικό ειδύλλιο και ένας κήπος απολαύσεων... ποιος σας το υποσχέθηκε αυτό ολονών σας και το αξιώνετε;... η εκκλησία δεν ευλογεί το γάμο και το «έσονται εις σάρκα μίαν» για να δώσει την άδεια για χαρές και γλέντια στις κρεβατοκάμαρες... μεγάλη πλάνη...!
ΕΛΕΝΑ: ... τι ακριβώς εννοείς, Ούλαφ...;
ΟΥΛΑΦ: ... είναι φως φανερό τι εννοώ... δεν έχει σημασία με ποιον θα παντρευτείς, αυτό εννοώ, σημασία έχει τι θα κάνεις μ' αυτόν που θα παντρευτείς...!
ΕΛΕΝΑ: ... τι να κάνω και τι να μην κάνω, δεν καταλαβαίνω...
ΟΥΛΑΦ: ... όχι, δεν μπορώ να πω άλλα, είπα κιόλας πολλά...
ΕΛΕΝΑ: ... δεν είμαστε πια παιδιά...!
ΟΥΛΑΦ: ... τα υπόλοιπα να τα σκεφτείς μόνη σου, Έλενα, δε λέω άλλωστε τίποτα καινούργιο...! γνωστό είναι πως οι περισσότεροι κάνουνε κατάχρηση του γάμου τους, αισχρή κατάχρηση...! το θείο δώρο να μπορούν να γεννήσουν παιδιά το εκμεταλλεύονται για να ηδονίζονται, να ξεστρατίζουν σε ανομολόγητα όργια...!
ΕΛΕΝΑ: ... εσύ πού τα ξέρεις αυτά...;
ΟΥΛΑΦ: ... κυκλοφορούν ... υπάρχουν ακόμα και βιβλία που τα περιγράφουν με ανατριχιαστικές λεπτομέρειες...
ΕΛΕΝΑ: ... με τρομάζεις...
ΟΥΛΑΦ: ... γιατί; τι σχέση έχεις εσύ μ' αυτά;... εσύ είσαι η Έλενα... τόλμησα να σου τα πω γιατί είσαι αγνή και ανίδεη, και ... και είμαστε τόσο πολύ φίλοι, πρέπει να σε βοηθήσω...
ΕΛΕΝΑ: ... ναι, Ούλαφ...
ΟΥΛΑΦ: ... πάντως όλα αυτά εξαρτώνται από τη γυναίκα, από σένα Έλενα...! ο άντρας σ' αυτό το ζήτημα είναι κατώτερο ον...! εσύ μην αφεθείς να παρασυρθείς στις δικές του ζωώδεις ορέξεις και εξομοιωθείς με τον Σίγκουρτ ή όποιον άλλο σαρκοφάγο γλεντζέ...! μην τον αφήσεις νά 'χει τέτοια δικαιώματα στο σώμα σου, γιατί θα χάσεις και τα δικαιώματά σου στην ψυχή σου...! δε λέω να μην κάνετε παιδιά, αλλά όταν ενώνεστε γι' αυτό το σκοπό να συγκεντρώνεις τη σκέψη σου μόνο σ' αυτό, και να παρακαλάς το Θεό να συλλάβεις...! εσύ δε χρειάζεσαι την ηδονή...! ηδονή και τεκνοποίηση είναι τελείως άσχετες οργανικές λειτουργίες για τη γυναίκα...! ο άντρας αντίθετα λειτουργεί σα ζώο...! η γυναίκα όμως δεν έχει ανάγκη να ηδονιστεί για να γεννήσει, γιατί είναι από τη φύση της ανώτερη, είναι κι αυτή μια θεότητα... είπες ότι «θέλεις νά 'σαι ο εαυτός σου»... δε θα σ' εμποδίσει ο γάμος να είσαι πάντα ο εαυτός σου, άμα το θέλεις με την ψυχή σου...! όλα από σένα εξαρτώνται Έλενα, εγώ απλώς σου εξήγησα πώς μπορείς να διατηρήσεις την υπεροχή σου...! *(κάποια σιωπή)* ... φυσικά δεν πρέπει να πεις λέξη σε κανέναν ... εμείς οι δύο έχουμε τόσο στενή σχέση από παιδιά... μυστική θα μπορούσα να πω... είμαστε και νέοι, σύγχρονοι άνθρωποι, τολμάμε καμιά φορά να εκφρασθούμε πιο ελεύθερα... άλλωστε είναι και απόρρητες αυτές οι σκέψεις, προσωπικές... πρώτη φορά τις προφέρω...
ΕΛΕΝΑ: ... ευχαριστώ, Ούλαφ... πρέπει να φύγω τώρα... τα θέλεις αυτά τα σπάρτα;... για σένα τα μάζεψα... *(τα αφήνει κοντά του σηκώνεται και φεύγει).*
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... *(στον Μάντερς που έχει μείνει σκεφτικός)* ... Θεέ μου, τι άκουσε το καημένο το κορίτσι...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ό,τι της είπα το πίστευα...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... της είπατε άγρια πράματα, κύριε πάστορ...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ήμουνα λιγότερο σκληρός για τον εαυτό μου...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... όχι... αλλά τόσο νέος, πώς σας πήγε η καρδιά...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... έπρεπε...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... χάθηκαν οι μέρες ... έπρεπε σώνει και καλά τη μέρα και την ώρα που ήρθε με τόση αγάπη και τρεμούλα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και η μέρα και η ώρα ήταν οι πιο κατάλληλες, δεν το καταλαβαίνετε;... σκληρό ξεσκληρό, έπρεπε αυτή η εκκρεμότητα να πάρει τέλος...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μα δεν πήρε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... σ' αυτό δε φταίω εγώ...! γιατί με κοιτάζετε έτσι, έχετε αντίρρηση...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... με την άδειά σας, ναι, και σοβαρή μάλιστα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ακούστε, αν έχετε τριάντα ένα χρόνια στο θέατρο, εγώ έχω σαράντα δύο, και επιπλέον...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... κύριε πάστορ, σας αγαπώ σας εκτιμώ, αλλά εάν τοποθετείστε έτσι αποκλείεται να συζητήσουμε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ωραία, το παίρνω πίσω...! σας ακούω... είπα, σας ακούω...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μα σοβαρά, κύριε πάστορ, περιμένατε να δώσετε τέλος με αυτή την ερωτική εξομολόγηση...; εγώ έπαθα...! δεν έχω ακούσει πιο δραματικό και φλογερό παραλήρημα...! και πέφτω και απ' τα σύννεφα...! ότι θα μπορούσε ποτέ, έστω και τόσα χρόνια πριν, να είστε τόσο αλλιώτικος, ε αυτό, αν δε τό 'βλεπα με τα μάτια μου, δε θα το πίστευα με κανένα τρόπο...! μα είσασταν άλλος άνθρωπος...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εφύγαμε όμως απ' το θέμα...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... όχι, δε φύγαμε καθόλου ... να σας πω το λάθος που κάματε...; ήρθε να εξιχνιάσει αν την αγαπάτε, και σεις για να μη φανερωθείτε, της αποδείξατε πως τη λατρεύετε...! τι σύγχυση της δημιουργήσατε το σκεφτήκατε...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... για σταθείτε, εσείς θα μου εξηγήσετε τι μου συνέβη...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... συγγνώμη...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και σας παρακαλώ πάρα πολύ μη σπεύδετε να βγάζετε συμπεράσματα...! λοιπόν... επιστράτευσα όλη μου την αυτοσυγκράτηση και τη λογική... διεκινδύνευσα μάλιστα να φανώ αποκρουστικός... κοσκίνιζα ό,τι έλεγα ούτως ώστε να μην υπάρχει ίχνος προσωπικής αδυναμίας...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... έτσι τα νομίζετε τώρα, αλλά τότε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εγώ δεν σας διέκοψα, παρακαλώ μη με διακόπτετε και σεις...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ξέρετε κύριε πάστορ, το βρίσκω αφύσικο, ένας νέος εικοσιτόσο χρονώ —μου επιτρέπετε, έτσι από περιέργεια, να το ρωτήσω...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι...! θυμάμαι εξίσου καλά και τι ένιωθα, και τι έκανα και σε τι απέβλεπα...! αν έκανα ένα λάθος ήταν ότι είχα την απαίτηση να είναι όντως ανώτερη... δυνατή, αδιάφθορη, να είναι εξαίρεση... να είναι αυτό που ήθελα να είμαι κι εγώ...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... αχ, κύριε πάστορ, φοβάμαι πως την πηγαίνατε προς τα κει που θέλατε σείς...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... είναι παράλογο σ' αυτή την χυδαία εποχή να φέρεις και τον άλλον στις ίδιες αρχές...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... εξαρτάται, καμιά φορά θέμε και τον άλλον ίδιο με μας, επειδή αυτό μας βολεύει...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι εγώ εν πάση περιπτώσει...! σας εξομολογήθηκα ότι ως και ποιήματα της έγραφα...! ήταν βόλεμα να γίνω από πέτρα και ν' αφοσιωθώ ολόψυχα στο έργο μου...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... γι' αυτό πήρατε την απόφαση να μην παντρευτείτε...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... γι' αυτό...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... πότε δηλαδή...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όταν ήμουν στη Θεολογική Σχολή... εκεί ανακάλυψα τι αξίζει η δύναμη να μπορείς να απαρνιέσαι...! η δύναμη να στερείσαι...! και πόσα πολλά αποκτάς χάρη στη θελληματικότητά σου να στερείσαι...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... για δες...! πήρανε κι άλλοι σπουδαστές την ίδια απόφαση...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μόνο άλλος ένας...! δε σκόπευα να γίνω ένας συνηθισμένος πάστορας, που παντρολογιέται, που κάνει παιδιά, που δεν μπορεί να κάνει τίποτα το ξεχωριστό...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... καταλαβαίνω... και πριν απ' αυτό, θέλω να πω η ιδέα να γίνετε παπάς, πώς σας ήρθε...; γιατί εσείς, απ' ό,τι είδα, και ζωηρό παιδί είσασταν και στα κορίτσια αρέσατε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αχ, αγαπητέ μου, τι μου θυμίζετε...

Η φωνή του άλλου νυχτοφύλακα τον διακόπτει.

ΦΩΝΗ: ... τι γίνεται, έφαγες...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... πού είσαι, δε σε βλέπω...

ΦΩΝΗ: ... στον εξώστη...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πέστε του να φύγει, δε θέλω άσχετους αυτή την ώρα εδώ...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... με τσιγάρο ήρθες εδώ μέσα, τρελάθηκες...; ποτέ με τσιγάρο στην αίθουσα...!

