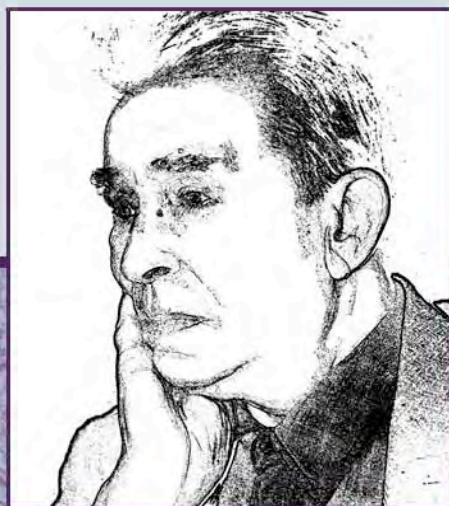


ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

Ψενικά διακείμενα
στη δραματουργία του
Ιάκωβου Καμπανέλλη



ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	9
ΑΝΤΙ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ:	
Στη μακρά οδό της καμπαναλλικής δραματουργίας.	11
1. Καμπανέλλης – Ίψεν:	
Μεθοδολογικές αναζητήσεις μιας συνάντησης.	23
2. <i>Στη Χώρα Ίψεν</i> ως υπερκείμενο των <i>Βρυκολάκων</i>	49
Α. Το επίπεδο των δραματικών προσώπων και η «κατάσταση» του ηθοποιού.	55
Β. Το γλωσσικό επίπεδο	76
Γ. Η δομή του έργου.	82
3. <i>Η Τριλογία της Ανλής</i> και τα ιψενικά της διακείμενα.	95
Α. Ο αρχιμάστορας Σόλνες ως προδιαγεγραμμένη «μοίρα» του οικοδόμου Αλέξη.	98
1. Εξωσκηνικά σημεία χωροθέτησης (λόγος-χωρός) του Αλέξη και του Σόλνες	107
2. Ο επαγγελματικός προσανατολισμός του Αλέξη και τα λεξήματα της δραματικής ειρωνείας του διακείμενου.	111
3. Το παράλογον της εξωσκηνικής φωτιάς και ο κατά προσδοκίαν πλουτισμός	115
4. Ο νεοδαρβινιστής Σόλνες, ο προτεστάντης Γιάλμαρ και οι απόηχοί τους στην <i>Έβδομη Μέρα της Δημοουργίας</i> . . .	121

Β. Από τη Νόρα στη Χριστίνα: Το κυλιόμενο «θαύμα»	127
Γ. Ένας Κρόγκσταδ απ' τη Σύρα	135
Δ. Μια «αγριόπαπια» στην Αυλή του Βύρωνα	141
Ε. Ένας κύριος Βέρλε στην πλατεία Κουμουνδούρου	148
ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ	159
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ	165
Α. Θεατρικά κείμενα αναφοράς	165
Β. Για τη δραματολογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη	167
1. Αυτοτελή κείμενα ή αναφορές σε ευρύτερα έργα	167
2. Αφιερώματα σε περιοδικά/Προγράμματα παραστάσεων	174
Γ. Γενική βιβλιογραφία	175
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	183
Α. Θεατρικών – Κινηματογραφικών – Μουσικών και Λογοτεχνικών Έργων	183
Β. Δραματικών Προσώπων	187
Γ. Θεατρικών Σκημών – Θιάσων – Στούντιο	190
Δ. Ονομάτων	191
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ	197
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ (έρευνα – επιμέλεια: Μάρθα Κοσκινά)	215
1. Παραστασιογραφία των τεσσάρων έργων αναφοράς του Ι. Καμπανέλλη	217
2. Κριτικογραφία των τεσσάρων έργων αναφοράς του Ι. Καμπανέλλη	247
3. Ελληνικές μεταφράσεις των ψενικών έργων αναφοράς	253
4. Ελληνική παραστασιογραφία των ψενικών έργων αναφοράς (1940-2003)	257

