



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ : ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ελένη Μιχ. Βελεγράκη

Γυναικεία πρόσωπα στο Νεοελληνικό θέατρο:
από την *Κοντέσα Βαλέραινα* του Γ. Ξενόπουλου
στις *Χρωματιστές Γυναίκες* του Β. Ζιώγα.

Τριμελής επιτροπή:

Τηλέμαχος Μουδατσάκης
Θόδωρος Γραμματάς
Ελπινίκη Νικολουδάκη

Ρέθυμνο
Απρίλιος 2009

Στη μνήμη του πατέρα μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	5
Εισαγωγή	7
1. Οριοθέτηση του αντικειμένου της έρευνας	7
2. Στόχοι της έρευνας	8
3. Κριτήρια της έρευνας	9
4. Διάγραμμα εργασίας	9
Α΄ ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	
1. Προσδιορισμός Εννοιών	12
1.1. Το δραματικό πρόσωπο	12
1.2. Το Θέατρο των Ιδεών	15
1.2.1. Ορισμός	15
1.2.2. Θεματολογικές κατευθύνσεις	19
1.2.3. Υφολογικές αναζητήσεις- γλώσσα	22
1.3. Το Μεταπολεμικό θέατρο	23
1.3.1. Ορισμός	23
1.3.2. Θεματολογικές κατευθύνσεις	26
1.3.3. Υφολογικές αναζητήσεις	28
2. Θεωρητικά παραδείγματα – Μεθοδολογία της έρευνας	30
Β΄ ΜΕΡΟΣ: ΤΑ ΕΡΓΑ	
3. <i>Το μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας</i>	35
3.1. Η υπόθεση	35
3.2. Προτυποποίηση της δράσης	36
3.3. Τα γυναικεία πρόσωπα	38
3.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο	47
3.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό πλαίσιο	51
3.6. Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων	53
4. <i>Το Φιντανάκι</i>	55
4.1. Η υπόθεση	55
4.2. Προτυποποίηση της δράσης	56
4.3. Τα γυναικεία πρόσωπα	58
4.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο	69
4.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό πλαίσιο	72
4.6. Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων	74
5. <i>Αγγέλα</i>	78
5.1. Η υπόθεση	78
5.2. Προτυποποίηση της δράσης	80
5.3. Τα γυναικεία πρόσωπα	82
5.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο	88
5.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό πλαίσιο	91
5.6. Δραματουργικές επιρροές	

στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων	92
<i>6. Το Πανηγύρι</i>	94
6.1. Η υπόθεση	94
6.2. Προτυποποίηση της δράσης	95
6.3. Τα γυναικεία πρόσωπα	97
6.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο	101
6.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό πλαίσιο	104
6.6. Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων	106
<i>7. Το Ματς</i>	109
7.1. Η υπόθεση	109
7.2. Προτυποποίηση της δράσης	110
7.3. Τα γυναικεία πρόσωπα	111
7.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο	117
7.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό πλαίσιο	119
7.6. Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων	121
<i>8. Η Νίκη</i>	123
8.1. Η υπόθεση	123
8.2. Προτυποποίηση της δράσης	125
8.3. Τα γυναικεία πρόσωπα	127
8.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο	133
8.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό πλαίσιο	136
8.6. Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων	137
<i>9. Χρωματιστές γυναίκες</i>	140
9.1. Η υπόθεση	140
9.2. Προτυποποίηση της δράσης	142
9.3. Τα γυναικεία πρόσωπα	144
9.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο	154
9.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο	157
9.6. Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων	158
Γ΄ ΜΕΡΟΣ: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	
10. Συμπεράσματα	161
Επίλογος	176
Βιβλιογραφία	178

Πρόλογος

Το θέμα της παρούσας εργασίας προέκυψε από την ανάγκη μου να ερευνήσω την επίδραση του πραγματικού στο θεατρικό κόσμο – επίδραση χάρη στην οποία το θέατρο αποκτά τη μαγεία της ψευδαίσθησης και τη δύναμη να επεμβαίνει διορθωτικά στην πραγματικότητα. Η ενασχόλησή μου με τον τρόπο παρουσίασης γυναικείων δραματικών πρόσωπων στο Νεοελληνικό θέατρο μου έδωσε την ευκαιρία να μελετήσω το αν τα κοινωνικά στερεότυπα για το ρόλο και τη θέση της γυναίκας επηρέασαν ή όχι τους σύγχρονους Έλληνες δραματουργούς.

Η συγγραφή μιας μεταπτυχιακής εργασίας είναι μια δημιουργική αλλά ταυτόχρονα και απαιτητική διαδικασία κατά την οποία προκύπτουν ποικίλοι σκόπελοι, οι οποίοι οφείλονται κυρίως στην απειρία του ερευνητή. Οφείλω να ευχαριστήσω θερμά τον επόπτη μου, Καθηγητή Θεατρικής Παιδείας και Αγωγής του Λόγου Π.Τ.Δ.Ε Πανεπιστημίου Κρήτης κ. Τηλέμαχο Μουδατσάκι, η συμβολή του οποίου υπήρξε καταλυτική στην αντιμετώπιση των ερευνητικών προβλημάτων που ανέκυπταν από τη σύλληψη του θέματος της εργασίας αυτής ως την ολοκλήρωσή της. Οι επισημάνσεις του βοήθησαν σημαντικά στην αποσαφήνιση των σκέψεών μου και καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό το τελικό αποτέλεσμα.

Θα ήθελα όμως να τον ευχαριστήσω και για έναν ακόμη λόγο: η είσοδός μου στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα σημαδεύτηκε με μια δυσάρεστη απώλεια για μένα και την οικογένειά μου και ο κύριος Μουδατσάκις από εκείνη τη στιγμή δεν σταμάτησε να μου προσφέρει πολύτιμη στήριξη, χάρη στην οποία μπόρεσα να συνεχίσω και να ολοκληρώσω τη φοίτησή μου.

Παράλληλα, ξεχωριστές ευχαριστίες οφείλω στον Καθηγητή Θετρολογίας Π.Τ.Δ.Ε Πανεπιστημίου Αθηνών κ. Θόδωρο Γραμματά και την Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας του Π.Τ.Δ.Ε Πανεπιστημίου Κρήτης κ. Ελπινίκη Νικολουδάκη, γιατί δέχτηκαν πρόθυμα να αποτελέσουν τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς επιτροπής.

Δε θα μπορούσα να μην ευχαριστήσω τη μητέρα μου, καθώς στη ζεστή αγκαλιά της αντλώ τη δύναμη που χρειάζομαι, και επίσης τους συγγενείς και τους φίλους οι οποίοι βρίσκονται στο πλευρό μου.

Τέλος, αφιερώνω ολόψυχα την εργασία αυτή στον πατέρα μου, που, αν και έχει φύγει, ζει μόνιμα στην καρδιά μου και μοιράζομαι μαζί του τις σκέψεις μου, όπως άλλωστε έκανα πάντα.



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.Οριοθέτηση του αντικειμένου της έρευνας

Το πεδίο έρευνας της μελέτης αυτής είναι τα γυναικεία πρόσωπα του ελληνικού θεάτρου στον 20ό αιώνα. Η παρουσία της γυναίκας στη νεοελληνική δραματουργία εκδηλώνεται με δύο βασικούς τρόπους: με τις γυναίκες ηρωίδες των δραματικών έργων, και με τις γυναίκες θεατρικές συγγραφείς, που ωστόσο δεν προτιμούν πάντα τη γυναικεία θεματογραφία (Πούχγερ 2000, 63).

Κατά την άποψή μας όμως, για μια σφαιρική παρακολούθηση της εικόνας της γυναίκας, περισσότερο πρόσφορο έδαφος συνιστούν τα ίδια τα κείμενα, παρά το κριτήριο του φύλου του συγγραφέα τους. Για το λόγο αυτό καθορίζουμε ως πεδίο έρευνας της παρούσας μελέτης τα γυναικεία πρόσωπα της ελληνικής θεατρικής παραγωγής του 20ού αιώνα. Ειδικότερα, αντικείμενο της έρευνάς μας είναι οι ηρωίδες των ακόλουθων θεατρικών έργων:

1. *Το μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας* του Γρηγορίου Ξενόπουλου
2. *Το Φιντανάκι* του Παντελή Χορν
3. *Αγγέλα* του Γιώργου Σεβαστίκογλου
4. *Το πανηγύρι* του Δημήτρη Κεχαΐδη
5. *Η Νίκη* της Λούλας Αναγνωστάκη
6. *Το Ματς* του Γιώργου Μανιώτη
7. *Οι Χρωματιστές γυναίκες* του Βασίλη Ζιώγα

2.Στόχοι της έρευνας

Η εργασία αυτή αποβλέπει σε ένα διπλό στόχο:

- α)τη μελέτη του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζεται το κάθε γυναικείο πρόσωπο μέσα σε κάθε ένα από τα επιλεγμένα έργα, και
- β)την εξαγωγή συμπερασμάτων για τη συνολική εικόνα της γυναίκας μέσα από τη συγκριτική εξέταση των κειμένων.

Πιο συγκεκριμένα,για την κάλυψη του πρώτου στόχου θα διερευνήσουμε:

1. τη συστηματική ανάλυση και ερμηνεία των χαρακτηριστικών των γυναικείων προσώπων (γνωρίσματα, ιδιότητες, κοινωνική θέση),
2. τον προσδιορισμό των αιτημάτων τους και τη θέση που καταλαμβάνουν στη δράση,
3. τη σχέση τους με το ανδρικό φύλο,
4. τη συσχέτιση των γυναικείων προσώπων με την κοινωνική πραγματικότητα της χρονικής περιόδου συγγραφής του έργου, και
5. την ταυτόχρονη διερεύνηση και μελέτη των τάσεων της νεοελληνικής δραματουργίας που καθορίζουν την «όψη» και τη δράση των προσώπων αυτών.

Για την κάλυψη του δεύτερου στόχου, θα διερευνηθεί το αν και το πώς ο μετασχηματισμός των παραπάνω στοιχείων οδηγεί στη συνολική θεώρηση της εικόνας της γυναίκας.

3. Κριτήρια της έρευνας

Η παρούσα εργασία δεν αποβλέπει στη μελέτη του συνόλου της δραματουργίας του 20ού αιώνα. Προκειμένου όμως να αντιμετωπίσουμε το θέμα της εργασίας μας από μια διαχρονική σκοπιά, αντλήσαμε το υλικό μας θέτοντας τα ακόλουθα κριτήρια επιλογής των θεατρικών κειμένων:

1. Να αντιπροσωπεύουν τις σημαντικότερες δραματουργικές τάσεις του 20ού αιώνα. Έτσι τα δραματικά κείμενα ανήκουν στην περιοχή του Θεάτρου των Ιδεών και του μεταπολεμικού θεάτρου. Με δεδομένο ότι στόχος μας δεν είναι η ιστορία, απαλείφουμε από το πεδίο της έρευνάς μας την περίοδο του Μεσοπολέμου και την περίοδο που ακολουθεί από το 1940 έως το 1956.

2. Να είναι έργα στα οποία τα γυναικεία πρόσωπα καταλαμβάνουν σημαντική θέση στη δράση και αποτελούν βασικό παράγοντα στην εξέλιξη της πλοκής.

3. Το δραματουργικό πλαίσιο να είναι σύγχρονο με την εποχή τους για να μπορούμε να προβούμε σε άμεσους παραλληλισμούς με την κοινωνική πραγματικότητα.

4. Διάγραμμα της εργασίας

Η εργασία διαρθρώνεται ως εξής: Στο Α΄ Μέρος αναπτύσσεται το θεωρητικό πλαίσιο της έρευνας. Έτσι, στο 1ο κεφάλαιο προσδιορίζονται οι έννοιες που βρίσκονται στο επίκεντρο της προβληματικής μας: «Το δραματικό πρόσωπο», το «Θέατρο των Ιδεών» και το «μεταπολεμικό θέατρο».

Στο 2ο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι απαραίτητες διευκρινίσεις ως προς τις μεθόδους που χρησιμοποιήθηκαν.

Το Β΄ Μέρος της εργασίας είναι το ερευνητικό και εκτείνεται από το 3ο έως το 9^ο κεφάλαιο. Εδώ αναλύονται τα επιλεγμένα δραματικά κείμενα με θεματικό άξονα τις γυναικείες μορφές.

Στο Γ΄ Μέρος, παραθέτουμε τα συμπεράσματα και τις κρίσεις μας, τα οποία εκτίθενται στο 10^ο κεφάλαιο.



Α΄ ΜΕΡΟΣ
ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1. ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ

1.1. Το δραματικό πρόσωπο

Στις μέρες μας η ταύτιση μεταξύ δραματικού προσώπου και ηθοποιού θεωρείται αυτονόητη. Η διαδικασία της ταύτισης αυτής εξελίχθηκε σταδιακά. Αρχικά το δραματικό πρόσωπο δεν ήταν παρά μια μάσκα – ένα προσωπίο – το οποίο στο αρχαίο ελληνικό θέατρο αναπαριστούσε τα ψυχολογικά και εξωτερικά χαρακτηριστικά του υποδυόμενου ήρωα. (Pavis 2006, 204). Μέσα από αυτή την τεχνική της προσποίησης και της μεταμόρφωσης, το θεατρικό πρόσωπο άρχισε σταδιακά να εκλαμβάνεται ως ψευδαίσθηση του ανθρώπινου προσώπου.

Ο Αριστοτέλης θεωρεί το δραματικό πρόσωπο ως την εκδήλωση μιας ανθρώπινης προσωπικότητας, της οποίας κύρια συστατικά μέρη είναι το *ήθος* και η *διάνοια* (*Ηθικά Νικομάχεια* 1106b, 36 *Πολιτικά* 1281b,7). Στην *Ποιητική* δε, αναφέρει ότι «ούκουν όπως τα ήθη μιμήσονται πράττουσιν, αλλά τα ήθη συμπεριλαμβάνουσιν διά τας πράξεις, ώστε τα πράγματα και ο μύθος τέλος της τραγωδίας, το δε τέλος μέγιστον απάντων» (1450a).

Έτσι, κατά τον φιλόσοφο, το δραματικό πρόσωπο δεν είναι παρά ένας παράγων της δράσης. Εκείνο που έχει σημασία είναι η παρουσίαση των πράξεών του με μια διαδοχή και αλληλουχία (Pavis 2006, 103-104).

Ο Μουδατσάκις ορίζει το πρόσωπο ως «δέσμη διαφοροποιών σχέσεων με βάση την ομοιότητα και την αντίθεση που το απομονώνουν στο επίπεδο του σημαίνοντος και του σημαινόμενου, διαδοχικά ή συγχρόνως από τα άλλα πρόσωπα του έργου» (1986, 116). Σε άλλο

σημείο της ίδιας μελέτης του τονίζει ότι «το πρόσωπο ως χώρος διασταύρωσης όλων των πληροφοριών στο κείμενο ελέγχει την παθολογία της περιπέτειας και υποβαστάζει κάθε μετασχηματισμό στην αφήγηση» (ό.π., 123).

Σύμφωνα με τον Πεφάνη, «μύθος και πλοκή πρέπει να εκλαμβάνονται ως ενιαία ολοκληρώματα των ενεργειών των προσώπων αφ' ενός και αφ' ετέρου τα πρόσωπα πρέπει να εκλαμβάνονται ως οργανικά μέρη του μύθου και της πλοκής του». Έτσι καταλήγει στον ορισμό του προσώπου ως υποκείμενου δράσης¹ η οποία εκδηλώνεται στις συγκεκριμένες ενέργειες και στο λόγο του (1999, 314).

Η δημιουργία της ταυτότητας του προσώπου είναι μια διαδικασία σύνθετη. Οπωσδήποτε υπάρχουν τα στοιχεία εκείνα από την αρχή του κειμένου που απαντούν στο «ποιος είναι» και «τι πράττει», όμως αυτά μεταβάλλονται ανάλογα με τις απαιτήσεις που εγείρει το πλαίσιο της δραματικής αφήγησης.² Άλλωστε, το περιεχόμενο του δραματικού κειμένου ουσιαστικά συνθέτουν ο λόγος, οι ενέργειες, και οι σκέψεις προσώπων τα οποία, κατ' αναλογία με τα πραγματικά, σκέφτονται, διαλέγονται και πράττουν.

Έτσι, για παράδειγμα, δεν μπορούμε να συλλάβουμε την ταυτότητα της Αντιγόνης χωρίς την αλληλοεξόντωση των δύο αδελφών και την απαγόρευση της ταφής του Πολυνείκη από τον Κρέοντα. Επίσης, ο δραματικός μύθος θα ήταν τελείως διαφορετικός αν η συμπεριφορά και η στάση της Αντιγόνης ήταν διαφορετικές. Επιπλέον, αν συναντήσουμε το πρόσωπο της Αντιγόνης σε έναν άλλο δραματικό «τόπο», στο πλαίσιο μιας διακειμενικής προσέγγισης, περιμένουμε από το πρόσωπο αυτό μια

¹ Ο συγγραφέας δεν χρησιμοποιεί τον όρο «υποκείμενο δράσης» με τον τρόπο που χρησιμοποιείται αυτός στο μοντέλο συντελεστικής προσέγγισης του Greimas, για το οποίο θα μιλήσουμε παρακάτω.

² Ο Μουδατσάκης (1986, 116) θεωρεί το πρόσωπο «ως μια διανοητική κατασκευή βασισμένη στην τεχνολογία των χαρακτηριστικών του που δίνονται ασυνεχώς στο κείμενο και τονίζει ότι η ανάλυση του σημαινόμενου του προσώπου μπορεί να αρχίσει από την ανάγνωση και της τελευταίας του λέξης στο κείμενο, οπότε και θα καταργηθεί το ασυνεχές ή λευκό».

συγκεκριμένη συμπεριφορά. Αν το νέο κείμενο δεν την επαληθεύει, τότε ο επαναπροσδιορισμός της ταυτότητας του προσώπου γίνεται όχι μόνο μέσα από το νέο κείμενο αλλά και σε σύγκριση με το πρότυπο, δίνοντάς μας ένα νέο εξαιρετικά ισχυρό μήνυμα.

Οι σύγχρονες θεωρίες του θεάτρου αποδεικνύουν ότι η θεατρική πράξη σημαίνει ή συμβολίζει την πραγματικότητα χωρίς να την αναπαράγει ή να ταυτίζεται μαζί της (Γραμματάς 2001, 25). Έτσι λοιπόν, αν και δεν μπορούμε να ανιχνεύσουμε την πλήρη αντιστοιχία του θεατρικού με τον πραγματικό κόσμο, μπορούμε να εντοπίσουμε την επιρροή που ο τελευταίος ασκεί στο δημιουργό. Σύμφωνα με τον Πατσαλίδη, «ο συγγραφέας πριν αρθρώσει, έχει ήδη αρθρωθεί από το γενοκείμενο³ που λειτουργεί πέρα και γύρω από αυτόν» (2000, 131-132).

Από την άποψη αυτή, και το δραματικό πρόσωπο – ως δημιουργήμα του συγγραφέα – απηχεί στάσεις και συμπεριφορές ανθρώπων που μετέχουν στην κοινωνία, γράφουν ιστορία και παράγουν πολιτισμό. Επιπλέον όμως αξίζει να σημειωθεί ότι όσο και αν η πρόθεση του συγγραφέα και οι κοινωνικές συνθήκες επηρεάζουν τη σύλληψη και τη λειτουργία του θεατρικού ήρωα, εκείνος αποτελεί μια αυτοτελή οντότητα που ούτε χειραγωγείται από τον συγγραφέα ούτε καθορίζεται μόνο από το συγκεκριμένο κοσμικό πλαίσιο από το οποίο απορρέει.

Ο Steiner θεωρεί ότι: «Όποια και αν είναι η σχέση τους με την επινοητική πηγή, οι δραματικοί χαρακτήρες διεκδικούν τη δική τους ολοκληρωμένη ζωή. Τα όρια της δικής τους ζωής φτάνουν πολύ πιο πέρα από τη θνησιμότητα του ποιητή» (1988, 114). Ο Duvignaud αναφέρει τον όρο του Βιλάρ «ανοιχτός ήρωας», ο οποίος χρησιμοποιείται για μια φιγούρα που υπερβαίνει την οποιαδήποτε πιθανή ερμηνεία και πουείται

³ Ο ίδιος χρησιμοποιεί τον συγκεκριμένο όρο με την ερμηνεία που του αποδίδει η J. Kristeva στο *La révolution du langage poétique: l'avant garde à la fin du XIX siècle – Lautreamont et Mallarmé* (Paris, 1974, 83-85) και περιγράφει «τόσο τα σημειωτικά συμβάντα που λειτουργούν στο επίπεδο του ατόμου όσο και τα οικολογικά και κοινωνικά συστήματα που περιβάλλουν τον οργανισμό». (Πατσαλίδης ό.π.)

ικανή, ανεξαρτήτως κοινωνικού πλαισίου, να επιβληθεί σε κοινωνικές ομάδες και να προκαλέσει συνολική συμμετοχή (2000, 285).

Ο συγγραφέας διακρίνει τους απλούς ρόλους από τους ανοιχτούς ήρωες. Υποστηρίζει ότι οι δεύτεροι ορίζονται από το σύνολο των κωδικών και των συμβόλων που συνθέτουν μια ενδεχόμενη ανανεώσιμη εμπειρία, ενώ οι πρώτοι από την κατάσταση στην οποία βρίσκονται και είναι συνέπεια της θέσης και της ζωής τους (2000, 289).

Η εργασία μας θα επιμείνει στην αλληλεπίδραση του συμβολικού με το πραγματικό που καθορίζει τις γυναικείες πλασματικές οντότητες ενός θεατρικού κειμένου. Θεωρούμε ότι έχει ενδιαφέρον να ερευνηθεί το κατά πόσον τα γυναικεία πρόσωπα των έργων που επιλέξαμε εκφράζουν την εποχή τους, την προσωπικότητα του συγγραφέα τους και αν τελικά πρόκειται για σύμβολα διαχρονικού χαρακτήρα που ξεπερνούν τις συνθήκες της μυθοπλασίας τους.

1.2. Το Θέατρο των Ιδεών

1.2.1. Ορισμός

Σύμφωνα με τον Γουνελά (1984, 232) «Το Θέατρο των Ιδεών είναι ο τύπος του θεατρικού έργου που γράφεται από το 1895 και μετά». Ο ίδιος σημειώνει ότι: «ο όρος “Θέατρο των Ιδεών” χρησιμοποιήθηκε από τον Ξενόπουλο, ο οποίος με τον τρόπο αυτό προσπάθησε να προσδιορίσει έργα τα οποία είχαν συγκεκριμένο ιδεολογικό περιεχόμενο.⁴ Διευκρινίζει δε, ότι ο ίδιος χρησιμοποιεί τον όρο (Θέατρο των Ιδεών) προκειμένου για θεατρικά έργα που περιγράφουν μια οποιαδήποτε ιδεολογία αντιπαρα-

⁴ Ο Σιδέρης βρίσκει τον όρο ακατάλληλο, γιατί θεωρεί ότι ο Ξενόπουλος χρησιμοποιεί την «ιδέα» με τη στενή της έννοια, όταν αναφέρεται σε φιλοσοφικά ζητήματα και πιστεύει πως τα θεατρικά έργα που έχουν αντικείμενο το δημοτικισμό θα έπρεπε να περιλαμβάνονται στο θέατρο των ιδεών (Γουνελάς ό.π., 274).

βάλλοντάς τα με εκείνα που στόχευαν απλώς στη διασκέδαση του θεατή» (ό.π., 274).

