

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

Ήφηνικά διακείμενα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη, Αθήνα, Μεταίχμιο 2003, σσ. 281, 17 εικ, ISBN 960-375-642-3.

Η μονογραφία του Δημήτρη Τσατσούλη, επίκουρου καθηγητή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Πάτρας, προσφέρει μια πρώτη σύνθετη μελέτη για το θέμα των επιρροών σ' έναν απ' τους σημαντικότερους, αν όχι τον σημαντικότερο Έλληνα θεατρικό συγγραφέα της μεταπολεμικής εποχής. Και μάλιστα αφιερώνει το σύνθετο μελέτημά του για τον Καμπανέλλη αποκλειστικά σ' ένα μόνο «διακείμενο», που είναι το θεατρικό έργο του Ένρικ Ίφεν. Χαρακτηριστικά δεν χρησιμοποιεί την έννοια της «επιρροής» ή «επίδρασης» αλλά το *intertext*, τα παιχνίδια αναφορών και επικοινωνίας ανάμεσα σε κείμενα, για να περιγράψει αυτό που γίνεται στην περίπτωση του Καμπανέλλη και του Ίφεν. Ο νεαρός Καμπανέλλης, ως γνωστό, ήταν μανιακός αναγνώστης του Ίφεν και τον συνδέουν πολυάριθμοι δεσμοί με τον Νορβηγό δραματουργό. Αυτός ο διάλογος με τον συνάδελφο επάνω στα φιορντ κρατούσε για όλη τη ζωή του, φτάνει σε μια λεπτότητα και σ' ένα βάθος ασυνήθιστο, ώστε η ανάλυση των σχέσεων αυτών να έχει και κάποιο παραδειγματικό χαρακτήρα για τη θεωρία της συγκριτολογίας. Η συζήτηση κιόλας των λεπτομερειών των προτάσεών του, η οποία φοβούμαι ξεπερνάει τις δυνατότητες μιας απλής βιβλιοκρισίας, έχει ένα αυτόνομο ενδιαφέρον, που ξεπερνά και τη συγκεκριμένη περίπτωση.

Η μονογραφία ξεκινά με ένα γενικό κεφάλαιο: «Αντί εισαγωγής. Στη μακρά οδό της καμπανέλλικης δραματουργίας» (σσ. 11-22), όπου παρουσιάζεται η περίπτωση του Καμπανέλλη, «όχι μόνο το αντιπροσωπευτικότερο κομμάτι, αλλά συμπτώκνωση ολόκληρου του ελληνικού μεταπολεμικού θεάτρου μας, τόσο σε επίπεδο θεματικής όσο και σε επίπεδο μορφής» (σ. 11)· ο συγγρ. αναλύει εν συντομία το σύνολο της δραματουργικής του προσφοράς και προβαίνει και σε σχόλια για το κάθε έργο ξεχωριστά. Το πρώτο κεφάλαιο, «Καμπανέλλης – Ίφεν: Μεθοδολογικές αναζητήσεις μιας συνάντησης» (σσ. 23-48), εξετάζει την παρουσία του Ίφεν στο συνολικό έργο του, αλλά και άλλων κλασικών θεατρικών συγγραφέων του μοντερνισμού, όπως είναι ο Τσέχοφ και ο Πιραντέλλο, αναφέρει τις απόψεις της θεατρικής κριτικής (ακόμα και την άκριτη συσχέτιση της «Αυλής των θαιμιάτων» με τις «Σκινές δρόμου» του Elmer Rice), προβληματίζεται στο ζήτημα, σε ποιο βαθμό και με ποιον τρόπο η περίπτωση του Καμπανέλλη εντάσσεται στη μεθοδολογία της συγκριτικής γραμματολογίας και αναζητάει το ιστορικό της πρόσληψης του Νορβηγού δραματουργού στην Ελλάδα. Στο κέντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται βέβαια η ανασκευή («σπουδή») των «Βρικολάκων» στη «Στη Χώρα Ίφεν». Ο συγγρ. επισημαίνει, πως η περίπτωση του Καμπανέλλη είναι διαφορετική από αυτήν των άλλων Ελλήνων δραματουργών που «μυμούνται» ή «επηρεάζονται» από τον Νορβηγό: «Σε αντίθεση με την ορατή επίδραση του Ίφεν στην ελληνική δραματουργία της εποχής λίγο πριν και μετά το γύρισμα του 20ού αιώνα, ο Καμπανέλλης δεν είναι μιμητής, ούτε δείχνει να επηρεάζεται ετεροχρονισμένα από τη περιρρέουσα ατμόσφαιρα και τις ιδεολογικο-κοινωνικές ανησυχίες του νορβηγού συγγραφέα. Στη θέση των επιδράσεων ή δανείων μιας συγκριτολογικής προσέγγισης, μάλλον η έννοια της 'ανασκαφής' του ιφενικού έργου εκ μέρους του Καμπανέλλη θα ήταν ευστοχότερη. Τούτο δεν αποκλείει, φυσικά, το γεγονός ότι μέσα σε κάποια διαφορετικά γλωσσικά ή πραγματολογικά περιβάλλοντα εντοπίζονται μικρότερες μονάδες/διακείμενα (λεκτικές, νοηματικές, σκηνικές κ. ά.), των οποίων η διαπραγματέυση υπερβαίνει τα κλασικά συγκριτολογικά εργαλεία» (σσ. 35 εξ.). Η νεοελληνική δραματουργία γνωρίζει και μια άλλη τέτοια περίπτωση, που είναι το «Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει» (1936-37, δημοσιευμένα στη *Νέα Εστία* 72/848, 1962, σσ. 1522-

