

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία του προγράμματος
«Δημιουργική Γραφή»

«Ευρωπαϊκή και ελληνική ποίηση με θέμα το θέατρο. Συγγραφή πρωτότυπου
θεατρικού έργου σε έμμετρο λόγο»

Τσαβδάρης Ευάγγελος

Επιτροπή Κρίσης

MARIA MYTILINAKI KENNEDY

ANNA ΜΙΣΟΠΟΛΙΝΟΥ

ΣΟΦΙΑ ΝΙΚΟΛΑΙΔΟΥ

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2024

ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΗΛΩΣΗ-ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή Ευάγγελου Τσαβδάρη που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

«Ευρωπαϊκή και ελληνική ποίηση με θέμα το θέατρο. Συγγραφή
πρωτότυπου θεατρικού έργου σε έμμετρο λόγο»

Τσαβδάρης Ευάγγελος

Επιτροπή Επίβλεψης Μεταπτυχιακής Εργασίας

MARIA MYTILINAKI KENNEDY

ANNA ΜΙΣΟΠΟΛΙΝΟΥ

ΣΟΦΙΑ ΝΙΚΟΛΑΙΔΟΥ

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2024

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία οφείλει ευχαριστίες στα μέλη της τριμελούς επιτροπής του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου και κυρίως στις καθηγήτριες Ελίνα Νταλακλίτσα, με την οποία οραματιστήκαμε τα πρώτα σπάργανα και τους πρώτους πυλώνες του παρόντος θέματος, αλλά το τέλος του ταξιδιού οφείλεται εξ ολοκλήρου στην υπομονή, την παρότρυνση και τα κίνητρα που μου παρείχε η κυρία Μαίρη Μυτιληνάκη την οποία ευχαριστώ με τον τρόπο αυτό.

Ως άνθρωπος όμως οφείλω να αποδώσω μέγιστη ευγνωμοσύνη σε έναν άνθρωπο ο οποίος λειτουργεί ως αφανής ήρωας και μου δανείζει τα χέρια, την ψυχή, την ψυχική και σωματική της κόπωση, τη φαιά της ουσία γενικότερα. Αναφέρομαι στη φίλη μου Σοφία Αγγελίδου η οποία εδώ και μία δεκαετία βρίσκεται πίσω από κάθετι που προσπαθώ να δημιουργήσω και το ευπρεπίζει παλεύοντας στις αντίξοες συνθήκες που μου είχε δημιουργήσει φυσικά η κινητική αναπηρία και διόγκωσε ο κορονοϊός. Εξάλλου εδώ και τρία χρόνια υπήρξε παντελής αδυναμία γραφής και με τεράστιες εργοθεραπείες και ψυχοθεραπεία κατάφερα να επανακτήσω την ικανότητά μου στη γραφή. Χωρίς όμως την τελική πινελιά της Σοφίας κανένα κείμενό μου δεν θα μπορούσε να είναι ηλεκτρονικά μορφοποιημένο και ευανάγνωστο.

Περίληψη

Η σημαντικότητα της αναφοράς στις διάφορες σχολές και τα ρεύματα με τα οποία ξεκινάει το ξεδίπλωμα των κεφαλαίων και τη συλλογιστική της η παρούσα εργασία, δημιουργεί την αίσθηση μιας βαθμιαίας αλλαγής, που προσέφερε μία ευρύτητα στην μελέτη των ρευμάτων και των επιρροών στο θέατρο. Οι επιρροές του ευρωπαϊκού θεάτρου οδηγούν στην αλληλεπίδραση, το συγκερασμό και στο τέλος τη συνομιλία του θεάτρου με τις άλλες τέχνες, δηλαδή την διακειμενικότητα. Η ποιητική διάσταση όμως παίρνει τις πιο έντονες μορφές της από τον και τον Πιραντέλο και τον Καβάφη.

Ο κύριος πυρήνας της πρότασης που παρέχει η παρούσα μελέτη, εδράζεται στο εάν ο ποιητικός λόγος ρέει δομικά και αβίαστα στα πλαίσια του θεάτρου, αν υφίσταται ποιητική λειτουργικότητα και κατά πόσον αυτή μπορεί να περιοριστεί σε κάποια δεδομένα χαρακτηριστικά και τέλος αν όλα αυτά μπορούν να υπάρξουν στον σφιχτοδεμένο και οριοθετημένο χώρο του θεάτρου που περιορίζεται στα πλαίσια μιας θεατρικής σκηνής.

Ο τρόπος που διακτινώνεται εδράζεται σε τρεις άξονες. Πρωτίστως να διαφανεί πώς οι διάφορες σχολές και τα ρεύματα επηρέασαν την διακειμενικότητα του θεατρικού λόγου σε σχέση με άλλες μορφές τέχνης και ιδιαίτερα με την ποίηση. Δευτερευόντως, η εργασία προχωρεί σε μια πρόταση για τον ποιητικό λόγο στο θέατρο και ποιο συγκεκριμένα τη λειτουργικότητά του μέσα στο θέατρο, τα χαρακτηριστικά που αυτή περιλαμβάνει καθώς και την σύκνωση που θα πρέπει να αποκτά στον χωροχρόνο της σκηνής. Τέλος, η διπλωματική αυτή εργασία προχωρεί σε μια πρόταση με βάση την οποία ο γράφων δόμησε το θεατρικό του έργο «Άρπινα, δυο τραύματα μαλώνουν με τους στίχους», ως μια πρωτότυπη και αυτούσια ιδέα πάνω σε δικούς του στίχους, για να εξυπηρετηθούν οι απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα που τίθενται.

Λέξεις κλειδιά: Ρεύματα της τέχνης στο θεατρο, ποίηση, θέατρο, λειτουργικότητα

Abstract

The importance of referencing the various schools and movements with which the unfolding of the chapters and the reasoning of the present work begins, creates a sense of a gradual change, which offered a breadth in the study of the movements and influences in theater. The influences of European theater lead to interaction, synthesis, and ultimately the dialogue of theater with other arts, that is, intertextuality. However, the poetic dimension takes its most intense forms from both Pirandello and Cavafy.

The main core of the proposal provided by the present study rests on whether poetic language flows structurally and effortlessly within the framework of theater, whether there is poetic functionality and to what extent it can be limited to certain given characteristics, and finally, whether all these can exist within the tightly knit and defined space of theater, which is confined to the bounds of a theatrical stage.

The way it radiates is based on three axes. Primarily, to reveal how the various schools and movements influenced the intertextuality of theatrical language in relation to other forms of art and especially with poetry. Secondly, the work proceeds with a proposal for poetic language in theater and more specifically its functionality within the theater, the characteristics it includes, as well as the density it should acquire in the space-time of the stage. Finally, this dissertation proceeds with a proposal based on which the author structured his theatrical work "Arpina, two wounds quarrel with the verses," as an original and self-contained idea based on his own verses, to serve the answers to the research questions posed.

Keywords: Art movements in theater, poetry, theater, functionality

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	3
Περίληψη	4
Abstract	5
1. Ευρωπαϊκή Ποιητική και Θέατρο σήμερα στη Σύγχρονη Εποχή	8
1.1. Ρεύματα και Κυριότερες σχολές	8
1.1.1 Μοντερνισμός	8
1.1.2. Συμβολισμός	9
1.1.3. Φουτουρισμός	9
1.1.4. Σουρεαλισμός	10
1.1.5. Το θέατρο του παραλόγου	11
1.1.6. Εξπρεσιονισμός	11
1.2. Επιρροές του Ευρωπαϊκού Θεάτρου στην Ευρωπαϊκή ποίηση	13
1.3. Θεωρητικοί που συμβάλλουν στη διαμόρφωση της ποιητικής θεματικής που εστιάζει στο θέατρο.	13
1.3.1 Λουίτσι Πιραντέλο	14
1.3.2. William Shakespeare	16
1.3.3.1. Λειτουργικότητα ποιητικών αισθητικών στοιχείων στο έργο του Σαίξπηρ	16
1.4. Λειτουργικά Χαρακτηριστικά Σύγχρονης σχέσης θεάτρου-ποίησης	17
1.4.1. Δομή μιας Παράστασης ώστε να υπακούει στα προαναφερόμενα χαρακτηριστικά	20
1.5. Παραδείγματα Θεατρικών έργων που ανέβηκαν και τα χαρακτηριστικά τους	22
2. Ελληνική ποίηση και θέατρο	26

2.1. Έλληνες Ποητές που εμπνεύστηκαν από το θέατρο	26
2.1.1. Κωνσταντίνος Καβάφης και θέατρο	27
2.1.2. Γιώργος Σεφέρης και θέατρο	29
2.2. Χαρακτηριστικά – τεχνοτροπίες θεατρικών παραστάσεων που βασίζονται στην ποίηση- Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα θεατρικών παραστάσεων	31
Διαπιστώσεις – Συμπεράσματα – Επεκτάσεις	37
Παράρτημα	38
Βιβλιογραφία	59
Ελληνόγλωσση	59
Ξενόγλωσση	61
Δικτυακοί τόποι	62

1. Ευρωπαϊκή Ποιητική και Θέατρο σήμερα στη Σύγχρονη Εποχή

1.1. Ρεύματα και Κυριότερες σχολές

1.1.1 Μοντερνισμός

Στο παρόν κεφάλαιο επιχειρήθηκε μία περιδιάβαση στις σημαντικότερες σχολές και τα ρεύματα προκειμένου να αναδειχθεί η σταδιακή εξέλιξη στο θεατρικό λόγο, ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ των καλλιτεχνών και των επιρροών που αυτές επέφεραν σε αυτόν.

Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, η ύπαρξη δραματουργών όπως ο Henrik Ibsen, ο August Strindberg, ο Anton Chekhov, αλλά και ο Bernard Shaw σφράγισε το κίνημα του ρεαλισμού. Το κίνημα είχε μικρή διάρκεια, 30 περίπου χρόνων, από την εποχή που έχουμε την εμφάνιση του πρώτου ρεαλιστικού δράματος έως την εποχή του Shaw. Οι μεταγενέστεροι δημιουργοί όπως ο Arthur Miller και ο Tennessee Williams οφείλουν βέβαια την επιρροή τους στον Τσέχωφ και τον Ίψεν αλλά το ύφος της γραφής τους είχε διαφοροποιηθεί ακολουθώντας την κοινωνία (Γεωργιάδη κ.α., 2023).

Η ατμόσφαιρα του δημιούργησαν τα διάφορα φιλοσοφικά ρεύματα συγκριτικά με τη θεωρία που επέφερε η άνθηση της φιλοσοφίας, διαμόρφωσαν ένα περιβάλλον που ευνόησε τα καλλιτεχνικά ρεύματα. Ο ρεαλισμός σχηματοποιήθηκε με βάση τη θεωρία της κοινωνικής επιλογής του Δαρβίνου, με σημαντικές συμβολές από διάφορα άλλα γνωστικά αντικείμενα, με ενδεικτική αναφορά στην οικονομική θεωρία του Κάρολου Μαρξ καθώς και στους θεωρητικούς Comte και Taine. Οι προαναφερόμενες επιρροές οδήγησαν τους θεατρικούς συγγραφείς σε μία συνομιλία του θεάτρου με άλλες τέχνες και κυρίως με την ποίηση. Με το πέρασμα των χρόνων άρχισαν να αλλάζουν οι συσχετισμοί που αφορούν τον θεατρικό συγγραφέα, τους ηθοποιούς, το κείμενο και την αλληλεπίδραση με τον θεατή.

Η νεωτερικότητα και η μετανεωτερικότητα είναι πηγή προβληματισμού και πολλών ερευνητικών ερωτημάτων στην παρούσα εργασία. Ένα από τα πρώτα στοιχεία που επηρέασαν τη γραφή στα θεατρικά πράγματα, αποτέλεσε ο ρόλος της γυναίκας με αφορμή το έργο του Ερρίκου Ίψεν " το Κουκλόσπιτο" το οποίο προκάλεσε μία κοινωνική ανακατανομή των στερεοτύπων και των

συμβάσεων που μεταφέρθηκε στη σκηνή αλλά και στη φόρμα (Levitas, 2017· Krasner, 2012). Δημιουργήθηκαν ρόλοι με χειραφετημένες πρωταγωνίστριες, και το κλίμα αυτό έφερε το θέατρο σε αλληλεπίδραση με την κοινωνία στοιχείο που αποτυπώθηκε στο ύφος της γραφής (Levitas, 2017).

1.1.2.Συμβολισμός

Ο συμβολισμός, όπως προκύπτει από τον εισηγητή του ρεύματος Stephane Mallarmé (1842-1898), αντιλαμβάνεται τις λέξεις ως σύμβολα, που καλούνται να απεικονίσουν τις αντίστοιχες έννοιες. Με άλλα λόγια πρόκειται για ένα σημερινό πρόδρομο της σημειωτικής θεωρίας. Τα προαναφερθέντα λεγόμενα αποτυπώθηκαν σε εφημερίδα της εποχής το 1860 (Styan, 1981α).

Σύμφωνα με τον Mallarmé ένα σύμβολο, αποτυπώνει περισσότερα από όσα δύναται να απεικονίσουν τα πραγματικά του στοιχεία. Η θεατρική γραφή αυτό μετουσιώθηκε με πολλαπλές σκηνικές και σκηνογραφικές έννοιες. Για να κατανοήσουμε τη σχέση του Mallarmé με τη θεατρική γραφή θα πρέπει να σκεφτούμε το δράμα ως μια μυστικιστική τελετουργία. Στο θεατρικό έργο του με τίτλο Ηρωδιάδα (1898) που παρότι δεν κατάφερε να παιχτεί στο θέατρο, παρουσιάζονται όλα τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά (Styan, 1981α).

Ως απάντηση στο κίνημα του ρεαλισμού αναπτύχθηκε το συμβολιστικό θέατρο. Είχε τα επιπρόσθετα χαρακτηριστικά των δημιουργών και από τη γλώσσα αναδύονταν μία εσωτερική ποιητικότητα (Krasner, 2012). Σύμφωνα με τον Νίτσε, ο οποίος εισήγαγε την εστίαση στο ένστικτο που θεωρούσε πρωταρχικό στη δημιουργία. Ο Strindberg (1849-1912) βελτίωσε τα έργα αυτού του ρεύματος μπλέκοντας το παραμύθι με το ποιητικό ψυχόδραμα.

1.1.3.Φουτουρισμός

Σύμφωνα με την μονογραφία της Νταρακλίτσα (2018) που σχετίζεται με τα ρεύματα της τέχνης το θέατρο, ο Marinetti (1876-1944) που υπήρξε ο εισηγητής του ρεύματος του Φουτουρισμού, αξιοποίησε την ποίηση ως μέτρο παρακίνησης των ανθρώπων. Οι φουτουριστικές βραδιές που διοργάνωνε ο ίδιος, με αφορμή την απαγγελία των ποιημάτων, παρακινούσε παράλληλα τους φίλους του να συμμετάσχουν σε θεατρικά δρώμενα (Γεωργιάδη, κ.α., 2023). Παρατηρούμε λοιπόν

ότι αυτή η πηγαία αλλά ταυτόχρονα μεθοδολογικά οργανωμένη κίνηση του Marinetti δηλώνει μία φυσική διασύνδεση του θεάτρου και της ποίησης.

Εντύπωση προκαλεί ο όρος δραματοποιημένη αφήγηση που διαπνέει τη συνθετική των έργων του Marinetti και τη σχολής των φουτουριστών. Ο όρος αυτός στις μέρες μας έχει αποτελέσει μέρος πολλών τομέων της δημιουργικής γραφής αλλά και θεραπευτικής κατεύθυνσης στην ψυχογραφία.

1.1.4. Σουρεαλισμός

Το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου πολέμου και η απογοήτευση των ανθρώπων οδήγησαν στην δημιουργία και εξάπλωση του κινήματος του σουρεαλισμού. Το κίνημα «είχε στόχο να δείξει την απέχθεια των εκπροσώπων του για τις ανόητες αξίες της σύγχρονης κοινωνίας, όπως αυτές αναφαίνονται στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο» (Styan, 1981α, 51). Πολιτικά ήθελε να αλλάξει το καθεστώς, καλλιτεχνικά ήθελε να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον κόσμο. «Στόχος του ήταν να άρει τα εμπόδια που έθετε η τέχνη και η παράδοση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό» (Styan, 1981^α:52). «Ο Tzara επιζητούσε την επιστροφή στον αυθορμητισμό και στην απλότητα, καθώς και τη βελτίωση των προσωπικών αξιών και του υποκειμένου» (Styan, 1981^α: 52).

Ο σουρεαλισμός στο θέατρο εμφανίστηκε κυρίως στο Παρίσι, στα έργα του Guillaume Apollinaire (1880- 1918) και του Jean Cocteau (1889-1963). Στόχευε στη διατάραξη του λογικού ελέγχου της αντίληψης μέσω της έκπληξης και του ασυνείδητου. « Δύο σημαντικά έργα του σουρεαλιστικού κινήματος εμφανίστηκαν στο Παρίσι το 1917, το ένα ήταν *Οι μαστοί του Τειρεσία (Le mamelles de Tirésias, 1903)* του Apollinaire και το άλλο η *Παρέλαση (Parade, 1917)* του Cocteau, ως άμεσοι επίγονοι του *Ubu*. Ο Jarry με τον *Ubu Roi* θα γίνει η αφορμή και στις επόμενες δεκαετίες για το Θέατρο της Σκληρότητας του Antonin Artaud και του θεάτρου του Παραλόγου, παρά τη σύντομη ζωή του σουρεαλιστικού κινήματος». (Styan, 1981^α: 60).

«Η *Παρέλαση* του Cocteau είχε στόχο να αντιπαραθέσει την ψευδαίσθηση στην πραγματικότητα και αυτό που τον ενδιέφερε, όπως αναφέρεται πιο πάνω, δεν ήταν η «ποίηση του θεάτρου» αλλά η ποίηση «μέσα» στο θέατρο, δηλαδή η ποίηση που υπάρχει στην ίδια τη δομή του έργου και όχι στον λόγο. Γι' αυτό ενίσχυσε τα οπτικά και θεατρικά στοιχεία εις βάρος του λόγου» (Styan, 1981^α: 56-57).

1.1.5. Το θέατρο του παραλόγου

Ο Samuel Beckett εισήγαγε μία μορφή υπερεαλιστικού θεάτρου που ονομάστηκε Θέατρο του παραλόγου. Η κίνηση αυτή ταυτίστηκε με το έργο του "Περιμένοντας τον Γκοντό". Ο Eugene Ionescu που ανήκει σε αυτό το ρεύμα προσδίδει στα έργα του μία πιο φιλοσοφική χροιά. Γενεσιουργός αιτία, είναι μία μηδενιστική αντίδραση των θεατρικών συγγραφέων, απέναντι στη θηριωδία των θαλάμων αερίου εκφράζοντας με τη γραφή τους τη σκοτεινή πλευρά του ύπαρξιμου. Τα χαρακτηριστικά της θεατρικής γραφής ακολουθούν ένα ασύμβατο μηδενιστικό κίνητρο, ταυτόσημο με το ρεαλιστικό δράμα, δημιουργώντας σκόπιμα επαναλαμβανόμενους διαλόγους, θέλοντας έτσι να δείξουν την πιο αθέατη και σκοτεινή πλευρά του κόσμου. Με τον τρόπο αυτό εκκινούν στο θεατή τα πιο σκοτεινά ποιητικά του αισθήματα (Styan, 1981^α: 126).