Με την εισαγωγή του όρου «Θέατρο των Ιδεών», ο Ξενόπουλος εξηγεί ότι στοχεύει στη δημιουργία ενός είδους θεάτρου στο οποίο «η ζωή που δημιουργεί ο δραματικός, δεν είναι πια ο σκοπός του έργου, παρά το μέσον που κρίθηκε από αυτόν κατάλληλο, για να παρουσιάσει μια αφηρημένη ιδέα [...]. Οι άνθρωποι σε αυτού του είδους το θέατρο είναι τόσο αληθινοί τόσο ζωντανοί, ώστε να μη φαίνονται κατασκευασμένοι εξεπίτηδες, αλλά πλάσματα καλλιτέχνη, δημιουργήματα ποιητή, αυθύπαρκτα και ανεξάρτητα» (στο Γραμματάς 2002α, 136).

Ο Πούχγερ (1988, 389) ταυτίζει το Θέατρο των Ιδεών με το στρατευμένο θέατρο ή το έργο με θέση. Ο Γραμματάς αναφέρεται σε απόψεις που προσεγγίζουν τα δραματικά κείμενα τόσο από την πλευρά του συγγραφέα όσο και από την πλευρά του αναγνώστη. «Σύμφωνα με αυτές το έργο με θέση δεν επιδέχεται αξιολογική κρίση με βάση κάποιες αισθητικές κατηγορίες, αλλά μόνο ειδολογική κατηγοριοποίηση αφού ο στόχος του συγγραφέα δεν είναι η αισθητική συγκίνηση του αναγνώστη/θεατή, όσο η λογική /ιδεολογική του πειθώ με βάση το από το έργο εκφερόμενο μήνυμα» (ό.π., 136).

Η ταύτιση αυτή του Θεάτρου των Ιδεών με το στρατευμένο θέατρο ή με το έργο με θέση αφορμάται από τον ιδεολογικό προσανατολισμό που πρώτος απέδωσε ο Ξενόπουλος στο Θέατρο των Ιδεών. Με τον τρόπο αυτό, αποτυπώνεται η διάθεση για κοινωνική παρατήρηση και κοινωνική κριτική που προβάλλεται έντονα μέσα από το συγκεκριμένο δραματικό είδος. Επομένως, οι όροι: «Θέατρο των Ιδεών», «στρατευμένο θέατρο», «έργο με θέση» καθώς και οι όροι «κοινωνικό δράμα» ή «κοινωνιστικό δράμα», που συναντώνται συχνά, έχουν ακριβώς το ίδιο νόημα και χρησιμοποιούνται εξίσου από πολλούς μελετητές.

Στο «Θέατρο των Ιδεών» ανάγονται γενικότερα οι δραματουργοί του αστικού θεάτρου της περιόδου 1900-1922. Όμως, η αναγωγή αυτή δεν ισχύει αναντίρρητα για όλους του θεατρικούς συγγραφείς ούτε για το σύνολο της δραματουργίας όσων συγκαταλέγονται στη δεδομένη ομάδα (Γραμματάς ό.π., 139).

Αντιπροσωπευτικοί συγγραφείς του είδους είναι οι: Γ. Ξενόπουλος, Γ. Καμπύσης, Σ. Μελάς, Π. Χορν, Δ.Ταγκόπουλος, Ν. Καζαντζάκης κ.ά. Το Θέατρο των Ιδεών είναι αποτέλεσμα μιας ανάγκης – που προκύπτει από τα τέλη του 19ου αιώνα και στις απαρχές του 20ού, για την ανανέωση της καθιερωμένης δραματουργίας, η οποία δεν προβληματιζε και δεν αφύπνιζε το θεατρικό κοινό.

Ως το 1895 η ελληνική θεατρική γραφή στόχευε στην πρόσκαιρη διασκέδαση του θεατή και ακολουθούσε τρεις κατευθύνσεις: Η πρώτη υπήρξε η αναπαραγωγή των ξένων προτύπων κυρίως της γαλλικής φάρσας και της ισπανικής θαρθουέλας (Πούχνερ 1997, 437). Η δεύτερη δημοφιλής κατεύθυνση ήταν το δραματικό ειδύλλιο και το κωμειδύλλιο – δυο απλοϊκά θεατρικά είδη που στηρίζονταν στα θέματα της αστικής και ιδιαίτερα επαρχιακής απεικόνισης της πραγματικότητας (Γραμματάς ό.π., 131). Η τρίτη κατεύθυνση, τέλος, που χαρακτήριζε τη δραματική παραγωγή της περιόδου ήταν οι αρχαιοπρεπες τραγωδίες ρομαντικής αισθητικής. (Το 1893 η *Φάυστα* του Βερναρδάκη, η τελευταία τραγωδία σε καθαρεύουσα σημειώνει σημαντική επιτυχία και παίζεται ταυτόχρονα από δύο θιάσους). Ο Γουνελάς (ό.π., 232) αναφέρει ότι τα έργα αυτά είχαν διδακτικό χαρακτήρα και προορίζονταν για το Λασσάνειο θεατρικό διαγωνισμό από το 1889. Ο διαγωνισμός αυτός αποτέλεσε συνέχεια των ποιητικών διαγωνισμών, των οποίων την οργάνωση και τον έλεγχο αναλάμβαναν πανεπιστημιακοί καθηγητές.

Ο Σπάθης αναφέρει στα θεατρικά είδη της πριν από 1895 παραγωγής την οπερέτα και την επιθεώρηση, που απευθύνονταν κυρίως

στο αστικό και ημιαστικό κοινό. Επίσης, κάνει λόγο για την παντομίμα και το θέατρο σκιών (κυρίως τον εξελληνισμένο Καραγκιόζη), που στηρίζονταν αποκλειστικά στο λαϊκό κοινό των συνοικιών (1983, 33).

Σύμφωνα με τη Δελβερούδη (1994), ως αφετηρία του Θεάτρου των Ιδεών τίθεται το 1895, γιατί εκείνη τη χρονιά ο Ξενόπουλος παρουσιάζει τον *Τρίτο* και τον *Ψυχοπατέρα*.⁵ Πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι έχει προηγηθεί η παράσταση των *Βρικολάκων* του Ίψεν το 1894, από το θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα. Η αυτή πρώτη παράσταση των *Βρικολάκων* παραξένεψε όπως ήταν φυσικό το ελληνικό κοινό, που ήταν εξοικειωμένο με δραματικά ειδύλλια, κωμειδύλλια και έργα του γαλλικού βουλεβάρτου. Όμως την αρχική έκπληξη ακολούθησε η αποδοχή.

Ο Ξενόπουλος προλόγισε το έργο. Η εισήγησή του αυτή δεν παρέμεινε απλώς ένα θεωρητικό κείμενο χωρίς ιδιαίτερη σημασία αλλά αποτέλεσε ένα είδος μανιφέστου στο οποίο προτάσσεται η αναγκαιότητα για την ανανέωση και την εξέλιξη της θεατρικής γραφής (Παπανδρέου 1983, 21-29).

Σύμφωνα με τον Πούχγερ (1997, 438): «Είναι η εποχή που κερδίζεται στα πολιτιστικά περιοδικά *Νουμάς*, *Τέχνη*, *Διώνυσος* κ.ά. η μάχη για την επιβολή της δημοτικής και γίνεται πλατιά η πρόσληψη του μοντέρνου ευρωπαϊκού θεάτρου, που δεν έρχεται τώρα από το Παρίσι αλλά από τη Σκανδιναβία, τη Γερμανία, τη Ρωσία.: “η έλξη του βορρά”, οι “ιψενογερμανισμοί”, που καυτηριάζει ο Ψυχάρης και επικροτεί ο Παλαμάς, ο παρεξηγημένος “υπεράνθρωπος” του Νίτσε και οι πρώτες σοσιαλιστικές ιδέες συμφύρονται με λαογραφική και ηθογραφική θεματογραφία, και τάσεις ελληνοκεντρικές ιδιαίτερα μετά την εθνική ταπείνωση του 1897».

⁵ Ο Ξενόπουλος ομολογεί για τα δύο πρώτα του θεατρικά, τον *Ψυχοπατέρα* και τον *Τρίτο*: «Αντί να κάνω το ντεμπούτο μου στο Ελληνικό θέατρο, όπως τόσοι άλλοι με τη μίμηση της *Φάουστας*, βγήκα μ’ ένα σύγχρονο ρεαλιστικό έργο» (Γουνελάς ό.π., 233-234).

Έτσι, οι συγγραφείς του Θεάτρου των Ιδεών, αξιοποιώντας κατάλληλα τα ερεθίσματα, πρωτοπορούν. «Αναδεικνύονται θεατρικοί και κοινωνικοί αναμορφωτές, που ενημερώνουν το κοινό, συμβάλλουν στη διαμόρφωση θέσεων και στάσεων για τα πράγματα, και εκφράζουν μια νέα ηθική απέναντι στην καθεστηκυία τάξη» (Πεφάνης 2003,325-326).

1.2.2. Θεματολογικές κατευθύνσεις του Θεάτρου των Ιδεών

Το Θέατρο των Ιδεών ασχολείται κυρίως με θέματα κοινωνικά και οικογενειακά. Ακολουθώντας το κυρίαρχο ρεύμα του αστικού δράματος, οι περισσότεροι συγγραφείς αντλούν τα θέματα τους, σε μεγάλο βαθμό, από την οικογένεια. Ως βασικό κοινωνικό κύτταρο, η οικογένεια, προσφέρεται πιο άμεσα για τη δραματοποίηση των αντιθέσεων ανάμεσα στο άτομο και το περιβάλλον, ανάμεσα στις νέες διεκδικήσεις και τις παραδοσιακές δομές, τα παλιά και τα νέα ιδανικά. Αυτό το δρόμο τον είχαν ανοίξει, με τα κείμενά τους, πρώτα ο Καμπύσης και αργότερα ο Ξενόπουλος (Σπάθης ό.π., 40).

Το οικογενειακό περιβάλλον είναι για τους συγγραφείς του Θεάτρου των Ιδεών χώρος συγκρούσεων, μέσα στον οποίο περιορίζεται η ελεύθερη ανάπτυξη της προσωπικότητας του ατόμου, αλλά και ο χώρος στον οποίο ανιχνεύεται η επίδραση των κοινωνικών κανόνων στη διαμόρφωση της οικογενειακής ζωής. Η παραδοσιακή μορφή της ελληνικής οικογένειας και των σχέσεων των μελών της έχει ήδη ξεπεραστεί από την ανερχόμενη αστική τάξη. Οι δεσμοί των μελών της, που είχαν απαράβατη ισχύ, αμφισβητούνται (Γραμματάς ό.π., 144). Έτσι, οι συγγραφείς διερευνούν τα αποτελέσματα της πληκτικής συζυγικής συμβίωσης και αντιμετωπίζουν κριτικά τις αστικές δεοντολογίες περί γάμου. Έργα όπως οι *Πετροχάρηδες* και το *Τίμιο σπίτι* του Χορν, το

Ξημερώνει του Καζαντζάκη, το *Χαλασμένο Σπίτι* του Μελά αποδίδουν στο οικογενειακό περιβάλλον και το γάμο, που το στηρίζει, στοιχεία από τον κοινωνικό ιστό (Πεφάνης 2003, 331).

Σύμφωνα με τον Πεφάνη (ό.π., 332), η αναζήτηση της ταυτότητας μέσα από την ερωτική έλξη είναι ένα άλλο θέμα που απασχολεί τους συγγραφείς. Στα έργα αυτού του είδους κυριαρχεί ο απαγορευμένος έρωτας, αυτός που παραπέμπει σε σχέσεις αιμομιξίας (*Φωτεινή Σάνδρη*, *Πετροχάρηδες*) και επίσης ο έρωτας που προκύπτει μέσα από τα τυπικά ερωτικά τρίγωνα – τα τελευταία δε, χρησιμοποιούνται αφειδώς στη δραματουργία της εποχής.

Επίσης, στα έργα του Θεάτρου των Ιδεών το θέμα της γυναικείας χειραφέτησης είναι στενά συνδεδεμένο με το θέμα της οικογένειας και των ερωτικών σχέσεων. Η θέση της γυναίκας στην οικογένεια και την κοινωνία της εποχής εκείνης ήταν μειονεκτική. Η γυναίκα στα έργα αυτής της περιόδου παρουσιάζεται να προσπαθεί να ξεφύγει από τη σχέση εξάρτησης και υποτέλειας στην οποία την έχει καταδικάσει η μέχρι τότε κοινωνική πραγματικότητα.

Αν και τα βήματα τους είναι περιορισμένα, ωστόσο οι γυναίκες διεκδικούν το δικαίωμά τους στη λήψη αποφάσεων (η *Νέα γυναίκα* της Κ. Παρρέν, η *Χειραφετημένη* του Παπαζαφειρόπουλου), ανατρέποντας την παραδοσιακή πατριαρχική αντίληψη. Επίσης, παρουσιάζονται να διεκδικούν το δικαίωμά τους στον έρωτα (*Στέλλα Βιολάντη* του Ξενόπουλου, *Τρισεύγενη* του Παλαμά, *Ξημερώνει* του Καζαντζάκη), ανατρέποντας την άποψη που θέλει τις γυναίκες σεξουαλικά κεκτημένα των ανδρών.

Όπως αναφέρει ο Γραμματάς, ένα ακόμα θέμα που αγαπούν οι συγγραφείς του είδους είναι οι σχέσεις των τάξεων. Ο ίδιος επισημαίνει ότι: «Η κοινωνική διαστρωμάτωση που παρουσιάζεται στα έργα είναι τριπλή. Από τη μια υπάρχει η τάξη των μεγαλοαστών. Πρόκειται για μια

τάξη διεφθαρμένη από το χρήμα. Τα μέλη της έχουν φτάσει ψηλά με ανήθικα μέσα. Από την άλλη υπάρχει η τάξη των μεσο-μικροαστών που είναι αριθμητικά μεγαλύτερη. Και αυτή με τη σειρά της είναι μια τάξη χωρίς προοπτικές. Στηριγμένη σε μια κούφια προοπτική και ιδεολογία, με βάση αναχρονιστικές αξίες και ξεπερασμένα ιδανικά, προσπαθεί να επιβιώσει, να αναπαραχθεί και να ανέβει στην ανώτερη κοινωνική βαθμίδα. Οι σχέσεις των μελών της είναι σχέσεις που στηρίζονται στο ψέμα και την υποκρισία. Μια τελευταία κοινωνική ομάδα που διαγράφεται – χωρίς να παρουσιάζεται εμφιατικά – είναι οι τάξεις των εργαζομένων (υπάλληλοι, εργάτες, υπηρέτες). Διακρίνονται για την ηθική στάση που κρατούν, αλλά αυτό δεν τους προστατεύει από την εκμετάλλευση των δυνατών» (ό.π., 144).

Το βασικό αίτημα του Θεάτρου των Ιδεών είναι η προσέγγιση της πραγματικότητας. «Ανατρεπτικό και ανανεωτικό το Θέατρο των Ιδεών ασχολείται. Οι ήρωες του Θεάτρου των Ιδεών δρουν με σκοπό να στηλιτεύσουν, να επικρίνουν και ίσως να επέμβουν διορθωτικά στο κοινωνικό κατεστημένο. κυρίως με το παρόν, λιγότερο με το μέλλον και καθόλου με το παρελθόν» (Πεφάνης ό.π., 330). Έτσι, όπως σημειώνει ο Γραμματάς «Εκείνο που ενδιαφέρει ως προς την ανάπτυξη της πλοκής δεν είναι τόσο η εξωτερική ανέλιξη του υποκείμενου, όσο το εξωτερικά προβαλλόμενο αποτέλεσμα της δράσης ανάμεσα στο κακό και στους φορείς του» (ό.π., 137).

Οι συγγραφείς της πρώτης δεκαετίας (Χορν, Μελάς, Νιρβάνας, Ξενόπουλος), αν και παρουσιάζονται σοσιαλιστές, ιδεολογικά δεν φαίνονται αντίθετοι με τις αρχές της αστικής κοινωνίας και τα έργα τους δεν φτάνουν ως τα όρια της επανάστασης. Ωστόσο οι συγγραφείς της πρώτης δεκαετίας είναι αυτοί που θα προκαλέσουν τις ιδεολογικές ζυμώσεις. Θα προετοιμάσουν το έδαφος για την ανανέωση του πολιτικού

κατεστημένου, με αποτέλεσμα να αντιμετωπισθεί η σήψη και η διαφθορά.

Μετά το κίνημα στο Γουδί (1909), κάποιοι συγγραφείς παρουσιάζουν σαφή σοσιαλιστική τοποθέτηση (Γκόλφης, Σημιρώτης, Καμπύσης, Ταγκόπουλος). Βασικά θέματα των έργων τους είναι η ταξική εξάρτηση και η εκμετάλλευση των προλετάρων από τους μεγαλοαστούς. Οι συγγραφείς ασκούν κριτική στον καπιταλισμό και προωθούν το σοσιαλισμό.

Το Υποκείμενο της δράσης στο «Θέατρο των Ιδεών» (ανεξάρτητα από το αν πρόκειται για έργο της πρώτης ή της δεύτερης δεκαετίας) χαρακτηρίζεται σταθερά από τέσσερα βασικά γνωρίσματα:

- α. Διαθέτει αρετές γνωστές και δεδομένες από την αρχή του μύθου.
- β. Μετέχει σε μια ομάδα την οποία αντιπροσωπεύει, αποτελώντας τυπικό «δείγμα»της.
- γ. Αγωνίζεται σταθερά για την πραγμάτωση κάποιων αξιών.
- δ. Μένει αμετακίνητο στα ιδανικά και στις πεποιθήσεις του (Suleiman 1983, στο Γραμματάς ό.π., 137).

Ως προς τις θεματικές επιλογές, τέλος, αρκετοί συγγραφείς του είδους που εξετάζουμε δέχονται επιδράσεις από τη Φιλοσοφία του Νίτσε. «Για τους πιο υποψιασμένους, ο νιτσεϊκός λόγος ήταν η υπερένταση των διανοητικών δυνάμεων, που είχε δοκιμάσει ως τότε ο ανθρώπινος νους, αφού διέπεται από εγγενή ενέργεια και στοχεύει σε έναν υπεράνθρωπο σκοπό: Να κάνει τον άνθρωπο να αγωνίζεται για την υπέρβαση του εαυτού του» λέει ο Πεφάνης (ό.π., 339). Ο ίδιος αναφέρει ως ενδεικτικά κείμενα στα οποία αντανακλάται η νιτσεϊκή θεωρία τα εξής: *ο Γιος του Τσκιου* του Μελά, *ο Αρήγιαννος* του Καμπύση, *ο Πρωτομάστορας* του Καζαντζάκη, *το Ανεχτίμητο* του Χορν κ.ά.

1.2.3 Υφολογικές αναζητήσεις – γλώσσα

Το Θέατρο των Ιδεών εκφράζεται αισθητικά μέσα από το ρεύμα του Νατουραλισμού. Η φωτογραφική απεικόνιση της πραγματικότητας που επιτάσσει το ρεύμα αυτό συνάδει με το αίτημα του Θεάτρου των Ιδεών, την ανάδειξη δηλαδή της επίδρασης του κοινωνικού περιβάλλοντος στο άτομο.

Πέρα από το Νατουραλισμό, σε πολλά έργα επικρατεί ο συμβολισμός –φορέας του οποίου είναι οι παραστάσεις των έργων του Maeterlinck, του Hauptman και του Ibsen. Συμβολιστικά στοιχεία βρίσκουμε στο *Δακτυλίδι της μάνας του Καμπύση*, στον *Αρήγιαννο*, στην *Τρισεύγενη*, στο *Γουανάκο*, κ.α (Πεφάνης ό.π., 349-350).

Ένα τόσο προοδευτικό θεατρικό είδος δεν θα μπορούσε παρά μόνο μέσα από μια εξίσου προοδευτική γλωσσική γραφή να εκφράσει τα διανοήματα των συγγραφέων του και να τα μεταφέρει με τρόπο εύληπτο στους θεατές. Έτσι λοιπόν, η δημοτική είναι το γλωσσικό εργαλείο του κοινωνικού δράματος και οι συγγραφείς του οπαδοί και πρωτεργάτες του δημοτικισμού.

1.3. Το Μεταπολεμικό θέατρο

1.3.1. Ορισμός

Οι περίοδοι εξέλιξης του μεταπολεμικού θεάτρου με βάση το περιεχόμενο και τη γραφή των έργων, αλλά και σε σχέση με την κοινωνιολογία του θεάτρου, δηλαδή τις παραστάσεις και την αποδοχή έργων, δεν είναι με σαφήνεια καθορισμένες.

Συχνά επιχειρείται η χρονολογική διάκριση των σταδίων της εξέλιξής του με κριτήριο τα ιστορικά γεγονότα που στιγμάτισαν την ελληνική κοινωνία από τη λήξη της Κατοχής και εξής. Έτσι, ως αφετηρία του μεταπολεμικού θεάτρου τοποθετείται ή το 1944 (λήξη του πολέμου) ή το 1949 (λήξη του Εμφυλίου). Επίσης, η έναρξη της δικτατορίας των Συνταγματαρχών και η Μεταπολίτευση αποτελούν σημαντικές ιστορικές συγκυρίες που χρησιμοποιούνται για την περιοδολόγηση κάποιων φάσεών του.

Τα δραματουργικά δεδομένα όμως δεν αντιστοιχούν πάντα προς τα αντικειμενικά καθορισμένα κριτήρια της ιστορικής πραγματικότητας. «Ο όρος *μεταπολεμικό θέατρο*, σαφώς διακριτός από κάθε άλλο, αποτελεί το τελευταίο εγγύτερο στάδιο ανάπτυξης του νεοελληνικού θεάτρου. Αν και χρονολογικά υπήρξαν σημαντικά ιστορικά δεδομένα που μπορούν να αποτελέσουν το *terminus post quem*, εντοπίζοντας με σαφήνεια τη θέση του σε μια ενδεχόμενη περιοδολόγηση, όμως η εκ του σύνεγγυς διαπραγμάτευση αποδεικνύει ότι μια παρόμοια άποψη ούτε επιστημολογικά είναι επαρκής, ούτε μεθοδολογικά πλήρης» (Γραμματάς 2002α, 176).

Για το λόγο αυτό, όπως σημειώνει ο Γραμματάς (ό.π., 178), «θα πρέπει να υιοθετήσουμε ή να αποδεχθούμε ως σημεία-σταθμούς εντελώς καθορισμένης σημασίας που αποτελούν δείκτες πορείας για το θέατρο. Τέτοια γεγονότα ιδιάζουσας σημασίας μπορούν να θεωρηθούν

κάποιες θεατρικές παραστάσεις ή κάποια δεδομένα άμεσα σχετιζόμενα με τη θεατρική κίνηση και δραστηριότητα που σε συνάρτηση με τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά μπορεί να αποτελέσουν ορόσημα για τη συστηματική διάκριση της ιστορικής εξέλιξης του θεάτρου σε μικρότερες ενότητες [...] που δε διασπούν τη συνοχή και τη συνέχεια της θεατρικής εξέλιξης».

Τέτοιο ορόσημο για το ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο θεωρείται η παράσταση της *Αυλής των Θαυμάτων* του Ι. Καμπανέλλη από του Θέατρο Τέχνης το 1957. Η συγκεκριμένη παράσταση, πέρα από το γεγονός ότι αποτέλεσε εκπληκτική και καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία, σήμανε επίσης και την απαρχή μιας νέας εποχής για τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία (Πούχγερ 1988, 425, Μαγιάρ 2004, 92). Η Μπακοπούλου-Χωλς αναφέρει: «*Η Αυλή των Θαυμάτων* [...] σηματοδότησε μια κρίσιμη εποχή για την ελληνική δραματουργία γιατί εδραιώθηκε σαν το απαραίτητο ρέκβιεμ μιας εποχής οριστικά περασμένης και γιατί περιείχε μια διεισδυτική ματιά στην ελληνική πραγματικότητα»(1982, 114).