1569) του Καζαντζάκη, το οποίο «παίζει» με παρόμοιο τρόπο με το «Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα» του Πιραντέλλο. Αλλά και ο ίδιος ο Καμπανέλλης προσφέρει και άλλα παραδείγματα, ιδίως με την ανασκευή αρχαιοελληνικών θεμάτων, αλλά και στην περίπτωση του έργου «Το παραμύθι χωρίς όνομα», διασκευάζοντας το γνωστό πεζογράφημα της Πηνελόπης Δέλτα.

Με το πιο επιφανές παράδειγμα, «*Στη Χώρα Ίψεν* ως υπερκείμενο των *Βρικόλακων*» (σσ. 49-94), ασχολείται το δεύτερο κεφάλαιο, έργο που παραπέμπει ήδη στον τίτλο του στη διασκευή, στη «σπουδή» του Νορβηγού δραματουργού, στο ξαναγράψιμο των «Βρικόλακων», που τόσο μεγάλη επίδραση είχαν στη νεοελληνική δραματολογία και με την παράσταση των οποίων, το 1894, αρχίζει ουσιαστικά ο μοντερνισμός στη νεοελληνική δραματολογία και το «Θέατρο των ιδεών», στη συμπλήρωση, στο διάλογο, στη μετασκευή, στη συνάντηση ή όπως θέλει κανείς να ονομάσει αυτό το μεθερμηνευτικό και αναπλαστικό παιχνίδι που παίζει ο Καμπανέλλης με το «πρότυπό» του, ξεκινώντας, όπως και σε άλλες περιπτώσεις, από την άποψη, πως η μορφή του πάστορα Μάντρες έχει αδικηθεί και παρερμηνευτεί. Ωστόσο δεν μπορούμε να υπεισέλθουμε εδώ στις λεπτομέρειες αυτής της αναζήτησης αλλαγών, νύξεων, προσαρμογών, της εισαγωγής δεύτερων επιπέδων πραγματικότητας, ετεροχρονισμών και παράλληλων παρουσιάσεων διαφορετικών, βιογραφικών, και σταθμών σ' ένα ελεύθερο παιχνίδι του σκηνικού χώρου και χρόνου. Αυτό όμως είναι αντικείμενο ειδικής μονογραφίας, που πρέπει κάποτε να γραφτεί για τον Καμπανέλλη, ως τον επιφανέστερο και πολυγραφότερο δραματουργό του ελληνικού μεταπολεμικού θεάτρου, ο οποίος αποτελεί, μόνος του, ένα ολόκληρο κεφάλαιο της θεατρικής ιστορίας του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Όπως και σε άλλα έργα του («Τελευταία Πράξη») εισάγει και ένα επίπεδο «θεάτρου» στην υπόθεση, μια πιραντέλλινη διάσταση αυτονόμησης του θεατρικού στοιχείου, το οποίο παραμένει όμως αωρούμενο και το οποίο δημιουργεί μια πολύπλοκη κατάσταση αναφορών