3

Η Τριλογία της Αυλής και τα ιφενικά της διακεείμενα

ΤΑ ΤΡΙΑ ΠΡΩΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ που γνώρισαν τη σκηνή, δηλαδή η *Έβδομη Μέρα της Δημιουργίας*, *Η Αυλή των Θαυμάτων* και *Η Ηλικία της Νύχτας* έχουν καθιερωθεί ως η *Τριλογία της Αυλής*, παρόλο που το τρίτο από αυτά δεν έχει καμιά «αυλή» στο σκηνικό ή, έστω, στον δραματικό του χώρο⁸⁹. Οι μελετητές έχουν ήδη

89. Τάσος Λιγνάδης, «Μια σύντομη ξενάγηση στο Θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, Τόμος Δ', ό.π., σ. 12. – Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, «Ο χώρος ως κιβωτός χρόνου», *Θεατρικά Τετράδια*, 25, ό.π., σ. 7. – Καίτη Διαμαντάκου, «Ο χώρος μιας τριλογίας. “Έβδομη μέρα της δημιουργίας”, “Η αυλή των θαυμάτων”, “Η ηλικία της νύχτας”», *Δρώμενα*, 14, Μάιος – Ιούνιος 1995, σσ. 41-46. – Πώργος Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, ό.π., σ. 22. Αρχής γενομένης από τον Τάσο Λιγνάδη που τον εισάγει (ό.π., σ. 12), κανείς από τους μελετητές που αναφέρονται στον όρο «τριλογία», ορίζοντας ως κοινό συνεκτικό κρίκο των έργων της την «αυλή» – η οποία λειτουργεί περισσότερο και από σκηνική όψη ως το οργανικό κέντρο της συνθέσεως των τριών έργων, με σαφέστατη την ελληνική της ιθαγένεια–, δεν εξηγεί γιατί *Η Ηλικία της Νύχτας* ανήκει στην «τριλογία της αυλής», αφού δεν διαθέτει «αυλή» ούτε στον σκηνικό ούτε στον δραματικό της χώρο, παρά μόνον ένα εξωτερικό δρόμο. Εξάλλου, το έργο αυτό δεν αφορά, όπως επισημαίνεται, ούτε τη μικροαστική (*Έβδομη Μέρα της Δημιουργίας*) ούτε τη λαϊκή (*Η Αυλή των Θαυμάτων*)

αναλύσει επαρκώς τη λειτουργία της «αυλής» ως ανοιχτού-δημόσιου χώρου με την ιδιαίζουσα αρχιτεκτονική της που παραπέμπει σε θεατρικά διακείμενα από το νεοελληνικό θέατρο ή την αρχαία τραγωδία και κωμωδία⁹⁰ μέχρι το αρχαίο αλώνι⁹¹. Εξίσου, έχει αναλυθεί ο ρόλος της «τριλογίας» στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο και οι δρόμοι που άνοιξε για τους σύγχρονους θεατρικούς μας συγγραφείς όπως και για το αποκαλούμενο «θέατρο της καθημερινής ζωής»⁹².

τάξη, αλλά την αστική η οποία δεν μένει σε αυλή. Άλλο αν η δραματουργική σύνθεση της περιεργής συγκατοίκησης των ενοίκων του παλιού αρχοντικού της πλατείας Κουμουνδούρου δημιουργεί οιονεί σχέσεις μεταξύ αστικής και εργατικής τάξης; τούτες όμως διέπονται αυστηρά από τον ταξικό άξονα πάνω-κάτω που δεν επιτρέπει την ανάμειξη των ενοίκων, τη συναδελφικότητα, την αλληλοβοήθεια. Οι τελευταίες μόνον μεταξύ των κάτω (αστέγων από τους βομβαρδισμούς) εκδηλώνονται, αλλά δεν αποτελούν το βασικό μοτίβο του έργου. Ο Νικηφόρος Παπανδρέου («50 χρόνια θέατρο», στο: *Ιάκωβος Καμπανέλλης, 50 χρόνια θέατρο*, Ανοιχτό Θεάτρο, ό.π., σ. 87), τηρώντας αποστάσεις από τον όρο αυτό υιοθετεί τον μάλλον επιτυχέστερο «νεορεαλιστική τριλογία».