Οι συγγραφείς που ακολούθησαν από την *Αυλή* του Καμπανέλλη και εξής, αλλά και όλα τα επόμενα έργα του ίδιου αποδεικνύουν τη μεγάλη αλλαγή που συντελέστηκε στη δραματική γραφή, η οποία από το 1945 ως την περίοδο που αναφέρουμε ασχολήθηκε κυρίως με την ηθογραφία και τη φαρσοκωμωδία. «Επτά χρόνια μετά από το 1944 παρατηρούμε ένα απότομο σταμάτημα του ηθογραφικού θεάτρου. Από δω και πέρα θα κυριαρχήσει η φαρσοκωμωδία. Είναι το “θέατρο” που θα βασιλέψει πάνω από δυο δεκαετίες – μεταφύτευση στην Ελλάδα του βουλεβάρτου και από εκεί άμεσος συνεχιστής του Καλοφτιαγμένου έργου του Σκριμπ και του Σαρντού» (Μιχαηλίδης 1975, 14-15).

Τόσο το θέμα του συγκεκριμένου έργου όσο και τα θέματα των υπολοίπων έργων που έγραψε ο Καμπανέλλης εκείνη την περίοδο τα

ανέπτυξαν οι συγγραφείς της γενιάς του '60, στη δραματουργία των οποίων συντελέστηκε μια μεγάλη αλλαγή όσον αφορά τη θεματολογία και το ύφος. «Για πρώτη φορά στη θεατρική μας ζωή παρουσιάζονται τόσοι συγγραφείς σχεδόν ταυτόχρονα, που όλοι, ξεπερνώντας κάποιο μέσο επίπεδο, επικοινωνούσαν ζωντανά και προβληματισμένα με την πραγματικότητα»(Μιχαηλίδης 1975, 17).

Βεβαίως δεν μπορούμε να θεωρήσουμε τη γενιά του '60 ως ομοιογενή ομάδα, καθώς απαρτίζεται από πολύ διαφορετικές προσωπικότητες, των οποίων μάλιστα η γραφή δεν διαθέτει παγιωμένα χαρακτηριστικά παρά εξελίσσεται και αλλάζει συνεχώς, αφού το έργο τους δεν εξαντλείται στη συγκεκριμένη δεκαετία αλλά εξακολουθούν να γράφουν και τις δεκαετίες που έπονται. Έτσι έχουν τη δυνατότητα να καταπιαστούν με ακόμη πιο σύγχρονα θέματα, παρακολουθώντας και αναλύοντας τα νέα δεδομένα της ελληνικής αλλά και της παγκόσμιας πραγματικότητας.

Σύμφωνα με τον Πούχγερ (1988, 429), σε αυτή την ομάδα – που λανθασμένα αποκαλείται «γενιά του '60» – ανήκουν οι συγγραφείς που εμφανίζονται στη θεατρική σκηνή μετά τον Ιάκωβο Καμπανέλλη: ο Δημήτρης Κεχαΐδης, η Λούλα Αναγνωστάκη, ο Στρατής Καράς, ο Μάριος Ποντίκας, ο Γιώργος Σκούρτης και ο Βασίλης Ζιώγας. Ο ίδιος κατατάσσει τους παραπάνω συγγραφείς στην καθεαυτό περίοδο του Μεταπολεμικού θεάτρου και συμπληρώνει τον κατάλογό του με τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, το Γιώργο Αρμένη, το Μήτσο Ευθυμιάδη, το Γιάννη Χρυσούλη, το Γιώργο Διαλεγμένο, τον Αλέξη Σεβαστάκη, τον Πέτρο Μάρκαρη και άλλους, οι οποίοι συνεχίζουν να πλουτίζουν τη δραματική παραγωγή ως τις μέρες μας.

1.3.2. Θεματολογικές κατευθύνσεις του Μεταπολεμικού θεάτρου

Με βάση τα παραπάνω, δεν μπορούμε εύκολα να κάνουμε λόγο για κυρίαρχες θεματολογικές τάσεις στο Μεταπολεμικό θέατρο. Όπως σημειώνει ο Πούχγερ (1988, 423), το φάσμα από την ιταλογερμανική Κατοχή και εξής είναι ιδιαίτερα ευρύ: περιλαμβάνει τη φαρσοκομωδία και την επιθεώρηση, το μονόπρακτο και το πολύπρακτο, τα έργα σε στίχο και τα έργα σε πεζό, την ηθογραφία και το φιλοσοφικό έργο. Επιπλέον, επισημαίνει την ποικιλία όσον αφορά τη χρήση της γλώσσας. Ακόμη, ο ίδιος διακρίνει μια μεταβατική περίοδο του Μεταπολεμικού θεάτρου που καλύπτει το διάστημα από την Κατοχή ως το 1960-1965 και την καθεαυτό περίοδο του Μεταπολεμικού θεάτρου (ό.π., 425), η οποία ορίζεται από το 1965 και εξής.

Ο Γραμματάς (2002, 190-217) προτείνει μια θεματολογική διάκριση του μεταπολεμικού θεάτρου που έχει ως εξής:

1. *Περίοδος της Κατοχής και της Αντίστασης (1940-1944).*

Τα θεατρικά έργα αυτής της περιόδου εμπνέονται από τα γεγονότα του πολέμου και στόχο έχουν την ενίσχυση της αντιστασιακής δραστηριότητας: *Το μονοπάτι της λευτεριάς του Α.Σολομού, Πολεμική Αθήνα των Χ.Γιαννακόπουλου - Μ.Τραϊφόρου κ.ά.*

2. *Σύνδρομο της Ελληνικότητας (1945-1956):*

Ενωτικός κρίκος των έργων αυτής της κατηγορίας είναι η ιδεολογική αναζήτηση της ελληνικότητας που ανταποκρίνεται στα ευρύτερα ζητούμενα της Αριστεράς στην αντίστοιχη περίοδο. Σύμφωνα με αυτά, ό,τι είναι ελληνικό είναι προοδευτικό και τελικά επωφελές για το λαό: *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε του Α.Δαμιανού, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος και Καποδίστριας του Ν.Καζαντζάκη, Νυφιάτικο Τραγούδι του*

Ν.Περγιάλη, *Ζαμπελάκι του Διον. Ρώμα, Καληνύχτα Μαργαρίτα του Γ.Σταύρου κ.ά.*

3.Κατάκτηση της Ελληνικότητας (1956-1964):

Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται και ως περίοδος του μικραστικού θεάτρου, καθώς η σκιαγράφηση της μικροαστικής πραγματικότητας κυριαρχεί στη θεματογραφία της εποχής. Όμως, η εμβέλεια του συγκεκριμένου θέματος εκτείνεται πολύ περισσότερο από τα όρια της συγκεκριμένης περιόδου με αποτέλεσμα να επικρατεί σχεδόν σε όλη τη δραματουργία του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα: *Η Αυλή των Θαυμάτων* του Ι. Καμπανέλλη, *Αγγέλα* του Γ. Σεβαστίκολου, *το Τρομπόνι* του Μ.Ποντίκα, *Κοινή λογική και Ματς* του Μανιώτη, *οι σύζυγοι* του Μ.Κορρέ κ.ά.

4.Υπέρβαση της Ελληνικότητας (1964-1974):

Η συγκεκριμένη περίοδος μπορεί και να αποκληθεί «περίοδος του θεάτρου του παραλόγου», καθώς κατά τη διάρκειά της κάνει την εμφάνισή του το δραματικό αυτό είδος στην ελληνική θεατρική γραφή. Η είσοδός του συνδέεται άμεσα με την επιβολή της δικτατορίας: *Πασχαλινά παιχνίδια, το προξενιό της Αντιγόνης* του Β.Ζιώγα, *η Πόλη, η Παρέλαση, η Συναναστροφή, Αντόνιο ή το Μήνυμα* της Λ.Αναγνωστάκη κ.ά.

5.Το θέατρο μετά το Μοντερνισμό (1974-2000):

Κατά η διάρκεια αυτής της περιόδου (που βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη), μπορούμε να εντοπίσουμε τάσεις επιβίωσης και μετεξέλιξης του νεοθητογραφικού δράματος, συγκριτικής διαχείρισης και προσέγγισης του αρχαιοελληνικού μύθου, απόπειρες άρθρωσης ενός φεμινιστικού θεατρικού λόγου και δραματοποίησης αφηγηματικών και ποιητικών κειμένων.

2.3.3. Υφολογικές κατευθύνσεις του Μεταπολεμικού θεάτρου

Σύμφωνα με τον Παγκουρέλη, ο Ρεαλισμός ήταν το αισθητικό ρεύμα που καθόρισε το ελληνικό θέατρο. Ο ίδιος σημειώνει χαρακτηριστικά: «Στην ανάγκη της ελληνικότητας ενισχύθηκε πάντοτε ο ρεαλισμός, που με τη σειρά του οδήγησε στη μείωση κάθε κριτικού στοιχείου ή ποιητικού στοιχείου, με αποτέλεσμα να απεικονίζεται ένας νόθος ελληνισμός, που απαιτεί όλο και μεγαλύτερο ρεαλισμό και χαμηλότερη εικονογράφηση. Μέσα από αυτή τη διαδικασία εξηγείται η ολοένα και μεγαλύτερη στροφή που δείχνουν στο περιθώριο τα ελληνικά έργα» (1989, 20).

Εφόσον το θεματικό πεδίο του Μεταπολεμικού θεάτρου είναι τόσο ευρύ, οι υφολογικές αναζητήσεις δεν θα μπορούσαν να περιοριστούν στο στενό πλαίσιο ενός στεγνού ρεαλισμού, ενός μονοσήμαντου πολιτιστικού μορφώματος. Εξάλλου υπάρχουν μεταπολεμικά έργα στα οποία ο ρεαλισμός και η ποιητική ατμόσφαιρα συνυφαίνονται αξεδιάλυτα. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν τα έργα του Κεχαΐδη (*Μακρινό λυπητερό τραγούδι, Παιχνίδια στις Αλυκές, το Πανηγύρι*) και του Καμπανέλλη (*Η αυλή των θαυμάτων, Αόρατος θίασος κ.ά.*). Επίσης, σε κάποια άλλα κυριαρχεί το υπερβατικό στοιχείο, όπως συμβαίνει με τα έργα του Μάτεσι (*Το Φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο, η Τελετή*) και του Ζιώγα (*Το Μπουκάλι, οι γάμοι, Χρωματιστές γυναίκες κ.ά.*). Τέλος, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τα έργα που ανήκουν στο θέατρο του παραλόγου, όπως είναι τα πρώτα έργα του Ζιώγα και της Αναγνωστάκη.

Στην εργασία μας θα ασχοληθούμε α) όσον αφορά το «Θέατρο των Ιδεών», με το *μυστικό της Κοντέσας Βαλεραΐνας* του Γρηγόριου Ξενόπουλου και με το *Φιντανάκι* του Παντελή Χορν · και β) όσον αφορά στη μεταπολεμική περίοδο, με έργα που γράφτηκαν από το 1957, τη χρονιά ορόσημο στην εξέλιξη της μεταπολεμικής γραφής, και μετά: την *Αγγέλα* του Γιώργου Σεβαστίκογλου, το *Πανηγύρι* του Δημήτρη Κεχαΐδη,

το *Ματς* του Γιώργου Μανιώτη ,τη *Νίκη* της Λούλας Ααναγνωστάκη και τις *Χρωματιστές γυναίκες* του Βασίλη Ζιώγα. Τα συγκεκριμένα έργα δίνουν το στίγμα και εκφράζουν τις ποικίλες αναζητήσεις της μεταπολεμικής εποχής.



3. ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Η ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

*Κάθε φορά που βρισκόμαστε εμπρός
σε μια ανθρώπινη συμπεριφορά...
σε οποιαδήποτε ένδειξη επικοινωνίας,
όποια και αν είναι άλλωστε η άμεση εντύπωση
που προκαλεί αυτή την ένδειξη ή τη συμπεριφορά
-ακόμα και αν δεν διακρίνουμε αμέσως
τον ορθολογισμό της- ο τρόπος πάντως
με τον οποίο θα μπορούσε να συμβάλει
για την επίλυση κάθε λογής προβλήματος
είναι και αυτός ένα τμήμα νοήματος,
που αν κατορθώναμε να εντάξουμε στο σύνολο,
του οποίου άλλωστε αποτελεί μέρος.*

Lucien Goldman

Είναι κοινός τόπος ότι το θεατρικό κείμενο και η παράσταση είναι δύο αλληλένδετες ενότητες στη σημειολογία του θεατρικού γεγονότος. Το κείμενο είναι το «πρόπλασμα» της παράστασης, η δυναμική της έκφραση, ενώ η παράσταση αποτελεί την κατεξοχήν οντοποιητική δύναμη, την υπόσταση του κειμένου. Αυτή η αμφίδρομη σχέση δημιουργεί ένα ιδιαίτον, διττό σύστημα επικοινωνίας. Η παράσταση διαλέγεται σε ένα πρώτο επίπεδο με το κείμενο. Εξέλιξη αυτού του πρωταρχικού επιπέδου είναι η επικοινωνία παράστασης και κειμένου, ως ενότητα, με το θεατή.

Με αφορμή την ιδιοτυπία του θεατρικού συμβάντος έχουν αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια αρκετές θεωρίες που αφορούν στους μηχανισμούς και τις συνθήκες πρόσληψης του θεατρικού φαινομένου. Η ενασχόληση με την παράσταση και τους κώδικες που τη διέπουν θα παραμείνει εκτός του πλαισίου της παρούσας εργασίας, στόχευση της οποίας είναι η ενασχόληση με την «πρώτη ύλη» (το κείμενο) και η προσπάθεια ανεύρεσης της βασικής εκείνης δομής του έργου μέσα από την οποία πυροδοτείται η δράση των γυναικείων προσώπων.

Για να εντοπίσουμε τη θέση που καταλαμβάνουν τα γυναικεία πρόσωπα στη δράση και να προσδιορίσουμε την αιτιατολογία τους, θα χρησιμοποιήσουμε ένα θεωρητικό παράδειγμα, το «μοντέλο δράσης» κατά Greimas και Ubersfeld .

Στο εν λόγω θεωρητικό παράδειγμα εισάγεται η έννοια του δρώντος (Μουδατσάκης 1986, Γραμματάς 1998, Θωμαδάκη, 1999, Πεφάνης 1999 κ.ά). Ως δρών μπορεί να χαρακτηριστεί ένα πρόσωπο (Αίας, Ιφιγένεια, κτλ.), αλλά μπορεί να είναι και μια εντελώς αφηρημένη έννοια (ο έρωτας, η πόλις) ή ένα συλλογικό πρόσωπο, όπως συμβαίνει με τα χορό της αρχαίας τραγωδίας, ή ακόμα και μια ψυχολογική κατάσταση (η τρέλα στο *Βασιλιά Ληρ*).

Όπως επισημαίνεται από τους ερευνητές, η έννοια του δρώντος και η έννοια του δραματικού προσώπου δεν ταυτίζονται (Μουδατσάκης 1986, Γραμματάς 1998, Θωμαδάκη 1999, Πεφάνης 1999, κ.ά.). Στην επικείμενη μελέτη, όμως, στο επίκεντρο της έρευνάς μας τίθενται τα γυναικεία πρόσωπα εκείνα που λειτουργούν ως δρώντα.

Το μοντέλο δράσης συνιστά ένα θεωρητικό σχήμα που αναφέρεται στο επίπεδο των σημαινόμενων και όχι των σημαινόντων, η αμοιβαία επενέργεια των οποίων δημιουργεί τις συγκρούσεις στο έργο (Γραμματάς 1998, 99). Συνοπτικά, μπορούμε να πούμε ότι αυτό που περιγράφει το μοντέλο δράσης είναι το εξής:

Ένα Υποκείμενο, υποκινούμενο από μια πηγή δράσεως αναζητά ένα Αντικείμενο για χάρη κάποιου Αποδέκτη. Στην προσπάθειά του αυτή το Υποκείμενο έχει κάποιον Αντίμαχο, που εμποδίζει τις προσπάθειες του για την απόκτηση του Αντικειμένου, και κάποιον Σύμμαχο, που συμπαρίσταται στην αντιμετώπιση ενός ή περισσότερων αντιπάλων.

Το Αντικείμενο μπορεί να είναι υλικό, ή να είναι πρόσωπο ή ακόμα κάποια ιδέα ή αξία. Ο Αποδέκτης είτε είναι ένα εντελώς διαφορετικό πρόσωπο από το Υποκείμενο, είτε ταυτίζεται με το Υπο-

κείμενο, είτε είναι συλλογική οντότητα. Ο Σύμμαχος, ο Αντίμαχος ή ο Υποκινητής μπορεί να απουσιάζουν, ενώ ένα πρόσωπο ως δρώσα δύναμη μπορεί να παρεισδύει σε περισσότερες από μία θέσεις.

Επιπλέον ένα πρόσωπο με την ιδιότητα του δρώντος μπορεί να απουσιάζει από το κείμενο. Η επιρροή του όμως στη δράση είναι φανερή, είτε μέσα από το λόγο των άλλων προσώπων είτε μέσα από τις διδασκαλίες του συγγραφέα. Το μοντέλο δράσης θα μας βοηθήσει όχι μόνο να προσδιορίσουμε την ταυτότητα των γυναικείων δραματικών προσώπων κάθε έργου αλλά και να προβούμε σε συγκρίσεις ανάμεσα στις γυναικείες μορφές των διαφορετικών δραματικών κειμένων που θα μελετήσουμε. Για παράδειγμα: Διαφοροποιούνται και σε ποιο βαθμό οι αξίες και τα αιτήματα των γυναικών από έργο σε έργο; Τι μπορεί να σημαίνει η αλλαγή ή μη της εστίας που καταλαμβάνουν στη δράση;

Στο σημείο αυτό, ένα επιπλέον κριτήριο που θα λάβουμε υπόψη, πέρα από τη θεώρηση των χαρακτηριστικών και των πράξεων των γυναικών, είναι οι διαφορετικές δραματολογικές τάσεις που εμπνέουν τη δημιουργία των συγκεκριμένων προσώπων.

Η θεατρική παραγωγή, επίσης, επηρεάζεται από τις κοινωνικές συνθήκες. Για τη διερεύνηση της σχέσης θεατρικού προσώπου και της κοινωνίας που το γεννά, θα βασιστούμε στη θεωρία του γενετικού δομισμού όπως τον εισήγαγε στην Ελλάδα ο Lucien Goldman. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η διαδικασία εξήγησης της εσωτερικής δομής ενός έργου προκύπτει μέσα από την ένταξή του στην ευρύτερη εξωτερική δομή (κοινωνικό πλέγμα). Η ένταξη αυτής της δομής στην ευρύτερη εξωτερική δομή αποτελεί και τη διαδικασία της εξήγησής της (Τσατσούλης 1999,155).

Η μέθοδος του γενετικού δομισμού διακρίνεται σε τρεις φάσεις:τη σύλληψη (*apprehension*), την κατανόηση (*comprehension*) και την εξήγηση (*explication*).

Η σύλληψη συνίσταται στον εντοπισμό του συνόλου των φαινομένων που έχουμε την πρόθεση να μελετήσουμε. Στη προκειμένη περίπτωση, το σύνολο είναι τα γυναικεία δραματικά πρόσωπα. Η κατανόηση ισοδυναμεί με την ανάλυση των σχέσεων μεταξύ των επιμέρους χαρακτηριστικών των προσώπων, κατά τρόπο ώστε να καθίσταται δυνατή η διαρθρωσή τους σε μια ενιαία δομή η οποία συνίσταται στη συνολική θεώρηση της εικόνας της γυναίκας. Η εξήγηση, τέλος, συνίσταται στην εγγραφή των γυναικείων προσώπων στο ευρύτερο πολιτισμικό και κοινωνικοοικονομικό σύνολο από το οποίο απορρέουν.



Β΄ ΜΕΡΟΣ

ΤΑ ΕΡΓΑ

3.Το Μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας

3.1. Η υπόθεση

Η υπόθεση του έργου μάς μεταφέρει στη Ζάκυνθο των αρχών του προηγούμενου αιώνα – και πιο συγκεκριμένα στην οικεία του Κόντε Βαλέρη. Η οικογένεια έχει απολέσει την αίγλη και την οικονομική ευμάρεια που είχε σε παλαιότερες εποχές και ο καθημερινός αγώνας για επιβίωση καθίσταται εξαιρετικά δύσκολος.

Η κοντέσα Βαλέραινα, ακολουθώντας την οικογενειακή παράδοση, παρασκευάζει μια θεραπευτική σκόνη για τη «θέλα» (καταρράκτη) των ματιών, την οποία προσφέρει σε όσους έχουν ανάγκη, χωρίς κανένα αντάλλαγμα. Η σύσταση της σκόνης αυτής αποτελεί μυστικό. Ένας όρκος δεσμεύει κατά παράδοση τη Βαλέραινα κάθε γενιάς να μην ομολογήσει το μυστικό της συνταγής, παρά μόνο στη νύφη της, την ώρα του θανάτου της.

Ο γιος και η νύφη της κοντέσας προσπαθούν να βρουν τρόπο να πείσουν τη γηραιά γυναίκα να παραβεί τον όρκο της και να ομολογήσει το μυστικό, προκειμένου να πουλήσουν τη σκόνη σε έναν έμπορο (τον Πάπουζα). Στα κέρδη από την πώληση ο Μανώλης και η Τασία στηρίζουν την οικονομική τους ανάκαμψη.

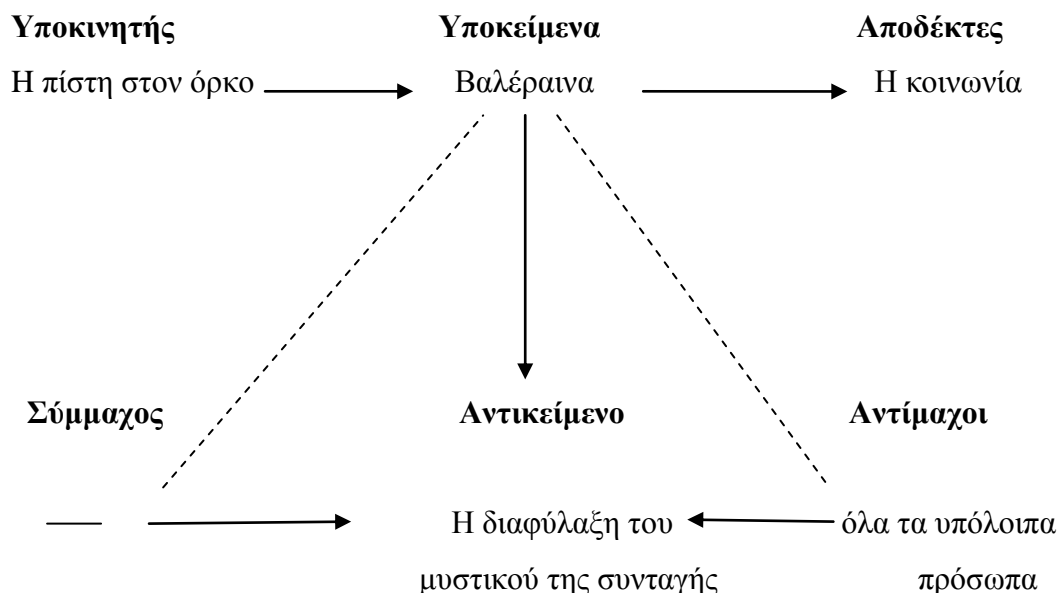
Η ηρωίδα, κάτω από την πίεση, αποφασίζει να υποκύψει· μη θέλοντας όμως να παραβεί τον όρκο, αποφασίζει να καταπιεί δηλητήριο, έτσι ώστε η παράδοση του μυστικού να συμπέσει με το θάνατό της.