και διακειμενικών νύξεων. Το έργο του διαβάζεται ως έργο γραμμένο από τους Ίψεν/Καμπανέλλη. Ο Τσατσούλης παρακολουθεί αυτό το παιχνίδι σε τρία επίπεδα: «Α. Το επίπεδο των δραματικών προσώπων και η 'κατάσταση' του ηθοποιού» (σσ. 55 εξ.), «Β. Το γλωσσικό επίπεδο» (σσ. 76 εξ.) και «Γ. Η δομή του έργου» (σσ. 82 εξ.) και καταλήγει: «Ο Καμπανέλλης, με το έργο του *Στη Χώρα Ίψεν*, δεν κάνει απλώς μια βαθιά μελέτη της ιψενικής δραματολογίας αλλά κάνει θέατρο ολόκληρη τη θεωρία του θεάτρου σε συμπτυκνωμένη μορφή. Γνωρίζοντας, ίσως, πως στο θέατρο, η θεωρία βρίσκεται σε στενή (ετιμολογική) συνάφεια προς τη θεατρική πράξη: θεωρία σημαίνει 'το να είναι τις θεατής εν τω θεάτρω'» (σ. 94). Αυτή η εφαρμοσμένη στην πράξη μιας «σπουδής» θεωρία όμως δεν μπορεί να ανασυσταθεί εδώ.

Το τρίτο κεφάλαιο, «*Η Τριλογία της Αυλής και τα ιψενικά της διακειμένα*» (σσ. 95-157), καταπιάνεται με τα έργα «*Έβδομη Μέρα της Δημιουργίας*», «*Η Αυλή των Θαυμάτων*» και «*Η Ηλικία της Νύχτας*». Αυτό προκαλεί *prima vista* περισσότερη έκπληξη. Το πρώτο τμήμα του κεφαλαίου, «Α. Ο αρχαιότερος Σόλνες ως προδιαγεγραμμένη 'μοίρα' του οικοδόμου Αλέξη» (σσ. 98 εξ.) φαίνεται πως έχει κάποιες δυνατότητες σύγκρισης με τον κεντρικό ήρωα της «*Έβδομης Μέρας*». Ο συγγρ. στέκεται πρώτα στις αντιδράσεις της κριτικής στην παράσταση του 1956, που ήταν και η πρώτη επίσημη αναγνώριση του Καμπανέλλη ως θεατρικού συγγραφέα, γιατί με αυτό το έργο εγκαινιάστηκε η «*Νέα Σκηνή*». Ύστερα αναλύει πρώτα «1. Εξωσκηνικά σημεία χωροθέτησης (λογό-χωρος) του Αλέξη και του Σόλνες» σχετικά με την οικοδομή και το πέσιμο από το ύψος: «2. Ο επαγγελματικός προσανατολισμός του Αλέξη και τα λείψματα της δραματικής ερωτικής του διακειμένου» αφορά το επίγραμμα που θέλει να εξασκήσει ο Αλέξης: να είναι σχεδιαστής σε εργοστάσιο (αρχαιότερο στον Ίψεν), ενώ καταλήγει ανειδίκευτος εργάτης που κουβαλάει λάσπες (έβδομη μέρα της δημιουργίας) στην οικοδομή αντίθετα, στο παράδειγμα «3. Το παράλογο της εξωσκηνικής φωτιάς και ο κατά προσ-