1.1.6. Εξπρεσιονισμός

Στα θεατρικά δρώμενα ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος είχε ως απόρροια το πειραματικό θέατρο. Αυτή η κίνηση στο θέατρο είχε της ρίζες στους Γερμανούς εξπρεσιονιστές. Ο εξπρεσιονισμός στηρίζει τη δομή του στην αναπαράσταση των έργων τέχνης και τον αντικειμένων όπως τους αντιλαμβάνεται ο εκάστοτε καλλιτέχνης με τρόπο δηλαδή μοναδικό και αν ανεπανάληπτο. Στη θεατρική γραφή, τα χαρακτηριστικά που επαφυνονται στο ρεύμα αυτό είναι ο μακροπερίοδος μονόλογος, οι αντισυμβατικοί διάλογοι και το λεξιλόγιο που θα γίνει περαιτέρω αναφορά παρακάτω, οι αντιφατικές εκφράσεις με λεξιλόγιο που αντιβαίνει τους συμβατικούς κανόνες και τη λογική, τις αντισυμβατικές κινήσεις του σώματος που προσομοιάζουν με παντομίμα (Krasner, 2012:141).

Το βασικό κοινωνικό μήνυμα του εξπρεσιονισμού που στη θεατρική πράξη πασχίζει να περάσει μέσα από τους πρωταγωνιστικούς ρόλους είναι ότι στην ανθρωπότητα υπάρχει μία ψυχή που έχει στο σύνολό της όλη την ανθρώπινη εμπειρία, οι αλήθειες αυτές αποτυπώνονται με τρόπο εξωτερικό ψυχολογικό αλλά μέσα από την εμπειρία στο θεατρικό σανίδι.

Το λεξιλόγιο για το οποίο έγινε αναφορά παραπάνω έφερε μαζί του τα χαρακτηριστικά του πολέμου, τα οποία προσπάθησε να εξευμενίσει διασκεδάζοντας τους θεατές με χιούμορ, το οποίο όμως προέρχονταν από την αίσθηση του τρόμου, αυτό αποτυπώνεται στα έργα «Αέριο» του Kaiser και «Εχθρός του λαού» του Ίψεν. Τα έργα αυτά μέσα από την οργή κρύβουν μία υπολανθάνουσα ποιητικότητα η οποία μορφοποιείται προοδευτικά στη θεατρική γραφή (Styan, 1981^β: 47-48).

Η τεχνική που οι πρότεργάτες της ονόμασαν «εξαίσιο πτώμα» αποτέλεσε τη βάση τις τεχνοτροπίας του εξπρεσιονισμού όπως γλαφυρά αποτυπώνει η Νταρακλίτσα. Η τεχνική αυτή σημαίνει και καλό κρασί διότι μοιάζει με τη διαδικασία του τρίγου διότι ο πρώτος ποιητής αποτυπώνει μία λέξη και η άλλη πίτες δίνουν τα νοήματα να αποστάξουν και να συμπυκνώνουν τα είδη υπάρχοντα νοήματα. Στη θεατρική γραφή οι υπερρεαλιστές εφαρμόζουν την τεχνική τους με ένα πρόλογο ανάμεσα σε δύο πράξεις. Ο Ernest Marks εφάρμοσε την ιδέα ποιητικά διαγράφοντας γραμμές σε χαρτιά και αντικείμενα. Αντιπροσωπευτικά έργα στο υπαρξιστικό θέατρο είναι τα έργα Κεκλεισμένων των θυρών, νεκροί χωρίς τάφο και βρώμικα χέρια που συνθέτουν ένα υπερεαλιστικό δείγμα ύφους (Styan, 1981α, 118-119).

1.2. Επιρροές του Ευρωπαϊκού Θεάτρου στην Ευρωπαϊκή ποίηση

Σε συνέχεια της φυσιογνωμίας του προηγούμενου κεφαλαίου, θα επιχειρηθεί και στο παρόν κεφάλαιο μία αναφορά στον τρόπο με τον οποίο το ευρωπαϊκό θέατρο διαμοίρασε της επιρροές του στην ποίηση, ώστε να φανεί η ώσμωση που συντελέστηκε στον ποιητικό λόγο, προκειμένου από τις απλές απαγγελίες των ηθοποιών ή του χορού να φτάσουμε σε συνθετότερες μορφές ποιητικού θεατρικού λόγου.

Η απαρχή έγινε στην ιταλική πόλη Βιτσέντζα, γνωστή για τις εκδηλώσεις και τα δρώμενα που σχετίζονταν με την ποίηση με την παράσταση οιδίπους τύραννος που για πρώτη φορά αποτέλεσε μία πρωτόλεια θεατρική δραματουργία χροιά (Μπαζίνη κ.ά, 2015:19). Οι σημαντικότερες όμως επιρροές και συμβολές της ποίησης στο θέατρο τις οφείλει η σύγχρονη θεατρική γραφή στον William Shakespeare ο οποίος κατάφερε με ένα πολυποίκιλο τρόπο γραφής που περιλάμβανε κωμωδία δράμα τραγωδίες με απώτερο σκοπό τη βαθύτερη κατανόηση της ανθρώπινης τραγωδίας που αποκρυσταλλώνεται και στις ρωμαϊκές τραγωδίες αποτέλεσαν μία προσπάθεια χτισίματος μιας πρωτολειακής ποιητικής γραφής στο θέατρο (Κακουδάκη & Απέργη, 2008).

Ακολούθησε ο Κλασικισμός στη Γαλλία όπου η δραματική ποίηση πήρε μορφή μέσα στο ευρωπαϊκό θέατρο με αριστοτελικό τρόπο που διέγραψε γραφή που περιελάμβανε τη δράση του χώρου και του χρόνου με χρήση μονολόγων και ομοιοκαταληκτικής χροιάς που έπαιρνε τη μορφή στιχομυθιών των με τη μορφή παντομίμας που ενσαρκώνονταν από πολύπλοκους χαρακτήρες και παρουσίαζαν τα πάθη των ηρώων και κομμάτια από γνωστούς μύθους με ποιητική χροιά (Κακουδάκη & Απέργη 2008:133).

1.3. Θεωρητικοί που συμβάλλουν στη διαμόρφωση της ποιητικής θεματικής που εστιάζει στο θέατρο.

Στα επόμενα κεφάλαια θα καταβληθεί προσπάθεια να τεκμηριωθεί η ποιητική λειτουργικότητα στο θέατρο. Σε ένα πρώτο επίπεδο θα γίνει αναφορά στους θεωρητικούς που συνέβαλλαν τα μέγιστα στη διαμόρφωση της ποιητικής θεματικής που εστιάζει στο θέατρο, ενώ στη συνέχεια σε ένα δεύτερο επίπεδο θα μελετηθούν τα κοινά μεθοδολογικά και αισθητικά στοιχεία που συντελούν στην ομαλή ροή του θεατρικού λόγου δίχως αυτό να παραπέμπει σε κλασική ποιητική απαγγελία.

1.3.1 Λουίτσι Πιραντέλο

Η αντίθεση ανάμεσα στο είναι και το φαίνεσθαι, στην πραγματικότητα και την ψευδαίσθηση, στην αλήθεια και το ψέμα, στη ζωή και την τέχνη, αποτελεί τον κεντρικό πυρήνα της κοσμοθεωρίας του δραματουργού Luigi Pirandello, και αυτή επανέρχεται σε όλο σχεδόν το έργο του. «Το βασικό του ζητούμενο είναι η ανεύρεση της αυθεντικότητας σε κάθε τομέα της ανθρώπινης ύπαρξης και το βασικό του συμπέρασμα είναι ότι μάλλον δεν δύναται να οριστεί κάποια σταθερή και απόλυτη αλήθεια, εφόσον η ζωή καθεαυτήν είναι ασταθής, απρόβλεπτη και ευμετάβλητη» (Pirandello, 1965:154-155). Κατά τον Pirandello, δεν υπάρχει μία και σαφώς προσδιορισμένη «πραγματικότητα», αλλά, αντ' αυτής, υπάρχει κάποια «αιωρούμενη» πλαστή «κατασκευή», αποτέλεσμα της συγκόλλησης των διαφόρων και ποικίλων υποκειμενικών πραγματικοτήτων. Καθένας έχει τη δική του αλήθεια, αλλά και αυτή η αλήθεια καθενός δεν είναι μία αλλά άπειρες· οι ψευδαισθήσεις ενός ανθρώπου αποτελούν την προσωπική του πραγματικότητα (1986:17).

Η ζωή μπορεί να είναι πιο –ή, έστω, εξίσου– «ψεύτικη» με το θέατρο, αφού και σ' αυτήν υποδύμαστε τους «δεδομένους» ρόλους που επιβάλλει η κοινωνία, φοράμε τη μάσκα –ή τις μάσκες– που άλλοι έχουν αποφασίσει για εμάς και γινόμαστε «έτσι όπως τους αρέσουμε», προκειμένου να ενταχθούμε σε –και να αφομοιωθούμε από– το σύνολο, για να επιβιώσουμε. Όπως καταθέτει ο Πατέρας των προσώπων σε αναζήτηση συγγραφέα, η «εστία του κακού» βρίσκεται, ακριβώς, εκεί: στο ότι καθένας έχει μέσα του τον δικό του κόσμο και δίνει έννοια και αξία στα λόγια του σύμφωνα με αυτόν, επομένως οποιαδήποτε ελπίδα συνεννόησης με τους άλλους διαψεύδεται εκ προοιμίου (όπ. παρ. 24-25).

Ο Λουίτζι Πιραντέλλο μέσω του μονολόγου του σκηνοθέτη (που δεχόμαστε ότι εκφράζει και την άποψη του συγγραφέα) δείχνει ότι το θέατρο είναι δράση. Σε αυτόν λέει χαρακτηριστικά: «Ο ποιητής είναι υπεύθυνος για τη λογοτεχνική, αλλά δεν μπορεί να είναι υπεύθυνος για την παράσταση». Η παράσταση είναι η φωνή και τα σώματα των ηθοποιών και όχι οι γραμμένες λέξεις του κειμένου. Αυτό αποδεικνύεται και στο ίδιο το έργο, όπου η νουβέλα πάνω στην οποία στηρίζεται το έργο που θα παίξουν, είναι ένα απλό υλικό, ισότιμο με τα υπόλοιπα στοιχεία της θεατρικής-σκηνικής τέχνης» (Θεοδωρανού, 2009:75). Κυριαρχεί λοιπόν η ενικότητα, δηλαδή το «απόλυτο εδώ και τώρα». Κάθε βράδυ, σύμφωνα με τον Πιραντέλλο, παίζεται μία διαφορετική παράσταση. Αυτή η διαδραστική αίσθηση δίνεται πιο ξεκάθαρα στην οδηγία του Σκηνοθέτη, όταν

βασίζεται στις πιθανές αντιδράσεις των πραγματικών θεατών για το πώς θα εξελιχθεί η παράσταση.

Όλα αυτά μας θυμίζουν τον Lehman, «κατά τον οποίο η σκηνή αυτονομείται από την κυριαρχία του δραματικού κειμένου σε αυτήν της δημιουργικής σκηνής και του δραματουργικού κειμένου» (2006: 85-86). Η τεχνική που φαίνεται να κυριαρχεί στο κείμενο του Πιραντέλλο είναι η αποστασιοποίηση. Ο θεατής αντιλαμβάνεται πολύ εύκολα πως δεν βλέπουμε τη ζωή μίας οικογένειας, αφού έχει μπροστά του μία μεταιχμιακή σκηνή ανάμεσα στη ζωή και στην πραγματικότητα και αυτό είναι κάτι που σίγουρα δεν επιτρέπει τη θεατρική ψευδαίσθηση. Η αποστασιοποίηση είναι το μέσο για να γίνει κατανοητό πως το έργο είναι ένα καθρέφτισμα της θεατρικής ζωής. Τέλος, σημαντική προβληματική που απασχολεί το έργο είναι «ο ρόλος του σκηνοθέτη στη θεατρική πράξη» (Μυράτ, 1961: 12). Ο ρόλος του σκηνοθέτη είναι νευρικός και αυταρχικός απέναντι στους ηθοποιούς και τους αντιμετωπίζει σαν μαριονέτες, τις οποίες κινεί αποκλειστικά και μόνο σύμφωνα με τη διάθεσή του. Είναι ματαιόδοξος, καθώς θεωρεί ότι το τελικό αποτέλεσμα βραβαίνει μόνο εκείνον. Ακόμα και μετά τον διωγμό του από την ομάδα των ηθοποιών, εκείνος ρυθμίζει τα πάντα σε τεχνικό επίπεδο δίπλα στους φωτιστές. Δεν είναι εύκολο να πάρει κανείς θέση για το αν ο Πιραντέλλο επιθυμεί τον εξοβελισμό του ή όχι. «Το σίγουρο είναι ότι δεν θεωρεί πως αποδίδει το καθοδηγούμενο παίξιμο από αυτόν, χωρίς όμως από το έργο να γίνεται αντιληπτό ότι ο σκηνοθέτης πρέπει να εξαφανιστεί. Ίσως ο συγγραφέας προτείνει μία πιο συγκαταβατική λύση στη σχέση αυτή» (Μυράτ, 1961:13). Ο λόγος που αυτούς τους δύο πόλους τους συναντάμε σε σχέση μίσους είναι προφανείς, ωστόσο ο Μάριος Πλωρίτης εύστοχα αναφέρει πως «πρόκειται για μία αντίθεση ανάμεσα στο προδιαγεγραμμένο σχήμα (που αντιπροσωπεύει ο Σκηνοθέτης) και στην κυρίαρχη ζωή (που αντιπροσωπεύουν οι ρόλοι και οι ηθοποιοί)» (Πλωρίτης, 1964: 24-25).

Ο δέκτης, δηλαδή αυτός που παρακολουθεί μια παράσταση, καλείται να βγάλει δικά του συμπεράσματα, αφού ο συγγραφέας, δεν καταλήγει σε συγκεκριμένο συμπέρασμα, δεν προτείνει συγκεκριμένη λύση αλλά αρκείται στο να ξεβολέψει την αντίληψη και την ευαισθησία του αναγνώστη/θεατή του. Όπως τονίζει ο Piradello, «όποιος καταφέρει να καταλάβει το παιχνίδι της ζωής δεν μπορεί πλέον ούτε να την απολαύσει ούτε και να ενθουσιαστεί μαζί της» (Pirandello, 2005: 30).

1.3.2. William Shakespeare

Για τον Shakespeare έγιναν συνεχόμενες και επισταμένες αναφορές σε διάφορα κεφάλαια της παρούσας εργασίας. Τα έργα του παίζονται τόσο σε θέατρα δημόσιας σφαίρας όσο και σε ιδιωτικά θέατρα μέχρι και σήμερα. Είναι από τους σημαντικότερους δραματοουργικούς δημιουργούς της ανθρωπότητας. Θιασώτης του ρομαντισμού με χαρακτήρες προσιτούς και περίπλοκες πλοκές σε θεματικό φάσμα λυρικής ποίησης και τεχνοτροπίας που συνθέτει ένα προκλητικό, όμορφο και βαθιά ανθρώπινο τοπίο, όπως υπογραμμίζει Μαυροπούλου (2007). Εκτός από τις λογοτεχνικές θεατρικές καινοτομίες ο Shakespeare συνέβαλε και στη βελτίωση ιδιαίτερων πτυχών του θεάτρου, έτσι ώστε το θέατρο να γίνει κτήμα του μέσου λαϊκού ανθρώπου και όχι μόνο εκπαιδευτικό ζήτημα της αριστοκρατίας προς τέρψη και διασκέδαση. Για να το πετύχει αυτό έδωσε έμφαση σε χαρακτήρες ατόμων κατατρεγμένων από τη μοίρα τους, στοιχείο ιδιαίτερος καινοτόμο για την εποχή, αφού μέχρι τότε η ατομική πρόοδος και μοίρα ήταν θέμα προσωπικής εκτίμησης. Ο Shakespeare αναγάγει το προσωπικό σε κοινωνικό και φέρνει την κοινωνία αντιμέτωπη με τη μοίρα μέσα από τη δραματοουργική λαίλαπα των χαρακτήρων, αποφεύγοντας έτσι μία μοιρολατρική γραφή που είχαν οι προηγούμενοι από εκείνον θεατρικοί συγγραφείς.

Ένα παράδειγμα είναι το έργο Μάκμπεθ όπου πτώση του βασιλιά δεν είναι αποτέλεσμα θεϊκής βούλησης αλλά συνέπεια ευρύτερων επιλογών του ιδίου, άρα έχουμε την μετάθεση από το θεϊκό στο προσωπικό και κατ' επέκταση από το προσωπικό στο κοινωνικό όπως προείπαμε. Η Μαυροπούλου (2007) κλείνει την αναφορά της με μία ιδιαίτερη πτυχή του Shakespeare που δεν είναι τόσο διαδεδομένη και αυτή είναι οι κωμωδίες του, όχι από πλευράς τίτλων και χαρακτήρων, αλλά υπό την έννοια της ρομαντικής σχολής στην οποία βέβαια σήμερα παίζονται με ευρύτερες σκηνοθετικές ματιές διαφόρων νέων δημιουργών που ξαναδιαβάζουν τον Σαίξπηρ με μία διακειμενική ποιητική ματιά.

1.3.3.1. Λειτουργικότητα ποιητικών αισθητικών στοιχείων στο έργο του Σαίξπηρ

Θα ακολουθήσει, σε ένα δεύτερο επίπεδο, η καταγραφή και παρουσίαση των βασικών ποιητικών αισθητικών στοιχείων που επισημαίνονται διαχρονικά στα έργα του Σαίξπηρ και εμφανίζονται σε μια θεατρική παράσταση και θα διαφανεί η λειτουργικότητά τους στη σύγχρονη δραματοουργία.

Μονόλογος: Ο μονόλογος είναι μια ομιλία που εκφωνείται μόνο από έναν χαρακτήρα στη σκηνή, εκφράζοντας τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις προθέσεις του. Τα έργα του Σαίξπηρ είναι

γνωστά για την εκτεταμένη χρήση μονόλογων, που επιτρέπουν στο κοινό να δει το μυαλό του χαρακτήρα και να αποκτήσει εικόνα για τα κίνητρα και την προσωπικότητά του.

Προγνώση: Το προγνωστικό είναι μια λογοτεχνική συσκευή που υπονοεί μελλοντικά γεγονότα σε μια ιστορία. Ο Σαίξπηρ ήταν μάστορας των προαναγγελιών, χρησιμοποιώντας λεπτούς υπαινιγμούς και ενδείξεις για να δημιουργήσει σασπένς και προσμονή. Για παράδειγμα, στο Ρωμαίος και Ιουλιέτα, το ρεφρέν προμηνύει την τραγική κατάληξη του έργου ήδη από τον πρόλογο.

Ειρωνεία: Η ειρωνεία είναι μια λογοτεχνική «συσκευή» στην οποία συμβαίνει το αντίθετο από αυτό που αναμένεται. Τα έργα του Σαίξπηρ είναι γεμάτα ειρωνεία, που συχνά τη χρησιμοποιούν για να δημιουργήσουν χιούμορ ή να τονίσουν την τραγική φύση της ιστορίας. Για παράδειγμα, στο Ρωμαίος και Ιουλιέτα, το κοινό γνωρίζει ότι η Ιουλιέτα δεν είναι πραγματικά νεκρή, αλλά ο Ρωμαίος πιστεύει ότι είναι και αυτοκτονεί, οδηγώντας στο τραγικό τέλος του έργου.