Ταυτόχρονα η Τασία, χωρίς να γνωρίζει τις προθέσεις της ηλικιωμένης Βαλέραινας, αποπειράται να τη μεταπείσει να παραδώσει το μυστικό νωρίτερα από την ώρα που ορίζει ο όρκος. Η ίδια ισχυρίζεται ότι, επειδή δεν είναι δυνατό για την κοντέσα να προβλέψει το πότε θα

πεθάνει, είναι προτιμότερο να έχει αποκαλύψει το μυστικό εκ των προτέρων. Επίσης, η Τασία επισημαίνει ότι ο όρκος δεν δεσμεύει ρητά καμία Βαλέραινα-κάτοχο του μυστικού να το αποκαλύψει στη επόμενη ακριβώς τη στιγμή του θανάτου της. Λίγο αργότερα φτάνει ο Μανώλης για να ανακοινώσει ότι ο Πάπουζας αποδείχτηκε απατεώνας, και ότι ο ίδιος διορίστηκε ως αστυνόμος. Συνεπώς, δεν υπάρχει πια λόγος να πιέζουν την ηλικιωμένη γυναίκα. Όμως είναι ήδη πολύ αργά.

3.2. Προτυποποίηση της δράσης

Στο έργο συμμετέχουν έξι πρόσωπα, τρία εξ αυτών γυναικεία (Βαλέραινα, Τασία, Όρσολα) και τρία ανδρικά (Μανώλης, Παυλάκης, Πάπουζας). Ήδη από τον τίτλο του έργου, η προσοχή μας εστιάζεται στην κοντέσα.



Στη σύνταξη της δράση που μόλις παραθέσαμε, η κοντέσα Βαλέ-
ραϊνα καταλαμβάνει τη θέση του Υποκειμένου. Η γηραιά γυναίκα,
υποκινουμένη από την πίστη στον όρκο της, προσπαθεί να διαφυλάξει το
μυστικό της συνταγής. Αντίμαχοι στην προσπάθειά της αυτή είναι όλα τα
υπόλοιπα πρόσωπα του έργου (Τασία, Μανώλης, Παυλάκης, Πάπουζας,
Όρσολα). Παρατηρούμε, στη σύνταξη της δράσης, ότι η κοντέσα δεν έχει
κάποιον Σύμμαχο, γεγονός που αναδεικνύει τη διάσταση της ηρωίδα με
τον περίγυρό της και την απόλυτα μοναχική πορεία που ακολουθεί.

Αποδέκτες του Αντικειμένου είναι όλοι όσοι αντιμετωπίζουν την
ασθένεια της «θέλας» των ματιών και θεραπεύονται αφιλοκερδώς. Επο-
μένως η δράση της κοντέσας είναι ευεργετική για το ευρύτερο κοινωνικό
σύνολο. Οι Αντίμαχοι, υπό την επήρεια της ανέχειας (στο κείμενο
δηλώνεται ως Ανάγκη), έχουν κοινό στόχο την πώληση του μυστικού της
συνταγής υπακούοντας μόνο στην κάλυψη των προσωπικών τους απαι-
τήσεων και επιθυμιών.

Η Τασία, ήδη με την είσοδό της στην πρώτη πράξη, δρα στην
εστία του βασικού Αντιμάχου:

Τασία: *(Σιγά στον άνδρα της)Ε, της είπες τίποτα για τον Πάπουζα;*

Μανώλης:*Λέξη ακόμα!*

Τασία:*Μα, γιατί καημένε;*

Μανώλης:*Δεν...δε... ξέρω! Δε μπορώ! Δε μού 'ρχεται!*

Τασία:*Δεν τολμάς!*

Μανώλης:*Τόλμησε λοιπόν να σε ιδώ!*

Τασία:*Θα ιδείς...τόρα θα ιδείς!*

Η στάση αυτή της Τασίας δηλώνει αφενός ότι οι πρωτοβουλίες και
οι ενέργειες από δω και στο εξής θα είναι δικές της και αφετέρου ότι οι
δυο άνδρες θα έχουν δευτερεύοντα ρόλο. Στο έργο λοιπόν αυτό, η
δραματική σύγκρουση οργανώνεται μέσα από δύο γυναικεία πρόσωπα

(την κοντέσα Βαλέραινα και τη νύφη της Τασία), τα οποία καταλαμβάνουν τις βασικές θέσεις στη δράση.

Τα εν λόγω πρόσωπα συνυπάρχουν στο ίδιο δραματουργικό περιβάλλον (της οικονομικής εξαθλίωσης), όμως δρουν και συμπεριφέρονται με τελείως διαφορετικό τρόπο το καθένα. Ο συγγραφέας, αξιοποιώντας αυτό το δραματουργικό δεδομένο, ξεδιπλώνει δύο γυναικείες προσωπικότητες, που φέρουν τη δική τους δυναμική και αλληλεπιδρούν με τέτοιο τρόπο ώστε να προάγουν τη δράση. Συγχρόνως, καθένα από τα πρόσωπα αυτά ορίζεται σε σχέση με την αντίθεσή του προς το άλλο.

3.3. Τα γυναικεία πρόσωπα του έργου

Η κοντέσα Βαλέραινα

Το έργο ξεκινά με την κοντέσα Βαλέραινα και την υπηρέτριά της Ορσολα να παρασκευάζουν και να τοποθετούν σε κουτιά μια σκόνη. Ο διάλογος ανάμεσα στις δύο γυναίκες μάς πληροφορεί για την θαυματουργή επίδραση της σκόνης αυτής, τη μακραίωνη παράδοση του μυστικού της συνταγής και τέλος, τον οικονομικό ξεπεσμό της οικογένειας, που κάποτε κατοικούσε στο παλάτι της πλατείας της Ρούγας, το οποίο ανήκει τώρα σε άλλους.

Η κοντέσα Βαλέραινα είναι μια ηλικιωμένη γυναίκα. Ανήκει στην αριστοκρατική τάξη, όπως δηλώνει ο τίτλος ευγενείας που φέρει (κοντέσα). Παρά την αριστοκρατική της ταυτότητα και την προχωρημένη ηλικία της, η συγκεκριμένη γυναίκα εμφανίζεται από την αρχή του έργου αφοσιωμένη στο γιατρικό της – διαδικασία που επαναλαμβάνει τελετουργικά σχεδόν σε καθημερινή βάση.

Όπως φαίνεται και από το μοντέλο δράσης, το αίτημα της γηραιάς κοντέσας είναι η διαφύλαξη του μυστικού της συνταγής, αίτημα που παραμένει σταθερό και αμετάβλητο. Για εκείνη, η παρασκευή της θεραπευτικής, οφθαλμικής σκόνης και η ανιδιοτελής χορήγησή της σε όσους την έχουν ανάγκη αποτελεί κάτι παραπάνω από την αφοσίωση σε ένα είδος άγραφου ιερού νόμου, αποκτά διαστάσεις μεταφυσικές και υπερβαίνει ακόμα και την καθημερινή αγωνία για επιβίωση.

Βαλέραινα: *Άστο 'κει το γιατρικό!... Ούτε γι' αστείο μην τα λέτε αυτά. Το ξέρω πως πολλές φορές σας πέρασε από το νου, πως θα μπορούσαμε να κάνουμε την τύχη μας με αυτή τη σκόνη. Ξαστοχάτε όμως πως δεν είναι δική μας.*

Μανώλης: *Δεν είναι δική μας;.. Τίνος είναι λοιπόν;*

Βαλέραινα:*Δεν ξέρω...*

Μανώλης:*Του Θεού ε; Ας είναι! Όπως το πάρει κανένας.*

Στην πρώτη πράξη ο συγγραφέας παρουσιάζει αρκετά αναλυτικά την οικονομική δυσπραγία της οικογένειας και την άκαμπτη στάση της κοντέσας σε οποιαδήποτε ενδεχόμενη πώληση, μια συζήτηση που, προς το παρόν, διαδραματίζεται σε παρασκηνιακό επίπεδο.

Ο Μανώλης αναγκάζεται να πουλήσει τα βιβλία που υπάρχουν στο σπίτι, προκειμένου να εξασφαλίσει κάποια χρήματα, ενώ παράλληλα ψάχνει για δουλειά. Η κοντέσα όμως δεν επιτρέπει την άκριτη πώληση των βιβλίων: *«Όχι, όχι το Λαμαρτίνο μου»*. Η συγκεκριμένη γυναίκα είναι μορφωμένη. Αγαπά τα βιβλία της και σε καμία περίπτωση δεν μπαίνει στη διαδικασία να τα θεωρήσει ως πηγή εσόδων. Αργότερα μαθαίνουμε πως όσα λέει ο Μανώλης είναι στημένα. Προσπαθεί να παρουσιάσει με όσο γίνεται πιο δραματικό τρόπο την κατάσταση προκειμένου να δώσει το έναυσμα για να ξεκινήσει η συζήτηση για την πώληση της συνταγής.

Η έκθεση της ανέχειας συνεχίζεται με την είσοδο της Τασίας, η οποία λαχταρά για πρωινό *τσικουλάτα με αυγά και μιλανέζικο βούτυρο*. Επιπλέον, ο Παυλάκης αρνείται να πάει σχολείο γιατί δεν έχει χρήματα να πληρώσει τα βιβλία του. Λίγο αργότερα, κάποιος ασθενής στέλνει ως «ρεγάλο» ένα καλάθι σύκα. Καμιά έκπτωση όμως στα όσα ορίζει ο όρκος δεν είναι επιτρεπτή. Παρά την έντονη επιθυμία του Μανώλη, της Τασίας και του Παυλάκη να γευθούν τα σύκα, το καλάθι επιστρέφεται. Η πραγματικότητα της οικονομικής δυσχέρειας δεν αποτελεί για τη Βαλέραινα την ικανή και αναγκαία συνθήκη για να αλλάξει στάση.

Στη δεύτερη πράξη, η συζήτηση για την πώληση του μυστικού της συνταγής μεταφέρεται στο προσκήνιο με την επίσκεψη του Πάπουζα στην οικία του κόντε-Βαλέρη. Η κοντέσα δεν αντιλαμβάνεται άμεσα τις

προθέσεις της οικογένειας, πιστεύει, ότι έχει εξασφαλίσει τη συμπαράσταση και τη συναίνεσή της όσον αφορά τη διαφύλαξη του μυστικού και του όρκου της. Για εκείνην, η συνειδητοποίηση της πραγματικής κατάστασης (*Σας καλάρεσε η πρόταση του Πάπουζα*), αποτελεί και την τραγική συνειδητοποίηση της μοναξιάς της. Μάταια στρέφει τις ελπίδες της στη νεότερη γενιά (στον Παυλάκη), ελπίζοντας ότι εκείνος θα καταλάβει. Η αφοπλιστική του απάντηση είναι και το καίριο πλήγμα που δέχεται η κοντέσα σε συναισθηματικό και ιδεολογικό επίπεδο.

Στέρησες, φτώχεια, καθημερινή αγωνία όλα υποφέρουνται. Μα αυτό όχι, όχι, είναι ανυπόφορο... Τραβάτε όσο σας βαστά η ψυχή. Θα πνιγώ, θα πεθάνω, μα δε θα γονατίσω.

Στην τρίτη και τελευταία πράξη του έργου, η κοντέσα ουσιαστικά θα κάνει πράξη τα παραπάνω λόγια, προκειμένου να διαφυλάξει το ιδανικό της. Ο όρκος ορίζει ρητά ότι η αποκάλυψή του πρέπει να γίνεται από την πεθερά στη νύφη, τη στιγμή του θανάτου της πρώτης. Η γηραιά κοντέσα επιλέγει την αυτοθυσία, ωθούμενη από μίαν ανάγκη – όχι, όμως, την οικονομική ανάγκη όπως την αντιλαμβάνεται η Τασία και οι υπόλοιποι. Αναγκαία είναι για τη Βαλέρινα η διατήρηση της μακροβίου οικογενειακής παράδοσης και η πίστη στο ιδανικό της ανιδιοτελούς χρήσης της θεραπευτικής συνταγής.

Η κοντέσα αυτοπροσδιορίζεται μέσα από την πίστη της στο ιδανικό της. Η κατοχή του μυστικού, η απaráλλακτη διαδικασία παρασκευής και επίδοσης της σκόνης, είναι τα βασικά συστατικά στοιχεία της ύπαρξής της. Από την άλλη πλευρά, η κοντέσα είναι ο εγγυητής της σωστής λειτουργίας του αντικειμένου. Από τη στιγμή που αντιλαμβάνεται ότι η θεραπευτική σκόνη πρόκειται να υπηρετήσει διαφορετικές σκοπιμότητες από εκείνες που τόσους αιώνες προοριζόταν να υπηρετεί, η ίδια πρέπει και να αφανιστεί. Όλες οι ενέργειές της, με

κορυφαία την επιλογή της αυτοθυσίας, βρίσκονται σε πλήρη συνάρτηση με την πλήρη της αφοσίωση στις εντολές του όρκου.

Η Βαλέραινα ωθείται στην αυτοκαταστροφή εξαιτίας της ηθικής και ιδεολογικής απομόνωσης που βιώνει και όχι λόγω μιας τυφλής και στείρας προκατάληψης ή ακόμα μιας διάθεσης να βοηθήσει την οικογένεια να ξεπεράσει την οικονομική κρίση. Ειδικά, αν ίσχυε το τελευταίο, η τόσο άκαμπτη στάση της να παραβεί τον όρκο θα ήταν αδικαιολόγητη. Από την άλλη πλευρά, αν επέλεγε εύκολα να υποκύψει στις πιέσεις, η Βαλέραινα ως πρόσωπο θα αποκτούσε έναν εντελώς διαφορετικό προορισμό.

Μαζί με την ηρωίδα, εξαλείφεται και ένας ολόκληρος κόσμος: η παλαιά γενιά, που αδυνατεί να υιοθετήσει τις νέες αξίες και ήθη. Η πίστη στην ιερότητα της παράδοσης και στην ανιδιοτελή χρήση της συνταγής δεν μπορεί να συμβαδίσει με τις νέες συνθήκες της εμπορευματοποίησης και της ιδιοτέλειας. Η πίστη στο ψυχικό είναι πέρα και πάνω από τις απολαύσεις της καθημερινότητας. Η Βαλέραινα, τώρα, γνωρίζει ότι βρίσκεται σε μια νέα πραγματικότητα, στην οποία θα είναι αδύνατον να εγκλιματισθεί.

Ο Πούχνερ (2001, 484) κατατάσσει την κοντέσα στον εφιαλτικό κόσμο των πρακτικών γιατρών και κομπογιαννιτών, γιατί τελικά αποδεικνύεται ότι η συνταγή δεν περιλαμβάνει κανένα μυστικό, ιδιαίτερο συστατικό. «Ο καθένας θα μπορούσε να κοπανίσει σουπιοκόκαλα και να βάζει και ζάχαρη, μας διαφεύγει ότι το αλάνθαστο φάρμακο, που κάνει θαύματα στη “θέλα” είναι μια απάτη, κι όχι μόνο δε βοηθάει τον άρρωστο στον καταρράκτη, αλλά μπορεί και να τον βλάψει». Υποστηρίζει επίσης ότι ο Ξενόπουλος βάζει την ηρωίδα του στο ηθογραφικό διήγημα το οποίο προηγείται του θεατρικού έργου, υπό το φως κάποιων νέων ιατρικών ανακαλύψεων, να φανερώνει την ανύπαρκτη του υπόσταση και λειτουργία του μυστικού. Θεωρεί ακόμα ότι με την

προσθήκη του τραγικού τέλους του 1918, εκείνη η προοδευτική αντίληψη απέναντι στις προλήψεις και τα μάγια μετατρέπεται σε οπισθοδρομική (ό.π., 484).

Η δραματουργική αυτή αλλαγή ουσιαστικά αποτελεί και τη μεθερμηνεία όλου του έργου (Πούχνερ ό.π., 485). Όμως για τον ίδιο, «η αναγκαιότητα του θανάτου, της πρόωρης αυτοκτονίας της κοντέσας, στηρίζεται σε ένα δραματουργικό τέχνασμα, στο κουρδισμένο παιχνίδι της δραματουργίας». Η άποψή του ταυτίζεται με εκείνη του Φώτου Πολίτη, ο οποίος επισημαίνει ότι η δεκάλεπτη καθυστέρηση του Μανώλη στο ταχυδρομείο είναι η σκοτεινή δύναμη του πεπρωμένου (ό.π., 485).

Με βάση τις απόψεις αυτές, η αλλαγή του τέλους δεν είναι παρά ένα εύρημα για τη δημιουργία δραματουργικού σασπένς προς τέρψιν των θεατών. Κάτι τέτοιο, όμως, αφαιρεί από το χαρακτήρα της κοντέσας το ηθικό και ιδεολογικό της υπόβαθρο, καθιστώντας την εμμονή της με τον όρκο εντελώς αδικαιολόγητη και το έργο χωρίς σημαίνόμενο. Το αν η σκόνη έχει ή όχι πραγματικά θεραπευτικές ιδιότητες δεν είναι κάτι που ενδιαφέρει τον συγγραφέα και κατά συνέπεια τον αναγνώστη. Η σκόνη, εξάλλου, λειτουργεί ως μετωνυμία της παλαιάς τάξης και ηθικής, όπου η ταυτότητα και η ποιότητα των ανθρώπων ορίζονταν μέσα από την πίστη σε όρκους πατροπαράδοτους. Σε αξίες οι οποίες συνδέονταν με την αφιλοκερδή προσφορά στο συνάνθρωπο. Όταν η σκόνη χάνει αυτό το συμβολικό της χαρακτήρα, όταν οι νέες συνθήκες ωθούν το αντικείμενο αυτό να συνδεθεί με τον εύκολο πλουτισμό και την εμπορευματοποίηση, η ίδια η Βαλέρινα, ως κάτοχος του αντικειμένου, δεν μπορεί παρά να απολέσει την ταυτότητα και την υπόστασή της. Αυτό το μήνυμα του έργου, χωρίς την αυτοκτονία, θα παρέμενε ατελές.

Η Τασία

Η Τασία είναι η νύφη της κοντέσας. Είναι περίπου 35 χρονών, όμως δείχνει νεότερη. Είναι η νέα γυναίκα η οποία αποζητά τις υλικές απολαύσεις και τις χαρές της ζωής. Για το λόγο αυτό, προτεραιότητα της είναι η αντιμετώπιση του οικονομικού προβλήματος της οικογένειας – λύση που στην προκειμένη περίπτωση είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την πώληση του μυστικού της συνταγής.

Κατά τη διάρκεια της συζήτησης με τον Πάπουζα, δεν θα διστάσει να διατυπώσει την άποψή της: [...] *Το βρίσκετε εσείς σωστό κύριε Πάπουζα, που είσαστε ένας άνθρωπος του κόσμου, και της εποχής, να μας δένει έτσι ένας όρκος παλιός και να μην μπορούμε τώρα να κάνουμε ένα τόσο μεγάλο καλό – καλό πρώτα –πρώτα, καλο για σας, καλό για τον κόσμο;...*

Η Τασία είναι άνθρωπος της εποχής της και αδυνατεί να συλλάβει την προσκόλληση σε αξίες όπως ο αλτρουισμός και η ανιδιοτέλεια: *ιδέα μου είναι ότι θα φανούμε αληθινά κουτοί και ξεκουτιασμένοι, αν διώξουμε την τύχη που μας φανερώθηκε. Σκόπιμα ο συγγραφέας, για να δείξει τη διαφοροποίηση των προσώπων, συνδέει την Τασία με το μοτίβο της Ανάγκης με τον ίδιο τρόπο που έχει συνδέσει τη Βαλέραινα με τον όρκο. Αν η Βαλέραινα αυτοπροσδιορίζεται μέσα από την τήρηση του όρκου, η Τασία ορίζεται μέσα από τη διαδικασία επίλυσης του οικονομικού προβλήματος: *Καλά και τα Ιδανικά, μα για να κρατιούνται, αυτά ίσα χρειάζονται και τα λεφτά. Άλλοι, για να ζήσουνε θυσιάζουνε και το μεγαλύτερο Ιδανικό – την τιμή τους. Γιατί η ανάγκη κυβερνά τον κόσμο, τίποτ' άλλο.**

Είναι εκείνο το πρόσωπο του έργου που πιστεύει στη δύναμη της σκέψης και στην αξία της πράξης. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται από τον τρόπο που εισάγεται δράση, (όπως επισημάνθηκε και παραπάνω)

αλλά και από την αντίδραση της μπροστά στην αφοπλιστική άρνηση της γηραιάς κοντέσας, που εξακολουθεί να μένει ανεπηρέαστη μετά και την επέμβαση του Πάπουζα και την αποκάλυψη ότι το σπίτι είναι υποθηκευμένο.

Μανώλης: *Θα 'χεις δηλαδή το θάρρος εσύ να ξαναρχίσεις;*

Τασία: *Έτσι; Όχι Μα πρέπει να βρω κάναν άλλο τρόπο και θα βρω... Είναι μεγάλη ανάγκη Μανώλη, όσο και το να βασταχτεί, όπως είπε, η τιμή και η υπόληψη του σπιτιού.*

Η Τασία αξιοποιεί τη λογική της και στην τρίτη πράξη τη βλέπουμε να εφευρίσκει επιχειρήματα, να εφαρμόζει μια τακτική μεθόδευσης της κοντέσας, κατά τη γνώμη της αλάνθαστη. Ισχυρίζεται ότι, εφόσον η κοντέσα δεν μπορεί να προσδιορίσει τη στιγμή του θανάτου της, έχει καθήκον να ομολογήσει το μυστικό εκ των προτέρων. Κατά την Τασία επίσης, ο όρκος δεν δεσμεύει ρητά τη γηραιά κοντέσα να «δέσει» με της σειρά της τη νύφη με τον ίδιο τρόπο. Επομένως, η Βαλέραϊνα θα μπορούσε να αποκαλύψει το μυστικό στην Τασία τη δεδομένη στιγμή, αφήνοντάς την παράλληλα ελεύθερη να το διαχειριστεί όπως η ίδια επιθυμεί. Τα επιχειρήματά της είναι λογικοφανή, όχι όμως ορθά τεκμηριωμένα.

Η γηραιά κοντέσα υπενθυμίζει στην Τασία, ότι το μυστικό βρίσκεται κρυμμένο στην εικόνα της Παναγίας, επομένως θα μπορούσαν να το μάθουν ακόμα και αν η ίδια δεν προλάβαινε να το αποκαλύψει. Επίσης, επισημαίνει ότι, αν και οι προηγούμενες κοντέσες δεν υπολόγιζαν τον όρκο, το μυστικό θα είχε προ πολλού χαθεί. Με τον τρόπο αυτό, τα επιχειρήματα της Τασίας καθίστανται εντελώς ανυπόστατα.