δοκίαν πλουτισμός» διακρίνω μια υπερερμηνεΐα, που μοιάζει με κατασκευάσμο του μελετητή, ο οποίος στη λεπτομερέστατη μελέτη και των κειμένων και στη συστηματική εξέταση μαζί με την εξημιμένη φαντασία και την προσδοκία της ανακάλυψης βλέπει πράγματα που άλλοι δεν τα βλέπουν πια. Θέλω να τονίσω όμως σ' αυτό το σημείο, ότι μπορεί να έχω και άδικο: η σύγκριση αυτή κινείται σε τόσο λεπτεπίλεπτα πεδία, που η ερμηνευτική «ορθότητα» διαλύεται πλέον σε ένα φάσμα ερμηνευτικών δυνατοτήτων, οι οποίες δεν είναι καθόλου απαλλαγμένες από υποκειμενικές εκτιμήσεις, αλλά εξαρτώνται από ευαισθησίες και διεισδυτικές ικανότητες. Έχοντας όμως πρόσφατα μελετήσει το σύνολο του έργου του Καμπανέλλη μου φαίνεται, πως σ' αυτό το σημείο ο συγγραφέας ξεπερνά τα ανεπαίσθητα και δυσδιάκριτα, συχνά, όρια της ερμηνευσιμότητας. «4. Ο νεοδαρβινιστής Σόλνγκερ, ο προτεσταντής Γιάλμαρ και οι απόηχοί τους στην Έβδομη Μέρα της Δημιουργίας» μου προκάλεσε παρόμοιες εντυπώσεις.

Το δεύτερο μέρος του άρθρου, «B. Από τη Νόρα στη Χριστίνα: Το κυλιόμενο 'θαύμα'» (σ. 127 εξ.), αφορά επίσης το ίδιο έργο, αλλά τώρα τη μορφή της ονειροπόλας Χριστίνας που ζει μέσα στα ψέματα, τα οποία δημιουργεί η ίδια και στα οποία πιστεύει· αλλά το ζωτικό ψεύδος αποδεικνύεται θανατηφόρο. «Γ. Ένας Κρόγκοταδ απ' τη Σύρα» (σ. 135 εξ.) αναφέρεται στον πατέρα του Αλέξη και τη δικαιολογία του, πως δεν κατάλαβε πως ο γιος του ήθελε να γίνει επιστήμονας – και η παραλληλία αυτή μου φαίνεται πως πλησιάζει την υπερερμηνεΐα (αλλά με τις παραπάνω επιφυλάξεις), ενώ η θεματική ενότητα «Δ. Μια 'αγριόπαπια' στην Αυλή του Βύρωνα» (σ. 141 εξ.) αναφέρεται πλέον στην «Αυλή των θαυμάτων», όπου ο Γιάλμαρ συγκρίνεται με τον Ιορδάνη (το όπλο, το κυνήγι των γατών, το παρά λίγο ασύχημα). «E. Ένας κύριος Βέρλε στην πλατεία Κουμουνδούρου» (σ. 148 εξ.) αναφέρεται στην «Ηλικία της Νύχτας», όπου η σχέση του πατέρα Καρά με το γιο του Δημήτρη συγκρίνεται με τη σχέση του εργοστασιάρχη Βέρλε με τον γιο του Γκρέγκερς· στη σύγκριση όμως εμπλέκεται και ο γερο-Έκνταλ που αντιστοιχεί, κατά το συγγρ., στον κατεστραμμένο Σαρρή, η αυτοκτονία του όμως συσχετίζεται και με την αυτοκτονία του Δημήτρη. Αλλά εδώ η διακειμενική ανίχνευση μετρεδύεται πλέον στα γρανάζια υποθέσεων ως προς την πλοκή: «Σαρρής – Δημήτρης: ο Καμπανέλλης οδηγεί τα ιφνικά διακείμενα ένα βήμα πιο πέρα. Μοιάζει σαν να υποδεικνύει ότι, αν ο γερο-Έκνταλ και ο Γκρέγκερς, αντίστοιχα, είχαν αυτοκτονήσει, η άδικη αυτοκτονία της μικρής Έντβιγκ δεν θα είχε συμβεί» (σ. 156 εξ.). Ομολογώ ότι αυτόν τον συλλογισμό δυσκολεύομαι να τον ακολουθήσω. Ενώ το συμπέρασμα, στη γενική του διατύπωση, φαίνεται πιο ταυριαστό: «Ο Καμπανέλλης, έτσι, πολύ πριν από το έργο *Στη Χώρα Ίψεν* τέμνει με ποικίλους τρόπους τα ιφνικά δραματικά πρόσωπα, δοκιμάζοντας τρόπους διαφυγής ή ανατροπής της μοίρας που τους χάραιζαν τα κείμενα στα οποία ανήκουν. Προς τούτο, δεν έχει άλλον τρόπο από το να τα επανηγγράψει, παραλλαγμένα ή μη, σε νέα κείμενα, νέες χώρες, νέες εποχές, δοκιμάζοντας έτσι την τύχη τους σε διαφορετικά περιβάλλοντα. Σε νέους Δραματικούς Κόσμους» (σ. 157).