90. Εκτός από τα προαναφερθέντα μελετήματα, βλ. ακόμα: Platon Mavroumoustakos, «Espace dramatique – espace scénique dans le théâtre Néohellénique contemporain», Thèse de Doctorat de 3e cycle, Paris, Université Paris III, 1987. – Πλάτων Μαυρομούστακος, «Απόπειρα κωδικοποίησης ενός θεάτρου της καθημερινής ζωής», *Εκκύκλημα*, Ιανουάριος – Μάρτιος 1990, σσ. 53-55. – Του Ίδιου, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, το Θέατρο Τέχνης και το θαύμα της Αυλής», στο: *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο*, Τόμος Ζ', ό.π., σσ. 30-38. – Του Ίδιου, «Χώροι της δραματουργίας του Ιάκωβου Καμπανέλλη», στο: *Ιάκωβος Καμπανέλλης, 50 χρόνια θέατρο*, ό.π., σσ. 81-84. – Γιώργος Πεφάνης, «Τοπίο μέσα σε τοπίο: πρωτεύισμοί του δραματικού χώρου στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Δρώμενα*, 14, ό.π., σσ. 31-40.

91. Αl. Vavouroulou-Halls, *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, Athens, Diogenis, 1982, σ. 114.

92. Ο όρος έχει υποστηριχθεί επανειλημμένα από τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο στα έργα του και έχει επαρκώς αναλυθεί. Όπως σημειώνει σε άρθρο του: «Το “θέατρο της καθημερινής ζωής” [...] απετέλεσε τον βασικό κανόνα γύρω από τον οποίο οργανώθηκε η θεατρική ζωή της Ελλάδας για αρ-

Αναφέρθηκαν, δε, ακόμα, στην αρχή αυτής της μελέτης, οι απόπειρες ανεύρεσης επιδράσεων στα έργα αυτά από ξένες δραματογραφίες. Δεν έχω να προσθέσω τίποτε περισσότερο σε όλα αυτά τα απόλυτα σωστά. Οι παρατηρήσεις, άλλωστε, που ακολουθούν δεν αναιρούν κατ' ουδέναν λόγο τη δημιουργημένη εικόνα για τα τρία έργα. Επιδιώκουν, μόνο, να φωτίσουν, εν είδει ενός παιγνίου με φακούς που αναβοσβήνουν, στιγμιότυπα των έργων αυτών στα οποία μορρούν να ανιχνευτούν ψενικά διακείμενα.

κετά χρόνια κυρίως χάρι στην πρακτική και την παράδοση του Θεάτρου Τέχνης και μοιάζει να ολοκληρώνεται στα μέσα της δεκαετίας του '80». Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Σύγχρονο Ελληνικό θέατρο. Σημειώσεις για μια ιστορική προσέγγιση», στο: *Οκτώ θεωρητικά κείμενα για το θέατρο*, ό.π., σσ. 122-123. – Του Ίδιου, «Χώροι της δραματοουργίας του Ιάκωβου Καμπανέλλη», ό.π., σ. 82. – Του Ίδιου: «Η Ελληνική δραματοουργία μετά το 1974: Τάσεις και στάσεις», στο: Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, *Έκδοση Πολύτιμης Ύλης. Α' Συμπόσιο Νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1999, σσ. 26-27. – Του Ίδιου: «Προβλήματα υφολογικής κατάταξης της σύγχρονης ελληνικής δραματοουργίας», στο: Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, *Το Ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Β' Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000, σ. 36. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει ο όρος «δραματοουργία της καθημερινής απόδρασης» που εισηγείται ο ίδιος. Για μια απαξιωτική μάλλον τοποθέτηση απέναντι στο καλούμενο «θέατρο της καθημερινότητας» βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Η εκδίκεση των ονειρών», στο: *Οκτώ θεωρητικά κείμενα για το θέατρο*, ό.π., σ. 145, όπου σημειώνει ενδεικτικά: «Συγγραφείς με ακραίο υπερβατικό ποιητικό λόγο στις παρθενικές εμφανίσεις τους, υποχωρούν μέσα στη δεκαετία του '70 σε κοινότοπα σχήματα και προσχωρούν στο θέατρο της “καθημερινότητας”». Χωρίς να έχουν, βέβαια, καμμία συγγένεια ή επίδραση από το λεγόμενο “θέατρο της καθημερινότητας” που –αναίτια μάλλον– έλαμψε τα τελευταία χρόνια, στη Γαλλία κυρίως, αλλά και αλλού, με σπουδαιότερο εκπρόσωπό του τον Μισέλ Βιναβέρν.