Η Τασία καταβάλλει κάθε δυνατή προσπάθεια προκειμένου να επιτύχει το σκοπό της. Η ποιότητα των επιχειρημάτων της φανερώνει τα στοιχεία του δόλου που υπάρχουν στο χαρακτήρα της. Το υλιστικό προφίλ της Τασίας επιβεβαιώνεται μέσα από την αντίδραση της

ετοιμοθάνατης κοντέσας στη διαβεβαίωση της Τασίας ότι θα διαφυλάξει το μυστικό: *Καλή σε είχα να τα πεις, αυτά όταν δεν είχαμε να φάμε.* Η Τασία εγγυάται την προστασία του μυστικού τη στιγμή ακριβώς που η αποκάλυψή του αποδείχτηκε εντελώς άχρηστη.

Στο πρόσωπο της νεαρής Βαλέραινας αντικατοπτρίζεται η τάση εκσυγχρονισμού της εποχής. Η φυγή από τις προκαταλήψεις του παρελθόντος, η οικονομική ανέλιξη με κάθε τίμημα και οι αστικές διασκεδάσεις είναι οι προσωπικές επιδιώξεις, όχι μόνο της Τασίας, αλλά και ολόκληρης της γενιάς της. Η ηρωίδα, στο όνομα όλων των παραπάνω (τα οποία ταυτίζονται με την Ανάγκη), απαλλάσσει τον εαυτό της από κάθε ενοχή για το θάνατο της κοντέσας.

Μανώλης:[...] *Τασία!... σκοτώσαμε τη μάνα μας !Τη σκοτώσαμε!*

Τασία:(κλαίγοντας)*Όχι εμείς !...η Ανάγκη!*

Η «Ανάγκη» που επικαλείται η Τασία είναι η ανάγκη μιας γενιάς που εισέρχεται στο προσκήνιο δυναμικά, χωρίς συναισθηματισμούς και χωρίς αναστολές.

Η Όρσολα

Η υπέργρηρη υπηρέτρια Όρσολα δρα, όπως και τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος (πλην της κοντέσας), από την εστία του Αντιμάχου. Η συγκεκριμένη γυναίκα ανήκει στην ίδια γενιά με τη Βαλέραινα, την οποία όχι μόνο σέβεται και εκτιμά για την αγαθοεργία της αλλά και την αγαπά βαθιά. *Εγώ εδώ μέσα έζησα κι εδώ μέσα θέλω να πεθάνω. Γιατί σας τιμώ και σας σέβομαι γιατί σας πονώ και σας αγαπάω.* Επίσης, είναι το μόνο πρόσωπο στο έργο (μετά την κοντέσα) που έρχεται σε άμεση επαφή με το

αντικείμενο της οφθαλμικής σκόνης, καθώς συμβάλλει σε καθημερινή βάση στην παρασκευή του.

Παρ' όλα αυτά, η Όρσολα δεν ταυτίζεται με την κυρία της: *Κυρά μου κάμε το! Γλύτωσε, σώσε το αρχοντικό σου!...Άνθρωποι σαν εσάς, παναπεί, δεν τους πρέπει να είναι φτωχοί!* Η διαφοροποίηση της πιστής και αφοσιωμένης βοηθού της κοντέσας είναι ένα επιτυχημένο δραματουργικό τέχνασμα, που επιτείνει το αδιέξοδο και αναδεικνύει την απομόνωση της κεντρικής ηρωίδας.

Βαλέραινα: [...] *Ως και αυτή! ...ώς και αυτή!*

Η Όρσολα συντάσσεται με τις επιδιώξεις των νεότερων μελών της οικογένειας και παροτρύνει την κοντέσα Βαλέραινα να προβεί στη διαδικασία της πώλησης, γιατί επιθυμεί την ανάκτηση του χαμένου μεγαλείου της οικογένειας. Ακόμα και οι εκπρόσωποι της παλαιάς γενιάς ταυτίζονται με τη νέα τάξη πραγμάτων και θεωρούν περισσότερο σημαντική την αίγλη και την οικονομική ευμάρεια από την τήρηση των παραδοσιακών αξιών που σχετίζονται με την ανθρωπιά και το ήθος.

3.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο

Όπως παρατηρεί ο Φουριώτης (1951, 220) για τις ανδρικές φιγούρες του Ξενόπουλου, «αξιοπαρατήρητο είναι το γεγονός ότι απουσιάζουν από το έργο του (εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων) ζωντανοί ανδρικοί τύποι. Ο ανδρικός τύπος είναι περισσότερο διακοσμητικός».

Ο Μανώλης, για παράδειγμα, αντιπροσωπεύει τον εν λόγω τύπο άνδρα. Έχει απολέσει την κοινωνική του υπεροχή, αφού τώρα έχει ξεπέσει οικονομικά, αλλά και μέσα στο οικογενειακό περιβάλλον δεν

κατέχει κάποια θέση κυριαρχίας. Εξαρχής, δείχνει αδυναμία να επιβάλει την θέλησή του ως άνδρας και αρχηγός της οικογένειας. Αφήνει όλες τις πρωτοβουλίες στην Τασία (της οποίας η δραστηριότητα θα λέγαμε ότι είναι συνέπεια της αδράνειας του Μανώλη). Ακόμη, η δράση κορυφώνεται κατά την απουσία του, όταν οι δυο γυναίκες είναι τελείως μόνες.

Ο ήρωας διακρίνεται από μίαν ευαισθησία, ο οποίος προσιδιάζει περισσότερο στη γυναικεία φύση. Σε αντίθεση με την σύζυγο του, εκείνος παρασύρεται από τα συναισθηματά του: *Τα κολονάτα του Πάπουζα εξατμίστηκαν σαν τα φλουριά του ονείρου σου. Ας πάνε στο καλό! Δε θα χάσω τη μάνα μου για δαύτα!*

Στο συγκεκριμένο έργο η χειραφέτηση, με την έννοια της απαλλαγής από την ανδρική εξουσία, δεν τίθεται καθόλου ως θέμα. Αυτό συμβαίνει γιατί ο συγγραφέας τοποθετεί τις δύο γυναίκες στις βασικές θέσεις της δράσης και αποδίδει στην ανδρική παρουσία δευτερεύοντα ρόλο.

Ο Πεφάνης (2003, 411) υποστηρίζει ότι «στον Ξενόπουλο το θέμα της γυναικείας χειραφέτησης δεν έχει πρωτεύουσα θέση, όπως συμβαίνει με άλλους συγγραφείς και ότι πλάθει τους γυναικείους χαρακτήρες με τρυφερότητα, κατανόηση ενίοτε δε και εκτίμηση». Η Βαρίκα (1984, 113) αποδίδει στον Ξενόπουλο έναν «φιλογυνικό χαρακτήρα».

Κατά τη γνώμη μας όμως, στο συγκεκριμένο έργο – ειδικά μέσα από τη γηραιά κοντέσα – ο συγγραφέας ξεπερνάει τα όρια της «φιλογυνικής» διάθεσης και καταφέρνει να αναδείξει ένα πραγματικά χειραφετημένο γυναικείο πρόσωπο. Η χειραφέτηση της κοντέσας δεν συνίσταται μόνο στην απαλλαγή της από την ανδρική επιρροή, αλλά έχει πολύ πιο ουσιαστικό περιεχόμενο – αυτό της αυτονομίας και της αυτοδιάθεσης.

Η Βαλέρινα δεν χειραγωγείται και αντιστέκεται σε κάθε μορφή πίεσης. Αυτή είτε είναι άμεση (οικογενειακή συζήτηση με τον Πάπουζα

και αποκάλυψη της υποθήκης του σπιτιού), είτε της ασκείται έμμεσα, όπως προσπαθεί να κάνει ο Μανώλης και η Τασία με το «σόφισμά» της. Η κοντέσα δεν αγωνίζεται ενάντια σε μια αποκλειστικά ανδρική βούληση, αλλά εναντιώνεται σε μια γενικότερη κοινωνική τάση που εκφράζεται εξίσου από τους άνδρες και τις γυναίκες τις εποχής.

Με την αυτόβουλη απόφαση της αυτοκτονίας διεκδικεί και τελικά καταφέρνει να υπερασπίσει το δικαίωμά της να διατηρεί τις αξίες και τα ιδανικά της χωρίς εκπτώσεις: *Και μου ήρθε μια ιδέα... Ω, αν δεν ήταν αυτό, βεβαιώσου, Τασία, πως δε θα με κατάφερνες στον αιώνα! Για τη συγκεκριμένη γυναίκα, η αυτοκτονία είναι ο τρόπος να παραμείνει ελεύθερη και να διατηρήσει ακέραιη την αξιοπρέπειά της. Γιατί τη στιγμή που με είδες να πέφτω δε φαντάστηκες ότι είχα βρει τον τρόπο να σηκωθώ... να... να ανεβώ πιο ψηλά από κει που στεκόμουν.*

Επίσης, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, η πίστη στον όρκο δεν αποτελεί από μέρους της κοντέσας μια στείρα προκατάληψη, και με την έννοια αυτή η Βαλέραϊνα δεν είναι μια γυναίκα που καθορίζεται από την πίστη της σε μαγικά γιατροσόφια.

Η πρόθεση του συγγραφέα να παρουσιάσει ένα τόσο ανεξάρτητο γυναικείο πρόσωπο έχει τις βάσεις της σε προηγούμενες θεματικές επιλογές του. Το 1901 έγραψε και δημοσίευσε το διήγημα *Έρωσ εσταυρωμένος*. Η ηρωίδα του, η περίφημη Στέλλα Βιολάντη, αρνείται να υπακούσει τον αυταρχικό πατέρα της και επιμένει να παντρευτεί τον εκλεκτό της καρδιάς της, παρά το γεγονός ότι εκείνος τον θεωρεί ακατάλληλο. Ο πατέρας της τη φυλακίζει και την κακομεταχειρίζεται και εκείνη πεθαίνει από την εξάντληση και τη θλίψη, δίχως όμως να υποχωρήσει.

Με τη *Στέλλα Βιολάντη*, ο συγγραφέας καταγγέλλει τη γυναικεία καταπίεση, δεν προβαίνει όμως σε ριζική αμφισβήτηση της ασύμμετρης σχέσης των δύο φύλων ούτε στην αναγνώριση των γυναικείων αναγκών

και αισθημάτων (Βαρίκα ό.π., 115). Το έργο αυτό επιβεβαιώνει την άποψη ότι η γυναικεία φύση γίνεται αντιληπτή ως θύμα όχι μόνο της ανδρικής εξουσίας, αλλά της εν γένει κοινωνικής αντίληψης της εποχής. Η Στέλλα αντιστέκεται, όμως η τύχη της τελικά καθορίζεται από τις αποφάσεις και τις ενέργειες του πατέρα της.

Κατά τη γνώμη μας, με το *Μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας* ο συγγραφέας προχωρά ένα βήμα παραπέρα, καθώς δεν εστιάζει στο ζήτημα της αντίστασης στην ανδρική εξουσία. Με την προσθήκη της αυτοκτονίας της κοντέσας το 1918, κατορθώνει να διακηρύξει το δικαίωμα της ελεύθερης βούλησης και αντίστασης απέναντι σε κάθε είδους πίεση. Η Βαλέραινα καθορίζει μόνη της την τύχη της, παρά το γεγονός ότι αποφασίζει κάτι τέτοιο υπό το βάρος των δεδομένων συνθηκών. (Είχε τη δυνατότητα να μην προβεί στη συγκεκριμένη επιλογή και να συνεχίσει να αρνείται την ομολογία του μυστικού). Η ενέργειά της αυτή έχει το χαρακτήρα της θυσίας.

Η αυτοκτονία της γηραιάς κοντέσας είναι η προσωπική της ερμηνεία για το νόμο της συνταγής αλλά και ο δικός της τρόπος να παραμείνει ασυμβίβαστη. Είναι πολύ σημαντικό το ότι ο συγγραφέας επιλέγει ως φορέα μια τέτοιας συμπεριφοράς μια γυναίκα.

3.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων

στο κοινωνικό πλαίσιο

Ο Ξενόπουλος θεωρείται ότι (στο σύνολο της δραματουργίας του) δεν εμβαθύνει στην ουσία των κοινωνικών προβλημάτων, αλλά μένει απλώς παρατηρητής τους. Το *Μυστικό της Κοντέσας Βαλέραινας*, όμως, αποτελεί μια εξαίρεση (Γραμματάς 2004, 159-160).⁶ Το έργο αυτό έχει έντονο κοινωνικό περιεχόμενο, γεγονός που το κατατάσσει στο Θέατρο των Ιδεών (Πούχνερ 1999, Γραμματάς 2002, Πεφάνης 2003, κ.ά.).

Το κοινωνικό περιεχόμενο του έργου προκύπτει μέσα από σύγκρουση, κυρίως των δύο γυναικών (επισημάνθηκε παραπάνω ότι ο Μανώλης έχει «βοηθητικό ρόλο»). Στην ουσία πρόκειται για σύγκρουση τάξεων, συνειδήσεων, νοοτροπιών.

Η εξέλιξη της Ελλάδας, σε οικονομικό επίπεδο, που έχει ήδη ξεκινήσει από την εποχή της πρωθυπουργίας του Τρικούπη, ολοκληρώνεται ως το 1909 (Επανάσταση στο Γουδί). Τότε σηματοδοτείται το πέρασμα της χώρας από τις πρώιμες μορφές ανάπτυξης του κεφαλαίου στο βιομηχανικό καπιταλισμό (Μηλιός 1988, 242). Έπειτα από το πραξικόπημα αυτό, δημιουργήθηκαν οι συνθήκες για την άνοδο του Βενιζέλου (εξασθένησε η παλιά ολιγαρχία και το στέμμα). Η εξουσία του Βενιζέλου ευνοεί την άνοδο των μεσαίων τάξεων και η άνοδός τους αυτή συντέλεσε με τη σειρά της στον αστικό μετασχηματισμό της ελληνικής κοινωνίας (Μουζελής 1978, 45).

Ο καπιταλισμός, ως ιδεολογία, συνδέεται με το κέρδος – επιδίωξη που είναι εκ διαμέτρου αντίθετη προς τις αξίες του αλτρουισμού και της ανιδιοτέλειας. Έπειτα και από την ήττα του 1897 και την οικονομική πτώχευση της χώρας, οι παραπάνω αξίες μοιάζουν ακόμα περισσότερο

⁶ Ο Γουνελάς (ό.π., 234) επισημαίνει ότι τα πρωτόλεια έργα του συγγραφέα περιλαμβάνουν μια αξιολογική κριτική του αστού της εποχής.

παρωχημένες. Η νέα αστική τάξη, ενστερνιζόμενη τις αρχές του καπιταλισμού, προσπαθεί με οποιοδήποτε μέσο – θεμιτό ή αθέμιτο – όχι μόνο να ανακάμψει και να βελτιώσει την ποιότητα της ζωής της, αλλά και να επιδοθεί σε μια πληθώρα υπερβολών (*μιλανέζικο βούτυρο και τσικουλάτα με αυγά, καζίνο και ιταλική όπερα*). Αυτήν τη νέα αστική τάξη εκπροσωπεί η Γασία.

Από την άλλη πλευρά, η παλαιά αριστοκρατία, το *librod'oro*, η πίστη σε ιδανικά και αξίες. Μια πίστη που ορίζει την ύπαρξη, καθώς συνδέεται με την τιμή, την υπόληψη και ξεπερνά τις υλικές απολαβές. Πρόκειται για τον κόσμο που αντιπροσωπεύει η γηραιά κοντέσα. Η Βαλέραϊνα, που αρχικά δεν αντιλαμβάνεται ότι ο κόσμος αυτός απειλείται, συμφωνεί σιωπηλά με τα λόγια της Όρσολας: *κι αν πέσανε τα δαχτυλίδια, έμειναν τα δάχτυλα*, και ελπίζει ότι ο νέος νοικοκύρης του παλατιού της Ρούγας δεν θα χαλάσει τη «φατσάδα» του αρχοντικού, επιδεικνύοντας τις νεόπλουτες διαθέσεις του.

Η κοντέσα, όταν συνειδητοποιεί τον κίνδυνο, αγωνίζεται με κάθε τρόπο για τη διάσωση του κόσμου όπου ανήκει. «Συγκρούεται με ένα σύμπτωμα που θα φανεί ανίατο στο μέλλον, την κοινωνία της κατανάλωσης και τους νόμους της» (Μουδατσάκις 1991, 39). Όμως, σε κάθε περίπτωση, είτε πρόκειται για το έργο του 1904 είτε για το έργο του 1918, έρχεται αντιμέτωπη με την ήττα. Η ομαλή υποχώρηση της παλαιάς τάξης στο έργο του 1904 δεν ήταν ικανή να αναδείξει και να στηλιτεύσει τον αμοραλισμό των νέων κοινωνικών συνθηκών. Αντίθετα, στην απλή ομολογία του μυστικού από μέρους της κοντέσας υποβόσκει μια διάθεση συμβιβασμού – ίσως μια ελπίδα ότι η καινούρια πραγματικότητα δεν θα αφανίσει τελείως την παλιά.

Στο κείμενο όμως του 1918, με την προσθήκη της αυτοκτονίας, η αντιπαράθεση φτάνει στα άκρα. Η συνύπαρξη της νέας αστικής τάξης με τη φεουδαλική αριστοκρατία, η συνύπαρξη του εύκολου πλουτισμού με

την αφιλοκερδή συμπεριφορά, καθίσταται αδύνατη. Η επικράτηση της νέας τάξης είναι οριστική και σημαίνει τον πλήρη αφανισμό της παλαιάς.

3.6. Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων του έργου

Το έργο, όπως ήδη επισημάνθηκε, πρωτογράφηκε το 1904 και αποτελεί τη θεατρική διασκευή του διηγήματος *Το μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας* του 1897. Ξαναπαρουσιάζεται στη θεατρική σκηνή με την προσθήκη της αυτοκτονίας το 1918 (Πεφάνης 2003, 424).

Η ενασχόληση αυτή του Ξενόπουλου με το εν λόγω δραματικό κείμενο και η διπλή προσπάθεια μεταγραφής του – από διήγημα σε τρίπρακτο θεατρικό και στη συνέχεια η αλλαγή του τέλους – αποτελούν την απόδειξη για το ενδιαφέρον και την αγάπη του δημιουργού στο θέμα του και την ηρωίδα του. Ο ίδιος ομολογεί στα προλεγόμενα του έργου: «...εγώ δε θα μπορούσα παρά να αγαπώ αυτό μου το έργο. Το συνέλαβα νέος, το έγραψα άνδρας, το ξανάγραψα μεσόκοπος, το τελείωσα σχεδόν γέρος. Είναι το έργο όλης μου της ζωής»!⁷

Το έργο χαρακτηρίζεται ως αστικό δράμα. Η υπόθεση του εκτυλίσσεται σε ένα ζακυνθινό σαλόνι και υπακούει στους κανόνες της κλασικίζουσας δραματουργίας. Ο συγγραφέας, με τη ρεαλιστική του γραφή, την οποία έχει υιοθετήσει από τον *Τρίτο* και εφεξής (Πούχνερ 1997, 439, Πεφάνης 2003, 401), πραγματεύεται τον οικονομικό και ηθικό ξεπεσμό του αρχοντολογιού. Η ρεαλιστική γραφή επενδύεται με ηθογραφικά στοιχεία τα οποία αντανakλούν τον τρόπο ζωής της Ζακύνθου.

Η σύλληψη του θέματος του συγκεκριμένου έργου έχει τις ρίζες της στην οικογένεια του συγγραφέα. «Η μητέρα μου είχε μάθει από την

⁷ Βλ. τον πρόλογο του έργου, εκδ. Βλάσση, Αθήνα, 1991

πεθερά της να κάνει μια σκόνη για τη “θέλα” των ματιών και την όρκισε να τη δίνει πάντα χάρισμα για την ψυχή της» (Σιδέρης 1999, 68). Πέρα από τη δραματοποίηση της «οικογενειακής ιστορίας», ο συγγραφέας επεξεργάστηκε το θέμα του πολύ μεθοδικά – ειδικά μετά τη μέτρια υποδοχή που είχε το έργο κατά την πρώτη του παράσταση από τη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου.

Εξάλλου, ο Ξενόπουλος ως συγγραφέας δεν είναι καθόλου λάτρης της στιγμιαίας έμπνευσης και πιστός της (Σιδέρης ό.π., 72). Ο Παπανδρέου (1983, 106) μάλιστα πιστεύει ότι, στο διάστημα που μεσολάβησε ανάμεσα στο κείμενο του 1904 και του 1918, ο Ξενόπουλος «θήτευσε» στον Ύψεν, στον οποίο οφείλεται η αλλαγή του τέλους, και χαρακτηρίζει το έργο αυτό ως το κατεξοχήν «ιψενικό»:

«Με την άκαμπτη στάση και την αυτοκαταστροφή της, η Βαλέραινα παραπέμπει στους μοναχικούς ασυμβίβαστους ήρωες του Ύψεν, φέρνει στο νου τον Μπραντ, τον Μπόρκμαν, τον Ρούσμπεκ. Πρόκειται για ένα από τα χαρακτηριστικά θέματα του Ύψεν: Ο ήρωας, προσηλωμένος σχεδόν απάνθρωπα σε ένα ιδανικό, πιέζεται από τον περίγυρό του και από τις συνθήκες, αλλά αποκλείει κάθε συμβιβασμό και τελικά συντριβεται μόνος. Η Βαλέραινα, διαπιστώνοντας ότι άλλαξαν οι καιροί και ότι δεν μπορεί να πείσει κανέναν για την ιερότητα του μυστικού, αυτοκτονεί – δεν έχει θέση στον κόσμο που την περιβάλλει και αποσύρεται αγέρωχη» (Παπανδρέου 1983, 107).



4. Το Φιντανάκι

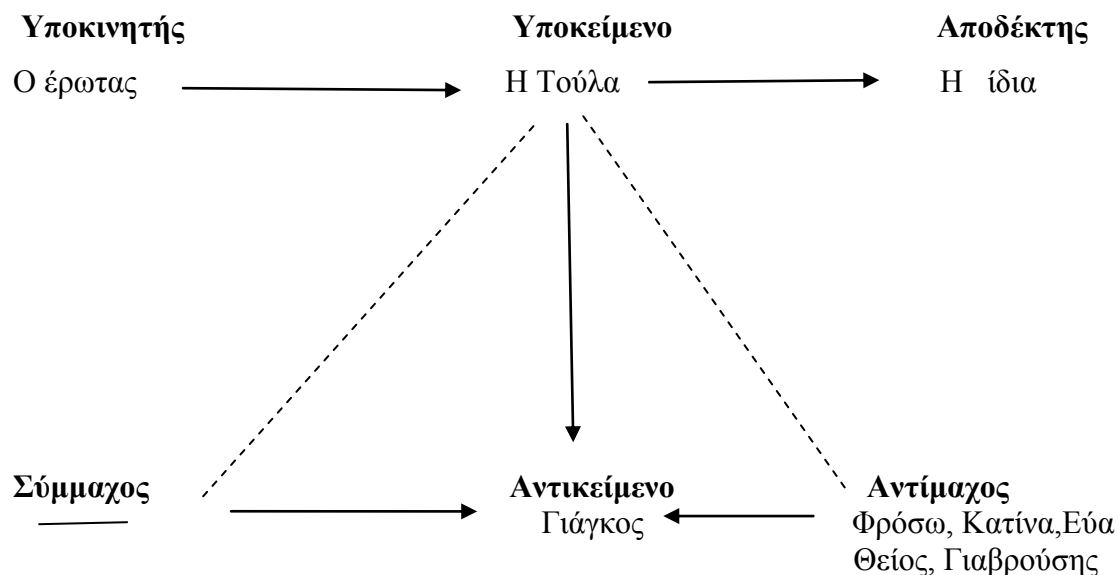
4.1. Η Υπόθεση

Σε μια πλακιώτικη αυλή των αρχών της δεκαετίας του '20 ζει ο κυρ Αντώνης, ένας μεροκαματιάρης ταχυδρόμος, με την κόρη του Τούλα και τη γυναίκα του Φρόσω. Στην αυλή, επίσης, κατοικούν η κυρα-Κατίνα, η οποία είναι προαγωγός, η Εύα – μια νέα και όμορφη γυναίκα που επιβιώνει εκμεταλλευόμενη τα θέληγτρά της – και ο γοητευτικός αλλά άνεργος Γιάγκος.