Μεταφορά: Μια μεταφορά είναι μια σύγκριση μεταξύ δύο πραγμάτων που δεν είναι κυριολεκτικά όμοια. Τα έργα του Σαίξπηρ είναι γεμάτα ζωντανές μεταφορές που βοηθούν στη δημιουργία ενός πλούσιου και αξέχαστου κόσμου. Για παράδειγμα, στον Μάκβεθ, η Λαίδη Μάκβεθ αναφέρεται στο αίμα στα χέρια της ως «όλα τα αρώματα της Αραβίας», δημιουργώντας μια ισχυρή εικόνα ενοχής και λύπης («Μάκβεθ του Ούιλιαμ Σαίξπηρ». SparkNotes. <https://www.sparknotes.com/shakespeare/macbeth/>)

Comic Relief: Το κωμικό ανάγλυφο είναι άλλη μια λογοτεχνική επινόηση του Σαίξπηρ στην οποία μια χιουμοριστική σκηνή ή χαρακτήρας συμπεριλαμβάνεται σε ένα σοβαρό ή τραγικό έργο για να προσφέρει μια στιγμή ελαφρότητας ή απελευθέρωσης. Τα έργα του Σαίξπηρ περιλαμβάνουν συχνά κωμικά ανάγλυφα, όπως οι σκηνές με τους χαρακτήρες του Πόρτερ και του μεθυσμένου πορτιέρη στο Μάκβεθ, ή οι σκηνές που παρουσιάζουν τον χαρακτήρα του Ντόγκμπερι στο Πολύ κακό για το τίποτα, ή οι χαρακτήρες των Ρόζενγκρατς και Γκίλντεστερν από τον Άμλετ.

1.4. Λειτουργικά Χαρακτηριστικά Σύγχρονης σχέσης θεάτρου-ποίησης

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια αλλαγή στον τρόπο συνδιαλλαγής του θεάτρου και της ποίησης. Για πολλές δεκαετίες, όπως διαφάνηκε και από τις ενότητες του θεωρητικού υπόβαθρου που προηγήθηκαν, η ποίηση εξυπηρετούσε, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο το θέατρο και στο

πλαίσιο αυτό είχε υποστεί, ανά τους αιώνες, πολλές μετατροπές στα τεχνικά της χαρακτηριστικά αλλά και στο περιεχόμενό της εν γένει, ώστε να αποτελέσει ένα χρήσιμο εργαλείο στα χέρια του σκηνοθέτη και των ηθοποιών της παράστασης. Πρόσφατα, αναφέρεται, ολοένα και πιο έντονα στη βιβλιογραφία ο όρος επιτελεστική ποίηση, ο οποίος επιχειρεί να συμπεκνώσει τις μεταβολές που έχουν πραγματοποιηθεί στην ποίηση.

Ειδικότερα, σε μια προσπάθεια εννοιολογικής οριοθέτησης του όρου «επιτελεστικής ποίησης» ή αλλιώς *performance poetry* θα υποστηρίζαμε ότι πρωτοεισήχθη ως όρος στο τέλος της δεκαετίας του 1970 από την αμερικανοπολωνή συγγραφέα Hedwig Gorski και περιέγραφε αρχικά ένα νέου τύπου ποιητικό δράμα. Η *performance poetry* πρωτοεισήχθη ως όρος στο τέλος της δεκαετίας του 1970 από την αμερικανοπολωνή συγγραφέα Hedwig Gorski και περιέγραφε αρχικά ένα νέου τύπου ποιητικό δράμα (Τα στοιχεία αντλούνται από το βιογραφικό της καλλιτέχνιδας όπως εμφανίζεται στην ιστοσελίδα *Poets & Writers*). Χαρακτηριστικό δείγμα αυτού του είδους αποτελεί το μονόπρακτο έργο της για πέντε φωνές με τίτλο *Booby, Mama!* (1977). Λίγο αργότερα, άρχισε να ηχογραφεί αναγνώσεις των ποιημάτων της, τα οποία ολοκληρώνονταν με τη συνοδεία μουσικής και παρουσιάζονταν κατά κύριο λόγο στο ραδιόφωνο. Η ίδια περιγράφει το είδος της *performance poetry* στο οποίο αφιερώθηκε ως τη συγγραφή ποιημάτων για αποκλειστικά προφορική παρουσίαση (Gorski, 2009). Ο όρος, λοιπόν, προέκυψε ως μία ανάγκη ορισμού ενός είδους που η Gorski ήθελε να διαχωρίσει τόσο από το θέατρο, όσο και από το είδος της εικαστικής/σωματικής περφόρμανς. Το *poetry slam*, έπειτα, ξεκίνησε τη δεκαετία του 1980 στις ΗΠΑ, κι εκείνο που κυρίως το διαχωρίζει σε σχέση με άλλες μορφές προφορικής ποίησης είναι το γεγονός ότι είναι διαγωνιστικό, καθώς το κοινό ή/και μία επιτροπή ψηφίζουν το παρουσιασμένο ποίημα που τους άρεσε περισσότερο. Τέλος, “spoken word ονομάζεται η προφορική απόδοση ενός ποιήματος όπου το κέντρο βάρους είναι μεν το ποίημα, όμως μπορεί να αποκτήσει περαιτέρω αισθητικά χαρακτηριστικά. Αυτός ο όρος είναι πιο γενικός από τους προηγούμενους και συνομιλεί με την παράδοση που ξεκινά ήδη από τους αρχαίους χρόνους και την προφορική δημιουργία και διάχυση των έργων του λόγου” (Knight, 1988: 92–96).

Η επιτελεστική ποίηση προσλαμβάνει τις ακόλουθες μορφές:

α. Δημόσιες απαγγελίες ποιημάτων από τους ίδιους τους ποιητές με προσχεδιασμένη ή μη εναλλαγή τονικότητας, ηχοχρώματος, έντασης, παύσεων, κρεσέντο και ντιμιουέντο, σωματικής κίνησης κ.λπ.

β. Όλα τα παραπάνω συνοδεύει κάποιου ή κάποιων μουσικών οργάνων, ή ηχογραφημένης μουσικής ή βίντεο, φωτογραφίας, ζωντανής ζωγραφικής, σωματικών δράσεων, χρήσης σκηνικών αντικειμένων (props) κ.λπ., τα οποία έχει σχεδιάσει και κάποιες φορές επιτελεί ο ίδιος ο δημιουργός ή μία ομάδα δημιουργών.

γ. Αυτόνομη παρουσίαση ενός ποιητικού έργου από τον ίδιο τον δημιουργό, με εκ των προτέρων αυστηρά σκηνοθετημένη δομή και δραματουργία από τον δημιουργό ή κάποιον άλλον επαγγελματία σκηνοθέτη.

δ. Αυτόνομη παρουσίαση ενός ποιητικού έργου από μία καλλιτεχνική ομάδα στην οποία συμμετέχει ο δημιουργός, με εκ των προτέρων αυστηρά σκηνοθετημένη δομή και δραματουργία από τον δημιουργό ή κάποιον άλλον επαγγελματία σκηνοθέτη.

ε. Δημόσιες απαγγελίες στο μεταίχμιο καλλιτεχνικής δημιουργίας και ακτιβισμού.

στ. Ποιητικά παιχνίδια με το κοινό στο πλαίσιο βιβλιοπαρουσιάσεων.

ζ. Περφόρμανς καλλιτεχνών της περφόρμανς ή ποιητών/καλλιτεχνών, που εμπεριέχουν κάποιο ποίημα ως ισότιμο με τα άλλα υλικά στοιχείο.

Τα επιτελεστικά ποιήματα διακρίνονται από τα υπόλοιπα βάσει των παρακάτω χαρακτηριστικών τους:

Όπως είδαμε και πιο πάνω στην περίπτωση της Gorski, ποιήτ(ρι)ες που, κατά κύριο λόγο επιτελούν την ποίησή τους συνηθίζουν να γράφουν τα ποιήματά τους για να ακουστούν και όχι για να διαβαστούν. Αυτό φυσικά σημαίνει πως το ποίημα που προορίζεται να ακουστεί παρουσιάζει ορισμένα τεχνικά χαρακτηριστικά που μπορεί να μη θεωρούνται σημαντικά για ένα ποίημα που θα διαβαστεί. Ένα πολύ βασικό στοιχείο ενός ποιήματος προορισμένου για επιτέλεση είναι η επανάληψη, ενώ και ο ρυθμός και η ρίμα –που πλην ολίγων περιπτώσεων δεν ακολουθείται πλέον– είναι πολύ σημαντικά. Ακόμη, η γλώσσα του ποιήματος είναι συνήθως πιο καθημερινή και γειωμένη, με λεξιπλαστικές εξαιρέσεις που συνήθως τυγχάνουν διαφορετικού ρυθμού και επιτονισμού.

Αναφορικά με την σκηνική παρουσίαση της επιτελεστικής ποίησης θα σημειώναμε, διατρέχοντας τα αντίστοιχα βιβλιογραφικά δεδομένα, ότι δεν υπάρχουν συγκεκριμένες οδηγίες αλλά περισσότερο ο κάθε ποιητής είναι ο ίδιος υπεύθυνος και ελεύθερος να προσδιορίσει τα εκφραστικά μέσα που θα χρησιμοποιήσει για να παρουσιάσει στο κοινό τα ποιήματά του.

Παρολαυτά το ελληνικό παράδειγμα της ποιητικής γενιάς του 2000 αντιστέκεται στην ωραιοποίηση και στην υιοθέτηση έξωθεν ή άνωθεν έτοιμων σχημάτων για τις δικές του επιτελέσεις. Ακολουθεί, ως προς αυτό το κομμάτι, «τις εικαστικές περφόρμανς όπου ο καλλιτέχνης μπορεί να εμφανίζεται στη «σκηνή» χωρίς απαραίτητα να παρουσιάζει κάποια ιδιαίτερη ικανότητα αλλά πειραματιζόμενος, όπως είδαμε ήδη, με διάφορα μέσα και πρακτικές που προέρχονται από ποικίλα, καλλιτεχνικά και εξωκαλλιτεχνικά, πεδία» (Rinne, 2009: 44.)

Το σημαντικότερο χαρακτηριστικό στοιχείο της περφόρμανς είναι ο καταγγελτικός της χαρακτήρας και τα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που προβάλλει μέσα από τη θεματολογία της (Αγραφιώτης, 2022: 121). Η γενιά της ποίησης μετά την κρίση έχει ως «πολιτικό ορίζοντα» την έννοια του «κοινού» (common), τόσο στον τρόπο που εμφανίζεται και δρα στη δημόσια σφαίρα, όσο και αναφορικά με το περιεχόμενο της ποιητικής της δημιουργίας (Λαμπρόπουλος, 2018). Η επιτέλεση ποίησης αποτελεί μόνο ένα τμήμα των διάφορων εκφάνσεων αυτής της τάσης προς το «κοινό», καθώς ποιήτ(ρι)ες αυτής της γενιάς δημιουργούν νέα και φανερά δίκτυα, βγαίνουν στους δρόμους, οργανώνουν αφιερώματα και φεστιβάλ, συμμετέχουν σε πορείες και σε φεστιβάλ κινημάτων και πρωτοβουλιών κ.λπ.

1.4.1. Δομή μιας Παράστασης ώστε να υπακούει στα προαναφερόμενα χαρακτηριστικά

Η θεατρική παράσταση που θα δημιουργηθεί με βάση ένα ποίημα διέπεται από τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

1. Πειραματισμός με τη γλώσσα: Οι σύγχρονοι συγγραφείς θεάτρου συχνά εξερευνούν νέους τρόπους έκφρασης μέσω της γλώσσας, συμπεριλαμβανομένων αλληλουχιών λέξεων, ποιητικών στοιχείων και ρυθμικών μοτίβων.
2. Αφαιρετικός λόγος: Ορισμένα έργα αξιοποιούν μια αφαιρετική, συμβολική ή ακόμα και αβέβαιη γλώσσα για να δημιουργήσουν έναν ατμοσφαιρικό και συναισθηματικά φορτισμένο κόσμο.
3. Ποιητική στρώση στη δομή: Ορισμένα έργα ενσωματώνουν ποιητικά στοιχεία στη δομή τους, όπως ποιήματα ή τραγούδια, προσθέτοντας έτσι ένα επιπλέον επίπεδο νοήματος και αισθητικής.

4. Αλληγορία και μυθοπλασία: Οι συγγραφείς επισημαίνουν συχνά κοινωνικά, πολιτικά και ψυχολογικά θέματα μέσω μυθοπλαστικών στοιχείων και αλληγοριών.

5. Ενσωμάτωση άλλων μορφών τέχνης: Ορισμένα θεατρικά έργα ενσωματώνουν ποίηση που έχει γραφεί από ποιητές, ή ακόμα και μουσική, χορό και οπτικά στοιχεία, δημιουργώντας μια πολυδιάστατη εμπειρία.

Αυτές οι τάσεις αντικατοπτρίζουν την εξέλιξη της ποιητικής γλώσσας στο θέατρο και τη συνεχή αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης και επικοινωνίας με το κοινό.

Στο θέατρο του 21ου αιώνα, η ποίηση εκδηλώνεται με διάφορους τρόπους και μορφές, ενσωματώνοντας την ποιητική γλώσσα στην παράσταση. Αυτές είναι μερικές από τις κύριες μορφές ποίησης που συναντάμε στο θέατρο του 21ου αιώνα:

1. Μονόλογοι: Οι μονόλογοι είναι ένας από τους κλασικούς τρόπους έκφρασης στο θέατρο, όπου ένας χαρακτήρας μιλάει μόνος του στη σκηνή. Στον 21ο αιώνα, οι μονόλογοι είναι συχνά γραμμένοι με ποιητική γλώσσα, που ενισχύει την ένταση και την έντονη ανθρώπινη εμπειρία.

2. Τραγούδια: Η μουσική και οι στίχοι συχνά ενσωματώνονται στις παραστάσεις θεάτρου, δημιουργώντας σκηνές που μοιάζουν με μουσικά ή μουσικά ενδιάμεσα.

3. Συμβολική Γλώσσα: Ορισμένες παραστάσεις χρησιμοποιούν ποιητική γλώσσα μέσα από συμβολικές σκηνές και εικόνες για να μεταφέρουν συναισθηματικά και συναισθηματικά μηνύματα.

4. Ενσωμάτωση Ποιητικών Κειμένων: Ορισμένα θεατρικά έργα ενσωματώνουν ποιήματα ή άλλες μορφές ποίησης ως μέρος της δράσης ή της δομής τους.

5. Πειραματική Γλώσσα: Ορισμένες παραστάσεις επιδιώκουν να πειραματιστούν με τη γλώσσα και τη δομή της, δημιουργώντας ποιητικές εντάσεις και ασυνήθιστες εκφραστικές επιλογές.

1.5. Παραδείγματα Θεατρικών έργων που ανέβηκαν πρόσφατα και τα χαρακτηριστικά τους

Στην παρούσα ενότητα θα παρουσιαστούν θεατρικά - παραστάσεις που ανέβηκαν τα τελευταία χρόνια σε ελληνικές θεατρικές σκηνές και έχουν θεματολογία από ποιήματα. Η ανάλυση αυτών των παραστάσεων θα δώσει στον αναγνώστη αυτής της εργασίας την δυνατότητα να αποκτήσει μια πιο ολοκληρωμένη άποψη αυτών που καταγράφηκαν παραπάνω.

Στις 7/10/2019 (<https://www.lifo.gr/guide/theater/news/aias-5>) στο θέατρο Αλκμήνη παρουσιάζεται το ποίημα «Αίας». Ο Γιάννης Ρίτσος έγραψε αυτό το ποίημα που περιλαμβάνεται στην ποιητική συλλογή «Τέταρτη Διάσταση», όταν ήταν εξόριστος από την χούντα στην Λέρο και στην Σάμο, την περίοδο του 1967-1969. Ο Αίας του Γιάννη Ρίτσου είναι διαφορετικός από αυτόν του Όμηρου και του Σοφοκλή. Παρουσιάζει την προσπάθεια του Αίαντα να λυτρωθεί από το κοινωνικό του περιβάλλον, να αφήσει πίσω τους τις πικρές εμπειρίες του.

Οι πληροφορίες για την παράσταση είναι οι εξής:

ΠΟΤΕ	07/10/2019 - 13/01/2020
ΠΟΥ	ΑΛΚΜΗΝΗ
Συγγραφέας	Γιάννης Ρίτσος
Σκηνοθεσία	Γιάννης Τράντας
Παίζουν	Γιάννης Τράντας
Άλλοι συντελεστές	Μουσική/πίανο/τζουράς: Πέτρος Δουρδουμπάκης, Κοστούμια: Δημήτρης Παρθένος (Parthenis)

19 /5/2024: Η Φρόσω Κορρού και ο Δημήτρης Κουρούμπαλης, αλλιώς So7, μαζί με την ποιήτρια Παναγιώτα Παρασκευοπούλου, τον συνθέτη Κώστα Ξενόπουλο, τον ποιητή και μεταφραστή Γιώργο Μπλάνα ανέβασαν στο Θέατρο Ιλίσια Βολανάκης μια παράσταση βασισμένη στην ποίηση με τίτλο Εκτός Ορίων. Κάθε λέξη της παράστασης προέρχεται από κάποιο ποίημα που ζωντανεύει στην σκηνή. Τρισδιάστατες προβολές με video mapping δημιουργούν ένα πολύ ενδιαφέρον σκηνικό.

(<https://www.oanagnostis.gr/%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%AF%CE%B4%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%B7->

<https://www.culturenow.gr/dialogos-toy-dionysioy-solomoy-sto-theatro-tis-hmeras/?fbclid=IwAR0wdvKqbWcTUyH7WFKAEk-WQ0zOm5xwTY0-uOORaXzIt4u9-JsmnCGKEGY>

Ο σκηνοθέτης του έργου σε ερώτηση του δημοσιογράφου αναφορικά με το πώς προέκυψε η ιδέα για το ανέβασμα μιας θεατρικής παράστασης με αφορμή ποιήματα ανέφερε ότι η παράσταση δημιουργήθηκε από μια αντίδραση. Μια αντίδραση στις δυσκολίες της εποχής και στην λιτότητα. Η ποίηση δεν ταιριάζει με την λιτότητα. Ο σκηνοθέτης αναφέρει ότι η γλώσσα της ποίησης έχει ανάγκη να ακουστεί και να αποδοθεί. Αναφέρει ότι επέλεξαν για την παράσταση στίχους και όχι ποιητές, γι αυτό και συγκαταλέγονται στο εγχείρημα ποιητές από διαφορετικά λογοτεχνικά ρεύματα και εποχές.

Πληροφορίες της παράστασης

Σύλληψη-Συγγραφή-Δραματοουργία: Δημήτρης Κουρούμπαλης, Σκηνοθεσία: So7 (Φρόσω Κορρού, Δημήτρης Κουρούμπαλης), Επιμέλεια κίνησης: Φρόσω Κορρού

Κείμενα: Μαγιακόφσκι, Μαρκίδης, Σεφέρης, Πόε, Γρηγόριος Θεολόγος, Ρίτσος, Νταρούις, Ελύτης, Πλάτωνος, Σαχτούρης, Σινόπουλος, Παρασκευοπούλου, Κάλβος, Καβάφης, Πρεβέρ, Μπόρχες, Έλιοτ, Λαπαθιώτης, Αμπντάλ, Σακελλάριος, Χικμέτ, Γιαννίδης, Χάινε, Νεσίζ, Καρυωτάκης, Μποντλιέρ, Πάουντ, Σοφοκλής, Αλεξάνδρου, Λειβαδίτης, Νιζάμογλου.