ΦΩΝΗ: ... για ένα λεφτό δε...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ούτε για ένα ούτε για μισό...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και να μη μας ενοχλεί, τι θέλει και πάει κι έρχεται...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... και μείνε κάτω σε παρακαλώ, άσε τις βόλτες, έχει εφημερίδες εκεί, πάρε και διάβαζε... άντε μπράβο... εντάξει,έφυγε... ξέχασα να σας ρωτήσω, έχω ένα κουτί μπύρα, θέλετε να βρω ένα ποτηράκι να σας βάλω...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι ευχαριστώ...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... και σάντουϊτς έχω, τι λέτε...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μπορεί αργότερα...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... όποτε θελήσετε, στη διάθεσή σας ... λοιπόν...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πότε μου ήρθε να γίνω πάστορας... αυτό δε λέγαμε...; εσάς πότε σας ήρθε να γίνετε ηθοποιός, και γιατί...; για ψάξτε το...! θα βρείτε πως δεν είναι ένας ο λόγος που μας φέρνει σ' αυτόν ή σ' εκείνο το δρόμο... το πρώτο παιδικό μου όνειρο ήταν να γίνω σιδηροδρομικός σταθμάρχης... ύστερα πλοίαρχος στα καράβια για τη Δανία... μετά με τράβηξε η εκκλησία, για την ακρίβεια το κήρυγμα της Κυριακής, το όργανο —παίζω πολύ καλά όργανο, μου το 'λεγε και η κυρία Άλβιγκ... η ηχώ στους θόλους, οι πολύχρωμες εικόνες στα βιτρώ των παραθύρων... είχαμε εκείνα τα χρόνια έναν εξαίρετο πάστορα έναν συναρπαστικό ομιλητή... όταν ανέβαινε στον άμβωνα κι άρχιζε το κήρυγμά του, ήταν τέτοια η προσήλωση όλων, άλλαζαν όψη... είχε και την κατάλληλη φωνή, μπάσα, σοβαρή φωνή, γέμιζε την εκκλησία...! και παρ' όλο που ήταν αυστηρός σαν εβραίος προφήτης, ρουφούσαν το κήρυγμά του, τον υπάκουαν, έκαναν ό,τι τους έλεγε...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ήταν παντρεμένος...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... χήρος ... μετά το κήρυγμα έδινε το σήμα για τους ύμνους που ψέλναμε όλοι μαζί... ήμουνα και στην χορωδία μαζί με την Έλενα... ήταν οι πιο παραμυθένιες ώρες της ζωής μου, ένιωθα σε παράδεισο ... ακόμα και τώρα ψέλνω καλά...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... κι εγώ τραγουδώ λιγάκι...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... από την άλλη μεριά η οικογένειά μου —ο πατέρας μου ήταν δερματέμπορος— δεν ανήκε στις αμελητέες ταξικά, αλλά ούτε και στις υπολογίσιμες ... αντίθετα με μένα, οι παιδικοί μου φίλοι, όπως ο Άλβιγκ, ήταν από οικογένειες με παλαιό και μεγάλο όνομα... αυτοί και τίποτα να μην πετύχαιναν στη ζωή τους γιατί να στεναχωρηθούν...; τους έφθανε το όνομα και η πατρική περιουσία για να είναι μεγάλοι και τρανοί...! δεν σας κρύβω ότι έπαιξε κι αυτό το ρόλο του, ότι ήταν μια ανισότης που με βοήθησε... και το θεωρώ θείο δώρο ότι μέσω της εκκλησίας βρήκα το δρόμο να αναπτύξω τις νεανικές φιλοδοξίες και ικανότητές μου...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... καταλαβαίνω...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... φυσικά θαύματα δε γίνονται...! όποια ανώτερη απόφαση και να πάρεις, ως ένα σημείο μπορείς να χτυπάς τη γροθιά στο μαχαίρι... δεν παύεις να είσαι άνθρωπος, πνίγεις και ξαναπνίγεις τις προσωπικές σου αδυναμίες αλλ' αυτές είναι εφτάψυχες...! και ξέρετε γιατί...; γιατί έρχονται οι αδυναμίες των άλλων να αφυπνίσουν τις δικές σου...! ουαί και αλίμονο αν εκείνη τη νύχτα δεν κατάφερνα να τις ξαναπνίξω...! λυπηθήκατε πολύ...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... για ποια νύχτα μιλάτε, κύριε πάστορ;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *μία* ήταν η νύχτα...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... εννοείτε εκείνην που ήρθε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εκείνην που ήρθε, μάλιστα...! προηγουμένως λυπηθήκατε πολύ για την Έλενα...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... και για τους δυο σας...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κυρίως για κείνην, αφήστε τα αυτά, ήτανε φως φανερό, πήρατε το μέρος της...! εν πάση περιπτώσει, θα μάθετε ακόμη πολλά, αρκεί νά 'χετε υπομονή και να προσέχετε περισσότερο *εις βάθος*...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μα αυτό κάνω...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δεν έλεγε πως την αιφνιδίασε η πρόταση των Άλβιγκ...; πόσο πολύ δίσταζε ν' αποφασίσει...; δε σας φάνηκε καταπληγωμένη απ' τη στάση μου...; κι όμως την επόμενη Κυριακή, στο σπίτι των Άλβιγκ —όπου όντως με κάλεσαν και εμένα και όπως είχα προβλέψει έπαιζα συνέχεια πιάνο για να χορεύουν— ανήγγειλαν τους αρραβώνες τους... μετά δύο εβδομάδες αντάλλαξαν δαχτυλίδια —εγώ τους ευλόγησα και διάβασα κι ένα εορταστικό έμμετρο κείμενο που είχα γράψει —και μετά από τέσσερις μήνες έγινε και ο γάμος... τέτοια ταχύτης και λαχτάρα και αμνησία... δεν διαμαρτύρομαι, προσέξτε...! τα αναφέρω απλώς σαν στοιχεία για την

ιστορία... η τελετή του γάμου, μεγαλοπρεπέστατη φυσικά, έγινε στον καθεδρικό ναό της Χριστιάνια, το γαμήλιο ταξίδι στην Ιταλία, έφθασαν μέχρι το Κάπρι... να μην ξεχάσω και μια λεπτομέρεια... εμένα ξέχασαν να με καλέσουν... όταν γύρισαν, η Έλενα μου εξήγησε ότι οι θείες της, που είχαν αναλάβει τις προσκλήσεις έκαμαν πολλές τέτοιες γκάφες...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... σας πείραξε πολύ;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι, με πείραξε... παρ' όλο που δεν ξέρω αν θα πήγαινα ... είχαν καλέσει, μόνο απ' τη Χριστιάνια, κάπου τετρακόσια άτομα... ποιος θα σκοτιζόταν αν ήμουν ή όχι εκεί... ήταν και τα έξοδα... και ακούστε τώρα για κείνη τη νύχτα, τη νύχτα που η κυρία Άλβιγκ ισχυρίζεται πως *εγκλημάτησα*...! επειδή τό 'σκασε απ' τον άντρα της, ήρθε σπίτι μου χωρίς να ειδοποιήσει, παραμιλούσε «είμαι δική σου, είμαι δική σου»... και ο Θεός μού 'δωσε τη δύναμη να την πείσω να γυρίσει στον άντρα της...! ήταν ποτέ δυνατόν να γίνω συνεργός και ζευγαράκι σ' αυτήν την επιπολαιότητα...; και έστω, τότε ήτανε νέα, ανώριμη —το είδατε κι εσείς ήταν ευμετάβλητη, τη μια βδομάδα έκαν' έτσι, την άλλη αλλιώς— επιτρέπεται όμως ακόμα και τώρα σ' αυτήν την ηλικία να μου ζητά το λόγο...; και να την ακούνε πλατεία, εξώστης, παραεξώστης και να τη θεωρούν θύμα μου...; λοιπόν, για να βάλουμε τα πράγματα στη θέση τους άπαξ διά παντός, ιδού τι συνέβη... είναι ζήτημα αν είχε περάσει ενάμισης χρόνος απ' την ημέρα του γάμου τους... ήταν Σαββάτο, νύχτα, περασμένες οι εννέα, και έγραφα το κήρυγμα της Κυριακής... πέτυχε και την ώρα, όπως βλέπετε...

Ο νεαρός Μάντερς έρχεται στη σκηνή κοιτάζοντας προς την πόρτα όπου κάποιος χτυπά ξανά και ξανά... ανήσυχος, πηγαίνει ανοίγει... εισβάλλει η Έλενα... δείχνει αναστατωμένη, ταλαιπωρημένη... ο Ούλαφ σαστισμένος, ανήσυχος, στέκει στην πόρτα και κοιτάζει, μια την Έλενα, μια προς τα έξω.

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... νόμιζα πως βλέπω όνειρο... τι γύρευε τέτοια ώρα εδώ... έξω φυσούσε ένας διαβολεμένος αέρας... η Έλενα έδειχνε πονεμένη, φοβισμένη, αγριεμένη...

ΕΛΕΝΑ: ... γιατί στέκεις στην πόρτα...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ποιος άλλος είν' έξω...;

ΕΛΕΝΑ: ... κανένας...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μόνη σου ήρθες...;

ΕΛΕΝΑ: ... μόνη...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τέτοια ώρα...;

ΕΛΕΝΑ: ... δεν είχα νου να σκεφτώ την ώρα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... με τρομάζεις...

ΕΛΕΝΑ: ... ησύχασε Ούλαφ δεν ήρθα να σε φάω...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... για όνομα του Θεού, είν' ώρα γι' αστεία...!

ΕΛΕΝΑ: ... όταν ακούσεις το λόγο που ήρθα θα με συγχωρήσεις που σε ταράζω...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι, δε με ταράζεις, απλώς...

ΕΛΕΝΑ: ... τότε έλα κάθισε κι άκουσέ με...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αμέσως... να πω πρώτα να σου φέρουν ένα τσάι...;

ΕΛΕΝΑ: ... σε ποιον να το πεις...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... στην κυρά-Εύα, στην οικονόμο μου...

ΕΛΕΝΑ: ... όχι, θά 'θελα μόνο να κλείσεις αυτή την πόρτα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δε χρειάζεται, δε μας ακούει, κοιμάται ψηλά στη σοφίτα...

ΕΛΕΝΑ: ... θα νιώθω πιο καλά άμα είναι κλειστή...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μα αν κατά τύχη έρθει κάτω, και τη δει κλειστή δεν αποκλείεται νά 'ρθει να κρυφακούσει...! τις ξέρεις δα τις γριές γυναίκες...

ΕΛΕΝΑ: ... *(φορτισμένη απ' τη φανερή ανησυχία, και από τα σπασμένα της νεύρα)* ... πάψε πια να φοβάσαι και τον ίσκιο σου, πάστορα Μάντερς...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(θίγεται)* ... εγώ...; φόβο το λες εσύ αυτό...; *(πηγαίνει και κλείνει την πόρτα με μια επιδεικτική κίνηση)* ... ορίστε...! τι άλλο θέλεις να κάνω για να μη με ξαναπείς δειλό...; ανόητη...! εσένα θέλω να προφυλάξω...!

ΕΛΕΝΑ: ... δε χρειάζομαι προφύλαξη...! αν την ήθελα κλειστή ήταν για να νιώσω ότι είμαστε εδώ μόνο εσύ κι εγώ...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ορίστε λοιπόν, ας πούμε ότι είμαστε... *(κοιτάζονται για λίγο κατάματα χωρίς να μιλούν)*...

ΕΛΕΝΑ: ... *(τον αγκαλιάζει και ξεσπά)*... βοήθεια Ούλαφ, βοήθεια...! αγκάλιασέ με σε παρακαλώ, αγκάλιασέ με κι εσύ...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(αιφνιδιασμένος υποτάσσεται στο αγκάλιασμά της και χαμένος μέσα στην υποταγή του την αγκαλιάζει κι αυτός)* ... τι συμβαίνει Έλενα, τι συμβαίνει...;

ΕΛΕΝΑ: ... έφυγα απ' το σπίτι, Ούλαφ...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(αποτραβιέται και την κοιτάζει στα μάτια για να καταλάβει)* ... έφυγες...!

ΕΛΕΝΑ: ... και δε θέλω να γυρίσω!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κι ήρθες εδώ...

ΕΛΕΝΑ: ... σε σένα Ούλαφ...! ποιον άλλον έχω πιο πολύ από σένα...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι βέβαια... καλά έκαμες... ηρέμησε όμως και... ναι... δηλαδή τι ακριβώς συμβαίνει...;

ΕΛΕΝΑ: ... δεν ξέρεις...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εγώ πώς να ξέρω, γιατί να ξέρω...;

ΕΛΕΝΑ: ... όλο αυτό τον καιρό δεν άκουσες τίποτα, δεν έμαθες τίποτα...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... Έλενα, το ξέρεις καλά ότι όλο αυτό τον καιρό αφοσιώθηκα ολόψυχα στη δουλειά μου, έχω αρχίσει ένα μακροχρόνιο πρόγραμμα, δεν ευκαιρώ για ... και εκτός αυτού δεν παίρνω ποτέ τοις μετρητοίς όσα λέει ο ένας κι ο άλλος...

ΕΛΕΝΑ: ... μα έχεις έρθει και στο σπίτι τέσσερις φορές, δεν πρόσεξες το παραμικρό...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δεν ερχόμουνα για να κατασκοπεύσω αν είστε ευτυχισμένοι ή όχι...! ήρθα για ζήτημα του ...

ΕΛΕΝΑ: ... πόσες φορές βρήκες τον Άλβιγκ στο σπίτι...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δεν το βρήκα περίεργο, αφού οι δουλειές του είναι κυρίως στη Χριστιάνια...