Η Τούλα ερωτεύεται τον όμορφο Γιάγκο, ο οποίος, όμως την εγκαταλείπει, αφού την καταστήσει έγκυο, για την ελκυστική Εύα. Η Εύα επιπλέον – χάρη στο θείο (τον προστάτη της) – έχει τη δυνατότητα να του εξασφαλίσει μια θέση στην αγορά εργασίας. Η Τούλα, προδομένη και ατιμασμένη περνά δύσκολες ώρες, ενώ η κυρα-Κατίνα της προσφέρει χρήματα, για να τη «βοηθήσει» να απαλλαγεί από την εγκυμοσύνη της. Ως αντάλλαγμα, όμως, η Κατίνα ζητά την εκπόρνευσή της, διαδικασία στην οποία συμφωνεί και η μητέρα της, Φρόσω.

Η Τούλα προσποιείται την άρρωστη για να κρύψει από τον πατέρα της την αλήθεια. Όμως η Εύα αποκαλύπτει στον κυρ Αντώνη τα πραγματικά γεγονότα. Εκείνος, που υπεραγαπά την κόρη του, καταχράται χρήματα του ταχυδρομείου, προκειμένου να σώσει την τιμή της – πράξη για την οποία κινδυνεύει να μπει στη φυλακή. Η Τούλα τελικά, κάτω από όλη αυτή την πίεση, συμβιβάζεται και ακολουθεί το Γιαβρούση (έναν πλούσιο μεσήλικα), ενώ ο κυρ Αντώνης πεθαίνει.

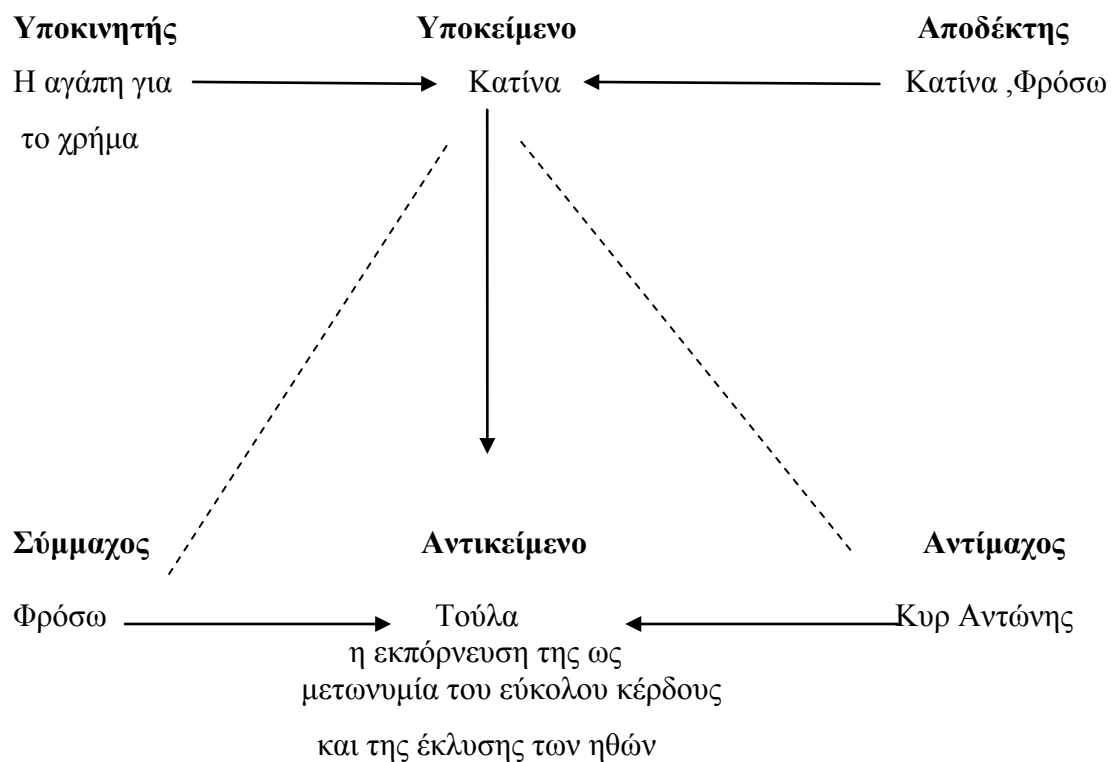
5.2.Προτυποποίηση της δράσης



Σύμφωνα με το μοντέλο δράσης που εφαρμόσαμε, τη θέση του Υποκειμένου καταλαμβάνει η νεαρή Τούλα, που, υποκινούμενη από τον Έρωτα, διεκδικεί τον όμορφο Γιάγκο, με τον οποίο προσδοκά να βιώσει τη συζυγική ζωή και την οικογενειακή ευτυχία. Αρχικά φαίνεται ότι εκείνος ανταποκρίνεται στον έρωτά της και ότι συμφωνεί με την ιδέα του γάμου. Στην πραγματικότητα, όμως, όχι μόνο δεν συντάσσεται με το αίτημα της, αλλά εναντιώνεται σε αυτό, καθώς συνάπτει ερωτικές σχέσεις με την Εύα.

Η δραστική αντιμεταχώρηση του ήρωα από την εστία του Συμμάχου σε εκείνη του Αντιμάχου (Μουδατσάκις 1993, 42) δημιουργεί νέα δραματουργικά δεδομένα. Η εξέλιξη αυτή συντελεί, πέρα από την αλλαγή της πλοκής, και στην αλλαγή της κεντρικής ηρωίδας. Ο

χαρακτήρας, οι ενέργειες και τα αιτήματά της μεταβάλλονται. Μεταβάλλεται, επίσης, και η θέση της στη δράση. Ατιμασμένη και ψυχικά καταρρακωμένη γίνεται τώρα το αντικείμενο εκμετάλλευσης της κυρα-Κατίνας, που ελπίζει σε οικονομικές απολαβές, αναγκάζοντας τη νεαρή να συνάψει σχέσεις ερωτικές με το Γιαβρούση (έναν οικονομικά ευκατάστατο μεσήλικα). Η κυρα-Φρόσω (η μητέρα της Τούλας), που επιθυμεί τη φυγή από την ανέχεια συμμαχεί με την κυρα-Κατίνα στην εκπόρνευση της κόρης της. Μοναδικός Αντίμαχος είναι ο κυρ Αντώνης . Έτσι από τη Β΄ πράξη το μοντέλο δράσης διαμορφώνεται ως εξής:



4.3. Τα γυναικεία πρόσωπα του έργου

Η Τούλα

Η Τούλα είναι το «φιντανάκι». Όπως δηλώνει αυτός ο χαρακτηρισμός, πρόκειται για μια άβγαλτη νέα η οποία γνωρίζει τη ζωή μέσα στο μικρόκοσμο της αυλής. Η αντιπαράθεσή της με το περιβάλλον της γίνεται εξαρχής αντιληπτή. Μετά τα όσα διαδραματίζονται ανάμεσα στην προκλητική Εύα, την Κατίνα και το Γιάγκο, έπειτα από την εμφάνιση της Φρόσως, η ηρωίδα εισάγεται στη δράση ως ξένο σώμα.

Η ηρωίδα διαφέρει σημαντικά από τις άλλες γυναίκες, γιατί ακόμα πιστεύει στον έρωτα – αξία που η Κατίνα, η Φρόσω και η Εύα έχουν απολέσει – ή δεν έχουν υιοθετήσει. Για εκείνες, ο έρωτας ως συναίσθημα δεν υπάρχει. Τον αντιμετωπίζουν μόνον ως το μέσο με το οποίο μπορούν να κερδίσουν χρήματα και να επιβιώνουν.

Η Κατίνα αφήνει έναν υπαινιγμό για τα αισθήματα της μικρής προς το Γιάγκο, για να πάρει την απάντηση της Φρόσως: *Κουνήσου από τη θέση σου. Δεν έχω το κορίτσι μου για πέταμα. Χάθηκε κανένας καλός στην κοινωνία, με παράδες; Ενώ απευθυνόμενη στην κόρη της θα ομολογήσει: Σε ήθελα καπάτσα να μπλέξεις το Γιαβρούση, που σε γλυκοκοιτάζει κιόλας.*

Η Τούλα διαμαρτύρεται πως ο Γιαβρούσης δεν ταιριάζει στην ηλικία της και διατυπώνει την άποψη ότι: *άνθρωποι σαν το Γιαβρούση δεν πάνε για στεφάνι, πάνε για άλλες δουλειές.* Σύμφωνα με την αντίληψή της, ο έρωτας είναι ταυτισμένος με τα νιάτα, την προοπτική του γάμου και την οικογενειακή ευτυχία. Η πεποίθησή της αυτή θεωρείται άκρως αναχρονιστική από τη Φρόσω: *Τη σήμερα ημέρα ο κόσμος άλλαξε... Τα κορίτσια έγιναν καπάτσα! Να, εδώ σε θέλω να τον καταφέρεις με μαλαγανιές να σε στεφανώσει.*

Το ακόλουθο σχόλιο της Κατίνας για το θέμα του γάμου αντανακλά μιαν ακόμα πιο πρωτοποριακή άποψη, κατά την οποία ο γάμος απαξιώνεται : *Τι στεφάνια μου τσαμπουνάς · τέτοιες ψιλοδουλειές στον αιώνα μας; [...] και να το ξέρεις, άμα είσαι αστεφάνωτη, δε σου χαλάει χατίρι. Άμα βάλεις αυτόν το διάολο στο κεφάλι ... σου λέει ... Ε, σε στεφανώθηκα, τι άλλο θέλεις ;*

Η αντιπαράθεση της νέας με τη φιλοσοφία και τον τρόπο σκέψης των άλλων γυναικών κορυφώνεται μέσα από την πεποίθησή της για το γάμο και τις ερωτικές σχέσεις: *με τον πλούσιο είναι χειρότερο, γιατί με το φτωχό ο έρωτας δικαιώνει την αμαρτία.* Η ηρωίδα είναι ρομαντική και ευαίσθητη σε μια εποχή κατά την οποία ο έρωτας «πλούτισε και τρέχει με το αυτοκίνητο και άντε να τον πιάσεις» – όπως λέει η Φρόσω.

Η Τούλα είναι το μόνο πρόσωπο στο έργο που δεν ξεπουλά τον έρωτά της: Η Εύα μπορεί να είναι ερωτευμένη με το Γιάγκο, όμως δεν του αφιερώνεται ολοκληρωτικά. Εξακολουθεί να διατηρεί σχέση με τον θείο (σχέση στην οποία καθοριστικό ρόλο παίζει το χρήμα και κατά συνέπεια το βόλεμα). Ο Γιάγκος, αν και ομολογεί ότι την αγαπά, συνάπτει δεσμό με την Εύα, γιατί προσβλέπει στη στήριξη του θείου-προστάτη. Η κυρα-Κατίνα και η κυρα-Φρόσω, όπως φάνηκε παραπάνω, δεν πιστεύουν παρά μόνο σε εκείνες τις ερωτικές σχέσεις που προσφέρουν οικονομικές απολαβές.

Σε αντίθεση με όλους τους άλλους, η νεαρή τολμά να ομολογήσει και να υπερασπιστεί τα αισθήματά της, ακόμα και όταν αντιλαμβάνεται την προδοσία του Γιάγκου: *Μπορούσα να 'χα πεθάνει εξαιτίας σου. Μα όχι εξαιτίας σου! ποτέ...Για τον έρωτά μου κάτι αγνό και ολωσδιόλου δικό μου, κάτι αγνό, που το ένοιωσα μόνο εγώ γιατί εσύ δεν το ένοιωσες ποτέ.* Το «αγνό» αίσθημά της δεν μπορεί να ευδοκιμήσει στο μίζερο περιβάλλον της αυλής, όπου κυριαρχεί ο αγοραίος έρωτας και το βόλεμα.

Η ίδια αποκτά για πρώτη φορά την επίγνωση της ετερότητάς της, μόνο μετά από την απόρριψη του Γιάγκου. Η συγκεκριμένη ηρωίδα δεν είναι «ξετσιπωτή», όπως η Εύα. Δεν σκέφτεται όπως η Φρόσω και η Κατίνα, δεν συμπεριφέρεται ύπουλα, όπως κάνει ο Γιάγκος και η Εύα. **Τούλα:** (αγανακτισμένα απευθύνεται στην Εύα): *Έχεις δίκιο! Εγώ είμαι η ξετσιπωτή που είχα έναν και αυτόν μου τον πήρες εσύ που δεν είχες, θαρρώ, και τόση ανάγκη».*

Ο αδικαίωτος έρωτας τής δεν την αναγκάζει μόνο να συνειδητοποιήσει την ετερότητά της, αλλά και να αποφασίσει αν πρόκειται να αφομοιωθεί από τον διεφθαρμένο περίγυρό της ή όχι. Το πρώτο βασικό βήμα (εγκυμοσύνη και άμβλωση) έχει ήδη γίνει. Το «παράπτωμα» αυτό την καθιστά τώρα εκμεταλλεύσιμη από την κυρα-Κατίνα και αφομοιώσιμη από το περιβάλλον. Όμως αρχικά αντιστέκεται σθεναρά.

Τούλα: *Λυπήσου με! Λυπήσου με! Τι να κάνω;*

Κατίνα: *Τι να κάνεις;... Τι με ρωτάς; Δεν υπάρχει ευκολότερο; Αντί να κάθεται μέσα και να μαραζώνει. Να μέσα ο Γιαβρούσης. Αυτός είναι πρόθυμος.*

Τούλα: *Ούτε να το πεις κυρά Κατίνα ... Αλλοίμονο, αν φτάσουμε ίσα μ'εκεί.*

Αυτό που για την Κατίνα είναι το «ευκολότερο» είναι ο χειρότερος φόβος για εκείνη . Η «καπάτσα», όμως, Κατίνα προσπαθεί να τη χειραγωγήσει. Μετατρέπει τις προθέσεις του Γιαβρούση σε «ψυχικό» και όταν τελικά διαπιστώσει δεν πείθεται, αρχίζει τον εκβιασμό. Η οικονομική βοήθεια που της προσέφερε για την άμβλωση λειτουργεί τώρα ως αντάλλαγμα. Ο κλοιός στενεύει για την ηρωίδα, που τώρα αντιλαμβάνεται ότι δεν έχει άλλη επιλογή. Οι ενέργειες της επιδέξιας προαγωγού την αναγκάζουν να αλλάξει γνώμη και να δεχτεί να

συναντήσει το Γιαβρούση. Η μεταστροφή της αυτή σηματοδοτεί την είσοδό της στον κόσμο της πορνείας και του ηθικού αμοραλισμού. Όπως σημειώνει η Βαφειάδη (1996, 227), «η Τούλα προχωρά στην πορνεία χωρίς να χάσει τίποτα από το ηθικό φωτοστέφανο που την περιβάλλει». Η Τούλα διατηρεί την ηθικότητά της, όχι μόνο επειδή αναγκάζεται, αλλά κυρίως επειδή – παρ’ όλα αυτά – προσπαθεί με κάθε τρόπο να μην υποκύψει σε αυτόν τον καταναγκασμό».

Έτσι, αν στο τέλος της Β΄ πράξης η εν λόγω γυναίκα υποκύπτει σε μια κατάσταση που δεν επιθυμεί, στη Γ΄ πράξη η μετάβασή της στον κόσμο του αγοραίου έρωτα και του εύκολου πλουτισμού γίνεται σχεδόν οικιοθελώς. Το έγκλημα που διέπραξε ο πατέρας της και ο κίνδυνος να μπει φυλακή λειτουργούν ως διαμεσολάβηση για τη συμφιλίωση της ηρωίδας με το περιβάλλον της.

Ο έντιμος κυρ Αντώνης απορρίπτει την παραδοσιακή έννοια της τιμής και καταχράται τα χρήματα του ταχυδρομείου προκειμένου να ξεπληρώσει την κυρα-Κατίνα και να σώσει την κόρη του από την πορνεία. Διαπράττει έγκλημα από αγάπη. Η Τούλα με τη σειρά της αντιλαμβάνεται πως μόνο με μια νέα ανήθικη-ανέντιμη πράξη μπορεί να αποτρέψει την καταστροφή του πατέρα της και αποφασίζει να ακολουθήσει τον ηλικιωμένο άνδρα. Η απόφασή της αυτή δεν οφείλεται σε μεταβολή των ηθικών αξιών της. Μεταβάλλεται, όμως, η αντίληψή της για την πραγματικότητα που την περιστοιχίζει, η οποία πλέον στη συνείδηση της αποκτά τις διαστάσεις του αναπόφευκτου, του πεπρωμένου: *Τι να κάνω; αφού η μοίρα μου με έριξε; [...] Πατέρα, μητέρα ξεχάστε με!*

Η αφομοίωση της ηρωίδας όπως και η έλευση του νέου κόσμου είναι αναπότρεπτες εξελίξεις – επιβαλλόμενες από μια εξωτερική δύναμη ανεξάρτητη από τη θέλησή της και επομένως κάθε αντίσταση απέναντί τους είναι μάταιη. Στο πρόσωπο της, ο συγγραφέας στηλιτεύει τη

διαφθορά και την πτώση των αξιών του καιρού του, ενώ στη μεταστροφή της ηρωίδας του καταδεικνύει την απόλυτη επικράτηση αυτής της νέας κατάστασης.

Η Εύα

Το έργο ξεκινά με την είσοδο της Εύας. Μιας 25χρονης «καλοκαμωμένης» γυναίκας που εμφανίζεται σχεδόν ημίγυμνη. Έχει ήδη κάνει δύο γάμους. Μαθαίνουμε, επίσης, ότι διατηρεί σχέση με τον θείο, έναν οικονομικά ευκατάστατο, παντρεμένο άνδρα. Η πληροφορία αυτή, αν και δίνεται έμμεσα, είναι απολύτως ξεκάθαρη.

Εύα:*Ου να χαθεί ο παλιόγερος! Πιστεύεις τώρα εσύ πως ...*

Κατίνα:*Αστεία στο λέω, εμένα μου λες τώρα; Δεν ξέρω πόσο σε αγαπάει περί αθωότη και όχι περί κακού...*

Μπροστά στο θέαμα του Γιάγκου που προσπαθεί να βγάλει νερό από το πηγάδι η Εύα κυριεύεται από ερωτική επιθυμία και δε διστάζει να το δείξει: *Τέτοιο ομορφόπαιδο κι η γιαγιά μου θα κολαζότανε*. Μετά και την προτροπή της Κατίνας: *Και τι κάθεςαι; Δε λες του θείου σου να σου τον δώσει;* Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία για το ποιόν της συγκεκριμένης γυναίκας. Η Εύα είναι πόρνη. Θέλγεται από τους άνδρες, τους οποίους ξέρει να σαγηνεύει προκειμένου να τους ρίξει στην αγκαλιά της. Ξέρει όμως και να τους εκμεταλλεύεται.

Γοητεύει το Γιάγκο, τον οποίο καταφέρνει να κρατήσει κοντά της, επειδή του προσφέρει λύση στο οικονομικό του αδιέξοδο. Παράλληλα, εκμεταλλεύεται και τον θείο, του οποίου η κοινωνική θέση και η οικογενειακή κατάσταση δεν του επιτρέπουν τα ερωτικά παιχνίδια με την ίδια, οπότε ευχαρίστως αποδέχεται να διαδραματίσει το ρόλο του

προστάτη. Να «καμουφλαριστεί» πίσω από το πρόσωπο του Γιάγκου, για να μπορεί να χαίρεται την «ανιψιά» του.

Κατίνα:[...] *Σαν προστάτης της, σαν θεός της να πούμε, που είσαι, φροντίζεις την οικογενειακή σου τιμή. Δε θέλεις να έχεις αργότερα ένα σωρό νταραβέρια ...Φτάνει που θα έχεις το νταραβέρι του Γιάγκου.*

Στην Γ΄ Πράξη τη βρίσκουμε να ετοιμάζεται να πάει βόλτα με το Γιαβρούση, γεγονός που δείχνει ότι διατηρεί και με εκείνον σχέσεις.

Η ηρωίδα είναι η προσωποποίηση της γυναίκας που δεν έχει αναστολές, που αρέσκεται στο να καταστρέφει τον κόσμο των άλλων, προκειμένου να ικανοποιήσει τις ερωτικές επιθυμίες της και τις οικονομικές ανάγκες της. Στη συγκεκριμένη περίπτωση θύμα της είναι η ανυποψίαστη Τούλα, την οποία αρχικά εξαπατά, παριστάνοντας ότι της συμπαράστέκεται στην αγωνία της για την εξέλιξη της σχέσης της με το Γιάγκο: *Θα τελειώσουν οι παρεξηγήσεις. Το πράμα θα πάρει τέλος. Όλα θα πάνε καλά.* Στη συνέχεια επιδεικνύει το κατόρθωμά της: *Τι καλύτερη γιορτή, αφού δώσαμε λόγο.*

Η ταπεινωτική και προσβλητική συμπεριφορά αυτής της πραγματικά έμπειρης στον έρωτα γυναίκας αντανακλούν το φόβο και την ανασφάλειά της. Τα νιάτα και η αθωότητά της Τούλας είναι οι μεγαλύτεροι αντίπαλοί της. Εξάλλου στην Α΄ πράξη ο Γιάγκος παραδέχεται ότι η καρδιά του είναι δοσμένη αλλού. *Τι και αν η καρδιά μου είναι δοσμένη αλλού, τα μάτια μου είναι εδώ!* Διευκρινίζοντας έτσι ότι η επιθυμία του οφείλεται μόνο στην εξωτερική εμφάνιση και στα θέλητρα της Εύας. Στη Β΄ πράξη απευθύνεται στο νέα με λόγια που περισσότερο θα ταίριαζαν στην ίδια: *Δεν ντρέπεσαι, τέτοια ξετσίπωτη που είσαι [...]* Να κατέβω να σου δείξω εγώ. Η εχθρότητα της Εύας κορυφώνεται στην Γ΄ πράξη με το γεμάτο υπονοούμενα τραγούδι της :

*Ξερά τα φύλλα της μουριάς
πέφτουν μες την αυλή σου
κι απ' τα κλαριά της πέταξε
και πάει το πουλί σου.*

*Ας τα μωρή παράτα τα
το νιο σου τον επήρα,
στα μαύρα πάλι σ' έντυσα
σαν πονεμένη χήρα.*

*Πάντα πικραμένη θα'σαι
Σκάσε, σκάσε, σκάσε.*

Πράγματι, η Εύα είναι η αιτία για την οποία καταστρέφεται η ζωή της νεαρής Τούλας και της οικογένειάς της και γενικά διαταράσσεται η ισορροπία της αυλής. Ο Χορν στο πρόσωπο της συγκεκριμένης ηρωίδας απεικονίζει την καταστροφική όψη της γυναικείας φύσης.