Α. Ο αρχιμάστορας Σόλνες ως προδιαγεγραμμένη «μοίρα» του οικοδόμου Αλέξη

«Τα διακείμενα συνίστανται από απλές λεκτικές αναφορές σε έργα ή καταστάσεις του παρελθόντος, μέχρι την αυτούσια σχεδόν παράθεση σημασιολογικών στοιχείων στο νεότερο έργο [...] Είναι προφανές ότι με τον τρόπο αυτό τόσο η διατύπωση όσο και η πρόσληψη του μηνύματος διασφαλίζεται και διευκολύνεται από την ιστορική προοπτική, στην οποία εγγράφεται και λειτουργεί με τη σειρά του», σημειώνει ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης⁹³. Βέβαια, αναγκαία προϋπόθεση λειτουργίας των διακείμενων είναι όχι η συνειδητή ή μη ένταξή τους στο κείμενο από τον συγγραφέα όσο η δυνατότητα ανάγνωσής τους από τον αποδέκτη, πράγμα που, όπως επισημάναμε πιο πάνω, εξαρτάται από τη γνωστική ικανότητα του αναγνώστη/θεατή.

Στην τυπολογία των κοινωνικών τύπων που έχει εισαγάγει ο Καμπανέλλης στο ελληνικό θέατρο, μεταπλάθοντας συχνά τύπους του προπολεμικού μας θεάτρου⁹⁴, ο Αλέξης της *Έβδομης Μέρας της Δημιουργίας* κατέχει μιαν ιδιαίζουσα θέση. Άλλοτε φέρεται ενδεδμενός τον μανδύα του ποιητικού συμβολισμού⁹⁵ και άλλοτε περι-

93. Ζ. Ι. Σιαφλέκης, *Η εύθραυστη αλήθεια*, ό.π., σ. 14.

94. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Χαρακτήρες και ρόλοι του ελληνικού θεάτρου», *Εκκύκλημα*, Ιανουάριος – Μάρτιος 1990, σ. 32.

95. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, μιλώντας για την «ανατροπή» που έρχεται εκ των έσω του αναπαριστώμενου σκηνικού χώρου, αναφέρει ως παράδειγμα τους Δημήτρη και Μαρίνα της *Ηλικίας της Νύχτας* και προσθέτει: «Το ίδιο συμβαίνει και στην “Έβδομη μέρα της δημιουργίας”. Εκεί βέβαια ο ήρωας δεν είναι καπάτσος, υπερβαίνει τα μέτρα του. Είναι ο ίδιος τύπος φωτισμένος με έναν ποιητικό συμβολισμό, με λαϊκή φρόνηση και όχι με κοινωνιολογική ματιά. Έχει όμως μέσα του τον Στέλιο, στα θετικά του στοιχεία». *Αυτόθι*, σ. 33.

γράφεται ως αντιπροσωπευτικό δείγμα των θυμάτων «μιας κοινωνίας που τους αρνείται κάθε δικαίωση», αναγκασμένα έτσι «να παρμένουν εγκλωβισμένα σ' ένα αλλοτριωτικό σύστημα που αδυνατούν να κατανοήσουν και να υπερβούν και οδηγούνται σε αποτυχία κάθε φορά που επιχειρούν μια ηρωική έξοδο»⁹⁶.