ΕΛΕΝΑ: ... οι ερωμένες του και τα γλέντια του είναι στη Χριστιάνια...! κι εγώ δεν είμαι τίποτα διαφορετικό από άλλη μια ερωμένη στο σπίτι...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δε μου είπες λέξη...

ΕΛΕΝΑ: ... ντρεπόμουνα ... κι ήταν και τόση η χαρά μου όποτε σ' έβλεπα, δε μου πήγαινε να τη χαλάσω με τις κλάψες μου... αλλά δε μπορώ άλλο...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ώστε εξακολουθεί...

ΕΛΕΝΑ: ... δε δίνω πεντάρα που με απατά με τις καμπαρετζούδες... δεν το αντέχω όμως να νιώθω γελοία, και να σκέφτομαι τι φάρσα ήταν ο μεγαλοπρεπής μου γάμος με τις συμβουλές, τις γιορτές και τις ευχές όλων σας...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... Έλενα, καλή μου, σ' ακούω με αγάπη και κατανόηση, αλλά δεν είναι σωστό να νομίζεις ότι φταίνε οι άλλοι...! και δεύτερον, είσαι βέβαιη ότι δεν τα παραλές...;

ΕΛΕΝΑ: ... Ούλαφ, δεν άκουσες τίποτα ακόμα...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κάθε πότε, ποιες μέρες βρίσκεται σπίτι...;

ΕΛΕΝΑ: ... όποτε θέλει...! αλλά κι όταν είναι στο σπίτι, σε ποια κατάσταση νομίζεις πως είναι...; αρχίζει να πίνει απ' το πρωί, ως το μεσημέρι έχει χάσει την αίσθηση του κόσμου...

ΕΛΕΝΑ: ... όποτε θέλει...! αλλά κι όταν είναι στο σπίτι, σε ποια κατάσταση νομίζεις πως είναι...; αρχίζει να πίνει απ' το πρωί, ως το μεσημέρι έχει χάσει την αίσθηση του κόσμου... το βράδι μαζεύει για παρέα όλους τους αλκοολικούς φίλους του, πίνουν σα ζώα, χαρτοπαίζουν, ρίχνονται στις καμαριέρες... δε σέβονται ούτε εμένα, με κοιτάζουν πρόστυχα, μια φορά αναγκάστηκα να χαστουκίσω κάποιον που άρπαξε το χέρι μου και τό 'γλειφε...! κλειδώνομαι στο δωμάτιό μου, βουλώνω τ' αυτιά μου και κλαίω, κλαίω... όταν φεύγουν τα ξημερώματα, το σπίτι βρωμάει σα χάνι...! όταν, πολύ σπάνια βέβαια, βρίσκω την ευκαιρία να του μιλήσω κατεβάζει το κεφάλι σαν άταχτο παιδί και μου υπόσχεται πως θα διορθωθεί... την άλλη μέρα όμως ξανακάνει τα ίδια· το χειρότερο όμως είναι ότι αρχίζω σιγά σιγά να συνηθίζω να ζω σ' αυτό το βούρκο, να χάνω τον εαυτό μου...! κι όταν το συνειδητοποιώ, όπως απόψε, με πιάνει πανικός...! βλέπω ότι όσο μένω εκεί μέσα κολλάω, πως αν δε φύγω τώρα δε θα φύγω ποτέ...

Κάποια σιωπή... η Έλενα τον κοιτάζει περιμένοντας με αγωνία το τι θα της πει.

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... χρειάζεται να σου πω πόσο λυπάμαι...; Θεέ μου τι δύσκολα που είναι όλα, τι άγνωστη χώρα διασχίζουμε...! και βέβαια θα σε βοηθήσω, και το θέλω μ' όλη μου την καρδιά και χρέος μου είναι να σε βοηθήσω...! πρέπει όμως ένας απ' τους δυο μας να δει το όλο θέμα πιο ψύχραιμα...

ΕΛΕΝΑ: ... *(σχεδόν κραυγή)* ... μη με στείλεις πίσω σε ικετεύω...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... είπα τέτοιο πράμα...; και μάλιστα πριν το καλοσκεφτούμε; για τόσο επιπόλαιο μ' έχεις...;

ΕΛΕΝΑ: ... με συγχωρείς...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πάντως το να σηκωθείς να φύγεις ίσως να μην είναι η μόνη λύση... ούτε η καλύτερη ... μήπως πρέπει να το συζητήσεις και με τη μητέρα σου και με τις θείες σου...; άλλωστε οι πολλές γνώμες βγάζουν κάτι πιο σωστό απ' τη μία... γιατί να κρεμαστείς μόνο απ' τη δική μου, εγώ τι πείρα έχω...;

ΕΛΕΝΑ: ... ξέρω τι θα μου πούνε...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι κακό θα σου πούνε, αυτές σε λατρεύουνε...!

ΕΛΕΝΑ: ... ότι δεν είμαι ούτε η πρώτη ούτε η δεύτερη, ότι έχω δυσκολίες προσαρμογής, ότι πρέπει να γυρίσω στον Άλβιγκ και ν' αγωνιστώ με υπομονή κι επιμονή να τον διορθώσω, γιατί ο Σίγκουρτ είναι από καλή πάστα και όταν βρω τα κουμπιά του θα μπορέσω να τον διαπλάσω σε πραγματικό υπόδειγμα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και είναι για να τα ειρωνεύεσαι αυτά...; δε σε καταλαβαίνω... νομίζεις πως εγώ θα σου πρότεινα κάτι πιο σωστό...; κατά ποια λογική...; σ' αγαπώ πιο πολύ ή ξέρω πιο πολλά για τις προστριβές που έχουν τα νέα ζευγάρια ώσπου να συναρμονιστούν...! παρ' όλ' αυτά, θα συμβούλευα κάτι άλλο: φύγε, αλλά μη βιαστείς, δεν είναι απαραίτητο να το αποφασίσεις απόψε...! μη γυρίσεις πίσω στον Άλβιγκ, γύρισε αύριο πρωί... βρες ένα πρόσχημα και κοιμήσου απόψε στο σπίτι της μητέρας σου... έτσι θα έχεις τον καιρό να το ξανασκεφθείς και να το ξανασυζητήσουμε πιο ήρεμα, είναι φοβερός αυτός ο αέρας έξω, δε σε αφήνει να συγκεντρωθείς...

Κάποια σιωπή

ΕΛΕΝΑ: ... Θυμάσαι μικρός που ήθελες να γίνεις σιδηροδρομικός σταθμάρχης... είχες και μια σφυρίχτρα, την έχεις ακόμα...; εσύ ήσουν ο σταθμάρχης, ο Άλβιγκ, εγώ και τ' άλλα παιδιά οι επιβάτες... προφητικό παιχνίδι... τώρα έχω στ' αλήθεια μπει σ' ένα τρένο που δεν ξέρω που πάει... που δεν έχει σήμα κινδύνου ή έχει χαλάσει και δε γίνεται να το σταματήσω για να κατεβώ... οι μηχανοδηγοί δεν έχουν ιδέα, ούτε νοιάζονται, αν σέρνουν και κάποιον επιβάτη που δεν ήθελε να πάει μαζί...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι νόημα έχει η παραβολή σου; μίλα καθαρά, πιστεύεις ότι σου έχω κάμει κακό...;

ΕΛΕΝΑ: ... όχι, αφού άλλωστε ούτε αυτό το έκαμες επίτηδες και ούτε μπορούσες να φανταστείς τι δρόμο θα πάρει...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ξαναείσαι σκοτεινή, σε τι ακριβώς αναφέρεσαι τώρα...;

ΕΛΕΝΑ: ... στις οδηγίες σου, για τη συζυγική κλίνη... δεν είναι έτσι απλά όπως τα νομίζεις... είσαι επικίνδυνα άπειρος, έχεις τραγική άγνοια...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... άπειρος ναι, αλλά τις είχα σκεφτεί βασανιστικά...!

ΕΛΕΝΑ: ... κι εγώ σου λέω με βασανιστική πείρα, Ούλαφ, πως όσο κτήνος και νά 'ναι αυτός που κοιμάσαι μαζί είν' αδύνατο νά 'σαι συνέχεια απαθής, αμέτοχη... κανείς δεν είναι από πέτρα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι θες να πεις...; ότι κάποιες φορές έτυχε να παρασυρθείς...;

ΕΛΕΝΑ: ... όχι κάποιες, πολλές φορές...! και δεν έτυχε... ήθελα να παρασυρθώ...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αποκλείεται...

ΕΛΕΝΑ: ... προτιμάς τα ψέματα που φανταζόσουνα;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... σε νόμιζα διαφορετική από τις άλλες, σε νόμιζα δυνατή...!

ΕΛΕΝΑ: ... κι εγώ έτσι νόμιζα, γι' αυτό σε πίστεψα...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τότε γελάστηκα...!

ΕΛΕΝΑ: ... δε σε γέλασα εγώ...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τότε ποιος...!

ΕΛΕΝΑ: ... *(επιθετική αλλά πονεμένα)* ... έχεις βρεθεί ποτέ με μια γυμνή γυναίκα στο ίδιο κρεβάτι...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... για όνομα του Θεού τι συζήτηση είναι αυτή...;

ΕΛΕΝΑ: ... γιατί δεν είναι; επειδή αν μου απαντήσεις δεν είν' εύκολο να λες ότι σε γέλασα...; μίλα όπως εγώ, έχεις βρεθεί στο ίδιο κρεβάτι με μια γυναίκα γυμνή, που μπορεί νά 'ναι ζώο, αλλά στο κάτω κάτω ένα ωραίο ζώο...; αν έχεις έστω και τόσο λίγη πείρα μην πέφτεις απ' τα σύννεφα...! αν δεν έχεις καθόλου, μην κάνεις Θεό την άγνοιά σου...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... σάν πολύ δεν πάει να θες να με κατεβάσεις στο δικό σου επίπεδο...; είμαι και ιερέας, Έλενα...! αλλού δίνω λόγο εγώ και για τις εμπειρίες μου και για τα λάθη μου...! και εν πάση περιπτώσει γιατί όλ' αυτά, πού θες να καταλήξεις...;

ΕΛΕΝΑ: ... πουθενά Ούλαφ... εγώ ξέρω πια ότι τα ωραία λόγια δεν έχουνε σώμα κι αν θέλεις έχε το υπόψη σου για να μη πάρεις κι άλλες θαυμάστριές σου στο λαιμό σου...! ούτε μία φορά δεν το προκάλεσα, αλλά όταν άρχιζε να τρίβεται πάνω μου, να με χαϊδεύει, να με φιλά, ήταν φορές που κατάφερνα να αποτραβιέμαι... ήταν όμως κι άλλες τόσες που υποκρινόμουν πως αντιστέκομαι ... εκείνος νόμιζε πως με βιάζει ενώ εγώ η ψεύτρα απολάμβανα το βιασμό μου...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πάψε...

ΕΛΕΝΑ: ... οι οδηγίες σου εξελιχθήκανε σε μέθοδο για διαστροφή...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... το βλέπω με σπαραγμό ψυχής! μόνο μια διεστραμμένη θα μπορούσε, με τέτοιο κυνισμό, να ξεστομίζει αυτά που λες τώρα εσύ...!

ΕΛΕΝΑ: ... κι όμως σου ορκίζομαι ότι μόνο εκείνη την ώρα δεν ξέρω τι κάνω και ποια είμαι ... ύστερα σκέφτομαι πάλι μόνο εσένα και σιχαίνομαι τον εαυτό μου... φοβάμαι να κοι-

τάζω στον καθρέφτη, το πρόσωπό μου δεν είναι πια το ίδιο, έχει έναν ίσκιο χυδαιότητας... και τον μισώ...! πρώτη φορά στη ζωή μου νιώθω μίσος... έπιασα τον εαυτό μου να νιώθει ότι αν τύχει να σκοτωθεί στα κυνήγια του...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... φτάνει πια, φτάνει...! Έλενα, Έλενα, τι σε ακούω να λες...!

ΕΛΕΝΑ: ... σώσε με Ούλαφ ... *(πέφτει, αγκαλιάζει τα πόδια του, σφίγγεται επάνω τους)*... είμαι δική σου, πάντα ήμουνα δική σου, μόνο δική σου...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(χαμένος, παγιδευμένος)* ... σκέψου τι λες...!