Ακολουθούν «Επιλογικά» (σ. 159 εξ.), η «Βιβλιογραφία αναφοράς» (σ. 165 εξ.), το ευρετήριο (σ. 183 εξ.), το φωτογραφικό υλικό (σ. 197 εξ.), και σ' ένα παράρτημα της Μάρθας Κοσκινά μια «Παραστασιογραφία των τεσσάρων έργων αναφοράς του Ι. Καμπανέλλη» (σ. 217 εξ.), μια «Κριτικογραφία» των έργων αυτών (σ. 247 εξ.), «Ελληνικές μεταφράσεις των ιφνικών έργων αναφοράς» (σ. 253 εξ.) και «Ελληνική παραστασιογραφία των ιφνικών έργων αναφοράς (1940-2003)» (σ. 257 εξ.).

Πρέπει να λεχθεί χωρίς περιστροφές, ότι η μονογραφία του Τσατσούλη σπάει ένα φράγμα ποιότητας στη διερεύνηση των «επιδράσεων» και διακειμένων, ένα θέμα που με έχει απασχολήσει επίσης, σχετικά με παλαιότερη εποχή του νεοελληνικού θεάτρου, αλλά επίσης με μεθοδολογικές προεκτάσεις (B. Πούγγρο: *Ράμπα και παλκοσένικο*, Πορεία, Αθήνα 2004, σ. 30-58). Τι είναι «απήχηση» και τι είναι «διακείμενο» στην κάθε συγκεκριμένη περίπτω-

ση; Με ποιες μορφές εκδηλώνονται και πού είναι τα όριά τους; Τι είναι τυχαίο και τι εσκεμμένο, τι συμβατική ομοιότητα και τι συνειδητή (υποσυνειδητή) μίμηση ή χρήση; Σ' αυτό το είδος μελετημάτων της μεθοδολογίας των προσληπτικών διαδικασιών στο νεοελληνικό θέατρο, (αλλά και στη λογοτεχνία), βρισκόμαστε ακόμα κάπως στην αρχή και δεν υπάρχουν γενικά αποδεκτές αποφάνσεις. Ίσως όμως πρέπει να αντισταθούμε ως ένα βαθμό στον πειρασμό, που προσφέρει κάποια (μετα)μοντέρνα τάση και μόδα προς τη «συγκριτομανία» και διατρέχουμε τον κίνδυνο να μείνουμε στο τέλος μόνο με διακεείμενα χωρίς κείμενα πια;