96. Θόδωρος Γραμματάς, «Χρονικότητα του “είναι” και διαχρονικότητα του τραγικού. Διαστάσεις της “Μοίρας” στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Δρόμωνα*, 14, Μάιος – Ιούνιος 1995, σ. 29. Ο αρθρογράφος προσθέτει ακόμα: «Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Αλέξη στην “Έβδομη Μέρα της Δημοκρατίας”, τη στιγμή που, ύστερα από αλλεπάλληλες αποτυχίες και απογοητεύσεις, καταφέρνει να συνειδητοποιήσει τη θέση του και για πρώτη φορά ν' αγωνιστεί ενάντια στις δυνάμεις που τον καθυποτάσσουν, σκοτώνεται πέφτοντας από την οικοδομή στην οποία είχε πάει να δουλέψει, δηλώνοντας ενδεικτικά το αδιέξοδο στο οποίο είναι καταδικασμένος ο μικροαστός», *αυτόθι*. Ο ίδιος μελετητής υποστηρίζει ότι με το πρόσωπο του Αλέξη εγκαινιάζεται ένας αντιπροσωπευτικός «ήρωας» του νεοελληνικού θεάτρου που θα κυριαρχήσει στην ελληνική σκηνή. Είναι ο τύπος του «μικροαστού» που συνήθως προέρχεται από την επαρχία και έχει εγκατασταθεί σε φτωχογειτονιά της πρωτεύουσας, δεν διαθέτει τον απαραίτητο εξοπλισμό (μόρφωση, εξειδικευμένη γνώση, ταξική συνείδηση), γκετοποιείται στην «αυλή» που κατ' αυτό τον τρόπο αναδεικνύεται σε ιδεολογικό (και φυσικά θεατρικό) σύμβολο. Στόχος του ήρωα αυτού είναι το βόλεμα αλλά η αποτυχία του τον κάνει να μεταθέτει τις ευθύνες του σε άλλους ή στη «μοίρα», με αποτέλεσμα μια παθητική αντιμετώπιση της ζωής και την καταδίκη των μηχανισμών του συστήματος που εγκλωβίζουν τη δυναμικότητά του. Βλ. Θόδωρος Γραμματάς, «Μεταπολεμικό Ελληνικό Θέατρο. Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου», *Σύγκριση/Comparaison*, 5, 1993, ό.π., σ. 24. Η πλήρης αυτή περιγραφή και ερμηνεία του ήρωα μέσα από μια συγκεκριμένη οπτική δεν εξηγεί τις πηγές δημιουργίας του τύπου αυτού. Με άλλα λόγια, η αναφορά προσπαθεί να κινηθεί στον χώρο μιας αντανάκλαστικής κοινωνιολογικής προσέγγισης σε συνδυασμό με ψυχολογικές ερμηνείες, ενώ δεν λαμβάνονται υπόψη δομικές ομολογίες μεταξύ έργου και κοινωνίας ούτε τα διακείμενα που αποτελούν το δραματουργικό υλικό διαμόρφωσης του συγκεκριμένου δραματικού προσώπου από τον Καμπανέλλη. Είναι ενδιαφέρον, ακόμα, να υπογραμμιστεί ότι η σύγχρονη, του έργου, κριτική δεν μπόρεσε ούτε την αναφορά στην ελληνική πραγματικότητα να διακρίνει, γεγονός που επηρεάζει

Οι κριτικές που γράφονται όταν πρωτοπαίχτηκε το έργο στο Εθνικό Θέατρο (1956) διχάζονται μεταξύ του αν ο Αλέξης είναι