ΕΛΕΝΑ: ... ναι, Ούλαφ, είμαι δική σου, πάρε με, σώσε με...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι μπορώ να κάμω εγώ...;

ΕΛΕΝΑ: ... όλα... φτάνει να θέλεις...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι, όχι...!

ΕΛΕΝΑ: ... σε ικετεύω νιώσε νέος, μείνε νέος...! γιατί πρέπει σώνει και καλά να απαρνηθείς τη ζωή ... άλλοι πάστορες παντρεύονται, κάνουν οικογένεια... εσύ γιατί διάλεξες να πεθάνεις από τόσο νέος...; νιώσε επιτέλους πως είναι πιο σωστό νά 'μαι δική σου και νά 'σαι δικός μου και βγες απ' τον τάφο σου...! θα ζήσουμε ευτυχισμένοι στ' ορκίζομαι, θά 'μαι αυτή που θέλεις, όπως εσύ θέλεις... *(σταματά αποκαμωμένη ... αποτραβά τα χέρια... χωρίς να σηκώσει το κεφάλι για να τον δει κατά πρόσωπο, αντιλαμβάνεται πως δεν έχει ελπίδες)* ... πες κάτι... ό,τι νά 'ναι... είναι χειρότερα που δε μιλάς... νιώθω πολύ πιο μονάχη τώρα που τα είπα όλα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι άλλο να πω...; λυπάμαι, Έλενα..., ό,τι είχα να πω το είπα...

ΕΛΕΝΑ: ... *(τώρα στρέφει προς τα πάνω τα μάτια και τον βλέπει να στέκει ανέκφραστος και μέσα στην απραξία του κυρίαρχος της κατάστασης)* ... πότε...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πριν... πριν ακόμη τα ακούσω όλα...

ΕΛΕΝΑ: ... πόσο μάλλον τώρα, ε...; *(σηκώνεται, ράκος σωστό και πηγαίνει προς την πόρτα)*...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... θα σε συνοδεύσω μέχρι...

ΕΛΕΝΑ: ... όχι κύριε πάστορ, ευχαριστώ... δε φοβάμαι ούτε τη νύχτα ούτε τη θύελλα...

Ο Νυχτοφύλακας συνεπαρμένος την ακολουθεί ως την πόρτα... στέκει εκεί και την παρακολουθεί να φεύγει.

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δεν είναι λυπηρό...;

Ο Νυχτοφύλακας κλείνει την πόρτα, έρχεται προς τα εδώ κοιτάζοντας επίμονα τον νεαρό Μάντερς.

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... την ονόμαζα χαμόγελο της Παρθένου, χιονονιφάδα στα κλαδιά της ιτιάς...

ΟΥΛΑΦ: ... αχτίδα ήλιου στο νερό της πηγής...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... *(στον Ούλαφ)* ... έφυγε σε αθλία κατάσταση...

ΟΥΛΑΦ: ... το είδα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ήρθε σε αθλία κατάσταση...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... και έφυγε σε χειρότερη, κύριε πάστορ...!

ΟΥΛΑΦ: ... γι' αυτό της πρότεινα να τη συνοδεύσω...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... καταρχήν έκανε πολύ άσχημα που ήρθε...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... γιατί δεν τον αφήνετε να μιλήσει...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... γιατί τό 'χω σκεφτεί τρακόσιες φορές και καταλήγω στο ίδιο...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ναι, αλλά σας το εξήγησε με το παραπάνω γιατί ήρθε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αν είχε τη δύναμη να επιβάλλεται στον εαυτό της δε θα χρειαζόταν νά 'ρθει μες στη νύχτα να μου εξηγεί...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μα κύριε πάστορ, είναι πάντα του χεριού μας...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δηλαδή εσείς δεν εφρίξατε μ' αυτά που ακούσατε...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ναι κύριε πάστορ, αλλά με όλα, όχι με τα μισά, γι' αυτό και δε μου πάει η καρδιά να την αδικήσω...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... σας πάει όμως να αδικήσετε εμένα...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... στην ψυχή των γονιών μου, ούτε εσάς...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κι όμως παρασύρεστε κι εσείς και μεροληπτείτε...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... τριάντα χρόνια ζω μες στο θέατρο, μη μου λέτε ότι μεροληπτώ, με προσβάλλετε...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μήπως έχετε την υποψία ότι δε σας τα λέω όπως γίνανε...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... το αντίθετο κύριε πάστορ...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δε θα τό 'κανα ποτέ...! νομίζετε ότι εμένα δε με καίει να δω ό,τι συνέβη σαν τρίτος...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μα δεν το βλέπω ότι σας καίει...; και με συγκινείτε όσο δε φαντάζεστε, ειλικρινά σας λέω...! όμως εδώ είναι το περίεργο του πράγματος...: ότι ενώ τα παρουσιάζετε όλα, και τόσο αντικειμενικά...

ΟΥΛΑΦ: ... μη με βασανίζετε, τι άλλο μπορούσα να κάμω...; να καταστρέψω τη σταδιοδρομία μου πριν ακόμη αρχίσει...; να υποκύψω σ' ένα γυναικείο εκβιασμό και να λέω κι εγώ τα ίδια που έλεγε εκείνη...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ποιον εκβιασμό...;

ΟΥΛΑΦ: ... «είμαι δική σου, είμαι δική σου»...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... κάνετε λάθος...! δε γίνεται έτσι σπαραχτικά ένας εκβιασμός...

ΟΥΛΑΦ: ... δε μ' έφερε σε τραγικό αδιέξοδο...; δεν ήξερα τι να πω, τι να κάνω, έτρεμα μη σηκωθεί και με φιλήσει στο στόμα...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ναι αλλά ούτε σηκώθηκε ούτε σας φίλησε στο στόμα ... *(στον ηλικιωμένο Μάντερς)* άρα κύριε πάστορ...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μην κοιτάζετε εμένα, στην ηλικία μου, μείνετε στο πρόβλημα αυτού του νέου....

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ναι βέβαια... όμως και κείνη νέα ήτανε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... νέα αλλά με πείρα δεκαοχτώ μηνών γάμου, και το ακούσατε μάλιστα με τι μαστοριά την απέκτησε...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... πάντως αν είχε έρθει με πονηριά θά 'χε φτιαχτεί, θά 'χε στολιστεί, δε θα είχε έρθει έτσι αξιολύπητη...!

ΟΥΛΑΦ: ... όπως και νά 'ταν ήταν η Έλενα, κι αυτό έφτανε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εκτός αυτού, ξέρω πολλές αξιολύπητες που είναι πολύ πιο ελκυστικές από πολλές χαρούμενες...

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... τι να σας πω...; έχω κι εγώ μπερδευτεί...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μην κάνετε το λάθος να συγχέετε την Έλενα πριν παντρευτεί με την Έλενα αυτής της νύχτας... δεν είχαν πια καμιά σχέση...

ΟΥΛΑΦ: ... τι κρίμα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ήταν άλλος άνθρωπος, τό 'πε κι η ίδια, τό 'βλεπε στον καθρέφτη της...

ΟΥΛΑΦ: ... ήθελα να βουλώσω τ' αυτιά μου να μην ακούω, νόμιζα ότι μιλούσε πόρνη του λιμανιού... πώς το σκέφτηκε, Θεέ μου, νά 'ρθει να βγάλει στη φόρα τα του κρεβατιού της...!

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... γιατί όμως...; δεν ταπεινώνεται έτσι μια κοπέλα αν δεν είναι πολύ ηθική, ξέρω από γυναίκες...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ηθική...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... δεν ήταν αθωότητα να κάτσει να σας τα πει όλα χαρτί και καλαμάρι...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τις διαστροφές της σε μένα...;
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... μα εσάς επίστευε η κοπέλα, εσείς είσασταν ο λατρευτός της, κι αυτό είναι το ... το ... το ωραίο και το δραματικό ότι ήρθε σε σας να τα πει...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... γιατί εμένα ήθελε να φαρμακώσει...!
ΟΥΛΑΦ: ... ούτε κι εγώ είμαι από πέτρα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εμένα ήθελε να εκδικηθεί και το πέτυχε...!
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... ποιος πάει για να εκδικηθεί και λέει «βοήθησέ με, βοήθησέ με»...
ΟΥΛΑΦ: ... μου έσκισε την καρδιά...! έστω ότι έχανα το μυαλό μου και λύγιζα: πώς θα μπορούσα να την ξαναδώ, μια μετα-χειρισμένη, σα χιονονιφάδα και χαμόγελο της Παρθένου...; από κείνη τη νύχτα η μόνη εικόνα της ήταν γυμνή στο κρεβάτι με τον Άλβιγκ να τη βιάζει... κι αυτή να ευφραίνεται στα κρυφά και να με κοιτάζει με μισόκλειστα μάτια...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... σοβαρά...;
ΟΥΛΑΦ: ... επί χρόνια...! αφού παρακαλούσα να γεράσω γρήγορα μήπως και ησυχάσω...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... άρα δεν είχε πάψει να σας πονά...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... θα σας μαρτυρήσω κάτι που μόνο ο Θεός το ξέρει... και σας το φανερώνω μόνο και μόνο για να βεβαιωθείτε πόσο ειλικρινής είμαι μαζί σας ... όταν παντρεύτηκαν έκλαψα... και το χειρότερο —όχι πως ήθελα το κακό τους— όμως βαθιά-βαθιά μέσα μου δεν ένιωθα ότι ήθελα να ευτυχήσουν...
ΟΥΛΑΦ: ... ύστερα έκαψα όλα μας τα ενθύμια, κάποιο γράμμα απ' τον καιρό που ήταν σχολείο στη Χριστιάνια και όλα τα ποιήματα που της είχα γράψει... μάζεψα τη στάχτη και τη φύλαξα σ' ένα μεταλλικό κουτί για μπισκότα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... υπάρχει ακόμα σε κάποιο συρτάρι...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... Χριστέ μου, τι ακούω κι εγώ απόψε... τελικά, κύριε πάστορ, απ' ό,τι ξέρουμε, πολύ λίγα ξέρουμε, και μετά...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ας αφήσουμε για λίγο τα ιδιωτικά, γιατί αυτή η υπόθεση δεν άρχιζε και δεν τελείωνε ανάμεσα σε μένα και σ' εκείνην... φαντάζεστε τι δημόσιο σκάνδαλο θα ξεσπούσε...; «νεαρός πάστορας σπιτώνει μια ξεπορτισμένη νιόπαντρη!»...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... φοβερό...! και θέλει όπως λένε αρχ... —χίλια συγγνώμη— θέλω να πω θέλει κότσια για να το σηκώσεις...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... έστω, αλλά γιατί...; για να κάνεις τον άντρα...; προσέξτε, αυτό μου προσάπτει η κυρία Άλβιγκ: με θεωρεί άνανδρο επειδή την έστειλα πίσω αντί να φορτωθώ την ίδια και την αποτυχία του γάμου της...! μα τελοσπάντων, όριζα ή όχι τον εαυτό μου...;
ΟΥΛΑΦ: ... σημειωτέον ότι ειδικά απ' το γάμο της κι έπειτα απομονώθηκα κι αφοσιώθηκα στη δουλειά μου, τα κηρύγματά μου ενθουσίασαν, έγραψα και μελοποίησα νέους ύμνους ... ο κόσμος άρχισε να με υπολογίζει, ο επίσκοπος πληροφορήθηκε το πρόγραμμα φιλανθρωπικών εξορμήσεων που ετοίμαζα και ζήτησα να με γνωρίσει ... η εφημερίδα «Ιερός Δεκάλογος» του Στάβανγκαρ μου παρήγγειλε μια σειρά άρθρα... όλες οι καλές οικογένειες του Ρόζενβολντ με ήθελαν στο κυριακάτικο τραπέζι τους... είχα κι όλας ένα όνομα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πληρωμένο με τη θυσία του ανδρικού μου σώματος και της νεανικής μου καρδιάς...! μάλιστα, κυρία Άλβιγκ...! κι όμως εξακολουθείτε να μου το φυλάτε που δεν κατέστρεψα τον νεαρό πάστορα Μάντερς για να ικανοποιώ τις αλλοφροσύνες του ταμπεραμέντου σας...! *(στον Νυχτοφύλακα)* ... αυτή η γυναίκα ήταν μοιραία για μένα... λες και το είχε κάμει τάμα να τσακίσει την ακεραιότητα και το ασυμβίβαστο στις ενέργειές μου...! αυτό που με αυταπάρνηση πάλευα να κρατήσω σε όλη μου τη ζωή...! αυτά που θα ακολουθήσουν έγιναν είκοσι πέντε χρόνια αργότερα... προσέξτε καλά τη στρατηγική της...!