Μεταφράσεις – Λογοτεχνική συνεργασία: Γιώργος Μπλάνας. Εικονικό περιβάλλον – Projection Mapping: Στάθης Μήτσιος. Μουσική – Σχεδιασμός ήχων: Κώστας Ξενόπουλος. Κοστούμια: Δομνίκη Βασιαγεώργη. Βοηθός σκηνοθέτη: Έλενα Σταμουλακάτου. Παραγωγή: Θέατρο Ιλίσια Βολανάκης.

Παίζουν: Αγοραστή Αρβανίτη, Λάζαρος Βαρτάνης, Ηλέκτρα Καρτάνου, Μαρία Κωνσταντά, Χρήστος Τσαβλιδής, Σταύρος Τσουμάνης

Θέατρο Ιλίσια Βολανάκης, Δευτέρα, Τρίτη 9.00, Τιμές εισιτηρίων 12, 10

Στις 12/10/2021 στο Θέατρο της Ημέρας παρουσιάζεται ο Διάλογος του Διονυσίου Σολωμού σε δραματουργική επεξεργασία. Η σκηνοθεσία της παράστασης έγινε από την Μαρία Φραγκή εν όψη των 200 χρόνων από την Ελληνική Επανάσταση. (<https://www.culturenow.gr/dialogos-toy-dionysioy-solomoy-sto-theatro-tis-hmeras/?fbclid=IwAR2Xi-mt5bDPnLpbgvDs2TWDSAJMukwa-dlR5jLq4F-CQNfl3l9iB4MzY5k>). Ο Διονύσιος Σολωμός παρόλου που έλαβε δυτική εκπαίδευση και μόρφωση διατήρησε ακέραια τα ελληνικά χαρακτηριστικά στην τέχνη του και στον χειρισμό της γλώσσας. Στον «Διάλογος» φαίνεται η

εντυπωσιακή φιλοσοφική σκέψη του Εθνικού μας ποιητή, Πρόκειται για ένα ποίημα για την ελεύθερη «Ελλάδα» όπου πραγματεύεται δυο θέματα, την ελευθερία και τη γλώσσα. Σε αυτό το ποίημα ο Σολωμός επιτρέπει το θεατρικό του ύφος να φανεί, βάζοντας σκηνικές υποδείξεις, όπως κλάμα ή γέλιο, μέσα στο κείμενο. Αυτά χρησιμοποιήθηκαν σε μια σύγχρονη ανάγνωση που παρουσιάζεται στο θεατρικό σανίδι.

Πληροφορίες της παράστασης

Συντελεστές

Σκηνοθεσία - Δραματουργική επεξεργασία: **Μαρία Φραγκή**

Σκηνικά - κοστούμια: **Ανδρομάχη Μοντζολή**

Μουσική: **Άννα Μουζάκη**

Φωτισμοί: **Γιώργος Σηφάκης**

Ερμηνεύουν (αλφαβητικά): **Τάσος Ζιάκκας (Φίλος), Τάσος Μπλάτζιος (Σοφολογιότατος), Γιώργος Ρουστέμης (Ποιητής).**


Αλλά και εκτός ελλαδικού χώρου παρουσιάζονται θεατρικές παραστάσεις που αντλούν τη θεματολογία τους από την παγκόσμια λογοτεχνία. Ενδεικτικά αναφέρονται οι παρακάτω:

1. Το 2013, παρουσιάζεται το θεατρικό έργο "The Flick" από την Annie Baker, το οποίο διαδραματίζεται σε έναν παλιό κινηματογράφο στη Μασαχουσέτη, όπου τρεις χαμηλόμισθοι υπάλληλοι σκουπίζουν ποπ κορν από τους άδειους διαδρόμους και χειρίζονται έναν από τους τελευταίους προβολείς τριάντα πέντε χιλιοστών στην περιοχή. Με βαθιά διορατικότητα και αδιάκοπη προσοχή στη λεπτομέρεια, το "The Flick" αποτίει φόρο τιμής στην επίδραση των ταινιών και ζωγραφίζει ένα σπαραχτικό πορτρέτο των τριών αυτών ατόμων και της επαγγελματικής τους καθημερινότητας. Έγινε μεγάλη επιτυχία όταν πρωτοπαρουσιάστηκε Off-Broadway. Το θεατρικό έργο "The Flick" διακρίνεται για τις λεπτομερείς περιγραφές του και την ποιητική του γλώσσα.

2. Στο "The Humans" του Stephen Karam που παρουσιάστηκε το 2014, βλέπουμε μια μοναδική συνύπαρξη χιούμορ και δραματουργίας, εκφράζοντας βαθιά ανθρώπινα θέματα δωσμένα ποιητικά. Ο Karam, συνδυάζει ρεαλιστική αφήγηση με θεατρικό θάρρος, προσφέροντας μια τραγικωμωδία που αποτυπώνει την ουσία της ανθρώπινης φύσης με ευαισθησία και αυθεντικότητα. Το "The Humans" εξετάζει τη ζωή της οικογένειας Μπλέικ κατά τη διάρκεια ενός απογεύματος, καλώντας το κοινό να εξερευνήσει τις ανησυχίες, τα όνειρα και τους φόβους των μελών της. Κάθε χαρακτήρας είναι ζωντανός και πειστικός, καθώς ο Karam αποκαλύπτει με

τρυφερότητα τα κρυμμένα μυστικά τους και προχωρά απαλά το έργο από την κωμωδία στην τραγωδία. Η γραφή του Karam περπατάει με ευκολία στη λεπτή γραμμή που χωρίζει την κωμωδία από την τραγωδία. Το έργο έκανε την πρεμιέρα του στο Broadway το 2016, και την ίδια χρονιά ήταν υποψήφιο για το Βραβείο Πούλιτζερ, ενώ κέρδισε το Βραβείο Tony για το καλύτερο θεατρικό έργο. Το έργο διασκευάστηκε επίσης σε ταινία από τον ίδιο τον συγγραφέα, που έλαβε θερμή υποδοχή από κοινό και κριτικούς. Στην Ελλάδα, η θεατρική παράσταση του έργου ανέβηκε στις 8 Αυγούστου 2013.

Πληροφορίες της παράστασης



«The Humans» του Stephen Karam

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ

- Μετάφραση – Σκηνοθεσία: **Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης**
- Σκηνικά: **Αθανασία Σμαραγδή**
- Φωτισμοί: **Σίμος Σαρκετζής**
- Κοστούμια: **Κική Γραμματικοπούλου**
- Βοηθός σκηνοθέτη: **Τζένια Κονταράτου**
- Φωτογραφίες: **Ελίνα Γιουανλή**

ΔΙΑΝΟΜΗ

- Έρικ: **Λάζαρος Γεωργακόπουλος**
- Ντίντρη: **Θέμις Μπαζάκα**
- Μόμο: **Ξένια Καλογεροπούλου**
- Έμι: **Ειρήνη Μακρή**
- Μπρίτζετ: **Μαρία Πετεβή**
- Ρίτσαρντ: **Κωνσταντίνος Ασπιώτης**

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

- Θεατρικές Επιχειρήσεις Κάρουλου Παυλάκη

3. Το 2014 παρουσιάζεται το έργο "An Octoroon" από τον Branden Jacobs-Jenkins. Πρόκειται για μια αναπροσαρμογή του έργου "The Octoroon" του Dion Boucicault, το οποίο πρωτοπαρουσιάστηκε το 1859. Ο Jacobs-Jenkins χρησιμοποιεί τους αρχικούς χαρακτήρες και την πλοκή του Boucicault, διατηρώντας μεγάλο μέρος του διαλόγου του πρωτοτύπου, ενώ ταυτόχρονα επαναπροσδιορίζει την απεικόνιση της φυλής μέσα από τις τεχνικές του Brecht. Ο Jacobs-Jenkins θεωρεί το "An Octoroon" και τα άλλα έργα του, όπως το "Appropriate" και το "Neighbors", ως συνδεδεμένα στην εξερεύνηση του θεάτρου, των ειδών και της σχέσης τους με ζητήματα ταυτότητας. Το έργο αυτό συνδυάζει σατιρικές και ποιητικές στιγμές για να αναδείξει ζητήματα ρατσισμού.

2. Ελληνική ποίηση και θέατρο

2.1. Έλληνες Ποιητές που εμπνεύστηκαν από το θέατρο

Η ποίηση και το θέατρο συνιστούν δυο τέχνες που λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία. Αυτό σημαίνει ότι για να υπάρξουν τροφοδοτούν, συχνά, η μια την άλλη. Υπό το σκεπτικό αυτό, επιδιώκοντας να αναφερθούμε στους Έλληνες ποιητές που άντλησαν την έμπνευσή τους από το θέατρο, θα παρατηρήσουμε ότι ο κατάλογος είναι ιδιαίτερα μεγάλος.

Αξίζει να αναφερθεί η τρίχρονη μελέτη της Ξυρογιάννη και Γαβρίλη, «Η ποίηση στο θέατρο» (2017). Σε κριτική που έγινε στο έργο αυτό, αναφέρεται ότι το θέατρο προήλθε την επική και την λυρική ποίηση στην αρχαϊκή και κλασική περίοδο της ελληνικής αρχαιότητας, που έδωσε το βασικό εργαλείο στη δραματική έκφραση, και διατηρήθηκε για αιώνες. Από τον 18ο αιώνα και μετά παρουσιάζονται θεατρικά έργα, τα οποία δεν εκφράζονται πια με τον ποιητικό και έμμετρο λόγο ή έναν λόγο δέσμιο περιοριστικών μορφολογικών χαρακτηριστικών. Από εκεί κι έπειτα το θέατρο αποκτά σταδιακά τα μορφολογικά χαρακτηριστικά ενός ελευθερωμένου από περιορισμούς λόγου, με έντονα τα στοιχεία της προφορικότητας άλλοτε με αίτημα την αναπαράσταση της πραγματικότητας και άλλοτε την υπονόμηση της αληθοφάνειας ή του «ρεαλισμού». Στην εποχή της μετανεωτερικότητας, το θέατρο επανέρχεται στην ποίηση και στην πεζογραφία με τρόπο και τεχνικές επηρεασμένες από τον κινηματογράφο και αργότερα και από το βίντεο και τα ψηφιακά μέσα, δημιουργώντας έναν νέο σκηνικό χώρο και χρόνο. Σήμερα μπορεί να διαπιστώσει κανείς ότι υπάρχει μια διάθεση επαναφοράς στη θεατρική αναπαράσταση έργων που δε γράφτηκαν με αυτό το αίτημα, όπως μυθιστορήματα ή ποιητικές συνθέσεις» (Αφεντουλίδου, 2018). Εκτός από τα παραπάνω, υπάρχουν και ποιητικά ή/και πεζογραφικά κείμενα έντονης «θεατρικότητας», με έντονο διαλογικό χαρακτήρα ή με τη μορφή δραματικού μονολόγου ή κείμενα που περιέχουν σχόλια για τον τόπο, τον χρόνο αλλά και τα πρόσωπα σαν σκηνικές οδηγίες.

Η ανθολογία των Ξυρογιάννη και Γαβρίλη έχει ταξινομημένο το υλικό σε δύο βασικές μορφολογικές κατηγορίες, οι οποίες συγκροτούν το πρώτο και το δεύτερο μέρος της ανθολογίας. Στο πρώτο μέρος υπάρχουν 54 ποιήματα που έχουν στενή σχέση με το θέατρο, ποιήματα των οποίων ο λόγος συνιστά ποίηση και θέατρο μαζί. Με δραματικό βάρος, που μπορούν να λειτουργήσουν και ως θεατρικοί μονόλογοι. Τα περισσότερα είναι γραμμένα σε πρώτο ή δεύτερο πρόσωπο, άλλα σε μορφή στιχομυθίας. Οι αρχαίοι μύθοι παίζουν σημαντικό ρόλο σε αυτό το

πρώτο μέρος της ανθολογίας. Οι μύθοι εξακολουθούν να εμπνέουν συγγραφείς και ποιητές. Τα 36 ποιήματα του δεύτερου μέρους, είναι λιγότερο «θεατρικά», ακριβώς επειδή αναφέρονται θεματολογικά στο θέατρο (Θεοδωράτου, 2017).

Στον κατάλογο ποιητών που επηρεάστηκαν από το θέατρο και άντλησαν έμπνευσή τους από αυτό αξίζει να αναφέρουμε τον Κωνσταντίνο Καβάφη και τον Γιώργο Σεφέρη, γιατί στο έργο του Καβάφη οι επιρροές από το θέατρο είναι εμφανείς στο έργο του Σεφέρη είναι απλώς υπονοούμενες.

2.1.2. Κωνσταντίνος Καβάφης και θέατρο

Η αγάπη του Καβάφη για την ιστορία διαφαίνεται και από τα προσωπικά του σχόλια που διασώζει ο Λεχωνίτης (Λεχωνίτης, 1977). Φαίνεται να λέει ο Καβάφης «εγώ είμαι ιστορικός, δεν είμαι λογοτέχνης, δεν θα μπορούσα ποτέ να γράψω μυθιστόρημα η θέατρο». Επρόκειτο βέβαια για υποκειμενικές δηλώσεις, αλλά φαίνεται ότι ο Καβάφης έχει ισχυρή αυτοπεποίθηση και γνωρίζει καλά τις απαιτήσεις του θεάτρου και της ιδιαίτερες γνώσεις σκηνογραφίας και σκηνοθεσίας που χρειάζεται να έχει κανείς. Εδώ διαφαίνεται και ιδιαίτερη ποιητικότητα που απαιτεί το θέατρο διότι ο Καβάφης είναι απαιτητικός με τον εαυτό του δεν τολμάει να αγγίξει την θεατρική γραφή γνωρίζοντας στη συνάφεια που υπάρχει μεταξύ των δύο αντικειμένων.

Ο τρόπος που δομεί τα ποιήματα του σκηνοθεσία του λόγου του είναι γνωστές από τις μαρτυρίες που υπάρχουν από την εργασία του κλεινόταν σε ένα δωμάτιο και σκηνοθετούσε τον εαυτό του να απαγγέλει τα ποιήματα με θεατρικό τρόπο που έδινε την εντύπωση μικρών θεατρικών πράξεων που διαδραματιζόνταν επι σκηνής. Η σύλληψη αυτών των μικρών θεατρικών πράξεων ήταν τόσο πετυχημένη που έδινε στους μελετητές του Καβάφη την αίσθηση θεατρικότητας με βάση αυτά τα στοιχεία φαίνεται μία δραματικότητα στο έργο του έχει ένα συγκερασμό μεταξύ της σύγκρουσης των αυθεντικών καταστάσεων και στους χαρακτήρες πραγματικών ή φαντασιακών σκηνών στη ζωή των μύθο ή την ιστορία (Άγρας, 2006: 129-40).

Η στενή σχέση του Κωνσταντίνου Καβάφη με το θέατρο είναι ένα γεγονός αδιαπραγμάτευτο, όπως διαφαίνεται, μέσα από την μελέτη των έργων του. Από τα πιο αντιπροσωπευτικά του ποιήματα που αναδεικνύουν τη γοητεία που του ασκούσε το θεατρικό σανίδι είναι το ποίημα με τίτλο *Στο Θέατρο* και ανήκει στα Κρυμμένα ποιήματα του Καβάφη, σ' εκείνα δηλαδή που αν και τα ολοκλήρωσε, ο ποιητής επέλεξε να μην τα δημοσιεύσει. Γραμμένο σε α' ενικό πρόσωπο

δημιουργεί αμεσότητα και την αίσθηση πως περιγράφει ένα περιστατικό από τη ζωή του ίδιου του ποιητή και έτσι αποκτά μεγαλύτερο ενδιαφέρον.

Στο θέατρο

Βαρέθηκα να βλέπω την σκηνή,

και σήκωσα τα μάτια μου στα θεωρεία.

Και μέσα σ' ένα θεωρείο είδα σένα

με την παράξενη εμορφιά σου, και τα διεφθαρμένα νιάτα.

Κι αμέσως γύρισαν στο νου μου πίσω

όσα με είπανε το απόγευμα για σένα,

κι η σκέψις και το σώμα μου συγκινηθήκαν.

Κι ενώ κοιτάζα γοητευμένος

την κουρασμένη σου εμορφιά, τα κουρασμένα νιάτα,

το ντύσιμό σου το εκλεκτικό,

σε φανταζόμουν και σε εικόνιζα,

καθώς με είπανε το απόγευμα για σένα.

[1904]

Η αντιφατική θεατρικότητα στο καθαφικό έργο σύμφωνα με τους μελετητές διαγράφει μία πορεία από το ρομαντισμό στον παρνασσιισμό και έπειτα στον συμβολισμό. Προς τη μεση ενηλικίωση του ποιητή και γύρω στο θάνατό του έχουμε μια στροφή στο ρεαλισμό με απώτερο σκοπό να δώσει μέσα από το ποιητικό του έργο έμμεσα αλλά πολύ γλαφυρά στοιχεία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου τα οποία διαγράφονται με σαφή ποιητικό τρόπο (Κωστάρα, 2013:45). Με άλλα λόγια ο ποιητής διαγράφει μία σχεδιαγραμματική πορεία η οποία αρχικά εστιάζει στο θέατρο της κλασικής περιόδου και κλασικά και προοδευτικά στρέφεται στην ελληνορωμαϊκή περίοδο και στην ύστερη αρχαιότητα. Η αρχαία ελληνική θεατρική παράδοση στην ποιητική του Καβάφη, υπάρχει μόνο για να δώσει έκδηλα ηδονικά σημάδια. Τα στοιχεία αυτά τα υπογραμμίζει η Κωστάρα (2013) στις αναλύσεις της για τον ποιητή. Η μεταστροφή της ποίησης του Καβάφη έχει

μία σαφή εστίαση στα χαρακτηριστικά με τα οποία δομεί την ποίηση του στο πέρασμα του χωροχρόνου, στα νεανικά του χρόνια και στις έμμεσες παλινδρομήσεις και πάλι στο αρχαίο ελληνικό θέατρο που εν τέλει δομεί τα ιδεώδη και την κουλτούρα του Αλεξανδρινού ποιητή.

Τα έργα που τεκμηριώνουν τα λεγόμενα και την αμφιθυμική σχέση του Καβάφη με το θέατρο είναι «Οι Μιμιάμβοι του Ηρώδου (1892)», «Θεατής δυσαρεστημένος (1893)», και «Οι Ταραντίνοι διασκεδάζουν (1898)». Ωστόσο, τα ώριμα στοιχεία της ύστερης ποιητικής του Καβάφη σε θεατρικό επίπεδο συγκεράζονται στο γνωστό του έργο «Νέοι της Σιδώνας (1920)». Τα χαρακτηριστικά της ποιητικής μπορούν να συνοψιστούν στην ιδιαίτερη σκηνοθεσία με την οποία δομούσε τα ποιήματα του, εξάλλου οι μελετητές του μας παραδίδουν τις γνωστές στοιχομυθίες που κατασκεύαζε και τα θεατρικά δρώμενα μέσα στο γραφείο του όταν απήγγειλε τα ποιήματα του δίνοντάς τους κάθε φορά και από ένα ρόλο τον οποίο εκτελούσε ο ίδιος με τη μορφή μονολόγου. Οι ποιητικές αυτές δημιουργίες κλεισμένες στα ενδότερα του γραφείου του αλλά και στο προσωπικό του χωροχρόνο, μας δίνει να καταλάβουμε μία έντονη συγκινησιακή φόρτιση καταστάσεων και ανθρωπίνων συμπεριφορών που περιλαμβάνουν το ιστορικό παρελθόν, το φανταστικό χρόνο και την ενσυναίσθηση σε δημόσιο βίο. Όλα αυτά δημιουργούν μια συγγενική πράξη του ποιητή με το θέατρο.