και την κρίση της για τη δραματουργική αξία του έργου (βλ. σχετικά παρακάτω). Η *Εβδομη Μέρα της Δημιουργίας* διασκευάστηκε από τον ίδιο τον Καμπανέλλη για τον κινηματογράφο και σκηνοθετήθηκε από τον Βασίλη Γεωργιάδη (1966). Ο Καμπανέλλης μετέθεσε την υπόθεση κατά μία δεκαετία αργότερα, ενσωματώνοντας την περίοδο των πολιτικών κινητοποιήσεων της δεκαετίας του '60 και καθιστώντας έτσι εμφανέστερη τη μεταβατική περίοδο που προκαλεί ανομικές συμπεριφορές, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Αναφερόμενος στην κινηματογραφική αυτή εκδοχή, ο Κ. Κυριακός, αφού επισημαίνει ότι ο νεορεαλιστικός τόνος [της ταινίας] δίνει αυθεντικότητα στην καταγραφή τόσο της φτωχικής αυλής όσο και της αδυσώπητης πολιτείας, υιοθετώντας και αυτός, ακόμα και λεκτικά, τις προαναφερθείσες κρίσεις για το πρόσωπο του Αλέξη, προσθέτει χαρακτηριστικά: «Αν το βασικό πρόσωπο του έργου φαντάζει ένας ανεδαφικός ρομαντικός, που χωρίς τις ανάλογες δυνατότητες προσπαθεί να υπερβεί τη μετριότητα, δεν είναι λίγες οι ευθύνες του κοινωνικού περιγυρου. Αυτή την κοινωνική πραγματικότητα περιγράφει με αφηγηματική επάρκεια και αίσθηση του μέτρου ο Βασίλης Γεωργιάδης». Βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Από τη σκηνή στην οθόνη*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2002, σσ. 47, 177. Φαίνεται, έτσι, πως η κινηματογραφική εκδοχή, με την αναμφισβήτητη νεορεαλιστική γραφή της, ήλθε να επιβεβαιώσει τις αντανakλαστικές κοινωνιολογικές θεωρίες για το έργο.

Ο σεναριογράφος Καμπανέλλης αποτελεί μια παράλληλη έκφραση του θεατρικού Καμπανέλλη. Το κινηματογραφικό μέσο τον κάνει να κινείται ακόμα πιο κοντά στα ζητούμενα των κυρίαρχων καλλιτεχνικών ρευμάτων της εποχής. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι δεν δημιουργεί και στον τομέα αυτόν ταινίες-σταθμούς. Αρκεί να θυμηθούμε τα σενάρια ταινιών όπως η *Στέλλα* (1955, σκηνοθεσία Μιχάλης Κακογιάννης), ο *Δράκος* (1956, σκηνοθεσία Νίκος Κούνδουρος), *Το Αμαξάκι* (1957, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος), *Κορίτσια στον Ήλιο* (1968, σκηνοθεσία Βασίλης Γεωργιάδης) κ.ά. Από τα θεατρικά του, εκτός από τη *Στέλλα* (*Η Στέλλα με τα Κόκκινα Γάντια*) και την *Εβδομη Μέρα της Δημιουργίας*, στον κινηματογράφο έχει μεταφερθεί *Η Γειτονιά των Αγγέλων* με τίτλο *Γυμνοί στον Ήλιο* (1969, σκηνοθεσία Πάννης Δαλιανίδης). Για τον σεναριογράφο Καμπανέλλη βλ. επίσης: Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάννη*, 7, 1994, σσ. 165-195.

«ένας ασυμβίβαστος και ένας απροσάρμοστος, που δεν θέλει να υποταχθεί στις πεζότητες της ζωής» ή αντίθετα ένας άβουλος και ανήμπορος που λανθασμένα εκλαμβάνεται «γητευτής του απόλυτου»⁹⁷. Άλλες κριτικές αναρωτιούνται μήπως πρόκειται για «μια εντελώς ειδική περίπτωση, παθολογική μάλλον, ενός φαντασιόκοπου ανθρώπου, δηλαδή από την ίδια του τη φύση ανίκανου για οποιαδήποτε δημιουργία, που κανένα περιβάλλον και καμμιά ενίσχυση δεν θα μπορούσε να τον σώσει»⁹⁸ ή, αντίθετα, για έναν «ανεδαφικό ρομαντικό που το ανθρώπινο μαρτύριο τον τυραννεί περισσότερο από τους άλλους, γιατί αυτός θέλει πιο πολλά απ' τον καθήνα και μπορεί πιο λίγα από οποιονδήποτε»⁹⁹; Άλλες, τέλος, καταλήγουν ότι εκπροσωπεί «το μεγάλο δράμα του ανθρώπου που αγωνίζεται να βρη τρόπο ν' αξιοποιήσει την δημιουργική του δύναμη [...] μα δεν υπάρχει η κατανόηση του κοινωνικού περιγύρου»¹⁰⁰. Ένας σύγχρονος μελετητής του καμπανελλικού έργου αίρει τον προβληματισμό και, εξηγώντας τη δισημία του τίτλου του έργου (μέρα δημιουργίας του ανθρώπινου όντος και μέρασχόλης), καταλήγει: «Το ανθρώπινο ον που είναι από τη φύση του δημιουργικό, εγκλωβίζεται εδώ από τον κοινωνικό του περιγύρο, αλλά και από τους δικούς του ακροβατισμούς»¹⁰¹.