Ο Ούλαφ αποσύρεται σε μιαν άκρη και παρακολουθεί.

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... είχα λάβει ένα γράμμα της με το οποίο με παρακαλούσε να συναντηθούμε και να συζητήσουμε ένα ενδιαφέρον ζήτημα... της απάντησα πως είμαι στη διάθεσή της... παρέλειψα να πω ότι ο καημένος ο Άλβιγκ είχε πεθάνει οκτώ χρόνια νωρίτερα από κίρρωση του ήπατος —εγώ τον εκήδεψα... χαιρόμουν που θα την έβλεπα, παρ' όλο που ήταν υψίστη αφέλεια να νομίζω ότι η ηλικιωμένη κυρία Άλβιγκ ήταν ακίνδυνη πια ... σημειωτέον ότι μετά από κείνη τη φοβερή νύχτα οι σχέσεις μας ήταν εντελώς τυπικές... βλεπόμασταν σπάνια και ποτέ μόνοι ... επίστευα ότι είχαμε πια και οι δύο —και κυρίως εκείνη— χωνέψει ότι δε γίνεται να είμαστε τίποτα το διαφορετικό από δυο παλιοί γνώριμοι... και μάλιστα χωρίς να το καταλάβω πώς ακριβώς άρχισε, εδώ και χρόνια, της μιλούσα στον πληθυντικό... και το ίδιο έκανε κι εκείνη... επίστευα επίσης ότι όπως εγώ έτσι κι εκείνη θα θεωρούσε τον πληθυντικό μας σοφή επινόηση... ότι δημιουργούσε ανάμεσά μας μια σωτήρια ψυχρότητα, μια απόσταση ασφαλείας ... και είχα κάθε λόγο να το πιστεύω γιατί επί είκοσι πέντε χρόνια κανείς δεν είπε στον άλλον «θυμάσαι αυτό, θυμάσαι εκείνο» —πράγμα το οποίο έτρεμα... τίποτα...! το παραμικρό...! σα να είχαμε πάθει αμνησία... κι όμως σ' αυτή τη συνάντηση είχα να κάνω πάλι μ' έναν άλλον άνθρωπο... *(η ηλικιωμένη Έλενα Άλβιγκ έρχεται στη σκηνή)* ... είχα να έλθω σπίτι της πολλά χρόνια ... εκτός απ' την ίδια τίποτα άλλο δεν είχε αλλάξει...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... περάστε, κύριε πάστορ...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... καλημέρα σας, κυρία Άλβιγκ...

(Χειραψία)

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... χαίρομαι που σας βλέπω...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... παρομοίως...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... είστε καλά...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δόξα τω Θεώ... και εσείς...;
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... καλά...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ευτυχώς ο καιρός βελτιώθηκε...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... ευτυχώς, είδαμε και λίγο ήλιο σήμερα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι νέα από τον Όσβαλντ, κυρία Άλβιγκ, είναι καλά...;
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... μια χαρά κύριε πάστορ, ευχαριστώ, είχα και γράμμα του προχθές...! αα, το χρυσό μου το παιδί μού γράφει τόσο συχνά...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πάντα εκεί στο Παρίσι...;
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... πάντα... για ένα νέο άνθρωπο το Παρίσι είναι ο ιδανικός τόπος...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... έχω ακουστά...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... πού θέλετε να καθίσετε...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μα, όπου νά 'ναι...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... ε, εδώ τότε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ευχαριστώ...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... και, τι να σας προσφέρουμε...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ίσως αργότερα σας ζητήσω ένα τσάι...

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... όπως θέλετε... καταρχήν, κύριε πάστορ, θέλω να σας ευχαριστήσω μ' όλη μου την καρδιά που είχατε την καλοσύνη να 'ρθείτε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μην το συζητάτε κυρία Άλβιγκ...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... φαντάζομαι ότι ο χρόνος σας θα είναι πολύτιμος...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κανένα πρόβλημα πάντως... άλλωστε μου γράφατε ότι πρόκειται για θέμα πολύ ενδιαφέρον...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... έτσι νομίζω... α! ...επ' ευκαιρία να σας συγχαρώ και για την καινούργια σας θέση...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... καινούργια θέση...;
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... το διάβασα στις εφημερίδες...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... εννοείτε στη Θεολογική Σχολή...; σας ευχαριστώ, κυρία Άλβιγκ ... δεν πρόκειται όμως για κάποια θέση, ο τίτλος του επιτίμου διδάκτορος είναι τιμητικός...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... μα τότε είναι κάτι ανώτερο κι από καθηγητής...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δεν βαριέστε, εγώ δεν δίνω και τόση σημασία σ' αυτά...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... πάντως εμείς το χαρήκαμε, είναι τιμή για όλο το Ρόζενβολντ...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... καλοσύνη σας, κυρία Άλβιγκ...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... και μια δικαίωση για σας, απ' όσο ξέρω εργάζεστε πολύ σκληρά...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... το κατά δύναμιν...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... αλλά ας μην τρώγω την ώρα σας, ας έρθουμε στο θέμα μας...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... είμαι όλος αυτιά...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... κύριε πάστορ, σκέφτηκα να ιδρύσω ένα άσυλο για ορφανά ή και γενικώς για άπορα παιδιά...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κυρία Άλβιγκ!
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... παρακαλώ...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τίποτα, συγγνώμη, συνεχίστε...!
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... ένα σπίτι όπου αυτά τα παιδιά θα έχουν στέγη, καλό φαγητό, ρούχα, δασκάλους και στοργή...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κυρία Άλβιγκ, ειλικρινά συγκινούμαι και σας συγχαίρω μ' όλη μου την καρδιά...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... έχω εξασφαλίσει όλα τα απαιτούμενα χρήματα για να λειτουργήσει απρόσκοπτα χωρίς ενίσχυση από αλλού...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μπράβο...!
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... και θα ονομάζεται «άσυλον εις μνήμην του λοχαγού Σίγκουρτ Άλβιγκ»...

Το τελευταίο είναι σωστή ψυχρολουσία για τον Μάντερς.

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... επειδή εγώ δεν ξέρω τι έγγραφα και τι ενέργειες χρειάζονται για την άδεια και λοιπά και λοιπά, θα σας παρακαλούσα να με βοηθήσετε, εσείς έχετε μεγάλη πείρα σ' αυτά...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(μαγκωμένος)* ... ναι, έχω σχετική πείρα...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... είστε και σύμβουλος σε αρκετά παρεμφερή ιδρύματα, έτσι δεν είναι...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι, βέβαια είμαι...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... οι διαδικασίες είναι απλές ή...; πώς ακριβώς αρχίζει κανείς, από πού ξεκινά...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... θα σας πω...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... ο δικηγόρος μου πάντως είναι διατεθειμένος να αναλάβει τα τρεχάματα στις διάφορες υπηρεσίες... λοιπόν τι λέτε...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(διστακτικά)* ... θαυμάσια, ναι, πραγματικά ... αλλά γιατί να μην έχει μια άλλη ονομασία...;
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... άλλη...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... υπάρχουν τόσοι άγιοι, τόσες αγίες...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... γιατί...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... θα ταίριαζε καλύτερα μια πιο κατάλληλη ονομασία...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... πρέπει να είναι αυτή που σας, είπα: «εις μνήμην του λοχαγού Σίγκουρτ Άλβιγκ» ... άλλωστε θα χρηματοδοτείται από την περιουσία του μακαρίτη που θα διατεθεί ολόκληρη γι' αυτό το σκοπό... όπως βλέπετε είναι κι αυτός ένας λόγος για να έχει το όνομα του μακαρίτη...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ο άλλος λόγος ποιος είναι...;
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... μπορώ να σας τον εμπιστευθώ...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... με φέρνετε πάλι σε δύσκολη θέση...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... δε σας υποχρέωσα να το ακούσετε κύριε πάστορ, σας ερώτησα πρώτα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(το σκέφτεται)* ... έχει σχέση με το παρελθόν...;
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... ξέρετε πολλά απ' τη ζωή μας που να πέσανε χτες τη νύχτα απ' το φεγγάρι...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... έστω, πέστε το, αλλά παρακαλώ, ας μην επεκταθούμε...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... θέλω ο γιός μου να μην έχει καμία απολύτως σχέση με την περιουσία του πατέρα του...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... το λέτε σαν να αναφέρεστε σε κάτι μιαρό...!
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... μιαρή ιστορία ήταν όλη μου η ζωή με τον Άλβιγκ και κάνω ό,τι μπορώ να την καθαρίσω... πολύ περισσότερο τη ζωή του παιδιού μου... δε θέλω να κουβαλά συνέχειες απ' το μακαρίτη...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ...επίστευα ότι μετά *(σταματά)* ...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... ναι...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τίποτα...! άλλωστε εγώ πρώτος είπα να μην επεκταθούμε...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... δε γίνεται, κύριε πάστορ, δεν το βλέπετε...; κι έπειτα τι φοβάστε πια...; ό,τι ήτανε να γίνει έγινε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... έστω, αλλά θα περιοριστώ στο σημείο αυτό...! επίστευα ότι μετά την επιστροφή σας στο σπίτι, εκείνη τη ...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... τη νύχτα, κύριε πάστορ...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... επίστευα ότι ευρήκατε ένα modus vivendi...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... δεν ξέρω λατινικά...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... έναν τρόπο να ζήσετε αρμονικά...!
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... ήταν τρισχειρότερα...! σωστή κόλαση...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πέφτω απ' τα σύννεφα... γιατί ούτε εγώ το αντελήφθην ούτε κανένας άλλος...!
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... χαίρομαι που το ακούω, αυτό σημαίνει ότι πέτυχα εκατό τοις εκατό...! σειρά σας να μου δώσετε συγχαρητήρια... μη με κοιτάτε έτσι, δεν αστειεύομαι, ήταν το έργο της ζωής μου...! σας είχα φέρει εκείνη τη νύχτα ένα *δείγμα* από τη ζωή εδώ μέσα... κι όμως κατάφερα από κει κι έπειτα να μη διαρρεύσει προς τα έξω το παραμικρό ... το πλήρωσα βέβαια ακριβά... στερήθηκα το παιδί μου με το να το στείλω από εφτά χρονώ σε οικοτροφείο, κι ύστερα στην Ελβετία κι ύστερα πάλι στο Παρίσι... δε γινόταν όμως ν' αφήσω τον Όσβαλντ να μεγαλώσει ανάμεσα σε δύο τέρατα ... το ένα ήμουν εγώ...

Κάποια παύση

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... λυπάμαι... ειλικρινά λυπάμαι...
Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... θα ήταν πληγή αγιάτρευτη για τον Όσβαλντ, που ήταν πάντα πολύ ευαίσθητος, να γνώριζε τον πατέρα του όπως είχε καταντήσει... το τι ψέματα του έγραφα, το τι επαίνους για τον μπαμπά του... καταλαβαίνετε κύριε πάστορ πόση σημασία έχει για μένα *αυτό* το ίδρυμα, με *αυτή* την ονομασία...; επιβεβαιώνει την αντίληψη που δημιούργησα στον Όσβαλντ για τον πατέρα του...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι αλλά —με συγχωρείτε κυρία Άλβιγκ— με ψέματα, εσείς η ίδια το είπατε...!

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... σας ενοχλεί προσωπικά αυτό, κύριε πάστορ;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι, βέβαια, όταν αυτά παραμένουν οικογενειακή σας υπόθεση...! αλλά το να θέλετε τη μιασμένη περιουσία του μακαρίτη —όπως εσείς την είπατε— και την απέχθειά σας γι' αυτόν, να τις μετατρέψετε σε θεάρεστο φιλανθρωπικό ίδρυμα, είναι —μακριά από σας— μια σατανική σκέψη...!