2.1.3. Γιώργος Σεφέρης και θέατρο

Εκτός από τον Κωνσταντίνο Καβάφη και ο βραβευμένος με Νόμπελ λογοτεχνίας Γιώργος Σεφέρης επηρεάστηκε από το θέατρο. Αντιπροσωπευτικό είναι το ποίημα «Θεατρίνοι Μ.Α» από την ποιητική του συλλογή «Μέση Ανατολή» που δημοσιεύτηκε το 1943.

Θεατρίνοι, Μ.Α.

Στήνουμε θέατρα και τα χαλνούμε

όπου σταθούμε κι όπου βρεθούμε

στήνουμε θέατρα και σκηνικά,

όμως η μοίρα μας πάντα νικά

και τα σαρώνει και μας σαρώνει

και τους θεατρίνους και το θεατρώνη

υποβολέα και μουσικούς
στους πέντε ανέμους τους βιαστικούς.
Σάρκες, λινάτσες, ξύλα, φτιασίδια,
ρίμες, αισθήματα, πέπλα, στολίδια,
μάσκες, λιογέρματα, γόσι και κραυγές
κι επιφωνήματα και χαραυγές
ριγμένα ανάκατα μαζί μ' εμάς
(πες μου πού πάμε; πες μου πού πας;)
πάνω απ' το δέρμα μας γυμνά τα νεύρα
σαν τις λουρίδες ονάγρου ή ζέβρα
γυμνά κι ανάερα, στεγνά στην κάψα
(πότε μας γέννησαν; πότε μας θάψαν;)
και τεντωμένα σαν τις χορδές
μιας λύρας που ολοένα βοιίζει. Δες
και την καρδιά μας· ένα σφουγγάρι,
στο δρόμο σέρνεται και στο παζάρι
πίνοντας το αίμα και τη χολή
και του τετράρχη και του ληστή.

Ο Mario Vitti γράφει για το συγκεκριμένο ποίημα ότι είναι φανερή η αλληγορία σε τόνο οπερέτας. Σ' αυτό το ποίημα, η επαφή με τους άντρες που πολεμούν τον εχθρό με τα όπλα, στον τόπο τους, και μιλούν μια γλώσσα τόσο διαφορετική από αυτήν που ακούει γύρω του, είναι συγκλονιστική εμπειρία. Ο ποιητής αναζητεί την παρέα τους, ιδιαίτερα του Καρτάλη, που «κουβεντιάξει ανταρτοπόλεμο, πολιτική και ψυχανάλυση, όλα μαζί» (Σεφέρης, 1977: 303). Συγκρίνει τους ανθρώπους, βλέπει την αμηχανία και την αναξιοσύνη των δικών του.» (Vitti, 2011).

Αντίθετα από τον Καβάφη, που η σχέση του με το θέατρο υπήρξε πάντα φανερή στα έργα του και για το λόγο αυτό κρίνεται δεδομένη από τους μελετητές του, η περίπτωση του Σεφέρη είναι διαφορετική. Η σχέση του με το θέατρο δεν είναι τόσο εμφανής. Οι μελετητές αποδέχονται ότι οι εκφραστικοί του τρόποι είναι επηρεασμένοι τόσο από το αρχαίο και το αναγεννησιακό θέατρο, όσο και από τη θεατρική παραγωγή της εποχής του. (Παπαγεωργίου, 2011). Το θέατρο συνιστά πηγή έμπνευσης και για το Γιώργο Σεφέρη, γεγονός που αποδεικνύεται από το γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια το έργο του δεν προορίζεται μόνο για ανάγνωση αλλά και για θεατρική παράσταση. Η ποιητική του παρακαταθήκη αποτέλεσε έναυσμα για δεύτερο τύπο ανάγνωσης, δηλαδή από γραπτό κείμενο μετουσιώθηκε σε προφορικό. Προς την κατεύθυνση αυτή σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν οι ηχογραφημένες αναγνώσεις του ίδιου του ποιητή αλλά και η προσπάθεια μελοποίησης του έργου του. Σε ένα δεύτερο επίπεδο η σεφερική ποίηση αξιοποιήθηκε από πρόσωπα του θεάτρου και του κινηματογράφου. Ενδεικτική είναι η χρήση της από τα πρόσωπα της φιλμογραφίας του Θεόδωρου Αγγελόπουλου.

Εν κατακλείδι, κάποια ποιήματα του Σεφέρη θα μπορούσαν να διαβαστούν σαν θεατρικός λόγος. Κάποια έχουν σκηνικές οδηγίες, κάποια άλλα μπορούν να διαβαστούν σαν διάλογοι και άλλα σαν δραματικοί μονόλογοι. Ένα τέτοιο ποίημα, η διαλογική μορφή του οποίου μας παραπέμπει στο θέατρο του παραλόγου, είναι το *Στα περίχωρα της Κερύνειας*.

Από την άλλη μεριά η παραβίαση των κανόνων (Κανάκης, 2007· Grice, 1975:41-58.), που εξασφαλίζουν την αλληλοκατανόηση των δύο προσώπων που διαλέγονται, θα μπορούσε να δικαιολογήσει την κατάταξη του ποιήματος στο χώρο του θεατρικού παραλόγου. Η φόρμα του παραλόγου έχει μία βαθύτερη λειτουργία: ο ποιητής τη χρησιμοποιεί για να δώσει την αίσθηση του ανοίκειου.

2.2. Χαρακτηριστικά – τεχνοτροπίες θεατρικών παραστάσεων που βασίζονται στην ποίηση- Αντιπροσωπευτικά παραδείγματα θεατρικών παραστάσεων

Τις τελευταίες δεκαετίες, κατά την προσέγγιση της λογοτεχνικής παραγωγής, έχουν αναπτυχθεί ποικίλες αναγνωστικές θεωρίες, οι οποίες βγάζουν τον αναγνώστη από τον παθητικό ρόλο που τον είχαν τοποθετήσει οι λογοτεχνικές σπουδές. Τον εκθέτουν ως ενεργητικό υποκείμενο (φαινομενολογία). Ακόμα κι όταν «απλώς αποκωδικοποιεί» τα κείμενα, ανακαλύπτει το νόημα,

ερμηνεύει και άρα λειτουργεί ενεργητικά. Οι αναγνωστικές θεωρίες προβάλλοντας το αίτημα της διεύρυνσης της προσωπικής αυτογνωσίας του αναγνώστη, τον οδηγούν να παρακολουθεί την ίδια την πορεία της ανάγνωσής του (Φρυδάκη, 2003:83). Κατά την αναγνωστική πράξη ο αναγνώστης ως υποκείμενο εισέρχεται στον κόσμο του βιβλίου με τις αξίες και τις εμπειρίες του, τη γλώσσα και τον κώδικα του την κουλτούρα του, τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τον κόσμο· του δίνεται η ευκαιρία να στοχαστεί και να ελέγξει τις δικές του αφετηρίες σε σχέση με εκείνες του κειμένου, φτάνοντας έτσι σε μία αυτογνωσία.

Στην πράξη ο αναγνώστης λειτουργεί ως σκηνοθέτης, βουβός υποκριτής που συμμετέχει ή παρακολουθεί τη δράση και ερμηνεύει ως θεατής τις πράξεις γύρω του, μέσα από τον κώδικα επικοινωνίας, τις συμπεριφορές των χαρακτήρων κ.τλ. Για τον Iser *«το κείμενο δεν είναι ούτε αντανάκλαση ούτε παρέκκλιση σε σχέση με μία αυστηρά καθορισμένη πραγματικότητα· είναι μία σχέση αλληλεπίδρασης, μέσα από την οποία μπορούν να γίνουν αντιληπτές και οι θεμελιώδεις λειτουργίες του σε ένα συγκεκριμένο πραγματικότητας»* (Iser, 1976:133), οδηγώντας τους θεωρητικούς να προσεγγίσουν τη λογοτεχνία περισσότερο ως μία ιστορική και ιδεολογική κατηγορία *«κοινωνικές και πολιτικές λειτουργίες της οποίας θεωρήθηκε ότι εκπληρώνει»* (Culler, 2000:47).

Ο Jauss διαπιστώνει μια βασική αντίθεση ανάμεσα σε ένα έργο και τον ορίζοντα προσδοκίας του αναγνώστη. Η αισθητική αυτή απόκλιση ορίζεται ως η «διαφορά ή η απόσταση ανάμεσα στον ορίζοντα των προσδοκιών και το συγκεκριμένο έργο ή ως μεταβολή του ορίζοντα και μπορεί να υπολογιστεί με την κλίμακα των αντιδράσεων του κοινού και των απόψεων της κριτικής» (Holub, 2004α:109). Το λογοτεχνικό κείμενο δεν είναι ένα μνημείο δίχως χρονικά όρια· είναι ένα έργο πάνω στη ράχη του οποίου συναντιούνται παλιότερες και νεώτερες αναγνώσεις, που διαμορφώνουν τον ορίζοντα προσδοκιών του αναγνώστη ώστε να επιβεβαιωθεί ή να διαψευστεί. Η *συγχώνευση οριζόντων* περικλείει παρελθοντικές και σύγχρονες αναγνωστικές εμπειρίες· η απόκλιση ανάμεσα στον ορίζοντα των προσδοκιών και το έργο καθορίζει τον χαρακτήρα του τελευταίου (Jauss, 1995). Έτσι το κείμενο έρχεται σε διάλογο με τον αναγνώστη σε κάθε εποχή. Είναι διαλογικό γιατί διαλογική είναι η γλώσσα και η ζωή. Η διαλογικότητα της ζωής για τον Bakhtine (1981) είναι τεκμήριο ότι ένα υποκείμενο είναι ζων, καθώς εμπλέκεται σε διάλογο με ένα περιβάλλον, το δοκιμάζει με την ικανότητα του και αναμένει την ανταπόκριση του. Η ερμηνεία ως διάλογος είναι η μόνη που μας επιτρέπει να ξαναβρούμε την ανθρώπινη ελευθερία, καθώς μολονότι κάτι μοιάζει καθορισμένο ως ον (αντικείμενο), τελικά τόσο ελεύθερο είναι ως

νόημα (υποκειμένο), αφού η ερμηνεία γεννιέται από τη συνάντηση οι δύο υποκειμένων «και ξαναρχίζει αιωνίως» (Bakhtine, 1984:342).

Ως απόρροια της σκηνοθετικής και θεατρικής μετατόπισης των λογοτεχνικών και κατ'επέκταση θεατρικών κειμένων που ανεβαίνουν και γίνονται θεατρικές παραστάσεις, υπάρχουν τρεις βασικοί πυλώνες στους οποίους στηρίζονται οποιαδήποτε ποιήματα πεζά και εν τέλει, οποιασδήποτε μορφής λογοτεχνικά έργα, τα οποία μπορούν να διασκευαστούν και να μετατραπούν σε θεατρικά έργα. Στο πλαίσιο αυτό ο σκηνοθέτης έχει τον κύριο ρόλο να μετατρέψει την διασκευή ή ακόμα και το πρωτότυπο θεατρικό κείμενο αναλογικά με τη δική του ματιά, στοχοθεσία και σκοποθεσία σε μία βασική κλίμακα που ξεκινάει από την προσωπική του σκοπιά ζωής και καταλήγει σε κατηγορίες σύγχρονου θεάτρου, performance, και ποιητικών λειτουργιών γενικότερα.

Στο πλαίσιο αυτό, ο σκηνοθέτης Μιχάλης Μαρμαρινός ανέβασε ένα θεατρικό κείμενο μένοντας πιστός στα αρχικά δρώμενα προσθέτοντας όμως τη διάδραση με το κοινό μέσω ζωντανής μουσικής και χρήσης βίντεο. Υπάρχει και μία άλλη κατηγορία θεατρικών διασκευών που ονομάζονται written text που το ίδιο θεατρικό κείμενο χτίζεται για να ενσαρκωθεί από διαφορετικούς θιάσους. Ένα παράδειγμα είναι το Παραμύθι δίχως όνομα της Πηνελόπης Δέλτα, η Πάπισσα Ιωάννα του Σωτήρη Χατζάκη και διάφορα έργα του Ροΐδη και του Παπαδιαμάντη έγιναν διασκευές και το πρωτότυπο και το διασκευασμένο κείμενο δομήθηκαν με σημειωτικό τρόπο και ανέβηκαν με τη στήριξη του εθνικού θεάτρου και διαφόρων ιδρυμάτων σημειολογίας και τέχνης.

Μία τρίτη κατηγορία είναι η δόμηση θεατρικών έργων που αποτελούν αποσπασματικές θεατρικές δομές δομημένες σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό για να αποτελέσουν την αισθητική των αρχικών κειμένων πάνω σε μία ενιαία δραματουργική δομή και θεατρική διασκευή η οποία συνδέεται μεταξύ άλλων οριστικά και αμετάκλητα με τη δομή του αρχικού έργου. Ένα παράδειγμα αυτού είναι σκηνοθετική ματιά της Μαρίας Λουίζας Παπαδοπούλου στο έργο Χαμένων Νησί του Καραγάτση το οποίο δομήθηκε από τέσσερις ηθοποιούς στη βάση που προείπαμε.

Στα τρία αυτά δραματουργικά παραδείγματα της σύγχρονης σκηνοθετικής ματιάς του θεάτρου διατηρείται σε μεγάλο βαθμό το συμπαγές κείμενο τόσο όσο ο θεατής και ο μελετητής να έχουν μπροστά τους ένα νέο ασταθές και υπο διαμόρφωση μεταβαλλόμενο πρότυπο γίνεσθαι. Σε αυτή τη νέα κατάσταση της μοναδικότητας εδραιωμένο ρόλο παίζει η ποιητική ροή του λόγου και η

λειτουργικότητα αυτούς διότι μπορεί να συνδέσει και να συμπυκνώσει τις σκηνές μεταξύ τους με βάση τη ροή του κειμενικού ποιητικού λόγου όπως είναι βέβαια και ο δεύτερος στόχος της παρούσας εργασίας.

Αυτές οι προσλαμβάνουσες εξασφαλίζουν μία νέα προοπτική θεατρικής επιτυχίας η οποία στηρίζεται τόσο στη μεταβολή των θεατρικών κειμένων και της υπόλοιπης κειμενικής λογοτεχνίας όσο και στη διακειμενικότητα της λογοτεχνίας και εν τέλει νέας διαμόρφωσης ποιητικών έργων υπό τη μορφή της δραματοποίησης που προσδίδει αφενός μεν στο πρωτότυπο μία νέα προοπτική, και αφετέρου το αυτοδύναμο του κάθε νέου θεατρικού έργου και της υπο διαμόρφωση σκηνοθετικής προοπτικής.

Πάνω στο ζήτημα της δυναμικής που έχει μια θεατρική παράσταση στη μετάδοση μηνυμάτων με ασυνείδητο τρόπο και στην δυνατότητα που έχει να διεισδύει στην ψυχοσύνθεση του θεατή, καταθέτει την άποψή του και ο πεζογράφος και θεατρικός συγγραφέας Κώστας Μουρσελάς: «Καμιά τέχνη, λογοτεχνία, ποίηση, ζωγραφική, μουσική, καμιά δεν μπόρεσε ούτε θα μπορέσει ποτέ να φτάσει την πειστικότητα, την αποτελεσματικότητα του θεάτρου. Μέσα από το θέατρο φιλοσοφείς άνετα, γιατί έχει όλα τα στοιχεία του πραγματικού, έχει συγκεκριμένες μορφές που δημιουργούν άπειρα επίπεδα. Το πολυδιάστατο της ζωής, το πολυσύνθετο του ατόμου, στο θέατρο αποκτά κρυστάλλινη διαύγεια. Στη λογοτεχνία η λέξη, ο λόγος έχει καθορισμένα όρια δράσης. Ερεθίζει μόνο τη φαντασία. Επιβιώνει μέσα από τη φαντασία, ζει μέσα στη φαντασία. Στο θέατρο, η φαντασία είναι το ελάχιστο, γιατί και η λέξη είναι το ελάχιστο. Εκεί το κείμενο δεν είναι μόνο η λέξη, γεννά πραγματικότητες, γεννά υπονοούμενα, σιωπές. Είναι οι σκιές των λέξεων, είναι η γεωμετρική εκμετάλλευση του δυναμικού της στο άπειρο» (Μουρσελάς, 1985: 606).

Ένα ακόμη παράδειγμα ολικής διατήρησης του αρχικού κειμένου που εντάσσεται στην πρώτη κατηγορία, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, είναι το ποιμενικό ειδύλλιο *Βοσκοπούλα*, άγνωστου Κρητικού ποιητή των αρχών του 17ου αιώνα. Παρουσιάστηκε από την ομάδα Κανιγκούντα το Μάιο του 2007 στο Θέατρο Αμόρε, στο πλαίσιο των Δοκιμών του Θεάτρου του Νότου. Χρησιμοποιήθηκε ολόκληρο το κείμενο χωρίς περικοπές ή επεμβάσεις με την προσθήκη μιας εισαγωγικής αφήγησης αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα.

Στο ίδιο μήκος κύματος, δηλαδή στην αμιγώς παρουσίαση των ποιημάτων χωρίς την προσθήκη δραματουργικών χαρακτηριστικών και οποιασδήποτε θεατρικής οπτικοποίησης στη σκηνή, εντάσσεται η παράσταση: «Συμπόσιον (ένα) ...περί έρωτος» που ανέβηκε το 2009 στο θέατρο

Θησείων. Οκτώ ηθοποιοί και επτά ονοματισμένοι χαρακτήρες (Φαίδρος, Σωκράτης, Πausανίας, Αλκιβιάδης, Ερυξίμαθος, Αριστοφάνης, Αγάθωνας) αναλύουν την έννοια του συμποσίου, δικαιολογώντας, με τον τρόπο αυτό την απαγγελία 32 ελληνικών ποιημάτων του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα του *Χειμωνά* και του *Εμπειρικού*, ενός χωρίου από την *επιστολή του Παύλου Προς Κορινθίους*, ενός χωρίου από το *Τέλος του Παιχνιδιού του Σάμιουελ Μπέκετ* και χωρίων από το *Συμπόσιο του Πλάτωνα*. Ακούγονται ακόμη επτά τραγούδια και αρκετή οργανική μουσική. Πέντε από τα εκφωνούμενα ποιήματα στην παράσταση είναι του Διονύσιου Σολωμού («Ξανθούλα», «Όνειρο», «Ανθούλα», «Πόθος», «Γράμμαν προς τον κύριον Γεώργιο Δε Ρώσση»), ακολουθούν ποιήματα του Καρυωτάκη, του Λαπαθιώτη, του Καβάφη, του Οδυσσέα Ελύτη και του Αντρέα Εμπειρικού. Η σκηνή όπου απαγγέλλονται τα ποιήματα είναι άδεια από αντικείμενα, με εξαίρεση τις καρέκλες των ηθοποιών. Ο σκηνοθέτης επιθυμεί να πρωταγωνιστεί στη σκηνή ο λόγος ως αμάλγαμα πρωτότυπου ήχου ή μεταφρασμένου. Η δομή της παράστασης χαρακτηρίζεται ως μια προσωπική σκηνοθετική ματιά σε θεματικές συνάψεις. Σύμφωνα με το σκηνοθέτη η παράσταση αυτή διακρίνει τις εξής κατηγορίες «σκηνικής» ανάγνωσης της ποίησης: α) την επανάληψη ως μέσο αυτοσχολιασμού β) την απαγγελία σε εκκρεμότητα γ) την πειραματική απαγγελία δ) και την παρανοολόγηση (Αθανασοπούλου 2014: 262-264)

Στην αντίπερα όχθη, στην παράσταση της Πειραματικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία Στάθη Λιβαθινού, «Αυτό που δεν τελειώνει I και II» (θεατρική περίοδος 2003-2004), δεν παρατηρείται η ολική κατάργηση του κειμένου (Ερη Σταυροπούλου, Νεοελληνική πεζογραφία και ποίηση στη σκηνή, στο Αντώνης Γλυτζουρής και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως την νεοελληνική εποχή, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010:479-476), ωστόσο, το ποιητικό κείμενο χρησιμοποιείται για τη διερεύνηση ενός αυτοσχεδιαστικού θεατρικού τοπίου που υπόκειται στο «Θέατρο της επινόησης». Το ατελές, το «ανοικτό» έργο, το έργο «εν προόδω», δηλαδή που βρίσκεται ακόμη στη διαδικασία σύστασής του, κατά τη διάρκεια της παράστασης, γεγονός που δικαιολογείται και από τον τίτλο της παράστασης. Η παράσταση αυτή περιλαμβάνει 17 ηθοποιούς να μοιράζονται 33 ποιήματα διαφορετικής τεχνοτροπίας και έκτασης που αντιπροσωπεύουν σταθμούς της ιστορίας της νεοελληνικής ποίησης από το 1880 μέχρι σήμερα (Αυτό που δεν τελειώνει. Ελληνική ποίηση του 20^{ου} αιώνα, Εθνικό Θέατρο, Πειραματική σκηνή, Αθήνα, 2003:19).