Έτσι η μελέτη του Δ. Τσατσούλη έχει και τη μεθοδολογική σημασία της, ως μια πιλοτική εργασία που προκαλεί μια συζήτηση, και το γεγονός, ότι με μερικά παραδείγματα μπορώ εν πρώτους να συμφωνήσω ενώ με άλλα διατηρώ επιφυλάξεις, να είναι ένα γεγονός πιο πολύτιμο από την κατ' αρχήν συμφωνία σε όλα, γιατί δημιουργεί ακριβώς το διάλογο· οι διαφωνίες πάντα προωθούν τη γνώση περισσότερο παρά οι καθησυχαστικές συμφωνίες, που απλώς ενισχύουν ένα αροραγές (συνδικαλιστικό) μέτωπο των ειδικών και απόψεις αυθεντίας, που δεν επιδέχονται αμφισβήτηση από καμιά πλευρά. Και αυτό ισχύει ακόμα περισσότερο στον καθαρά αισθητικό τομέα και σ' ένα γνωστικό πεδίο, όπου ο καθένας (ή και κανένας) δεν έχει εκ των προτέρων δίκαιο, και κάθε άποψη έχει την ίδια σημασία και αξία όπως η άλλη. Για την τεκμηρίωση των επιμέρους επιφυλάξεών μου όμως χρειάζεται περισσότερο χώρος απ' ό,τι μπορώ να διαθέσω στο σημείο αυτό. Ο Τσατσούλης πάντως με τη μονογραφία αυτή προώθησε την προβληματική της πρόσληψης στο νεοελληνικό θέατρο σ' ένα επίπεδο, στο οποίο καμιά προηγούμενη μελέτη δεν έχει φτάσει, και δεν φαίνεται να είναι τελείως τυχαίο, πως το επίτευγμα αυτό συσχετίζεται με το δραματικό έργο του Καμπανέλλη, το οποίο διακρίνεται από πολλαπλές γόνιμες επαφές με τους κλασικούς του μοντέρνου δράματος, αλλά αυτές περνούν πάντα από ένα πολύ ισχυρό προσωπικό φίλτρο και οδηγούν σε νέες συνθέσεις καθαρά προσωπικές.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

MICHAEL MESCHKE

Το θέατρο στ' ακροδάχτυλα, μετάφραση Μαργαρίτα Κουλεντιανού, εισαγωγή – επιμέλεια – επίμετρο Αντιγόνη Παρούση, Αθήνα Τυπωθήτω 2004, σσ. 295, 27 εικ., ISBN 960-402-149-4.

Πρόκειται για την αυτοβιογραφία του Γερμανού μαριονετίστα Michael Meschke, που μεγάλωσε στη Σουηδία κι έγινε ο ιδρυτής του γνωστού «Μαριονέτεατρν» (1958-1998) και είχε ιδιαίτερες σχέσεις με την Ελλάδα, όπου ήταν και ένα από τα ιδρυτικά μέλη του ελληνικού UNIMA, της ένωσης των κουνκλοπαχτιών. Η αυτοβιογραφία αυτή δεν είναι μόνο ενδιαφέρουσα για τα πραγματολογικά της στοιχεία, αλλά είναι γραμμένη και με βrio και σοφία, συγκινητική απολογία μιας δραστηριότητας ζωής σε προχωρημένη ηλικία, γεμάτη από καλλιτεχνικούς και φιλοσοφικούς προβληματισμούς. Ο συγγρ. γράφει ειδικό πρόλογο για την ελληνική έκδοση (σσ. 13 εξ.), ενώ τον πρόλογο του τόμου συντάσσει ο Jacques Lang (σσ. 15 εξ.). Η «Εισαγωγή στην ελληνική έκδοση. Ο μαριονετίστας του 20ού αιώνα» (σσ. 17 εξ.) συντάσσεται από την Αντιγόνη Παρούση, η οποία εξάγει την προσωπικότητα του συγγρ. και προσδιορίζει τη θέση του και την προσφορά του στο μοντέρνο κουνκλοθέατρο σε παγκόσμια κλίμακα, που ανέβασε την τέχνη της μαριονέ-