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... κατά σύμπτωση, κύριε πάστορ... είπαμε να μην επεκταθούμε... διαφορετικά θα μπορούσα να σας θυμίσω πως αν ήμουν ελάχιστα σατανική δε θα άφηνα να γλιστρήσει η ζωή, σαν άμμος ανάμεσα στα δάχτυλά μου, μαζί με τη λίγη ευτυχία που αναλογεί στον καθένα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ας περιοριστούμε στο θέμα του ασύλου κυρία Άλβιγκ...! θυμηθείτε παρακαλώ τι μου έχετε η ίδια αφηγηθεί για την έκλυτη, την ακόλαστη ζωή του μακαρίτη και συναισθανθείτε τι πάτε να απαθανατίσετε μ' αυτό το «εις μνήμην του λοχαγού» και λοιπά...! σας πάει η καρδιά να εξαπατήσετε μια ολόκληρη κοινωνία;

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... κύριε πάστορ ο κόσμος έχει άγνοια ... ξεχάσατε τι έγινε στην κηδεία του...; πόσες τιμές, πόση θλίψη... ήταν τόσο μεγαλοπρεπής όσο και ο γάμος μας... το ξέρετε ότι ακόμα μιλούν για τον επικήδειο που εκφωνήσατε...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κυρία Άλβιγκ αυτό το έκαμα σαν ιερέας σε μια θρησκευτική τελετή, σαν εντεταλμένος της αγίας ημών εκκλησίας και η εκκλησία έχει το προνόμιο να συγχωρεί ... εσείς όμως αυτό το ίδρυμα και με αυτή την ονομασία δεν το κάνετε για να τον συγχωρήσετε και να συγχωρεθεί αλλά για να τον τιμωρήσετε... πρόκειται για έναν μασκαρεμένο χονδροειδέστατο εμπαιγμό που γελοιοποιεί τους πάντες και τα πάντα...! φυσικά αυτά που είπα δεν σας τα αποδίδω ... θέλω απλώς να σας επισημάνω σε τι μπορείτε να οδηγηθείτε χωρίς να το θέλετε...!

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... κύριε πάστορ, μην προσπαθείτε να με μεταπείσετε... θα απαλλαγώ οπωσδήποτε από το άγος του Άλβιγκ και η διάθεση της περιουσίας του σ' ένα τέτοιο ίδρυμα είναι μια θεάρεστη —με την άδειά σας— απόφαση... η ονομασία που σας ενοχλεί δεν είναι η μόνη ψευδεπιγραφή στο Ρόζενβολντ και στη Νορβηγία ... και με μια παραπάνω δε χάλασε ο κόσμος... ξέρω πόσο θα χαρεί ο Όσβαλντ και πόσο περήφανος θα νιώσει για τον πατέρα του, ώστε και μόνο αυτός ο λόγος να είναι υπεραρκετός... αλλά επιπλέον, κύριε πάστορ, είναι χρόνια που προτιμώ να οδεύω με τις δικές μου ιδέες κι ας είναι και λάθος, παρά να συναρμολογώ τη ζωή μου με ιδέες και υπολείμματα απ' τη ζωή άλλων...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κυρία Άλβιγκ, ειλικρινά σας λέω, δεν καταλαβαίνω γιατί με καλέσατε, αφού δε μ' έχετε ανάγκη...

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... όχι, δα, κύριε πάστορ...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι όχι δα, αφού τις συμβουλές μου τις απορρίψατε όλες, και σας βεβαιώνω ότι αυτό, πρώτη φορά μου συμβαίνει...!

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... ελάτε τώρα, μη μου θυμώνετε, θα βρούμε την άκρη... το ξέρετε καλά ότι χωρίς τη βοήθειά σας δεν μπορώ να προχωρήσω...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κυρία Άλβιγκ, θα σας πω πέντε πράγματα που δεν επιδέχονται κανένα παζάρι...! καταρχήν μου εξομολογηθήκατε πάλι καταστάσεις που θα προτιμούσα να μην τις ξέρω...! παρόλ' αυτά θα κάνω τα στραβά μάτια, και θα παραβλέψω τους λόγους για τους οποίους κατασκευάζετε αυτό το άσυλο...! αλλά είμαι ανένδοτος στο ζήτημα της ονομασίας...! όχι, κυρία Άλβιγκ, αυτό ξεπερνά τα όρια...! εάν εξακολουθήσετε να τη θέλετε μην υπολογίζετε σε μένα...!

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... εξακολουθώ...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... λυπάμαι, αλλά τότε κι εγώ δεν θέλω ουδεμία ανάμιξη...!

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... και τι θα πούμε στον κόσμο...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μη, προς Θεού, μην αρχίζετε τους εκβιασμούς...

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... μα δεν σας έβαλα περίστροφο στην πλάτη...!

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και όμως...!

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... κύριε πάστορ, εσείς ο ίδιος εκβιάζετε τον εαυτό σας σ' όλη σας τη ζωή...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι εννοείτε πάλι μ' αυτό...;

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... κύριε πάστορ, γιατί πειράζεστε με οτιδήποτε πω...; τι θα πει τι εννοώ...; δεν υπολογίζετε πάντα και κύρια το τι θα πει ο κόσμος...; γιατί δε θέλετε να το παραδεχτείτε, ποιον φοβάστε...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δεν φοβάμαι απολύτως κανέναν...!

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... μα πριν δυο λεπτά μου μιλούσατε με δέος γι' αυτόν τον κόσμο... και σας βεβαιώ, κύριε πάστορ, ότι κι εγώ τον υπολογίζω όταν τον χρειάζομαι... αν σας πω ότι η σημερινή συνάντησή μας οφείλεται και σ' αυτούς, πώς θα σας φανεί; σε όσους είπα για το Άσυλο Άλβιγκ, η πρώτη τους κουβέντα ήταν να απευθυνθώ σε σας... κανείς τους δεν μπορεί να διανοηθεί ότι δημιουργείται ένα τέτοιο ίδρυμα και δεν είστε το πνεύμα της λειτουργίας του... όπως βλέπετε, κύριε πάστορ, θα μπορούσα να πω ότι δεν σας εξέλεξα εγώ για τον σημαντικό ρόλο που έχετε να παίξετε στο άσυλο... σας εξέλεξε η εκτίμηση και ο σεβασμός που τρέφουν όλοι για σας...! νομίζω ότι πρέπει να το λάβετε πολύ σοβαρά υπόψη σας αυτό, όπως έκαμα και εγώ...! σκεφθείτε να τους έλεγα «όχι, δε θέλω ουδεμία ανάμιξη του Μάντερς στο ίδρυμα»... ή, να αναγκαστώ τώρα να πω ότι ο Μάντερς μου δήλωσε κατηγορηματικά ότι δε θέλει ανάμιξη ... ένας Θεός ξέρει πού θα πάει ο νους τους! θα γίνουμε το θέμα της χρονιάς...! θ' αρχίσουν να γυρεύουν την αιτία, να ψάχνουν, να σκαλίζουν... και ξέρετε τι ταλαντούχοι που είναι όλοι τους στη σκανδαλοθηρία...! και μάλιστα όσο πιο πολύ εκτιμούν αυτόν που θα κουτσομπολέψουν, τόσο πιο πολύ τους πιάνει μανία να βρουν κάτι να τον εκθέσουν... νομίζω, κύριε πάστορ, ότι είμαστε καταδικασμένοι να συνεργαστούμε ... γι' αυτό ας κάνουμε όσο το δυνατόν πιο αρμονική αυτή τη συνεργασία... αν όμως συνεχίζετε να το αποκλείετε πρέπει να βρούμε μια πειστική δικαιολογία... ή μάλλον να βρείτε...! εσείς τα καταφέρνετε καλύτερα...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(εκνευρισμένος, στριμωγμένος)* ... μη βιάζεστε παρακαλώ, κυρία Άλβιγκ, μη βιάζεστε...!

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... δεν βιάζομαι, κύριε πάστορ, σκεφθείτε το με την ησυχία σας...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πάντως, σας άκουγα τόση ώρα και δεν καταλάβαινα αν σοβαρολογείτε ή αν αστειεύεστε...

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... είναι δυνατόν να αστειεύομαι με κάτι που με πονά...; μη παίρνετε την ειρωνεία της τύχης για δική μου διαολιά... και στο κάτω κάτω, μπορείτε εσείς να ξεχωρίσετε ποιον απ' τους δυο μας περιπαίζει...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κυρία Άλβιγκ, έχετε μιλήσει σε πολλούς για το ίδρυμα...;

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... όχι, το πολύ σε καμιά δεκαριά ... ίσως δώδεκα

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και είναι λίγοι οι δώδεκα...; δε μπορούσατε να το πείτε πρώτα σε μένα...!

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... κύριε πάστορ, για το καλό σας το έκαμα... είδα πρώτα πώς φαίνεται στους άλλους και σίγουρη πια για την ιδέα μου έφθασα και σε σας...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και τι ρόλο θέλετε να παίξω στο ίδρυμά σας, τι ακριβώς έχετε σκεφτεί...;

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

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ονειροβατείτε...;

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

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

Ε. ΑΛΒΙΓΚ: ... κι όμως δε σας αναγκάζω εγώ... βήμα-βήμα, χέρι, χέρι ήρθαμε μαζί ως εδώ... εγώ απλώς διεκπεραιώνω τώρα κάτι που μας πήρε από πίσω, που έγινε μόνο του... έτσι αισθάνομαι Ούλαφ, ειλικρινά...

Ο Μάντερς σεργιανά σκεφτικός πέρα δώθε... η κυρία Άλβιγκ και ο Ούλαφ φεύγουν απ' τη σκηνή.

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

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... πράγματι...

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

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

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι ευχαριστώ μου φέρνει αϋπνία...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... όλοι θα κριθούμε μια μέρα, τα ξέρετε, παπάς είστε...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τότε γιατί δεν περιμένουν εκείνη την κρίση...; γιατί πρέπει ειδικά εγώ να κριθώ και εκεί και εδώ...;

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... αυτά έχει το θέατρο τι να κάνουμε, να το καταργήσουμε...; και μην το παίρνετε προσωπικά... ξέρετε πόσοι άλλοι βρήκαν εδώ μέσα το δίκιο τους...; να, εδώ που πατάμε...! κάντε υπομονή κύριε πάστορ... να ορίστε...! εγώ σας βλέπω κιόλας με άλλο μάτι... ελάτε και μη σας νοιάζει, πάμε παρακάτω...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... περιττό να σας πω ότι αμέσως μαθεύτηκε ότι ανέλαβα την προεδρία του ιδρύματος... και επί ενάμιση χρόνο όποιος με συναντούσε έπρεπε απαραιτήτως να ρωτήσει «πώς πάει το ίδρυμα Άλβιγκ, πότε θα είν' έτοιμο;» ... σωστή καταδίωξη... εν πάση περιπτώσει, σε ενάμιση χρόνο ήταν έτοιμο να λειτουργήσει... ήρθε και ο Όσβαλντ απ' το Παρίσι, για τα εγκαίνια και η κυρία Άλβιγκ ήταν όλο χαρά... έλεγε μάλιστα πως ίσως ο Όσβαλντ μείνει πια για πάντα στο σπίτι, μαζί της ... *(σκεπτόμενος)* και όντως έμεινε... την παραμονή των εγκαινίων συναντηθήκαμε για να ρυθμίσουμε κάποιες εκκρεμότητες και για να γευματίσουμε όλοι μαζί... ως εκείνη την ώρα, ή πιο σωστά ως την επομένη, όλα πήγαιναν κατ' ευχήν ή τέλος πάντων σχεδόν κατ' ευχήν... κάποια ώρα το απόγευμα βγήκα να περπατήσω λίγο στο κτήμα τους και εκεί κοντά που αρχίζει το δάσος συνάντησα τον Όσβαλντ... σημειωτέον ότι επειδή έλειπε συνεχώς, ουσιαστικά, δεν τον ήξερα... εκτός από τη συζήτηση που είχαμε το μεσημέρι στο σπίτι, και που δεν ήταν και τόσο θερμή, ήταν η δεύτερη φορά που μιλούσαμε...