Ακολουθώντας τη σειρά της Ιστορίας της Λογοτεχνίας η παράσταση ξεκινά με την αυτούσια απαγγελία δυο ποιημάτων του Κωστή Παλαμά, την «Ανατολή», (1886) που θεωρείται πρώιμο έργο του ποιητή και στη συνέχεια «Το σπίτι που γεννήθηκα» (1918). Το πρώτο απαγγέλλεται αυτούσιο ενώ το δεύτερο κατά τη διάρκεια της απαγγελίας του αποτυπώνει τον ηθοποιό να ψηλαφεί στην σκηνή ένα κουκλόσπιτο. Με τον τρόπο αυτό αποδίδεται στη σκηνή ο υπερρεαλισμός του ποιήματος. Στο ίδιο μήκος κύματος, απαγγέλλονται ποιήματα επί σκηνής του Σεφέρη, του Καβάφη, του Ρίτσου χωρίς ιδιαίτερες επεμβάσεις. Εντούτοις, για το ποίημα της Κική Δημουλά «Πάσχα στο χωριό» η ηθοποιός μεταμορφώνεται με περούκα στην ίδια την ποιήτρια και εναλλάσσει τους ρόλους που υπάρχουν στο ποίημα. Στο ίδιο μήκος κύματος η αναπαράσταση του ποιήματος «Βίος» του Αντρέα Εμπειρικού πραγματοποιείται από την ηθοποιό με αδρή μίμηση της φωνής του ποιητή και καταλήγει με υπαινικτική αναπαράσταση των κοριτσιών που υπάρχουν στο ποίημα. Συμπεραίνουμε, κατά συνέπεια, ότι στην παράσταση αυτή τα ποιήματα άλλοτε, επιλεκτικά, αλλά απαγγέλλονται και άλλοτε αξιοποιούνται ως σενάριο για τη δημιουργία θεατρικών δρώμενων επί σκηνής. Και στις δυο περιπτώσεις το ποιητικό κείμενο παραμένει αλώβητο και ακέραιο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της τρίτης κατηγορίας της κατάταξης που προηγήθηκε, μιας πολύ ελεύθερης δηλαδή διασκευής, υπήρξε η εξαιρετικά επιτυχημένη παράσταση *Μορφές από το έργο του Βιζυηνού* (1993 και 2005, σε κείμενο και ερμηνεία Άννας Κοκκίνου, σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώδη), που έφερε ξανά στη δημοσιότητα το όνομα του Θρακιώτη συγγραφέα. Η συρραφή και παράθεση αποσπασμάτων από τα διηγήματά του διασπούσε τις υποθέσεις, τα θέματα, τους χαρακτήρες του, διαλύοντας από μian άποψη το έργο του. Από την άλλη, πρόβαλε την ιδιαίτερη ποιότητα του αφηγηματικού λόγου του, τη ζωντάνια και τη μουσικότητα, έτσι ώστε να μην ενοχλεί η καθαρεύουσά του, ενώ αναδείκνυε την αυτοτέλεια των αφηγηματικών μονάδων του.

Αντίθετα, στις *Ιστορίες του Δημήτρη Χατζή* (διασκευή και σκηνοθεσία Άννας Κοκκίνου, Φεστιβάλ Αθηνών 2007 στην ενότητα «Από την πεζογραφία στη σκηνή») το αποτέλεσμα επικρίθηκε και η παράσταση δεν ικανοποίησε (Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο ανυπεράσπιστος Χατζής», εφ. *Τα Νέα*, 4 Αυγούστου 2007). Η επιλογή σχετικά σύντομων σκηνών από διάφορα πεζά του Χατζή δεν ανέδειξε τις δραματικές συγκρούσεις, τη δύναμη των χαρακτήρων, τα πολιτικοκοινωνικά προβλήματα, τα ηθικά διλήμματα και το χώρο στον οποίο αυτά γεννήθηκαν, εν ολίγοις τα σημαντικά στοιχεία των ιστοριών του, για τα οποία διακρίθηκε ως ένας από τους σημαντικότερους μεταπολεμικούς πεζογράφους. Παρά τη διαπιστωμένη ποιότητα του λόγου του στην περίπτωση

του Χατζή –αντίθετα με τον Βιζυηνό– η αξία βρίσκεται στο τι λέει και όχι στο πώς (γιατί η γλώσσα του είναι μια στρωτή δημοτική και όχι η μουσική αλλά ιδιόρρυθμη για την εποχή μας καθαρεύουσα του παλαιότερου πεζογράφου). Επομένως αυτή η προσέγγιση ήταν μάλλον μια λαθεμένη επιλογή.

Συμπερασματικά, η στροφή θεατρικών ομάδων σε νεοελληνικά μη θεατρικά κείμενα δηλώνει την επιθυμία τους να διερευνήσουν τα όρια της θεατρικότητας και την ανάγκη να ξεφύγουν από τους περιορισμούς του θεατρικού κειμένου. Επιπλέον κατά τα τελευταία χρόνια η πράξη της αφήγησης περιλαμβάνεται στους θεατρικούς κώδικες, καθώς διάφορες θεωρίες εξετάζουν τη «δραματικότητα» των αφηγηματικών κειμένων.

Διαπιστώσεις – Συμπεράσματα – Επεκτάσεις

Η παρούσα εργασία διαχέεται από αρκετές ετεροαναφορές, σε διάφορες πτυχές του θεάτρου με αποτέλεσμα ο αναγνώστης να μην αποσαφηνίζει με ακρίβεια το πνεύμα και της στοχευση εργασίας. Αυτό συμβαίνει για δύο κυρίους λόγους διότι εργασία πραγματεύεται ένα πειραματικό θέμα που έχει δουλευτεί ελάχιστα στην Ελλάδα αλλά και παγκοσμίως για το λόγο αυτό έπρεπε να βασιστούμε σε προγενέστερους θεωρητικούς και διάφορα παιδεία του θεάτρου.

Στάθηκε όμως ιδιαίτερα δύσκολο να καλυφθούν όλα αυτά τα παιδιά ιδίως στο πλαίσιο μιας μεταπτυχιακής εργασίας. Ένα άλλο ζήτημα που δημιουργεί ο μεθοδολογικά ερωτηματικά είναι το γιατί επιλέχθηκε ο Σαίξπηρ έναντι των άλλων μεγάλων δραματουργών το βασικό επιχείρημα το οποίο αποτελεί και στόχευση σκελετού και της φιλοσοφίας της πειραματικής αυτής εργασίας είναι η λειτουργικότητα στην ποίηση. Ο Σαίξπηρ είναι ο δραματουργός ο οποίος έφερε το θέατρο κοντά στο λαό και σχηματοποίησε τα χαρακτηριστικά που άπτονται στη λειτουργικότητα για τα οποία έχει γίνει ειδικό κεφάλαιο στην εργασία. Τέλος, το πεδίο στο οποίο εντάσσει ο γράφων της εργασίας τη μεθοδολογία της οπτικής του είναι η σύγχρονη πειραματική performance ωστόσο μελλοντικά υπάρχουν αρκετά σημεία που πρέπει να αποσαφηνιστούν ή να επεκταθούν από ερευνητές που ενδιαφέρονται για το παρόν θέμα.

Παράρτημα

Αναλυτικό σχεδιάγραμμα θεατρικού έργου

Ρόλοι

Άρπινα:	Πρωταγωνίστρια θεατρικού έργου και υπάλληλος φαρμακευτικής εταιρείας σε αναρρωτική άδεια λόγω διακοπής κύησης
Γιώργος:	Πρωταγωνιστής, υπάλληλος φαρμακευτικής εταιρείας εν ενεργεία, σύζυγος της Άρπινας και άτομο με αναπηρία
Λευκοθέα η Θέα:	Ψυχολόγος και ιδιοκτήτρια φαρμακείου
Άλκης:	Υπάλληλος εργαστηρίου αναλύσεων της φαρμακευτικής εταιρείας και υπάλληλος του φαρμακείου

Πρώτη θεατρική πράξη

Σκηνή 1

Η σκηνή εκτυλίσσεται μέσα στη νύχτα όπου ένας τσακωμός του ζευγαριού εξυπηρετεί την παροχή πληροφοριών για στοιχεία που άπτονται του ονόματος της πρωταγωνίστριας, της πορείας και του βιογραφικού των πρωταγωνιστών που θα προκύψει μέσα από το τσακωμό και τη συζήτηση, καθώς και την πορεία τους ως εδώ. Την συζήτηση διακόπτει ένα χτύπημα του κουδουνιού, όπου τους επισκέπτεται ο υπάλληλος του εργαστηρίου αναλύσεων της φαρμακευτικής εταιρείας.

Τέλος Πρώτη σκηνής

Σκηνή 2

Ο Άλκης, υπάλληλος του εργαστηρίου αναλύσεων της φαρμακευτικής εταιρείας, έρχεται και φέρνει το αποτέλεσμα του πειραματικού φαρμάκου το οποίο αποφαίνεται πως δεν έχει καμία παρενέργεια. Ο Γιώργος διαμαρτύρεται έντονα και λέει ότι εδώ και τρεις μέρες από τη χορήγηση του φαρμάκου, η Άρπινα μιλάει και σκέφτεται ποιητικά. Εκείνος διαφωνεί έντονα και του τονίζει πως ίσως πρόκειται για ψυχογενές χαρακτηριστικό.

Τέλος πρώτης θεατρικής πράξης

Σκηνή 3

Αρχή δεύτερης θεατρικής πράξης

Σκηνική οδηγία: Η σκηνή είναι χωρισμένη στα δύο. Το πρώτο μέρος εξυπηρετεί την γκαρσονιέρα του ζευγαριού όπου πάνω στη σκηνή υπάρχει ένα κρεβάτι με χαμηλό φωτισμό. Το δεύτερο μέρος της σκηνής εξυπηρετεί τρεις καταστάσεις. Είναι ένα τραπεζάκι όπου χρησιμοποιείται α) για να αποτελεί το γραφείο της πρωταγωνίστριας όπου διαβάζει η επαγγέλει τα ποιήματα, β) το τραπέζι της καφετέριας όπου θα συναντηθούν στην τρίτη σκηνή ο Γιώργος με την ψυχολόγο και γ) το μικρό συνοικιακό φαρμακείο απέναντι από το διαμέρισμα του ζευγαριού. Πάνω από το τραπέζι μία τηλεόραση συνδεδεμένη με laptop ή ένα προτζέκτορα. Αυτό εξυπηρετεί την αλληλουχία των σκηνών με καλύτερη παρακολούθηση από τους θεατές καθώς και την παρακολούθηση των ποιημάτων από τους θεατές

Δεύτερη θεατρική πράξη

Σκηνή 3

Ο Γιώργος επισκέπτεται το φαρμακείο για να αγοράσει παρακεταμόλη για τους πονοκεφάλους της Άρπινας, Εκεί του πέφτει η σακούλα και σκύβοντας να την πιάσει συναντάει την ιδιοκτήτρια του φαρμακείου, ψυχολόγο και πρώην ερωμένη του, Λευκοθέα ή Θέα. Έπειτα από έναν συγκρουσιακό διάλογο που περιλαμβάνει παλαιούς ανταγωνισμούς, συμπλέγματα, bullying και σημερινή μεταμέλεια, ο διάλογος οδηγείται μέσα από κινήσεις του προσώπου και του σώματος σε μία έκβαση που πιθανόν να οδηγήσει σε συνουσία, χωρίς όμως αυτό να υποδηλώνεται έμπρακτα από κάποια σκηνή ή θεατρικό επεισόδιο. Στην πορεία του διαλόγου ο Γιώργος της μιλάει για την συμπεριφορά της γυναίκας του και την προσκαλεί στο σπίτι προκειμένου να κάνει κάποια διάγνωση.

Τέλος τρίτης σκηνής

Στην τέταρτη σκηνή η ψυχολόγος επισκέπτεται το σπίτι του ζευγαριού και δέχεται την επίθεση της Άρπινας η οποία μέσα από όλο τον συγκρουσιακό διάλογο αποκαλύπτει την πορεία του ζευγαριού από τη γνωριμία τους μέχρι και το γάμο τους, στοιχεία που άπτονται της σχέσης που υπήρχε μεταξύ της ψυχολόγου και του Γιώργου πριν από το γάμο του ζευγαριού. Στη συνέχεια η ψυχολόγος αποφαίνεται ότι πρόκειται για το σύνδρομο Foreign Accent, το οποίο όμως δεν θα

είναι παροδικό όπως στην πραγματικότητα είναι, λόγω του ότι το πειραματικό φάρμακο παρέχεται συνεχόμενα και το σύνδρομο θα επανέρχεται και ίσως να εδραιωθεί.

Στην πέμπτη σκηνή και πλέον στο τρίτο θεατρικό επεισόδιο το σύνδρομο εδραιώνεται. Η πρωταγωνίστρια έχει αναμνήσεις πριν από μία δεκαετία, λίγο πριν από το γάμο της δηλαδή και αποφασίζει να χωρίσει τον Γιώργο. Η σκηνή αυτή θα εμπλουτιστεί με ποιήματα χωρισμού και αποχαιρετισμού.

Τέλος τέταρτης σκηνής και τέταρτης θεατρικής πράξης.

Στην πέμπτη θεατρική πράξη ο Γιώργος επισκέπτεται το φαρμακείο όπου τον έχει προσκαλέσει ο Άλκης για να τον αφήσει στο πόδι του διότι έχει εφημερία και δέχτηκε ένα τηλέφωνο από τη γυναίκα του. Εκεί σβήνοντας τα φώτα του θεάτρου υπονοείται ότι κλέβει μεγάλη δόση παρακεταμόλης και ανάβοντας τα φώτα ξανά τον δείχνει να αργοπεθαίνει απαγγέλοντας το ποίημα «ένας αυτόχειρας σε διάλογο με το Θεό»

Τελική έκβαση του έργου, τέλος σχεδιαγράμματος

Περίληψη Θεατρικού Έργου

Η Άρπινα είναι υπάλληλος εταιρείας φαρμάκων σε αναρρωτική άδεια λόγω διακοπής κύησης. Συμμετέχει οικειοθελώς σε πείραμα για τις παρενέργειες ενός νέου φαρμάκου μαζί με το σύζυγό της υπάλληλο της ίδιας φαρμακευτικής και άτομο με αναπηρία. Η πρώτη παρενέργεια κάνει την εμφάνισή της με την μορφή ενός συνδρόμου που κάνει την πρωταγωνίστρια να μιλάει και να σκέφτεται ποιητικά. Επειδή όμως η χορήγηση του φαρμάκου είναι συνεχής, το σύνδρομο και η αμνησία που το συνοδεύει θα επανέλθουν και θα εδραιωθούν με αποτέλεσμα ο εγκέφαλος της πρωταγωνίστριας να έχει αναμνήσεις πριν από μία δεκαετία, πριν δηλαδή από το γάμο της. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τη βιογραφική πορεία των ηρώων που δίνεται σε αλληλουχία μέσα από τους διαλόγους, που διαβαίνουν τις θεατρικές πράξεις, θα φέρει την τελική έκβαση του έργου.

Σκηνή 1, Μέρος Πρώτο

Αϋπνίες

Άρπινα: (Πετάγεται απότομα από το κρεβάτι τραβώντας το χέρι από το πρόσωπο)

Γιώργος: Τι έπαθες;

Άρπινα: Οι γνωστές αϋπνίες.

Γιώργος: Λες και πρόκειται για μετέωρο σημάδι.

Άρπινα: Μετέωρο σημάδι θεωρείς τον πονοκέφαλο και την αϋπνία; Από την αποβολή θα είναι μάλλον.

Γιώργος; Ποια αποβολή μου λες πάλι βραδιάτικα; Από τις δοκιμές του νέου φαρμάκου θα είναι. Ποιος ξέρει τί παρενέργειες θα μας φέρει

Άρπινα: Έφερε ήδη. Σε μένα αϋπνίες και πονοκέφαλο, για σένα δεν είναι σίγουρη όμως. Ίσως... πονοκέφαλο και ζάλη

Γιώργος: Αυπνίες!!! Ωραία, μοιάζουν και με το όνομά σου.

Άρπινα: Και αστειεύεσαι με ένα όνομα με τόσο ιδιαίτερη και σπάνια προέλευση;

Γιώργος: Ναι, ναι το έχω μάθει σχεδόν απ έξω. Το όνομά σου οφείλει την προέλευση του νύμφη Άρπινα κόρη του Αισώπου.

Άρπινα: (Τον διακόπτει εκνευρισμένη). Μου αρέσει η βεβαιότητά σου, στις τρεις το χάραμα, για τις γνώσεις σου στη μυθολογία. Μα αν είναι δυνατόν, υπάρχει θεός Αίσωπος; Α-σω-πός. Α-σω-πός. (Το κοιτάει στα μάτια συλλαβίζει).

Γιώργος: Εντάξει, εντάξει. Από όπου πήρε το όνομά της η ομώνυμη αρχαία πόλη και ο ποταμός της.

Άρπινα: Ναι, ναι συνέχισε καλά το πας

Γιώργος: Ευχαριστώ μαμά! (Συνεχίζει γρήγορα για να προλάβει την αντίδραση της)

Μητέρα του Οινόμαου, που ήτανε ο οικιστής της πόλης.

Άρπινα: (Τον κοιτάζει επιθετικά). Μην παίζεις με τον πόνο μου.

Γιώργος: Ωχ, δεν ήθελα να το πάω εκεί, μα αφού το ξεκίνησες θα στο πω και πάλι. Εκτός του ότι θα υπάρξουν κι άλλες ευκαιρίες, η μητρότητα για σένα είναι θέμα συγκυρίας και όχι και όχι επιλογής

Άρπινα: Αν και μιλάς σε μία πληγωμένη γυναίκα, το σώζεις γιατί με ξέρεις καλά.

Γιώργος: Βέβαια! Έχεις αποδείξει στο παρελθόν, ότι μπορείς να φερθείς απόλυτα μητρικά, όχι μόνο σε ένα παιδί αλλά για παράδειγμα και σε ένα κατοικίδιο, σε ένα σκυλάκι για παράδειγμα, και αυτό είναι επιλογή και όχι κοινωνική ανάγκη.