Η ηρωίδα αντιπροσωπεύει τη γυναίκα-αράχνη. Η θελκτική της παρουσία, το απροκάλυπτο ερωτικό της πάθος, ο δόλος που χρησιμοποιεί προκειμένου να παγιδεύσει το Γιάγκο και να απαλλαγεί από την Τούλα, οι συναλλαγές με τον θείο, συνθέτουν μια γυναίκα αδίστακτη και άκρως επικίνδυνη. Είναι εκείνη που θα επιστρατεύσει θεμιτά και αθέμιτα μέσα προκειμένου να ικανοποιήσει το «εγώ» της. Αφήνεται να παρασυρθεί από το πάθος, δεν έχει αιδώ. Η ζωή της περιστρέφεται γύρω από δύο αλληλένδετα στοιχεία: το σαρκικό έρωτα και το χρήμα.

Η Κατίνα

Η Εύα είναι πόρνη. Η Τούλα αναγκάζεται να γίνει πόρνη. Ο μηχανισμός, όμως, που συντηρεί την εκπόρνευση της Εύας και επιβάλλει την ίδια κατάσταση στην Τούλα στηρίζεται από δυο άλλες, μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες, την Κατίνα και τη Φρόσω. Η Κατίνα είναι προαγωγός, κάτι που υπαινίσσεται και η ίδια: *Πάντα η Παρθένα μ' ακούει [...] Όλη η Πλάκα ξέρει την καρδιά μου, δεν μπορώ να δω κορίτσι απροστάτευτο!*

Η Κατίνα λειτουργεί ως ενδιάμεσος. Σε πρώτη φάση τη βλέπουμε να μεσολαβεί ανάμεσα στην Εύα και το Γιάγκο, με την πρόφαση ότι ενδιαφέρεται για εκείνη. *Και τώρα τούτη η κακομοίρα... την πονάει η καρδιά μου! Άτυχη βλέπεις! Δυο φορές πήγε να νοικοκυρευτεί... Στη συνέχεια τη βλέπουμε να προσπαθεί να καλύψει τη σχέση της Εύας με το θείο στη γυναίκα του: *Εγώ το βρήκα καλύτερο να πάω με τα χούγια της, μήπως έτσι την καταφέρω, όπως και έγινε... Μάλιστα, κυρά μου, της λέω μπορεί να είναι κόρη κανενός φίλου του πεθαμένου, και να τον λείει μπάρμπα γιατί τη γνωρίζει από μικρή! Το βρίσκεις άδικο ένας άνθρωπος να κάνει ένα ψυχικό;**

Η ίδια μετατρέπει σε ψυχικό την εύνοια που δείχνει ο θείος στην Εύα, όπως θα κάνει κι αργότερα με την Τούλα και το Γιαβρούση. Από την Εύα δεν φαίνεται να έχει οικονομικό όφελος. Της συμπαραστέκεται κυρίως από ένα αίσθημα «συναδελφικής» αλληλεγγύης. Η αλληλεγγύη όμως που δείχνει στην Τούλα είναι μόνο κατ'επίφασιν, γιατί από αυτήν ζητά ανταλλάγματα για την οικονομική βοήθεια που της προσέφερε. Ξέρει πως μόνο έτσι μπορεί να την εκμεταλλευτεί. Η εν λόγω ηρωίδα δεν πιστεύει στον έρωτα, δεν αποδέχεται το γάμο (βλ. παραπάνω). Πιστεύει μόνο σε εκείνες τις ερωτικές σχέσεις που προσφέρουν οικονομικά οφέλη στις γυναίκες. Σύμφωνα με το δικό της κώδικα ηθικής,

η συμπεριφορά της είναι καλοσύνη και ευεργεσία: *Να με θυμούνται τα κορίτσια, όταν τα ευεργετώ.*

Πουθενά στο έργο δεν τη βλέπουμε να θεωρεί τον εαυτό της και τις πράξεις της ανήθικες. Αντίθετα, έχει την πεποίθηση ότι ζει τίμια: *Α! Σας ειδοποιώ δεν έχω όρεξη για καυγάδες και ρεζιλέματα στην αυλή μου. Δε θέλω να βγάλω το όνομά μου. Στη γειτονιά έζησα τίμια είκοσι χρόνια. Ένα ξέρω μονάχα, πως θέλω να πλερωθώ.*

Στην Γ΄ Πράξη επίσης τη βλέπουμε να έχει κρίσεις ευαισθησίας, καθώς αισθάνεται ενοχές για το μπλέξιμο του κυρ Αντώνη: *Αν ήξερα ότι δεν ήταν δικά του τα χρήματα, δε θα τα έπαιρνα ποτέ.* Η ομολογία της αυτή δεν πείθει μετά τα όσα προηγήθηκαν με την Τούλα και το φιλοχρήματο χαρακτήρα που επέδειξε.

Τελικά, η ηρωίδα έχει επίγνωση του πόσο διεφθαρμένη είναι και απλώς υποκρίνεται, παριστάνοντας την ενάρετη και την πονόψυχη, ή πραγματικά πιστεύει πως η στάση της αυτή είναι ηθικά δικαιωμένη; Το έργο δεν δίνει σαφή απάντηση. Πάντως και στις δύο περιπτώσεις το εν λόγω πρόσωπο ενσαρκώνει την έκλυση των ηθών. Γίνεται το σύμβολο της εκποίησης κάθε ηθικής αξίας.

Η Φρόσω

Η Φρόσω δεν αντέχει τη φτώχεια. Η διαμαρτυρία της για τη στερημένη και μίζερη ζωή της προβάλλεται σε όλο το κείμενο: καθορίζει τις σχέσεις με τους οικείους της και όλη γενικά την κοσμοαντίληψή της. Η μόνη αξία που παραδέχεται και αναγνωρίζει είναι το χρήμα. Η οικονομική αποκατάσταση είναι για εκείνη αυτοσκοπός και την επιδιώκει αδιαφορώντας για τους κανόνες της τιμής, τους οποίους σταθερά δεν αποδέχεται.

Κατά το παρελθόν ήταν πόρνη, όπως μας πληροφορεί η Κατίνα στην Α' πράξη: *... Πάμε να γλεντήσουμε στις Φρόσως έλεγαν οι παρέες...* Στο χρόνο της δράσης του έργου έχει αλλάξει τρόπο ζωής. Είναι σύζυγος και μητέρα, όμως έχει διατηρήσει τα στοιχεία του προγενέστερου έκλυτου βίου της και δεν έχει προσαρμοστεί στις επιταγές των δύο αυτών ρόλων.

Η ηρωίδα δεν αποτελεί πρότυπο μητέρας, όχι μόνο γιατί αντιτίθεται στο ερωτικό αίσθημα της κόρης της προς το Γιάγκο, αλλά κυρίως γιατί προσπαθεί να της «μεταβιβάσει» την επιδίωξη της οικονομικής αποκατάστασης μέσω του γάμου με κάποιον εύπορο άνδρα: *Μου θέλει και του λόγου της παιδαρέλια με το κεφάλι άδειο και την τσέπη πιο άδεια ακόμα.* Επίσης, πουθενά στο έργο δεν τη βλέπουμε να συμπεριφέρεται με μητρική στοργή και τρυφερότητα. Μπορεί να καλύπτει την Τούλα κατά την εγκυμοσύνη της και επιτίθεται στην Εύα για το πρόβλημα που της δημιούργησε, όμως το ρόλο της μητέρας, στην ουσία, τον εκπληρώνει ο Αντώνης.

Η Φρόσω δεν αποτελεί ούτε πρότυπο συζύγου: *Αν δε σ' άρεσα να μη μ' έπαιρνες, αλλά βλέπεις στάθηκα άτυχη να μπλέξω με εσένα.* Δεν τρέφει κανενός είδους εκτίμηση για τον άντρα της, και αυτό γιατί ο

κώδικας αξιών που έχει υιοθετήσει απέχει πολύ από την παραδοσιακή έννοια της ηθικής και της τιμής που εκφράζει ο Αντώνης.

Όπως αναφέρθηκε, το ζητούμενο της συγκεκριμένης ηρωίδας είναι η οικονομική αποκατάσταση. Η καταπάτηση κανόνων ηθικής, εφόσον εξυπηρετεί την εκπλήρωση του παραπάνω αιτήματος, εκλαμβάνεται από τη Φρόσω ως απαραίτητη προϋπόθεση, χωρίς μάλιστα να προσλαμβάνει την παραμικρή αρνητική διάσταση.

Φρόσω: *Τόσες χιλιάδες πέρασαν από τα χέρια σου.*

Ποιος έχει το μέλι δάχτυλα και δεν το γλύφει;

Αντώνης: *Μα γυναίκα αυτά είναι μετρημένα χρήματα, και να ήθελα πώς θα μπορούσα;*

Φρόσω: *[...] Αμ βέβαια τι κατάφερες εσύ στη ζωή σου; [...] Πώς να συνεννοηθεί κανείς με έναν άνθρωπο που πήρε αποκοπή την τιμιότητα;*

Στα μάτια της, ο Αντώνης έχει εκπέσει ως άνδρας, ακριβώς επειδή επιμένει σε έναν έντιμο τρόπο ζωής, που όμως συνδυάζεται με τη φτώχεια: *Δεν ήσουν ποτέ άνθρωπος... Αν από μιας αρχής ήσουν άξιος δε θα φτάναμε τώρα εδώ που φτάσαμε! Ντρέπεσαι, φοβάσαι, δεν ξέρεις να ζήσεις [...]. Βρε ακαμάτη τι φωνάζεις; Αγριεύουν βρε οι άνδρες ... Μα εκείνοι που φέρνουν παράδες στο σπίτι τους! Εσύ λούφαζε! Το ένιωσες πως εμείς σε ζούμε τώρα ειδεμή θα ψοφήσεις στη φυλακή!*

Η Φρόσω – αν και υπήρξε πόρνη – δεν επιθυμεί ακριβώς αυτή την τύχη για την κόρη της. Στη συνείδησή της ο γάμος έχει κάποια σημασία, αρκεί βέβαια να συνδέεται με υλικές απολαβές όπως προαναφέρθηκε.⁸ Σύμφωνα με την αντίληψη της, η μεταστροφή της Τούλας και η φυγή της με το Γιαβρούση αποτελεί την καλύτερη κατάληξη, ακριβώς γιατί συνδυάζει την κάλυψη των οικονομικών αναγκών με την προοπτική του

⁸ Βλ. σελ 58

γάμου: *Χαρά στην κόρη μας δε λες τώρα! Εγώ σου λέω, κυρά Κατίνα μου, πως θα τη στεφανωθεί.*

Δεν είναι λιγότερο ανήθικη από την Κατίνα απλώς είναι περισσότερο συντηρητική. Τα παραπάνω λόγια όμως αντανακλούν την αγωνία της μάνας για την αποκατάσταση της κόρης με τρόπο που είναι κοινωνικά αποδεκτός. Έτσι αφήνεται να εννοηθεί ότι η ηρωίδα διαθέτει κάποια ψήγματα μητρικής στοργής και ότι σε διαφορετικές συνθήκες θα μπορούσε να παρουσιάσει εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά.

4.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο

Οι γυναικείες οντότητες του συγκεκριμένου έργου δεν είναι ελεύθερες. Καθορίζονται τόσο από τις κοινωνικές συνθήκες όσο και από το άλλο φύλο σε τέτοιο βαθμό, ώστε ουσιαστικά όλη τους η ψυχοσύνθεση και η συμπεριφορά να είναι αποτέλεσμα αυτής της επίδρασης. Οι τρεις γυναίκες (Κατίνα, Εύα, Φρόσω) επιδιώκουν την εξάρτησή τους από τους άνδρες, κάτι που αποδεικνύεται από το γεγονός ότι οι γυναίκες αυτές δεν παρουσιάζονται ως θύματα της ανδρικής εξουσίας και σεξουαλικής ορμής.

Αντίθετα, και οι τρεις είναι αρκετά δυναμικές και με τη συμπεριφορά τους φαίνεται να είναι πιο ισχυρές από τους άνδρες. Η Εύα εκμεταλλεύεται ταυτόχρονα το Γιάγκο και το θείο. Η Φρόσω απαξιώνει τον Αντώνη. Ο θείος και ο Γιαβρούσης εξαρτώνται από την Κατίνα προκειμένου να αποκτήσουν τις γυναίκες που ποθούν ερωτικά.

Όμως, για τις τρεις ηρωίδες, η εξάρτηση από το ανδρικό φύλο είναι στάση ζωής. Μόνο έτσι μπορούν να εξασφαλίσουν την επιβίωσή

τους και να οραματιστούν την προοπτική ενός καλύτερου μέλλοντος. Για το λόγο αυτό δεν έρχονται αντιμέτωπες με διλήμματα ηθικής φύσεως. Οι γυναίκες αυτές ακολουθούν το δρόμο του πληρωμένου έρωτα, γιατί απλά αποτελούν το μέρος ενός συστήματος στο οποίο επικρατεί η διαφθορά και η παρακμή. Το σύστημα καθορίζει τη συμπεριφορά των γυναικών αυτών και οι ίδιες πάλι με τη συμπεριφορά τους το τροφοδοτούν, μετέχοντας σε ένα φαύλο κύκλο.

Το μόνο γυναικείο πρόσωπο που διαπραγματεύεται την εξάρτησή του είναι η κεντρική ηρωίδα, η Τούλα. Δείχνει αρχικά ελεύθερο πνεύμα, καθώς τολμά να γευθεί τον έρωτα σε μια εποχή που το συγκεκριμένο συναίσθημα ακόμα και στην πλατωνική του μορφή θεωρείται ταμπού. Επιπλέον, ένα είδος «ερωτικής ηθικής» αντανακλάται στα λόγια της: *ο έρωτας δικαιώνει την αμαρτία* (Βαφειάδη ό.π., 222). Η σεξουαλική πράξη χάνει το απελευθερωτικό νόημά της από τη στιγμή που ταυτίζεται με την «αμαρτία».

Η ίδια, επίσης, τολμά να ομολογήσει και να παραδεχθεί τον έρωτά της ακόμα και όταν δεν υπάρχει κατάλληλη ανταπόκριση από το αντικείμενο του πόθου (Πράξη Β'). Η πράξη της αυτή ξεπερνά τα δεδομένα μιας εποχής κατά την οποία το ερωτικό συναίσθημα δεν επιβραβεύεται ούτε μέσα στα πλαίσια του φεμινιστικού κινήματος (Μπλέσιος 2001).

Το *Φιντανάκι* είναι το πρώτο έργο του Νεοελληνικού θεάτρου στο οποίο τίθεται το θέμα της άμβλωσης (Μπλέσιος 2001). Η ηρωίδα χάνει οριστικά τη δυνατότητα να διεκδικήσει τη χειραφέτησή της από τη στιγμή που δεν κρατά το παιδί. Υποτάσσεται στα κοινωνικά δεδομένα σύμφωνα με τα οποία τα νόθα παιδιά δεν ήταν αποδεκτά. Όμως από την άλλη πλευρά κερδίζει την αξιοπρέπεια και την ανεξαρτησία της απέναντι στον εραστή της (Μπλέσιος, ό.π). Ενώ θα μπορούσε να ακολουθήσει τη λύση του εκβιασμού πιέζοντας το Γιάγκο να μείνει μαζί της και να

στηρίζει οικονομικά εκείνη και το παιδί της, η Τούλα δεν προβαίνει σε τέτοιου είδους ενέργειες.

Επίσης, η Τούλα είναι η μόνη γυναίκα στο έργο που δεν επιδιώκει τη στήριξη και την «προστασία» κάποιου άνδρα. Αντιστέκεται μέχρι τέλους προκειμένου να αποφύγει την εκπόρνευση. Σύμφωνα με τον Μπλέσιο (ό.π.), όταν τελικά αναγκάζεται να υποκύψει στις πιέσεις του συστήματος, αποφασίζει να ακολουθήσει έναν άνθρωπο που σε κάποιον βαθμό εκτιμά: *Κύριε Γιατρούς, εσείς είστε καλός άνθρωπος και η αλήθεια είναι πως μου φανήκατε πάντα ευγενής.*

Στο έργο αυτό, η μοναδική σχέση ανάμεσα σε άνδρα και γυναίκα που στηρίζεται στην αμοιβαία αγάπη και εκτίμηση είναι η σχέση πατέρα-κόρης. Η Βαφειάδη εντοπίζει σε αυτήν έναν λανθάνοντα ερωτισμό(ό.π., 221). Στην περίπτωση της Τούλας και του Αντώνη έχουμε να κάνουμε με δυο ανθρώπους που έχουν τα ίδια ιδανικά και αξίες, τρέφουν αισθήματα ο ένας για τον άλλο και διαφοροποιούνται από το ηθικά διαβρωμένο περιβάλλον της αυλής.

Όπως συμβαίνει σε κάθε περίπτωση ανθρώπων που αγαπούν και θαυμάζουν ο ένας τον άλλο, είτε πρόκειται για πατρική είτε για ερωτική σχέση, η ζωή και η ευτυχία τους ενώνεται σε μια κοινή μοίρα. Ο Αντώνης παραβιάζει τις αρχές του. Γίνεται κλέφτης για να σώσει την κόρη του. Η Τούλα, με τη σειρά της, προδίδει τις δικές της αρχές και ενδίδει στις ανήθικες προτάσεις της Κατίνας προκειμένου να σώσει τον πατέρα της από τη φυλακή. Η μόνη υγιής σχέση του δράματος διαλύεται και οι μετέχοντες σε αυτήν καταστρέφονται. Ο συγγραφέας με τον τρόπο αυτό δεν στηλιτεύει απλώς τη διαφθορά του συστήματος, αλλά δείχνει απροκάλυπτα το θρίαμβό του.

4.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό πλαίσιο

Το *Φιντανάκι* γράφεται λίγο καιρό μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους και λίγο πριν από τη Μικρασιατική Καταστροφή. Ο αστικός μετασχηματισμός που είχε αρχίσει την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα τείνει να ολοκληρωθεί. Μεγάλος αριθμός αγροτών εγκαταλείπει την ύπαιθρο και αναζητά πλέον εργασία στα αστικά κέντρα, επιβιώνοντας κάτω από οικονομικά δύσκολες συνθήκες.

Η αυλή που βρίσκεται στο περιβάλλον της πόλης εξακολουθεί να συμπλέκει αξεδιάλυτα τις ζωές των ανθρώπων που ζουν σε αυτή. Διατηρεί την αυτοτέλειά της, καθώς τα όρια από το αστικό περιβάλλον είναι σαφή, απειλείται όμως η αυτονομία και η συνοχή της. Οι άνθρωποι της αυλής είναι αυτοί που ζουν στο περιθώριο του αστικού περιβάλλοντος. Οι ίδιοι, προσπαθώντας να διαφύγουν από τα στεγανά του περιθωρίου, υιοθετούν τις αντιλήψεις και τον τρόπο ζωής της πόλης.

Έτσι, ο τρόπος ζωής της αστικής κοινωνίας εισβάλλει στον κλειστό χώρο της αυλής, διαταράσσοντας την οργανική ενότητά της και αλλοιώνοντας την αγνή ψυχοσύνθεση και τη νοοτροπία των κατοίκων της. Αυτά τα χαρακτηριστικά έχει και η αυλή στο συγκεκριμένο έργο.

Αν στην πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα το Θέατρο των Ιδεών ασκεί έντονη κριτική στα νέα ήθη της αστικής τάξης, προσπαθώντας να προλάβει το μερικό ή και τον ολοκληρωτικό εκμαυλισμό των ηθών που συνεπάγεται η ανάπτυξη του κεφαλαίου και η επιθυμία για κοινωνική ανέλιξη, στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας ένα τέτοιο εγχείρημα δεν εξακολουθεί να είναι το ίδιο φιλόδοξο.

Σε μια μεταπολεμική ελληνική πραγματικότητα, σε ένα κλίμα αβέβαιου παρόντος και ακόμη πιο αβέβαιου μέλλοντος ο μόνος σταθερός και κοινός προσανατολισμός ανάμεσα στην αστική και την εργατική

τάξη είναι η απόκτηση χρήματος. Η πρώτη επιδιώκει να διατηρήσει ή και να αυξήσει τα κεκτημένα της, η δεύτερη αγωνίζεται να επιβιώσει στο σκληρό και αφιλόξενο περιβάλλον της πόλης.

Ο Χορν, συνειδητοποιημένος και οξυδερκής, γράφει το *Φιντανάκι* αφού πρώτα αφουγκραστεί προσεκτικά τον περίγυρό του. Ο συγγραφέας αποτυπώνει τις αξίες, τις αναζητήσεις της κοινωνίας όπου ζει – άλλωστε ο χρόνος δράσης του έργου ταυτίζεται με τον πραγματικό χρόνο – χωρίς καθόλου να ηθικολογεί, να πλατειάζει ή ακόμα και χωρίς να προσδοκά την αλλαγή, την οποία θεωρεί ανέφικτη (κάτι το οποίο φαίνεται στο τέλος του έργου). Ο Χορν, ψυχραιμα και αντικειμενικά, «δείχνει πόσο αθόρυβα κατεδαφίζονται οι αξίες του ηθικού πολιτισμού, όπως είναι η τιμή της γυναίκας, και πόσο κούφιας είναι τέτοιες αξίες κάτω από τις νέες οικονομικές συνθήκες» (Πούχχερ 1984, 327).

Ο συγγραφέας έχει χρησιμοποιήσει και σε άλλα έργα του το θέμα της γυναικείας απιστίας (*Φιορέλα*). Όπως αναφέρει η Βαφειάδη, ο τύπος της άπιστης, ελαφρόμυαλης επικίνδυνης και καταστροφικής γυναίκας ταυτίζεται για το Χορν με τη γυναίκα γενικότερα (1996, 23). Στο *Φιντανάκι* όμως συνθέτει έναν καμβά από γυναικεία πρόσωπα τα οποία είτε δεν ενδιαφέρονται εξ αρχής (Κατίνα, Εύα, Φρόσω), είτε σταματούν να ενδιαφέρονται (Τούλα) για την τιμή και την ηθική τους, όχι από προσωπική επιλογή, αλλά επειδή η κοινωνία τις ωθεί σε τέτοιου είδους επιλογές.

Η Βαφειάδη υποστηρίζει ότι τα πρόσωπα στο *Φιντανάκι* περιγράφονται χωρίς να εξηγούνται (ό.π., 220). Διαφοροποιώντας λίγο το συμπέρασμα αυτό, θα λέγαμε ότι στο συγκεκριμένο έργο ο Χορν, μέσα από τους ήρωες του και κυρίως μέσα από τις γυναίκες, εξηγεί και καταθέτει ενώπιον των θεατών τούς κοινωνικούς μηχανισμούς. Οι γυναίκες της αυλής του Χορν ως πόρνες δεν καθαίρονται, ούτε όμως κατακρίνονται, γιατί είναι θύματα – δημιουργήματα μιας συγκεκριμένης

κοινωνικής κατάστασης. Το μήνυμα που προβάλλει ο συγγραφέας για κοινωνική κάθαρση, αν και διακριτικό, είναι σαφές.

4.6. Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων του έργου

Ο Παντελής Χορν χαρακτηρίζει το *Φιντανάκι* ως ηθογραφία. Προσπαθώντας να αποσαφηνίσουμε το περιεχόμενο του όρου, πρέπει καταρχήν να επισημάνουμε ότι ο ηθογραφισμός δεν συνιστά ξεχωριστό θεατρικό είδος (Βαφειάδη 1996, 234). Ο όρος ηθογραφία σημαίνει την περιγραφή της ζωής της υπαίθρου, την αναπαράσταση των ηθών και των εθίμων της. Η ηθογραφική περιγραφή εκφράζει και ένα είδος νοσταλγίας για τον αγροτικό τρόπο ζωής από τη πλευρά της αστικής τάξης.