Ο Όσβαλντ έρχεται στη σκηνή.

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

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... α, ναι πάρα πολύ... η φύσις Όσβαλντ, η φύσις, έχει ανεξάντλητη ομορφιά...

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

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι έχεις δίκιο, αρκετά συχνά της φερόμαστε ελεεινά...

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

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... κι αυτό σωστό Όσβαλντ, κι αυτό σωστό... κι όμως μπορεί, όταν θέλει ο άνθρωπος, να στολίζει τη θεία δημιουργία και με τα δικά του έργα... πάρε για παράδειγμα το ίδρυμα —τι ωραία που φαίνεται από δω, δεν το είχα προσέξει— δεν είναι μια θαυμάσια ιδέα...; ένα παράδειγμα προς μίμησιν...; το είδες κι από κοντά Όσβαλντ...;

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

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

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... ναι, πολύ...

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δόξα τω Θεώ έγινε καλή δουλειά...! μπήκες και μέσα, είδες πόσο άνετα και ευχάριστα τα δωμάτια, η τραπεζαρία, η αίθουσα του σχολείου...; μελετήσαμε σχολαστικά τα πάντα ούτως ώστε να είναι ένα πρότυπο στο είδος του...! το πήραμε όλοι πολύ ζεστά... κι έτσι έπρεπε... ένα ίδρυμα εις μνήμην του πατέρα σου έπρεπε νά 'ναι αντάξιό του... άλλωστε η μητέρα σου μας είχε ζαλίσει... «θέλω ο γιος μου να το βλέπει και να καμαρώνει...» *(γελά ευχαριστημένος)*

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

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... και ευχαρίστησή μου και χρέος μου... μας συνδέουν τόσα πολλά...

ΟΣΒΑΛΝΤ: ... αλήθεια, κύριε πάστορ, πόσο καλά ξέρατε τον πατέρα μου...;

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... πόσο; για σκέψου ότι είμασταν φίλοι από τόσοι δα...!

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

ΜΑΝΤΕΡΣ: ... με τα σχολεία σου στο εξωτερικό...! είχε μεγάλα όνειρα για σένα, βλέπεις...!
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... ήταν όμως σωστό εν ονόματι των ονείρων για το μέλλον μου να τους στερηθώ τόσο πολύ...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μήπως κι αυτοί δε θα σε ήθελαν κοντά τους...; προείχαν όμως οι σπουδές σου...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... τελικά μεγάλωσα σαν ορφανός... λέτε γι' αυτό να ιδρύθηκε το ορφανοτροφείο...; εις μνήμην του ορφανού Όσβαλντ...; *(γελάει)*
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(κάνει πως χαμογελά)* ... μην το πεις ποτέ στη μητέρα σου αυτό, δε θα γελάσει καθόλου...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... όχι φυσικά...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όμως Όσβαλντ, από τη συζήτηση που είχαμε το μεσημέρι, κατάλαβα, ότι σου άρεσε να ζεις έξω...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... όχι όταν ήμουν μικρός, κύριε πάστορ... τότε υπέφερα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τους το είπες...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... όχι...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... γιατί...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... γιατί μού 'χε κολλήσει η ιδέα ότι δε με θέλουν εδώ, ότι μ' έχουν διώξει...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... νά 'ξερες πόσο τους αδικείς...!
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... είστε βέβαιος...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αν δεν ήμουν θα σου μιλούσα έτσι...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... έχω μονίμως την αίσθηση ότι δεν γνώρισα τους γονείς μου... ότι ουσιαστικά δεν ξέρω ποιοι είναι...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... είναι επειδή έλειπες...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... όχι μόνο γι' αυτό...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... για τι άλλο...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... για κάτι πιο σοβαρό ακόμη ... και δημιουργεί ένα κενό μέσα μου απ' όπου βγαίνει μια άρρωστη θλίψη...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... νομίζω πως έχεις ανάγκη να ζήσεις ένα διάστημα κοντά στη μητέρα σου και στο πνεύμα του πατέρα σου...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... αυτό θα ήθελα κι εγώ, αλλά εκεί είναι και η επιπλοκή... αναγκαστικά πρέπει να μείνω στο ίδιο σπίτι, στο σπίτι μας... ξέρετε τι θυμάμαι πιο πολύ απ' αυτό το σπίτι...; εμένα μικρό να κρυφακούω άγριες φωνές, να κρυφοκοιτάζω απ' τις κλειδαρότρυπες άγρια τραβολογήματα, μια υπηρέτρια να με αρπάζει, να με τρέχει έξω απ' το σπίτι, βρέχει χιονίζει και να με πηγαίνει περίπατο ... αργότερα αυτοί οι περίπατοι γίνανε σχολείο στην Ελβετία...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... απορώ και εξίσταμαι...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... μπορώ να σας ζητήσω μια χάρη...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... φυσικά... τι χάρη όμως Όσβαλντ...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... να μιλήσουμε για τους γονείς μου...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(σφίγγεται, σωπαίνει)* ...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... είστε ο μόνος που μπορώ να του το ζητήσω... εάν όμως έχετε λόγους να μη θέλετε...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(νευρικά)* ... όχι Όσβαλντ, τι λόγους να έχω...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... πού να ξέρω...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... απλώς σκεπτόμουν αυτό το τυχερό μου...! να είμαι για όλους ο μόνος που...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... φυσικό δεν είναι...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι αλλά τι ακριβώς θέλεις να συζητήσουμε, Όσβαλντ, γιατί και εγώ, μη νομίζεις, ξέρω μόνο ό,τι έπεφτε στην αντίληψή μου...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... έστω αυτά... υποψιάζομαι ότι κάτι συνέβαινε με τους γονείς μου...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δηλαδή...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... ζούσαν αρμονικά...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... θα έλεγα... φυσιολογικά... όπως όλα τα ανδρόγυνα...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... έπινε πολύ ο πατέρας μου...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... του άρεσε το καλό κρασί... αλλά σε ποιον δεν αρέσει ένα καλό γαλλικό κρασί...!
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... μήπως του άρεσε υπερβολικά...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ίσως λίγο παραπάνω απ' το κανονικό...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... του άρεσαν και οι γυναίκες πάνω απ' το κανονικό...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... άκουσε Όσβαλντ, εγώ έζησα χωρίς γυναίκες κι έχω άγνοια γι' αυτού του είδους τις τέρψεις... νομίζω όμως ότι άπαξ και σου αρέσει έστω και μία είναι πιθανόν να σου αρέσουν και άλλες...!
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... μήπως και τα χαρτιά και οι αλητοπαρέες...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... Όσβαλντ...!
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... συγγνώμη κύριε πάστορ δεν ήθελα να σας φέρω σε δύσκολη θέση...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... μ' έχεις φέρει σε δύσκολη θέση...! και εκτός αυτού σκέψου: μιλάς για ένα νεκρό...!
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... δε θέλω να τον κρίνω...! αλλά έχω δικαίωμα να ξέρω ποιος ήταν...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ένας άκακος άνθρωπος σε βεβαιώ, ποτέ δεν έκανε κακό από πρόθεση...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... και τι έκανε η μητέρα μου, πώς τα άντεχε, τι έκανε για τα αλλάξει...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... η μητέρα σου ευτυχώς έχει δυνατό χαρακτήρα... προσπαθούσε να τον συγκρατεί να τον προστατεύει και λίγο πολύ το κατάφερνε...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... μήπως τελικά κατάφερε μόνο να τον καταπιέζει αφόρητα...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... η μητέρα σου είναι ένας άγγελος...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... τον είχα δει να κλαίει...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... να κλαίει...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... με λυγμούς...! δεν είπατε πως ο πατέρας μου ήταν άκακος...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ρώτησε όποιον θέλεις, Όσβαλντ...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... έχω δει τη μητέρα μου να κάθεται επί ώρες μπροστά σ' ένα καθρέφτη με βλέμμα τρελής, κάτι ξένα μάτια στο πρόσωπό της...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... επιμένω ότι ήταν άκακος άνθρωπος...! όχι Όσβαλντ, κάποιο λάθος κάνεις...! σχεδόν όλα τα ανδρόγυνα έχουν τέτοια προβλήματα...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... δε μου λέτε την αλήθεια, κύριε πάστορ...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τότε δεν την ξέρω...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... έτσι φαίνεται...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τότε γιατί ρωτάς εμένα...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... νόμιζα πως κάτι θα μάθω...! κάτι θα επιβεβαιώσω...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι να επιβεβαιώσεις Όσβαλντ, τις φαντασιώσεις σου...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... ακριβώς κύριε πάστορ...! φαντασιώσεις, φαντάσματα, πέστε τα όπως θέλετε...! ακούστε λοιπόν... δε μπορούσαν φυσικά να καυγαδίζουν πάντα ψιθυριστά... άκουγα κι έβλεπα πράγματα που τότε δεν καταλάβαινα τι σημαίνανε, αλλά με τρομάζανε και γι' αυτό μείνανε στ' αυτιά μου και στα μάτια μου... μεγαλώνοντας άρχισα μέσες άκρες να τα διακρίνω... όπως όταν είσαι σ' ένα σκοτεινό δωμάτιο και με κάποιο φως που έρχεται σιγά σιγά αρχίζουν να παίρνουν σχήμα τα έπιπλα, τα κάδρα, τα σκεύη... φοβάμαι κύριε πάστορ ότι ο ένας τυραννούσε τον άλλον, πως η ζωή τους ήταν μια κόλαση...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... αποκλείεται... η παιδική ευαισθησία σου τα