Άρπινα: (Τον σπρώχνει επιθετικά)

Γονιός άγονος

Θρυμματισμένα κομμάτια, από τον πύργο των συναισθημάτων,

μια Βαβέλ αντιδραστική απέναντι στην δημιουργία!

ο πόνος τα έφτιαξε όλα,
ο δημιουργός έπλασε τον πόνο, την αγάπη την φτιάχνουμε εμείς
το που θα βρούμε τα υλικά, είναι δική μας υπόθεση!
που ίσως μας ακολουθεί!

Σου γράφω πάλι ανάμεικτα παιδί μου
μέσα σε σκέψεις θορύβους και προσδοκίες

Οι προτροπές μου πυριφλεγείς ,
Απ' αγάπη και κίνητρο

Θα ρουφήξει τις στιγμές σαν νέκταρ ,
Όταν τα βλέμματά μας έγνεψαν σαν τον αέρα
μόλις που είχες στην πρώτη ανεμώνη απ' το μέλλον σου
απ' του εαυτού σου την σπηλιά.

Θα περιμένει να σε ξαναβάλει στην αριθμογραμμή
που αρχίζει με την αγάπη, τελειώνει με τον θάνατο
και ενδιάμεσα φαλτσάρει η ποίηση.

Σκηνή 1, μέρος δεύτερο

Άρπινα: (Τον διακόπτει με έντονη βλεμματική επαφή)

Και σένα ποιο ακριβώς είναι το πρόβλημά σου; Ποια θεατρική κουρτίνα κρύβει επιμελώς τα μυστικά σου σκέψη σου και τα προβλήματα που σε βασανίζουν τόσα χρόνια;

Γιώργος: Αυτό που με βασανίζει είναι ότι δεν ξέρω αν ήμουν λάφυρο, συμπλέγμα, ή απλά ένας συμβιβασμός σου (την πιάνει και την ταρακουνάει)

Άρπινα: Στάσου (με έντονη επικριτική όψη στο πρόσωπο). Σύμπλεγμα; Τι εννοείς σύμπλεγμα;

Γιώργος: Έρωτας με τον μπαμπάκα

Άρπινα: Μα δεν έχουμε και τόση διαφορά ηλικίας

Γιώργος: Πόσο τυχαίο είναι γλυκιά μου, ότι ο πατέρας σου υπήρξε ανάπηρος πολέμου και εσύ θέλησες να παρηγορήσεις έναν όμοιο άνθρωπο

Άρπινα: Να δούμε ακόμη τι συνειρμούς θα κάνει το μυαλό σου. Δηλαδή είμαι τόσο άβουλο πλάσμα που θα έπαιρνα μιαν απόφαση μόνο επειδή το ήθελε ο πατέρας μου;

Γιώργος: Όχι μόνο το ήθελε, αλλά το προετοίμαζε.

Σκηνή 2

delivery αναλύσεις

(Χτυπάει το κουδούνι του διαμερίσματος)

Άρπινα: Γλίτωσα άλλα φοβάμαι...

Φόβος

Σε κάθε μου λέξη, σύντροφε της καρδιάς μου. οι χτύποι της σαν ευλαβική αγρυπνία σημαίνουν πάντα οδηγός μου, φόβος.

*Του ρατσισμού η απόδειξη φόβος της μελιστάλακτης υποκρισίας το απαύγασμα. φόβος
Της βελανιδιάς το άρωμα που το σβήνει σταδιακά η πικρή παλμική τους, αλημεία φόβος
Μα μη φοβάσαι, τα πόδια σου χτύπα στη γη και με τον ήχο τους να κοιμάσαι.*

Τέτοια ώρα ποιος μας θυμήθηκε

Γιώργος: Ξέχασες ότι είμαστε μέρος πειράματος; Όλα τα μέλη της φαρμακευτικής εταιρείας έχουν πρόσβαση σε αυτό το διαμέρισμα.

(Ο Γιώργος πλησιάζει με αργά βήματα προς την πόρτα ενώ η Άρπινα αρχίζει να ιδρώνει βλέποντες αμήχανα σημειώσεις στο γραφείο της)

Γιώργος: Ουφ ο Άλκης είναι. Αναλύσεις εργαστηριακών για το φάρμακο, delivery ξημερώματα; Παίζει να έχει γίνει για πρώτη φορά στα χρονικά.

Άλκης: Παιδιά συγνώμη για την αναστάτωση βραδιάτικα, πρέπει να λαμβάνουμε όλα τα μέτρα εχεμύθειας

Γιώργος: (Τον διακόπτει κοροϊδευτικά με έντονη δόση ειρωνείας) Γιατί; Φοβάστε μη διαρεύσει το φοβερό φάρμακο που παράγει ποιητές;

Άλκης: (κουνάει το κεφάλι του σατισμένος) Τί δεν κατάλαβα; Εγώ ξεκίνησα... να λέω για τη βιομηχανική κατασκοπεία για τον φαρμάκων.

Γιώργος: Τί χρειάζονται τη βιομηχανική κατασκοπεία στη δική μας περίπτωση; Γιατί να το κλέψουν; Σκοπεύουν μήπως να ιδρύσουν μια βιομηχανία ποιητών; Αλλά καθόλου περίεργο, σε μία κοινωνία σαν τη σημερινή, που αναπαράγουν συντεχνιακά, τον ναρκισσισμό, το αλισβερίσι με τους εκδοτικούς, τις αποκλειστικές κριτικές, μεταξύ ομάδων

Άλκης: (Τον σταματά με ειρωνικό χαμόγελο) Τι μ' ενδιαφέρει εμένα για την κατάσταση στην ποίηση;

Γιώργος: Σε ενδιαφέρει και μάλιστα πολύ. Αφού το φάρμακό σας δημιουργεί μυαλά με εξαιρετική ποιητική σκέψη

Άλκης: Δεν καταλαβαίνω

Γιώργος: Τι δεν καταλαβαίνεις; Εδώ και τρεις μέρες από τη λήψη του φαρμάκου, η Άρπινα μιλάει και σκέφτεται ποιητικά

Άλκης: Δεν ξέρω

Γιώργος: (Τον διακόπτει σπρώχνοντας ελαφρά) Τι δεν ξέρεις; Δεν αναγνωρίζεις ότι τα μέλη, που παίρνουν μέρος σε πειράματα θα πρέπει να προστατεύονται σωματικά και ψυχολογικά;

Άλκης: Αυτό ήθελα να σου πω. Οι αναλύσεις έδειξαν ότι είστε και οι δύο υγιείς προσωπικότητες, άρα το ζήτημα είναι ψυχογενές

Άρπινα: Με έπιασε πάλι πονοκέφαλος

Παρκαρισμένος στο κενό ενός έρωτα

*Αυτό το βράδυ έχει σεισμούς, κρύβει τους συνειρμούς
που φορητοί ταξιδευτές μετέφεραν τις μνήμες*

*Μυαλό γεμάτο στίχους και σχήματα
πασχίζει να βγάλει τα ρουχα των σκεψεων,
να καρφώσει την ριπή της φυγής στον τοίχο,*

*Όταν αδειάζει από τους στίχους
λύνω τους κάβους των ονείρων με σκιές
μπορούν οι λέξεις να πιάσουν σκόνη;
μπορούν να κρεμαστούν στον τοίχο τα αισθήματα;*

Γράφω ακόμη

ξημερώνει δεν την παλεύω την μοναξιά

είναι ανίκητη

θέλω να εξαντλήσω την ανοιχτή γραμμή με τον έρωτα

ξαπλωμένος με την σπονδυλική των σκέψεων

διπλωμένη στα δυο

κάτω από τα γραπτά

μια πεποίθηση στιβαρή η απώλεια της συνείδησης,

ηδονές σε ανοιχτή γραμμή

Ένας κόμπος ιστορία ζωής

στο τεντωμένο σχοινί μιας στιγμής,

σειρά από ήχους, και καπνοί

κενό ενός έρωτα

καλύπτει όσα έζησε αλλά δεν έγιναν

όσα έγιναν αλλά δεν είναι πια

Γιώργος: Ποιος μου κάλυπτε και τι που δεν έγινε; Γιατί έκλεισες έτσι το ποίημα;

Άρπινα: Είπα αυτά που είχα μέσα στο υποσυνείδητό μου

Γιώργος: Μα γιατί;

Άρπινα: Γιατί το μυατο μυαλό σου είναι στην παλιά σου φαρμακοποιό

Γιώργος: (Γελάει ειρωνικά και κουρασμένα) Έλεος, παραλογίζεσαι. Πάω να δώ μήπως υπάρχει κάτι καινούργιο σε παρακεταμόλη στο φαρμακείο.

Σκηνή 3

Φαρμακείο ψυχικών τραυμάτων

Γιώργος: (Καθώς περπατάει, βλέπει από τη βιτρίνα του φαρμακείου να υπάρχει μέσα, το παραδοσιακό ανάκλινδρο της σχολής του Φρόνυτ. Αν οι τοπικοί θίασοι, τοπικές θεατρικές ομάδες δεν το έχουν, ή δεν μπορούν να το βρουν, θα μπορούσαν να το αντικαταστήσουν με μία απλή πολυθρόνα).

Γιώργος: (Στέκεται απορημένος θαυμάζοντας το ανάκλινδρο. Σπρώχνει απότομα την πόρτα και μπαίνει στο φαρμακείο). Καλημέρα, θα ήθελα το πιο καινούργιο σκεύασμα, παρακεταμόλης.

Θέα: (Είναι γυρισμένη με την πλάτη στον πάγκο και γράφει). Μισό λεπτό θα σας εξυπηρετήσω αμέσως.

Γιώργος: Κοίτα να δεις, αυτή η ελιά και μάλιστα σε αυτό το σημείο του λαιμού, είναι ακριβώς πανομοιότυπη με μία παλιά γνωστή μου.

Θέα: Τι να πεις... συμπτώσεις (Με μια γρήγορη κίνηση παίρνει ένα κουτί από το ράφι και γυρίζει κατά πρόσωπο στον Γιώργο. Μόλις συναντιούνται βλεμματικά πέφτει η σακούλα από τα χέρια του Γιώργου).

Γιώργος: (Μόλις ο Γιώργος την αναγνωρίζει πιάνει το κεφάλι του και κάνει γκριμάτσες έντονου πόνου). Νιώθω τον εσωτερικό μου κόσμο να διαλύεται διαχέοντας συναισθήματα.

Διάχυση

Ο χρόνος είναι μία Λερναία βίδα

με εξαρτήματα πεταμένα στο συνεργείο της λήθης

όσο παει παρακαμζω λεπτές στιγμές

ποτίζουν με ηδονή τους σκύλους

και εγώ γεμάτος επιθυμία, σε βλέπω που εμφανίζεσαι και φεύγεις

Φεύγεις μονάχα για να φύγεις

κομμάτια δακρύων πέφτουν με ταχύτητα

κάποια πετούμενα αντικείμενα δεν ξεκουράζονται στην καθημερινότητα

Η ζωή και τα πόδια μου δεν στριβουν μακριά σου

οσες φορές κι αν έστριψα σε κάθε κορυφογραμμή σου

να κορφολογησω την κατασκευή του κορμιού σου

Οι δασμοί με γύρισαν πίσω

Δεν συγχωρώ που οι τυχάρπαστοι σου τρώνε την μπογιά

από το μπουκέτο με την πεταλούδα του χρόνου

Πάντα με αφήνεις χωρίς φτερά

κραυγάξεις με τους εραστές σαν λειαινα

με αφήνεις στο περιθώριο αζύριστο

Κανείς δεν κουμαντάρει το πριόνι

που κινεί τα νήματα

παίζει πιάνο ο δαίμονας

με ξεχνάς μέσα στα τα νερά του χρόνου

γράφω στίχους στις ουλές του αύριο.

Αν ήμουν ζώο, θα χωνόμουν στην αγκαλιά σου

αν ήμουν ψάρι, θα έπλεα εκεί που άφησε αλμυρά το κορμί σου,

αν ήμουν ερπετό θα γέμιζα χόμα, από τα ίχνη σου

μα είμαι άνθρωπος, ακίνητος και η λογική μου καίει

τα γένια μου ημερολόγια και μετρούν τις μέρες που δεν σε έχω

τα κόβουν και ξαναφυτρώνουν σαν λεπτοδείκτες

Προσμένουν τη μέρα που θα τριφτούν τιμωρητικά

Σαν γιαλόχαρτα επάνω στο πέρασμα μιας προσδοκίας

Γιώργος: Μάλλον το παρελθόν με κυνηγάει και μέσα στο μυαλό και στην πραγματικότητα.

Θέα: (Πιάνει με τα χέρια της τα μάτια να μη φανεί η συγκίνηση). Άρα με σκέφτεσαι εδώ και τόσα χρόνια;

Γιώργος: Επειδή κάλυψες τις τύψεις σου με ντεκαπάζ και έγινες ξανθιά από μελαχρινή, μη νομίζεις ότι θα καλύψεις και την αμηχανία της στιγμής.

Θέα: Ηρέμησε! Νόμιζα πως δεν σου άρεσαν οι ξανθιές για αυτό και τα έβαψα μόλις χωρίσαμε, άλλωστε, μην έχεις παράπονο, η γυναίκα που παντρεύτηκες τελικά είναι μελαχρινή.

Γιώργος: Όχι, η γυναίκα που παντρεύτηκα, η γυναίκα που με παντρεύτηκε.

Θέα: Ηρέμησε, είσαι πολύ εκνευρισμένος δεν σε αδικώ όμως. Εμείς οι δύο έχουμε να πούμε πολλά (Ο Γιώργος αρχίζει να κλαίει με λυγμούς).

Γιώργος: Δεν ήξερα ότι κάθεσαι να συζητήσεις κιόλας, σε ήξερα να φεύγεις από τη σχέση με ύφος κοντέσας μάλιστα.

Θέα: Αλλάζουν οι άνθρωποι Γιώργο. Έχω δουλέψει πολύ με τον εαυτό μου. Τελείωσα ψυχολόγος ξέρεις. Το φαρμακείο το έχω εντελώς συμπληρωματικά

Γιώργος: Δεν μας έφτανε το φαρμάκι που μας έριξες τόσα χρόνια; Τώρα θα μας ψυχολογήσεις κιόλας;

Θέα: Έχει ανοίξει ένα καλό καφέ εδώ στη γειτονιά πάμε να πιούμε;

Γιώργος: Δε βαριέσαι, πάμε να δούμε τι έχεις να μου πεις (Σβήνουν τα φώτα της σκηνης ώστε να υπονοηθεί ότι πηγαίνουν και κάθονται στο καφέ).

Δεύτερο θεατρικό επεισόδιο

Σκηνή 1η

Πικρός καφές

Θέα: Έλα τώρα, όλο το μυαλό σου το έχεις στις βόλτες και τους περιπάτους. Παλαιότερα το παρεξηγούσα κάπως, τώρα ξέρω ότι είναι ένας δικός σου τρόπος να χαλαρώνεις.

Γιώργος: Εσύ δεν χαλαρώνεις πια;

Θέα: Εμένα η ψυχή μου είναι στενάχωρη και αυτός ο στενός χώρος μοιάζει με σκηνή ενός θεάτρου. Βλέπεις τόσα χρόνια, έχω γνωρίσει ανθρώπους, ως ψυχολόγος, που παίζουν θέατρο ακόμη και απέναντι στον ίδιο τους τον εαυτό.

Γιώργος: Και όχι μόνο στους εαυτούς τους. Εσύ ξέρεις να παίζεις ρόλους και μάλιστα και με γκριμάτσες

Θέα: Σε παρακαλώ μην επανέρχεται σε συμπεριφορές για τις οποίες έχω μετανιώσει.

Γιώργος: Τι έχεις μετανιώσει; Ακόμη χτυπάει μέσα στο μυαλό μου η φράση «τι περιμένεις εγώ να πω;» «Τι να περιμένεις από έναν ερωτευμένο άνθρωπο να σου πει τα κάλαντα ή να σου αναγγείλει τον ερχομό της άνοιξης;»

Θέα: (Τον διακόπτει δακρυσμένη). Μα ήμασταν 20 χρονών τότε και στους νέους η αμηχανία διπλασιάζεται

Γιώργος: (Φανερά εκνευρισμένος) Αμηχανία; Για ποιό πράγμα;

Θέα: Για το τι μπορεί και το τι δεν μπορεί να κάνει ένας άνθρωπος με αναπηρία. Τη λειτουργικότητά του που λένε και το εάν εγκλωβίσεις της ζωής σου μαζί του.

Γιώργος: Και εμείς τί χρωστάμε να πληρώνουμε την δική σας αμηχανία; Εμείς θέλουμε να ζήσουμε ανθρώπινα τον έρωτα.

Θέα: Όλη αυτή η συμπεριφορά όμως να ξέρεις ότι δεν είναι κρυμμένος μισαναπηρισμός.

Γιώργος: Κρυμμένος μισο τί;

Θέα: Είναι μία νέα θεωρία που οι άνθρωποι που αντιμετωπίζουν αναπηρία προσεγγίζονται από άλλους ανθρώπους με χαμόγελο, στην ουσία όμως αυτοί τους μισούν.

Γιώργος: Ενδιαφέρον. Και πώς φέρονται;

Θέα: Προσπαθούν να πολεμήσουν το άτομο με οποιονδήποτε τρόπο μπορούν χωρίς όμως να φαίνονται. Ταυτόχρονα, το κολακεύουν και το χτυπούν επαινετικά στην πλάτη.

Γιώργος: Τώρα που μιλάμε για διάφορα σύνδρομα, είμαστε με την Άρπινα μέλη ενός πειράματος για ένα καινούργιο φάρμακο και τον τελευταίο καιρό νομίζω αυτό έχει κάνει την Άρπινα να μιλάει και να σκέφτεται ποιητικά

Θέα: Έτσι όπως μου τα περιγράφεις το μόνο σύνδρομο που μπορώ να σκεφτώ είναι τι έχει το σύνδρομο Foreign Accent Syndrome

Γιώργος: [Καλό θα ήταν να μας επισκεφτείς στο σπίτι για να έχεις μία προσωπική επαφή μαζί της και να μπορείς να κάνεις μία πιο ασφαλή διάγνωση.

Θέα: Ευχαρίστως θα έρθω

Δεύτερο θεατρικό επεισόδιο

σκηνή 2η

Σύγκρουσιακή διάγνωση

(Τα φώτα της σκηνής αναβοσβήνουν ώστε να δημιουργήσουν μια νωχελική ατμόσφαιρα. Η Άρπινα πιάνει το κεφάλι της τη στιγμή που χτυπάει το κουδούνι)

Άρπινα: (Ανοίγει την πόρτα μόλις βλέπει τη Θέα μονολογεί). Είπα και εγώ, από πού προερχόταν αυτός ο πονοκέφαλος; Να, ορίστε, ο παντοτινός πονοκέφαλος της ζωής μου μπροστά μου.

Θέα: Και να σκεφτεί κανείς ότι κάποτε ήμασταν φίλες...

Άρπινα: Ωχ μωρέ, γυναικείες λυκοφιλίες. Τί θέλεις μετά από τόσα χρόνια αναρωτιέμαι πραγματικά.

Θέα: Ο Γιώργος μου είπε να ρθω να σε δω, μήπως μπορέσω να κάνω μία ερμηνεία για το τί σου συμβαίνει.