97. Κλέων Παράσχος, *Η Καθημερινή*, Ιανουάριος 1956. Αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, Τόμος Α', ό.π., σ. 284.

98. Βάσος Βαρίκας, *Τα Νέα*, Ιανουάριος 1956. Αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, Τόμος Α', ό.π., σ. 282.

99. Μάριος Πλωρίτης, *Ελευθερία*, 1956. Αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, Τόμος Α', ό.π., σ. 286.

100. Ειρήνη Καλκάνη, *Απογευματινή*, Ιανουάριος 1956. Αναδημοσιεύεται στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, Τόμος Α', ό.π., σ. 289.

101. Πώργος Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις*, ό.π., σ. 120. Μια ανάλογη ερμηνεία του τίτλου έχει προταθεί και από τον

Ιωσήφ Βιβιλάκη, «Δοκιμή παράλληλης ανάγνωσης δύο νεοελληνικών θεατρικών έργων», ό.π., σ. 679, ο οποίος, αφού προβαίνει σε μια ασαφή και μάλλον αυθαίρετη νοηματικά –σε σχέση με τη χρονική δομή του έργου– διαπίστωση, ότι δηλαδή: «Ο σκηνικός χρόνος κατά τον οποίο επιτελείται η κατάρρευση του Αλέξη είναι η έβδομη κατά σειρά και τελευταία μέρα του έργου» (:), προσθέτει ότι: «Αυτή η επιλογή του Καμπανέλλη παραπέμπει τόσο στη βιβλική διήγηση για την κοσμική Δημιουργία και τον αγιασμό της εβδομης, όσο και στη σημασία που αποκτά αργότερα, ως ημέρα του Κυρίου πλέον, ημέρα γιορτής αφού κάθε Κυριακή η Εκκλησία χαίρεται για το γεγονός της Αναστάσεως του Ιησού. Μ' αυτόν τον τρόπο εντείνεται το τραγικό γεγονός του θανάτου ενός νέου παιδιού. Η χαρά μετατρέπεται σε οδύνη, η οποία όμως κοινωνείται με τους υπόλοιπους γείτονες». Είναι κατανοητό ότι μια τέτοια τοποθέτηση βρίσκεται στον αντίποδα ακριβώς της ερμηνείας, κοινωνιολογικής και διακειμενικής, που επιχειρείται από το παρόν κείμενο, όπως θα δούμε κατωτέρω (παράγρ. 4, σσ. 121 κ.ε.).

Σε μια εποχή που το θέατρο του Ίψεν φαίνεται να έχει πάψει πλέον να επηρεάζει την ελληνική δραματουργία, ο καρμινανελλικός διάλογος με τους ιψενικούς *Βρυκόλακες* δημιουργεί ερωτήματα ως προς τη βαθύτερη σχέση του Καμινανέλλη με τον Ίψεν και οδηγεί, αναγκαστικά, σε μια επανεξέταση, κάτω από αυτή την οπτική, παλαιότερων έργων του Έλληνα συγγραφέα.

Εκτός από το έργο *Στη χώρα Ίψεν*, η μελέτη εστιάζει την έρευνά της κυρίως στα πρώτα έργα του Καμινανέλλη που ανέβηκαν επί σκηνής, τη γνωστή τριλογία της *Έβδομης μέρας της δημιουργίας*, της *Αυλής των θανμάτων* και της *Ηλικίας της νύχτας*, γνωστή για την «ηθογραφική» της διάσταση και την προφανή της ελληνικότητα, επιδιώκοντας να εντοπίσει, σε αυτά ακριβώς τα έργα, ίχνη της ιψενικής δραματουργίας μέσω μιας διακειμενικής προσέγγισης που οδηγεί και σε μια κοινωνιολογική επαναπροσέγγισή τους.

ISBN 960-375-642-3



9 789603 756422

ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧ/ΣΗΣ 3642