μεγαλοποίησε όπως συμβ...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... και η διαίσθησή μου...; κάνει κι αυτή λάθος...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τι να πω...; νομίζω πάντως ότι αυτές οι δαιδαλώδεις σκέψεις που είναι της μόδας σ' εσάς τους νέους δε σου κάνουν καλό...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... η αλήθεια θέλετε να πείτε...; αχ κύριε πάστορ, την προτιμώ όποια κι αν είναι ... άλλωστε δεν έχω περιθώρια για άλλους εξωραϊσμούς...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... γιατί τόση μελαγχολία Όσβαλντ...; είσαι τόσο νέος, δε σου λείπει τίποτα, εδώ όλοι σε αγαπούν, αύριο στα εγκαίνια οι...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... αλήθεια κύριε πάστορ, ποιος είχε την ιδέα γι' αυτό το ίδρυμα, εσείς...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι, ποτέ...! η μητέρα σας... εγώ βέβαια εβοήθησα...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... κι αυτή την εντελώς ακατάλληλη ονομασία ποιος την διάλεξε...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... γιατί ακατάλληλη Όσβαλντ, με την περιουσία του έγινε, δε βλέπω τίποτα το μεμπτό...!
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... λατρεύω τη μητέρα μου αλλά αυτή η υποκρισία της με εξοργίζει...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... σε εγκαλώ να σκεφθείς, τι προσφέρει στην κοινωνία μας αυτό το ίδρυμα...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... θα μπορούσε να γίνει με τη δική της περιουσία... είμαι ένας Άλβιγκ...! το κανονικό θα ήταν να μου δώσει την πατρική κληρονομιά, όχι τη μητρική...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... το ίδιο δεν κάνει...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... δε βλέπετε τίποτα πίσω απ' αυτή την πρωτοτυπία...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι Όσβαλντ, δε βλέπω τίποτα το ύποπτο...!
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... αχ κύριε πάστορ, πώς σας αρέσει να τα επιδιορθώνετε όλα...!
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(θίγεται φυσικά)* ... τώρα έγινα και επιδιορθωτής... δεν πειράζει! ... επίτρεψέ μου πάντως να πω ότι είναι άρρωστες αυτές οι σκέψεις που κάνεις...!
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... μα είμαι άρρωστος, πάστορ Μάντερς...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... τότε άλλαξε ιδέες, αυτές σε αρρωσταίνουν...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... δεν τις ξεφούρνισα απ' το τίποτα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... ναι αλλά υπερβάλλεις και βασανίζεσαι χωρίς λόγο...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... ίσως να ξέρω κάτι περισσότερο...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... για μένα...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... όχι δα, τι σχέση έχετε σεις... το ξέρετε ότι μου έγραφε συνέχεια γράμματα και υμνολογούσε τον πατέρα μου και την ωραία τους ζωή...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... όχι φυσικά, πού να το ξέρω...;
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... τόσο φρικαλέο θα ήτανε να μου εξηγήσει ότι δεν τα ταιριάξανε...; άλλη όμως ήτανε η ενοχή τους: η δειλία τους να χωρίσουν απ' την πρώτη ώρα που είδαν πως είναι δύο άσχετοι...! τι εγκληματική δειλία...! μα σε τι ερημιά ζούσαν...; δεν είχαν ούτε έναν έμπιστο φίλο, να τον συμβουλευτούν, να τους βοηθήσει να φύγουν...; και τώρα αυτό το ίδρυμα, και εις μνήμην ... να απομνημονεύσει τι...;
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(έρχεται μπροστά, κοντά στον Νυχτοφύλακα)* ... εδώ θα πρέπει να κάνω μια διακοπή για να σας πω ότι ήμουνα ήδη γεμάτος κακά προαισθήματα...! το τι προμηνούσαν το ξέρετε... την ίδια την ημέρα των εγκαινίων, από κάποια περίεργη απροσεξία, οι εγκαταστάσεις του ιδρύματος έγιναν παρανάλωμα του πυρός και ήταν και ανασφάλιστο... και το τρισχειρότερο: ο Όσβαλντ, —κάτι είπε λίγο πριν, αλλά πού να πάει ο νους μου— άρρωστος από βαρειάς μορφής πατρική συφιλίτιδα, έφθασε σε κατάσταση φυτού... η ίδια η μητέρα του, η κυρία Άλβιγκ, η Έλενα αναγκάστηκε ... τα ξέρετε, ας μη συνεχίσω... ναι είχα κακά προαισθήματα, αλλά πού να φανταστώ ότι κουβέντιαζα μ' έναν μελλοθάνατο νέο...! αλλιώς δε θα του μιλούσα έτσι αβασάνιστα... *(στρέφει προς τον Όσβαλντ)* ... θα σου δώσω μια συμβουλή, Όσβαλντ, αφού σαν μεγαλύτερος, και σαν ιερέας, ίσως να ξέρω κάτι παραπάνω απ' τη ζωή...: μην αφήνεις τις νεανικές σου ιδέες και ευαισθησίες να βγάζουν στραβό κι ανάποδο ό,τι κάνανε οι καημένοι οι γονείς σου, εγώ, οι άλλοι ... με είπες *επιδιορθωτή!*... όταν έρθεις στην ηλικία μου θα διαπιστώσεις ότι τελικά όλοι *επιδιορθωτές* είμαστε ... *(γελάει βεβιασμένα για να το απαλύνει)*...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... θα το έχω υπόψη μου ... λέω να περπατήσω ακόμα λίγο πριν να νυχτώσει...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... το καλύτερο απ' όλα, Όσβαλντ... πέρασε ευχάριστα όσο καιρό θα μείνεις ακόμα εδώ και άσε τα άλλα να τα δει ο χρόνος...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... σωστά... μόνο που ο χρόνος δεν έχει λόγο να βιαστεί επειδή εγώ δεν έχω πολύ καιρό... ούτε η ωραία μας φύση έχει λόγους να προβληματιστεί επειδή εγώ κάνω δαιδαλώδεις σκέψεις... ας τ' αφήσουμε λοιπόν να τα διαχειριστεί ο χρόνος... και μην πείτε τίποτα στη μητέρα μου αν έχετε την καλοσύνη...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... φυσικά...
ΟΣΒΑΛΝΤ: ... ευχαριστώ κύριε πάστορ, καλό σας βράδυ..
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... καλό βράδυ, καλέ μου Όσβαλντ...

Ο Όσβαλντ φεύγει... ο Μάντερς μένει σκεφτικός, σιωπηλός, ακίνητος.

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... κύριε πάστορ...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... *(το σκέφτεται και το μονολογεί)* ... καλό βράδι Όσβαλντ...
ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... *(ανήσυχα αλλά συγκρατημένα)* ... κύριε πάστορ...

Ο Μάντερς στρέφει και τον κοιτάζει, αφηρημένος όμως.

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

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

ΝΥΧΤΟΦΥΛΑΚΑΣ: ... έλεγα ότι τώρα που ξέρω περισσότερα...
ΜΑΝΤΕΡΣ: ... δε χρειάζεται ... τώρα πια ξέρω εγώ λιγότερα, πολύ λιγότερα ... καληνύχτα...

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

Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»

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

- ☐ Σαίξπηρ, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις)
- ☐ Λούλας Αναγνωστάκη, *Η πόλη* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Φ.Μ. Κάνιν, *Ρασομόν* (σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους)
- ☐ *Οδύσσεια*, διασκευή του ομηρικού έπους (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις)
- ☐ Μπέκετ, *Περιμένοντας τον Γκοντό* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Λόρκα, *Των ερώτων τα θαύματα* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ Τσέχωφ, *Θείος Βάνιας* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Αριστοφάνη, *Αχαρνής* (σκηνοθεσία Νίκου Πολίτη)
- ☐ Πίντερ, *Πρόσωπα και προσωπεία* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Μπεν Τζόνσον, *Ο αλχημιστής* (σκηνοθεσία Τάκη Καλφόπουλου)
- ☐ Ηλία Καπετανάκη, *Η βεγγέρα* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ Αριστοφάνη, *Εκκλησιάζουσες* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Ιονέσκο, *Το παιχνίδι της σφαγής* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ Γιάννη Ρίτσου, *Εξομολογήσεις* (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ Α.Ρ. Γκέρνυ, *Η τραπεζαρία* (σκηνοθεσία Έρσης Βασιλικιώτη)
- ☐ Μισίμα, *Νύχτες χαμένων ερώτων* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Μαριβώ, *Η φιλονικία* (σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου)
- ☐ Μπρεχτ, *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (σκηνοθεσία Ν. Χουρμουζιάδη)
- ☐ Γκολντόνι, *Η τριλογία του παραθερισμού* (σκηνοθεσία Ν. Χουρμουζιάδη)
- ☐ Μάριου Ποντίκα, *Εσωτερικαί ειδήσεις* (σκηνοθεσία Ελένης Καρπέτα)
- ☐ *Οδύσσεια-Β* (σκηνοθεσία Κόλιν Χάρρις, επιμέλεια Νικηφ. Παπανδρέου)
- ☐ Ίψεν, *Νόρα* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Ίψεν, *Έντα Γκάμπλερ* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ *Το τέλος των Ατρειδών*, κατά Ευριπίδη (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Ρουζέβιτς, *Λευκός γάμος* (σκηνοθεσία Έρσης Βασιλικιώτη)
- ☐ Λόρκα, Φο, Μπέργκμαν, *Το μεγάλο ταξίδι* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ Σαίξπηρ, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (σκηνοθεσία Νικηφ. Παπανδρέου)
- ☐ *Το τέλος των Ατρειδών* (δεύτερη μορφή)
- ☐ Ξενόπουλου, *Ο πειρασμός* (σκηνοθεσία Πέπης Οικονομοπούλου)
- ☐ Ντύλαν Τόμας, *Κάτω από το Γαλατόδασος* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ *Μαρία Νεφέλη*, ποίηση Οδυσσέα Ελύτη (σκηνοθεσία Νικηφ. Παπανδρέου)
- ☐ Μπρεχτ, *Ο κύκλος με την κιμωλία* (σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου)
- ☐ Ευριπίδη, *Άλκηστη* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)
- ☐ Στ. Μιχαηλίδου, *Περπατώ εις το δάσος* (σκηνοθεσία Γλυκερίας Καλαϊτζή)
- ☐ Ερίκ Ρομέρ, *Τρίο σε μι μπεμόλ* (σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού)
- ☐ Κατρίν Αν, *Τίτα-Λου* (σκηνοθεσία Νικηφόρου Παπανδρέου)
- ☐ Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Ο δρόμος περνά από μέσα* (σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη)

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

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

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

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

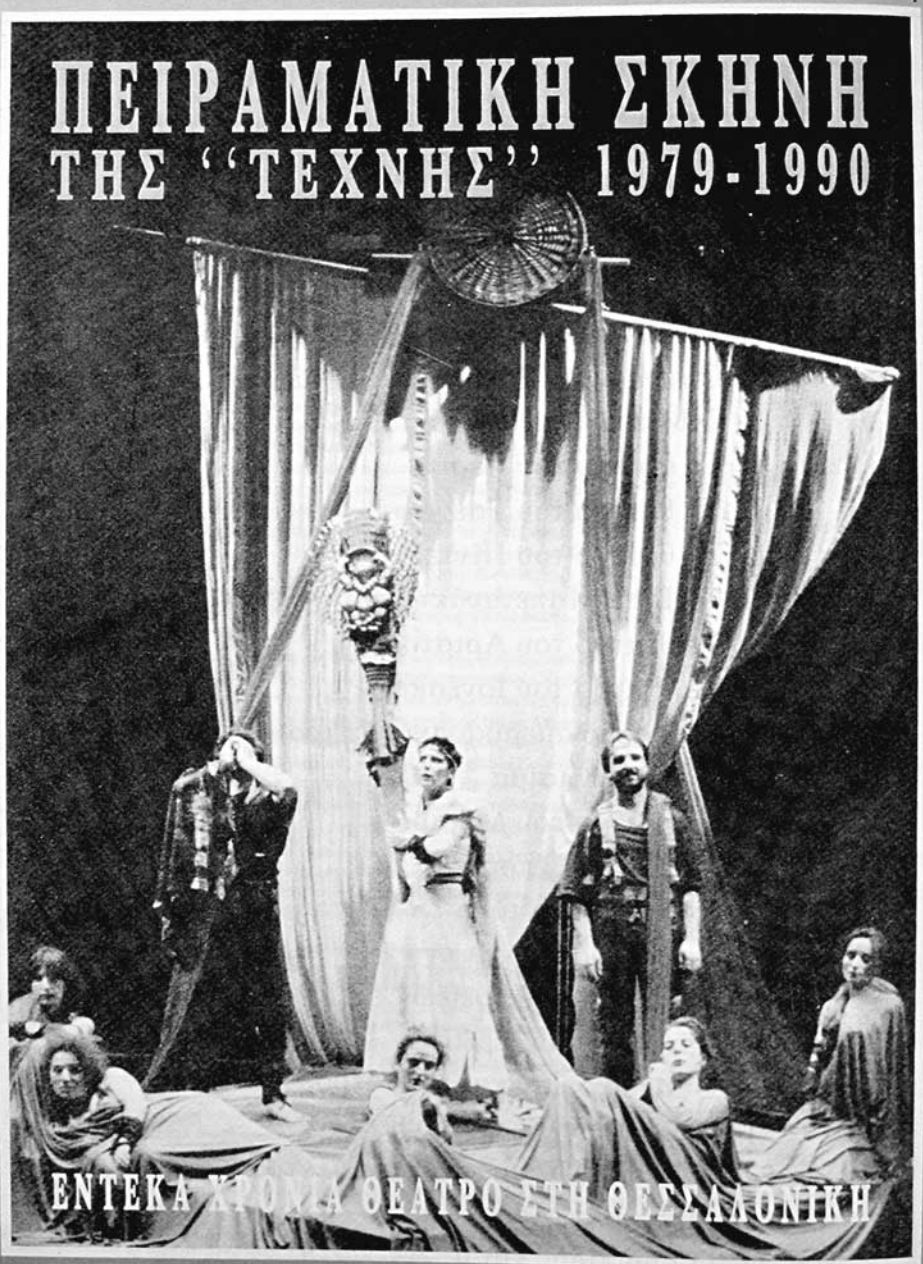
Η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» επιχορηγήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού, για το 1992-93, με το ποσό των 15.000.000 δρχ.

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

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

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

ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ "ΤΕΧΝΗΣ" 1979-1990



ΕΝΤΕΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

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

Schweiz - Ασφάλεια ☐ Ι. Μπουτάρης & Υιός Α.Ε. ☐ CRIPE - Υφάσματα Επίπλων ☐ Εγνατία Τράπεζα ☐ INFOPRINT - Εταιρεία Εκδόσεων και Πληροφορικής ☐ Colibri - Graphic Design Studio ☐ Ελένη Λαζαρίδου.