Άρπινα: Ο Γιώργος, βλέπεις ακόμα το Γιώργο; Μήπως έχετε και σχέση; Και επίσης, από πότε φαρμακοτρίφτισσες κάνουν διαγνώσεις;

Θέα: Καταρχάς, αν ήθελα τον Γιώργο, θα μπορούσα να ήμουν παντρεμένη μαζί του.

Άρπινα: (Την διακόπτει απότομα). Δεν θα μπορούσες, σε δέσμευε η συμφωνία.

Θέα: Εννοείς τη συμφωνία με τον πατέρα σου;

Άρπινα: Ναι τη συμφωνία με τον πατέρα μου. Που σου πούλησε φθηνότερα το φαρμακείο με αντάλλαγμα να παρατήσεις τον Γιώργο για να μπορέσω να τον παντρευτώ εγώ. Ήθελε πάντα μία ταύτιση με τους αναπήρους

Θέα: Σε θαύμαζα τότε. Πίστευα πως έχεις μεγάλο ταλέντο στην υποκριτική. Ξαφνικά έγινες ο καλός μπάτσος και εγώ ο κακός. Άρχισες να παρηγορήσεις τον Γιώργο και να του κεντάς και να του αμβλύνεις ένα ένα τα τραύματα που εγώ του δημιουργούσα. Πού να 'ξερε ότι είναι το αποτέλεσμα συμφωνίας

Άρπινα: Αρκετά! Ποιός είναι ο λόγος της επισκεψής σου;

Θέα: Υποψιάζομαι το σύνδρομο Foreign Accent

Άρπινα: δηλαδή;

Θέα: Ο 18χρονος Matej Kus, ο οποίος δεν μπορούσε να συντάξει ούτε μια πρόταση στα αγγλικά, έτρεχε πριν από λίγες μέρες σε αγώνες ταχύτητας με μηχανές στην Γλασκόβη, όταν έχασε τον έλεγχο της μοτοσικλέτας που οδηγούσε, έπεσε στην άσφαλο και χτυπήθηκε κατά λάθος στο κεφάλι από διερχόμενο αντίπαλο του. Αφού έμεινε αναισθητός επί 45 λεπτά, συνήλθε ρωτώντας τους τραυματιοφορείς σε άπταιστα αγγλικά που βρισκόταν και τι είχε συμβεί. Για τις επόμενες 48 ώρες, όσο δηλαδή διήρκεσε η μερική αμνησία του 18χρονου, επικοινωνούσε με τους γύρω του στα αγγλικά. Όταν όμως επανήλθε πλήρως η μνήμη του, εξαφανίστηκε η «ικανότητα» του στα αγγλικά. Οι γιατροί που τον εξέτασαν αποφάνθηκαν ότι το περίεργο περιστατικό οφείλεται σε σπάνιο σύνδρομο (Foreign Accent Syndrome), το οποίο προκαλείται από είτε από κάποιο εγκεφαλικό επεισόδιο, είτε από κάποιο χτύπημα στο κεφάλι που προκαλεί βλάβη στα σημεία του εγκεφάλου που ελέγχουν την ομιλία.

Στην περίπτωση σου κάθε πληροφορία την μετατρέπεις σε ποίηση. Σε συνδυασμό όμως με την ταυτόχρονη χορήγηση του φαρμάκου, η επιλεκτική αμνησία που συνοδεύει το σύνδρομο μπορεί να γίνει μόνιμη κατάσταση

Άρπινα: Υπάρχει ενδεχόμενο να μη θυμάμαι τίποτα;

Θέα: Όχι, αλλά σίγουρα το μυαλό θα πάει λίγα ή περισσότερα χρόνια πίσω

Άρπινα: Ποιος το καθορίζει αυτό;

Θέα: Το υποσυνείδητο. Αναλογικά με το ποιες εμπειρίες θέλει να σβήσει το μυαλό ή τουλάχιστον ποιες εμπειρίες έχει απωθήσει το υποσυνείδητο.

(Εκείνη την ώρα η Άρπινα παθαίνει ισχυρούς πονοκεφάλους, λιποθυμάει και πέφτει πάνω στη σκηνή).

(Σβήνουν τα φώτα της σκηνής διότι υπονοείται ότι ο Γιώργος την μεταφέρει στο κρεβάτι).

Κλείνει για λίγο η κουρτίνα της σκηνής μόλις ανοίγει η Άρπινα ξυπνάει

Άρπινα: (Κοιτάει περίεργα το δωμάτιο) Πού είμαι; Πού βρίσκομαι. Γιώργο, τι κάνεις εσύ εδώ; Δεν είχαμε ραντεβού στην πλατεία σε μισή ώρα;

Γιώργος: Ωχ! Άρπινα, στην πλατεία βγαίναμε ραντεβού 10 χρόνια πριν, τις παραμονές δηλαδή του γάμου μας. Την έχω βάψει, το μυαλό της ζει 10 χρόνια πίσω όταν ήμασταν έτοιμοι να παντρευτούμε. Θα της εξηγήσω όλο το ζήτημα σε μία μόνο κουβέντα για να πάρω αιφνιδιαστικά την απόφαση της. Να μάθω επιτέλους γιατί με παντρεύτηκε.

Άρπινα: Γιώργο τι εννοείς;

Γιώργος: Είμαστε μέλη ενός πειράματος. Μας χορήγησαν ένα καινούργιο φάρμακο και αυτό είχε ως αποτέλεσμα μία παρενέργεια. Το μυαλό σου έχει πάθει το σύνδρομο Foreign Accent με αποτέλεσμα να μιλάς και να σκέφτεσαι ποιητικά και να παθαίνεις, μέχρι πρότεινος, επιλεκτικές αμνησίες. Τώρα όμως το μυαλό σου, έχει πάει πίσω στο χρόνο λίγο πριν παντρευτούμε.

Άρπινα: (Τον διακόπτει απότομα και ανακουφισμένη). Ουφ! Επιτέλους γλίτωσα από αυτό το γάμο της συμφωνίας και της δοσοληψίας.

Γιώργος: Τι εννοείς

Άρπινα: Άστο, άστο, ας παραμείνουμε φίλοι.

Γιώργος: Φίλοι; Εμείς μέχρι πρότινος θα είχαμε κάνει το πρώτο μας παιδί. Έχουμε 10 χρόνια γάμου στο ενεργητικό μας

Άρπινα: Ναι αλλά εγώ δεν θυμάμαι τίποτα από αυτά και επειδή υπήρξαμε κολλητοί φίλοι οι δυο μας, ευκαιρία να χωρίσουμε και να πραγματοποιήσω το όνειρό μου, να πάω δηλαδή στις τρίτες χώρες, σε χώρες οι οποίες προστατεύουν ορφανά παιδιά. Αλλά για πες μου, γιατί είπες ότι θα αποκτούσαμε παιδιά; Τι έγινε και δεν αποκτήσαμε;

Γιώργος: Απέβαλες

Άρπινα: Οπότε είναι χρυσή ευκαιρία να επουλώσω έτσι αυτήν την εμπειρία

(Ο Γιώργος σπαράζει από πονοκεφάλους ξαφνικά και αρχίζει να της απαγγέλει ποιήματα αποχαιρετισμού).

Κλείνει η σκηνή

Αποχαιρετισμός

Στις ξεχασμένες μου τρικομίες πάντα με πλοηγείς

δεν ξέρω αν θα υπάρχει κάποιος να σε νανουρίζει

σ' έπαιρνε ο ύπνος

δεν το 'ξερες ποτέ, ότι καμιά ερωμένη μετά τη ρεύση των αστεριών

δεν κατάφερε να με νανουρίσει τόσο ανθρώπινα και γλυκά

και με τόση ασφάλεια καμωμένα

Πρώτη φορά στη ζωή μου θα σου ζητήσω να μη χτίσεις κανέναν πύργο,

να μη στεριώσεις τίποτα μέσα στο τίποτα

Γκρέμισέ τα όλα και ξαναγύρνα πίσω!

Όταν σε πρωτογνώρισα ήταν βροχερή η θλίψη μου

δυο τρία ρυάκια σε συνάντησαν με το δικό μου χείμαρρο

Όλες οι απορρίψεις μου, οι παραινέσεις σου

Όλες οι θλίψεις μου, το χαμόγελό σου

Και βάλσαμο στις ματαιωτικές μου σκέψεις

το αργό τέμπο της φωνής σου!

Η καρδιά ρυθμικά σηκώνει το μπαϊράκι της,

όταν το δάκρυ σου αλείφεις στα μάτια μου

Απλώνω ψυχή να σε φτάσω

μην περνάς μόνη της ζωής τα στενά

κόκκους ανέμου και άμμου

Σε χτίζω βιώνοντας τα υπερεγώ μου χωρίς υλικά

Θα σε γκρεμίσουν τα χτιστά μελλούμενα της ζωής

Όταν συναντηθούμε, οι ακτίνες του ήλιου θα ανάβουν τα κεριά.

Η μέθη θα λέει αυτά που κρύβει η λογική.

Η τέχνη θα ερωτοτροπεί με τη στιγμή, με φόντο τα φουστάνι σου!

Μέσα μου θα είμαι ζωντανός τα δάχτυλα του χεριού σου να φιλώ

3ο θεατρικό επεισόδιο

τελευταία σκηνή

(Τελειώνοντας το μονόλογο με τα ποιήματα του ο Γιώργο, αρχίζει να μιλάει κανονικά)

Γιώργος: Ζωντανός; Τι ζωντανός είπα; Δεν υπάρχει νόημα για μένα πια. Θα βρω τρόπο να βάλω τέλος σε αυτή τη ζωή που ήταν πάντα μία ερώτηση. Γιατί με παντρεύτηκε; Πώς μπόρεσε να παντρευτεί έναν ανάπηρο; Τώρα πια όμως έχουμε πάει πάλι στην αρχή. Είμαστε πάλι στην ίδια αφετηρία. Δεν θα είμαι παντρεμένος, οπότε όλη μου η ζωή και όλα μου το κέρδος έχει χαθεί

(Χτυπάει ξαφνικά το κινητό του και το σηκώνει)

Γιώργος: Παρακαλώ;

Άλκης: Έλα Γιώργο ο Άλκης είμαι. Είμαι εφημερία στο φαρμακείο και η γυναίκα μου με φώναξε να πάω να τη βοηθήσω επειγόντως με τα παιδιά. Μπορείς να έρθεις για λίγο να με αντικαταστήσεις;

Γιώργος: Φυσικά! Άσε μου το κλειδί στο γνώριμο σημείο του φαρμακείου και έρχομαι αμέσως.

(Σβήνουν τα φώτα της σκηνής για να υπονοηθεί η διαδρομή του Γιώργου από το διαμέρισμα προς το φαρμακείο και όταν ανάβουν τα φώτα βλέπουμε τον Γιώργο να βρίσκεται μπροστά στον πάγκο, στο δεύτερο μέρος της σκηνής που αυτή τη φορά χρησιμεύει ως φαρμακείο).

(Βλέπει μπροστά του, με ιδιαίτερη ηδονή, τα χάπια της παρακεταμόλης και χωρίς να πει ή να κάνει κάτι, αρπάζει μια το κουτί στη χούφτα του και παίρνει όλο το περιεχόμενο. Καθώς ξεψυγά, αναβοσβήνουν τα φώτα της σκηνής και στο τέλος κλείνει η κουρτίνα).

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Τέλλος, Α. (1980). Κριτικά: Καβάφης – Παλαμάς, επιμ. Κ. Στεργιόπουλος, Ερμής, Αθήνα. — (2006 [1933]), «Γραμματολογικά και άλλα», στο Μ. Πιερής (Επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη (επιλογή κριτικών κειμένων)*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης,

Αγραφιώτης, Δ., (2022). *Επι Ι τέλεση*, Αθήνα: νήσος.

Αθανασοπούλου Μ. (2014). Σύγχρονη Ελληνική ποίηση και σκηνή: δυο προτάσεις, Δημητριάδης, Α. – Πιπινιά, Ι. – Σταυρακοπούλου, Α. (επιμ.), *Σκηνική Πράξη στο Μεταπολεμικό Θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*. Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού. 30 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 2010, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΑΠΘ, σσ. 262-264.

Γεωργιάδη, Κ., Σεχοπούλου, Μ., & Παπανικολάου, Β. (2023) *Ευρωπαϊκή δραματολογία του 20ού αιώνα* [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (2007). «Ο ανυπεράσπιστος Χατζής», *εφ. Τα Νέα*, 4 Αυγούστου

Culler, J. (2016). *Λογοτεχνική θεωρία, μία συνοπτική εισαγωγή* (Κ. Διαμαντάκου, Μετ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Θεοδωριανού, Ε., (2009). *Η ποιητική του Πιραντέλο στην τριλογία του μεταθέατρου*.

Holub, R. C. (2004) α [1984]). *Θεωρία της πρόσληψης: μια κριτική εισαγωγή*. (Κ. Τσακοπούλου, Μετ.). Αθήνα: Μεταίχμιο.

Jauss, R.H. (1995). *Η ιστορία της λογοτεχνίας ως πρόκληση για τις γραμματολογικές σπουδές, Η Θεωρία της πρόσληψης, Τρία μελετήματα*. (Μ. Πεχλιβάνος, Μετ.). Αθήνα: Εστία.

Καβάφης, Κ.Π., *Τα πεζά (1882-1931)*, Αρχείο Καβάφη (Ίδρυμα Ωνάση).

Καβάφης, Κ.Π., *Κρυμμένα ποιήματα 1877-1923*, επιμέλεια Γ.Π.Σαββίδη, Αθήνα: Ίκαρος.

- Κωστώρα, Ευ. (2013). *Καβάφης και αρχαίο θέατρο* (Διδακτορική Διατριβή), Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών
- Κακουδάκη, Τζ. & Απέργη Π. (2003). *Θέατρο-Θεατρική παιδεία*, Ινστιτούτο Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων (ΙΔΕΚΕ).
- Κανάκης, Κ. (2007). *Εισαγωγή στην πραγματολογία*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Καλλάκη Μ. (2007). *Ένθεν και ένθεν των συνόρων η ίδια ιστορία*, *Lifo*, τχ. 72 (21 Ιουνίου 2007).
- Λεχωνίτης, Γ. (1977). *Καβαφικά αυτοσχόλια*, εισαγ. σημείωμα Τίμος Μαλάνος, Αθήνα.
- Μουσελάς, Κ. (1985), «Θεατές και θεατρίνου», *Η λέξη*, τχ. 46, Αφιέρωμα: Θέατρο και λόγος, σ. 606.
- Μυράτ Δ. (1961), *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, Θέατρο Αθηνών.
- Νταρακλίτσα, Ε. (2018). *Κατόψεις και Σκιάσεις*. Αθήνα: Πολύτροπον
- Ξυρογιάννη Α. & Γαβρίλη Α. (2017), *Το θέατρο στην ποίηση*, Αθήνα: Momentum.
- Πλωρίτης, Μ. (1965). *Λουίτζι Πιραντέλλο, Πρόσωπα του νεωτέρου δράματος*. Αθήνα: Γαλαξίας.
- Παπαγεωργίου, Π. (2011). *Θέατρο και Πολιτική στο Δάντη και τον Σεφέρη, σημειολογική ανάλυση* (Διδακτορική Διατριβή), Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών
- Πλωρίτης, Μ. (1965). *Σάμουελ Μπέκετ. Περιμένοντας... τίποτα, Πρόσωπα του νεωτέρου δράματος*. Αθήνα: Γαλαξίας.
- Σταυροπούλου, Έ. (2010). Νεοελληνική πεζογραφία και ποίηση στη σκηνή, στο Αντώνης Γλυτζουρής και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως την νεοελληνική εποχή*, Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Τσαβδάρης, Ευ. (2016). *Με πλοίο δίχως πόδια, ψυχή χωρίς κατάρτια*. Αθήνα: Ινφογνώμων

Vitti, M. (2011). *Φθορά και λόγος, εισαγωγή στην ποίηση του Γιώργου Σεφέρη*. Αθήνα: Εστία.

Φρυδάκη, Ευ. (2003). *Η Θεωρία της Λογοτεχνίας στην Πράξη της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Κριτική.

Ξενόγλωσση

Arlander, A. (Επιμ.). (2009). *Esseitä performanssista ja esitystaitteesta / Essays on Live Art and Performance Art.*, Helsinki Yliopistopaino

Bakhtine, M. (1984). *Les genres du discours. Dans Esthetique de la creation verbal.* Paris: Gallimard.

Etheridge, K. (1988). On the Oral Nature of Poetry, *The Black Scholar*, 19(4–5).

Gian, C. F. (2009). *Fausto Pirandello*, Catalogo generale, Electra.

Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. Στο P. Cole και J. L. Morgan (Επιμ.), *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*. New York: Academic Press.

Hans-Thies, L. (2006). *Post Dramatic Theatre*, London: Routledge.

Iser, W. (1976). *L' acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique*. Mardaga: Hayen.

Krasner, D., (2012). *A History of Modern Drama: Volume I*, Oxford: Wiley-Blackwell.

Levitas B., (2017). The Theatre of Modernity, Στο V. Sherry (Επιμ.), *The Cambridge History of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pirandello, L. (1965). *Short Stories*, (F. May, Μετ.). London: Oxford University Press

Pirandello, L. & William M. (1986). *Luigi's Pirandello's the Rules of the Game*, Paris: French.

Styan J. L. (1981α). *Modern Drama in Theory and Practice 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Cambridge: Cambridge University Press.

Styan J. L. (1981β). *Modern Drama in Theory and Practice 3. Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Δικτυακοί τόποι

<https://arxaiologikoacharnes.files.wordpress.com>. τελευταία επίσκεψη 30/8//2020

Ρούσσου Ν., Μπαζίνη Ελ, Τσιώλη Εβ., (2015) *.Ματιές στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα*. Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Πολιτιστικής Κληρονομιάς Διεύθυνση Μουσείων. Αθήνα. [Ανακτήθηκε από <http://ancienttheater.culture.gr/el/ekpaideftikoyliko/entupa/-14/-15/26-maties-stin-anavivsi-tou-arxaiou-dranatos-stin-neoteri-ellada-1/file>]

«Ο Σαίξπηρ και το Θέατρο». Βιβλιοθήκη Folger Shakespeare. <https://www.folger.edu/shakespeare-and-the-theater>)

Ο Σαίξπηρ και το Ελισαβετιανό Θέατρο». Η Βρετανική Βιβλιοθήκη. <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/shakespeare-and-the-elizabethan-theatre>)

Γουίλιαμ Σαίξπηρ». Εγκυκλοπαίδεια Britannica. <https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare>)

(«Μάκβεθ του Ουίλιαμ Σαίξπηρ». SparkNotes. <https://www.sparknotes.com/shakespeare/macbeth/>)

Περιοδικό lifo <https://www.lifo.gr/guide/theater/news/aias-5>

Περιοδικό ο αναγνώστης

<https://www.oanagnostis.gr/%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF-%CE%B1%CF%80%CF%8C->

<https://www.culturenow.gr/dialogos-toy-dionysioy-solomoy-sto-theatro-tis-hmeras/?fbclid=IwAR0wdvKqbWcTUYH7WFKAEk-WQ0zOm5xwTY0-uOORaXzIt4u9-JsmnCGKEGY>

<https://www.culturenow.gr/dialogos-toy-dionysioy-solomoy-sto-theatro-tis-hmeras/?fbclid=IwAR2Xi-mt5bDPnLpbgvDs2TWDSAJMukwa-dlR5jLq4F-CQNfi3l9iB4MzY5k>

Περιοδικό Διάστιχο

<https://diastixo.gr/kritikes/poihsh/7388-theatro-sti-poihsh>