Το *Φιντανάκι* έχει αναμφισβήτητα στοιχεία ηθογραφικά από τη στιγμή που περιγράφει την πραγματικότητα όπως αυτή εξελίσσεται σε μια πλακιώτικη αυλή. Η αυλή ως δραματικός και ως σκηνικός χώρος αποτελεί τη «μεταφορά» της υπαίθρου στην αναπτυσσόμενη αστική κοινωνία. Η αυλή είναι μια άλλη μορφή γειτονιάς, προέκταση της πλατείας του χωριού, όπου το ιδιωτικό γίνεται δημόσιο με την καθημερινή συναναστροφή και επικοινωνία των ανθρώπων.

Ο Χορν, όμως, δεν περιορίζεται στην απλοϊκή καταγραφή της καθημερινότητας των ηρώων της αυλής του με στόχο τη δημιουργία μιας νοσταλγικής ατμόσφαιρας. Η Βαφειάδη (ό.π., 234) προσδιορίζει το έργο ως «κοινωνικό δράμα ηθογραφικής θεματολογίας, που συνδυάζει την

κληρονομιά τόσο του νατουραλισμού όσο και του ρομαντισμού, εκφράζοντας την ιδιοτυπία του συγγραφέα του».⁹

Ο συγγραφέας, ακολουθώντας της επιταγές του νατουραλισμού, παρουσιάζει «φέτες ζωής» από την πραγματικότητα των κατοίκων της αυλής του. Ο συγγραφέας εμπνευσμένος από το Νατουραλισμό, ασχολείται με ανθρώπους λαϊκούς, ανθρώπους του περιθωρίου. Οι ήρωές του, σύμφωνα με τη Βαφειάδη, είναι «απλοποιημένοι τύποι» (1996, 225). Τα πρόσωπα, κατά τη γνώμη μας, είναι φυσικά και αληθοφανή και αυτό γιατί παρουσιάζονται χωρίς υπερβολές, χωρίς να είναι συρρικνωμένα στα κυρίαρχα χαρακτηριστικά τους, καθώς αυτά δεν παρουσιάζονται με εξεζητημένο τρόπο.

Οι ήρωες στο *Φιντανάκι* αναγνωρίζονται και λειτουργούν όχι μόνο στη συγκεκριμένη αυλή αλλά και σε οποιοδήποτε άλλο περιθωριακό και διαβρωμένο περιβάλλον. Είναι πρόσωπα σχεδόν υπαρκτά. Ακολουθώντας το νατουραλιστικό πρότυπο, ο συγγραφέας αποδίδει, επίσης, τη σκληρότητα που επικρατεί, χωρίς όμως να παρουσιάζονται σκηνές έσχατης εξαθλίωσης.

Αίτημα του συγκεκριμένου αισθητικού κινήματος δεν είναι μόνο η διαμαρτυρία αλλά και η κοινωνική ανατροπή (Πούχνερ 1984, 325). Το νατουραλιστικό προφίλ του έργου αδυνατίζει με τη λύση που δίνεται στο τέλος. Η Τούλα τελικά υποκύπτει στις επιταγές του συστήματος, δεν το ανατρέπει. Η φυγή της με το Γιαβρούση είναι πράξη συμβιβασμού και όχι πράξη διόρθωσης ή ανατροπής της πραγματικότητας.

⁹ Ο Πούχνερ (1984, 330) αναφέρει ότι: «Ο Χορν στις ζοφερές μέρες του εθνικού διχασμού και της Μικρασιατικής Καταστροφής εκπονεί ένα κοινωνικό δράμα που ανήκει θεματογραφικά στην ηθογραφία, αλλά συγχρόνως ξεπερνάει στον προβληματισμό και στην έκβασή του τα όρια του περιγραφικού ρεαλισμού και προχωρεί, ως ένα ίσως από τα λίγα σχετικά δείγματα του νεοελληνικού δραματολογίου του Μεσοπολέμου, στην περιοχή του Νατουραλισμού, με την απογυμνωμένη παρουσίαση της κοινωνικής αθλιότητας και την αποκάλυπτη τεχνική του».

Η κληρονομική επίδραση του περιβάλλοντος στη διαμόρφωση της προσωπικότητας είναι ένα, επίσης, νατουραλιστικό στοιχείο, που το έργο το πραγματεύεται χωρίς όμως τελικά να το υιοθετεί. Η Τούλα δεν γίνεται πόρνη εξαιτίας μιας κληρονομικής προδιάθεσης που απέκτησε από τη μητέρα της.¹⁰ Τα αίτια αυτής της κατάληξης είναι εξωτερικά. Η κοινωνία η ίδια είναι αυτή που παρεμβαίνει στις ανθρώπινες επιλογές. Στο έργο υπάρχουν στοιχεία μελοδραματικά, όπως ο προδομένος έρωτας της Τούλας και ο θάνατος του κυρ Αντώνη. Σύμφωνα με τη Βαφειάδη, «ένας θάνατος από έμφραγμα, που σώζει τον ήρωα από τη φυλακή δεν έχει το βάρος ούτε της αυτοκτονίας ούτε του φονικού. Είναι ένας θάνατος ρομαντικός»¹¹ (1996, 228). Μελοδραματική θα μπορούσε επίσης να θεωρηθεί η μανιαϊστική διάκριση των προσώπων και η τυπική πορεία της σύγκρουσης ανάμεσα στο καλό και στο κακό (Γραμματάς 2002β, 168).

Όπως όμως δείξαμε παραπάνω, τα αναγνωρίσιμα ως «καλά» πρόσωπα καταλήγουν φορείς του «κακού». Από την άλλη, τα «κακά» φέρουν κάποια στοιχεία του «καλού». (Τα θραύσματα μητρικής αγάπης της Φρόσως, η πίστη της στο θεσμό του γάμου. Επίσης, αν υποστηρίξουμε ότι η Κατίνα δεν έχει επίγνωση της διεφθαρμένης συμπεριφοράς της, τότε μπορούμε να δεχθούμε ότι, παρά το αντίθετο αποτέλεσμα, λειτουργεί έτσι από καλή πρόθεση).

Στο *Φιντανάκι* δεν συναντούμε τίποτα το κραυγαλέο. Ούτε συναισθηματικές εξάρσεις ούτε σκηνές εσχάτης αθλιότητας ούτε την απλοϊκή και ειδυλλιακή ατμόσφαιρα της αγροτικής ζωής. Ο Χορν, όπως διαπιστώνουμε στο έργο αυτό, «παίζει» με τα αισθητικά ρεύματα που

10 Ο Γεωργουσόπουλος αναγνωρίζει ως στοιχείο κληρονομικότητας την ομοιότητα στο χαρακτήρα μεταξύ πατέρα και κόρης: «Εσύ μου μοιάζεις» λέει ο Αντώνης στην Τούλα (Βαφειάδη ό.π., 227).

11 Το «ρομαντικός» εδώ έχει την έννοια του μελοδραματικού, όπως επισημαίνει ο Γεωργουσόπουλος (στο Βαφειάδη ό.π., 227).

επικρατούν στη λογοτεχνική παραγωγή του καιρού του και δημιουργεί ένα έργο ορόσημο.

Ο Σπάθης επισημαίνει για το σύνολο του έργου του Χορν: «Γίνεται φανερό πως με την πολυμορφία του, με τη διείσδυση σε περιοχές ανεξερεύνητες ως τότε για το θέατρό μας και με τις δοκιμές που επιχειρεί στα διαφορετικά είδη γραφής, δύσκολα υποτάσσεται σε ταξινόμηση και συνοπτική εκτίμηση. Ο συγγραφέας ξεφεύγει από τα στενά όρια του αισθηματικού και οικογενειακού δράματος, αποφεύγει και τη σχηματοποίηση, όταν θίγει πλάι σε σύγχρονους ομοτέχνους του κοινωνικές πληγές. Συνάμα συγκεφαλαιώνει τις αναζητήσεις και ή στόχους της πριν από το 1922 παραγωγής » (1983, 40).

Ο ίδιος ο Χορν, αναγνωρίζοντας το *Φιντανάκι* ως ηθογραφικό δράμα, δεν φαίνεται να αντιλαμβάνεται τον καινοτόμο και πρωτοποριακό τρόπο γραφής του. Μοναδική του πρόθεση φαίνεται να είναι η ανάδειξη των κοινωνικών συνθηκών της εποχής του.



5. Αγγέλα

5.1. Η υπόθεση

Η υπόθεση του έργου τοποθετείται χρονικά στα τέλη της δεκαετίας του '50. Σε μια πολυκατοικία, ζουν και εργάζονται πέντε υπηρέτριες: η Τασία, η Φανή, η Άννα, η Νέρα και η Γεωργία. Στην αρχή του έργου η Τασία δίνει τέλος στη ζωή της. Τη θέση της –ως υπηρέτριας– παίρνει η Αγγέλα, μια δεκαεφτάχρονη νεαρή που μόλις ήρθε από την επαρχία

Λίγες μέρες αργότερα, η Γεωργία και ο Στράτος (ο εραστής της) συναντούν το Λάμπρο (αδελφό της Τασίας) με σκοπό να τον ενημερώσουν για το τραγικό συμβάν. Μαζί τους είναι και η Αγγέλα. Οι δύο πρώτοι προσπαθούν να πείσουν το Λάμπρο ότι η Τασία οδηγήθηκε στην αυτοκτονία από ερωτική απογοήτευση. Η Αγγέλα παρεμβαίνει προκειμένου να του κινήσει της υποψίες ότι δεν πρόκειται για μια τόσο απλή υπόθεση.

Η Αγγέλα έχει ανακαλύψει τυχαία ένα μήνυμα της νεκρής προς τον αδελφό της, μέσα από το οποίο του ζητά απεγνωσμένα να μην αρκεστεί στις φήμες. Για πρώτη φορά η ηρωίδα αφήνει να εννοηθεί ότι η Τασία είχε πέσει θύμα εκμετάλλευσης κάποιου άνδρα που την ανάγκασε να εκδίδεται. Η Γεωργία τη διαψεύδει και την επιπλήττει που τόλμησε να υπαινιχθεί κάτι τέτοιο.

Λίγες μέρες αργότερα, συγκεντρώνονται όλοι για τον εορτασμό του γάμου της Φανής και του Μένιου. Η Φανή είναι ήδη έγκυος. Η Άννα επιπλήττει τη Φανή που ομολόγησε όλα όσα ήξερε για την Τασία στην Αγγέλα. Επίσης της επισημαίνει να προσέχει τη Γεωργία, που σπεύδει να ενημερώσει το Στράτο για ό,τι συμβεί. Η Γεωργία καταφτάνει θυμωμένη γιατί ο Στράτος την έδιωξε. Ο Λάμπρος συναντιέται με την Αγγέλα. Στη συνάντηση αυτή οι δυο νέοι συνδέονται ερωτικά. Ο Στράτος προτείνει

στο Λάμπρο να τον βοηθήσει να φύγει μετανάστης στη Βενεζουέλα προκειμένου να τον απομακρύνει. Επίσης, του αποκαλύπτει ότι δήθεν σκότωσαν το φίλο της αδερφής του επειδή ήταν κομμουνιστής. Η Αγγέλα προσπαθεί να τον πείσει να μην πιστέψει το Στράτο.

Η Αγγέλα πιέζει τη Νέρα να παραδεχθεί ότι εκείνος που έχει αναλάβει να την προωθήσει στον κινηματογράφο είναι ο Στράτος, ο οποίος παράλληλα την έχει κάνει ερωμένη του. Η Γεωργία εκφράζει την οργή της στο Στράτο, επειδή εκείνος δείχνει έντονο ερωτικό ενδιαφέρον στην Αγγέλα. Επίσης, στη μεταξύ τους συζήτηση προκύπτει ότι η ίδια είναι συνένοχος του σε ανήθικες πράξεις που αφορούν στην εκμετάλλευση γυναικών. Από την άλλη πλευρά, ο Στράτος, για να εκδικηθεί τη Φανή που έδωσε πληροφορίες για εκείνον στην Αγγέλα, φροντίζει να χάσει ο Μένιος τη δουλειά του. Εξαιτίας της οικονομικής κρίσης, η Φανή αναγκάζεται να διακόψει την εγκυμοσύνη της και κατηγορεί την Αγγέλα για όσα δεινά αντιμετωπίζει.

Λίγο αργότερα, η Άννα συλλαμβάνεται από την αστυνομία γιατί έκλεψε τα αφεντικά της. Η Γεωργία σπεύδει στο σπίτι του Στράτου να του ζητήσει να βοηθήσει την Άννα με τις διασυνδέσεις του. Εκεί ανακαλύπτει ότι ο Στράτος διατηρεί ερωτικές σχέσεις με τη Νέρα. Εξαγριωμένη η Γεωργία ομολογεί τελικά στην Αγγέλα ότι ο υπεύθυνος για το θάνατο της Τασίας είναι ο Στράτος και την προτρέπει να εκμυστηρευτεί την αλήθεια για το ποιόν του Στράτου στο Λάμπρο.

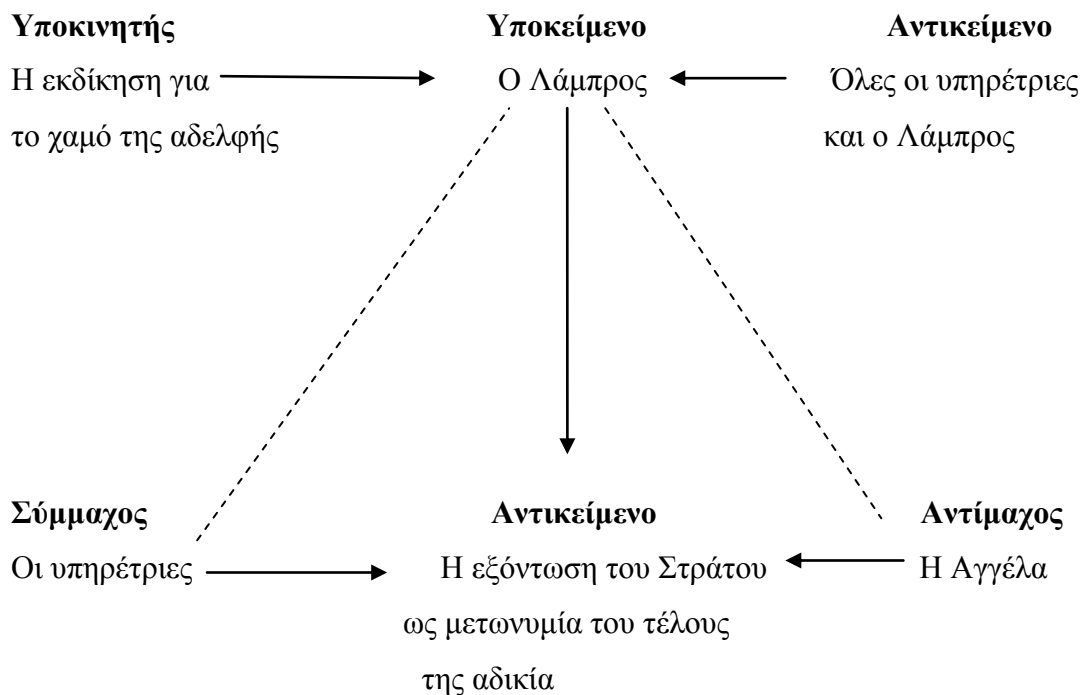
Η Αγγέλα ομολογεί όλα όσα ξέρει για το θάνατο της Τασίας στο Λάμπρο και εκείνος αποφασίζει να μη φύγει για τη Βενεζουέλα αλλά να μείνει και να οργανώσει την εκδίκησή του.

Η Φανή αποκαλύπτει στο Μένιο ότι ο Λάμπρος θα επιχειρήσει να σκοτώσει το Στράτο. Ο Μένιος, αντίστοιχα, πληροφορεί τη Φανή και την Αγγέλα ότι και ο Στράτος από την πλευρά του έχει βάλει ανθρώπους να σκοτώσουν το Λάμπρο. Ο Λάμπρος διαπληκτίζεται με το Στράτο.

Παράλληλα ακούγονται τραγούδια και χοροί εϊβαλάδων που γιορτάζουν το καρναβάλι, ενώ λίγο αργότερα ένας από αυτούς καρφώνει ένα μαχαίρι στο Λάμπρο. Το έργο κλείνει με τον Λάμπρο πληγωμένο και την Αγγέλα να διατηρεί την αισιοδοξία της ελπίζοντας ότι ο Στράτος θα επιζήσει και θα είναι μαζί.

6.2. Η προτυποποίηση της δράσης

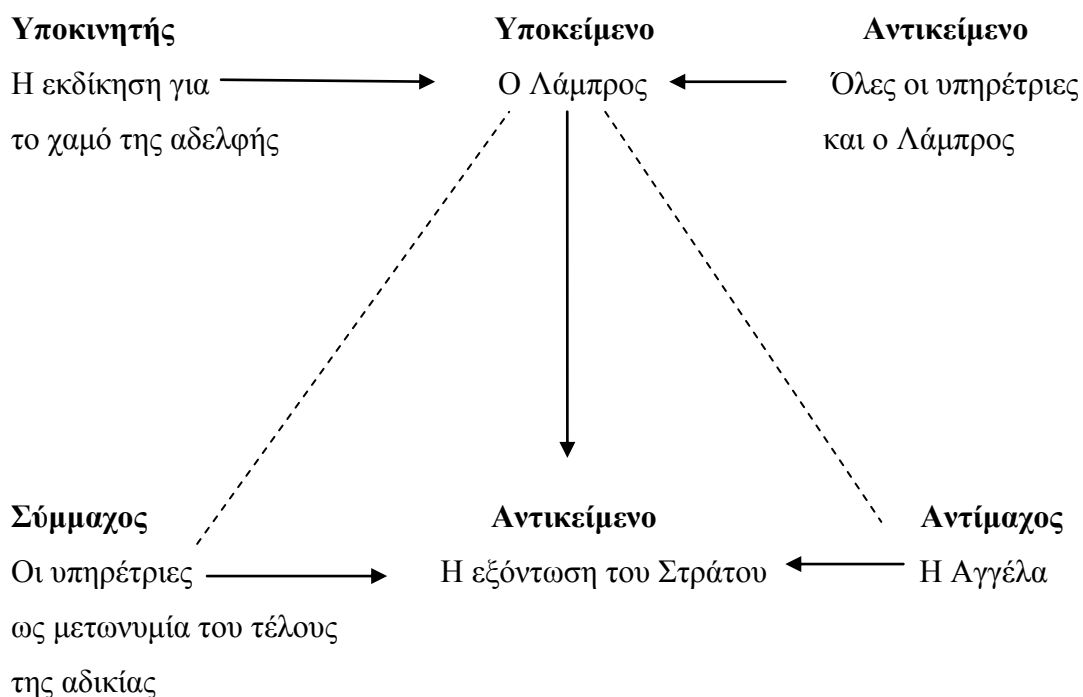
Το έργο ξεκινά με την αυτοκτονία της Τασίας, ένα γεγονός βίαιο και τρομακτικό που αμέσως εγείρει ερωτηματικά και ανησυχίες. Η Αγγέλα δρα από την εστία του Υποκειμένου προσπαθώντας να διαλευκάνει την υπόθεση. Η Αγγέλα, παρά την αντίσταση που συναντά από τις άλλες υπηρέτριες, συλλέγει πληροφορίες και στοιχεία, οδηγείται σε συμπεράσματα και τελικά είναι εκείνη που διαπιστώνει πρώτη την αλήθεια.



Ενώ η διάκριση ανάμεσα στην εστία Συμμάχου-Αντιμάχου που καταλαμβάνουν οι δυο άνδρες είναι σαφής, δεν ισχύει το ίδιο για τις υπηρέτριες, οι οποίες δρουν και από τις δύο εστίες. Αναλυτικά θα αναφερθούμε στο φαινόμενο αυτό στην ενότητα που έπεται.

Ο Λάμπρος μετακινείται στη θέση του Υποκειμένου από τη στιγμή που η Αγγέλα τον ενημερώνει ότι ο Στράτος είναι εκείνος που ευθύνεται για το θάνατο της Τασίας. Η ίδια, από φόβο για την κατάληξη της αναμέτρησης αυτής, προσπαθεί να τον αποτρέψει. Μετακινείται έτσι από την εστία του Υποκειμένου στην εστία του Αντιμάχου. Όμως η μετακίνηση αυτή δεν συνιστά διαφοροποίηση της ηρωίδας σε ιδεολογικό επίπεδο. (Αναλυτικά θα αναφερθούμε στην παρουσίαση των γυναικείων προσώπων του έργου).

Συνοψίζοντας, το μοντέλο δράσης από την έκτη Εικόνα και εξής διαμορφώνεται ως ακολούθως:



Αποδέκτες του αποτελέσματος της σύγκρουσης των δύο ανδρών είναι όλα τα δραματικά πρόσωπα και αυτό γιατί η επικράτηση του ενός ή

του άλλου σηματοδοτεί την υπερίσχυση ενός διαφορετικού καθεστώτος που επηρεάζει προς το καλύτερο τις συνθήκες διαβίωσης όλων. Η νίκη του Στράτου συνεπάγεται την εδραίωση της παρανομίας, της αδικίας και της εκμετάλλευσης, ενώ η νίκη του Λάμπρου συνεπάγεται την απονομή της δικαιοσύνης. Ανάλογα λοιπόν με το ποιος θα υπερισχύσει, θα ανατραπεί ή όχι ο τρόπος ζωής των υπηρετιών.

6.3. Τα γυναικεία πρόσωπα του έργου

Οι υπηρέτριες μιας πολυκατοικίας, η ζωή τους και τα πάθη τους είναι το θέμα που πραγματεύεται στην *Αγγέλα* ο Γιώργος Σεβαστίκογλου. Ο συγγραφέας ασχολείται με μια κοινωνική ομάδα που περνά απαρατήρητη. Οι ηρωίδες της *Αγγέλας*, που ζουν στο περιθώριο των αστικών σαλονιών και του υπόλοιπου κοινωνικού χώρου, αντιμετωπίζουν ένα διαρκές καθεστώς εκμετάλλευσης ενώ παράλληλα οι ίδιες είναι επιρρεπείς στη διαφθορά. Το μοναδικό σημείο διαφυγής και εκτόνωσής τους είναι η ταράτσα της πολυκατοικίας. Εκεί όλες λειτουργούν σαν μια αδιάσπαστη ενότητα και μοιράζονται τις αγωνίες αλλά και τα όνειρά τους.

Για να στρέψει το ενδιαφέρον προς το σκληρό και αθέατο κόσμο των υπηρετιών, ο συγγραφέας τοποθετεί στην αρχή του έργου την αυτοκτονία της Τασίας. Ο Σεβαστίκογλου αξιοποιεί αυτό το τραγικό γεγονός, με στόχο την αποκάλυψη των προσώπων και της πραγματικότητας που τα περιστοιχίζει και όχι τη δημιουργία μιας συνηθισμένης υπόθεσης αστυνομικού ενδιαφέροντος που το μόνο στο οποίο αρκείται είναι η εξιχνίαση του μυστηριώδους συμβάντος.

Το πρώτο πρόσωπο στο οποίο αναπόφευκτα εστιάζεται η προσοχή είναι η αυτόχειρας. Μια τέτοια πράξη εγείρει ερωτηματικά τόσο για τα αίτια που την προκάλεσαν όσο και για το χαρακτήρα εκείνης που τη

διέπραξε. Από την άλλη πλευρά, ο τρόπος αντίδρασης των άλλων σε αυτό το συμβάν δίνει στοιχεία για το μέγεθος και την ένταση της απώλειας του προσώπου.

Στην προκειμένη περίπτωση, ο βίαιος και αιφνίδιος τρόπος με τον οποίο η νεαρή υπηρέτρια αποφάσισε να δώσει τέλος στη ζωή της δεν είχε τον αναμενόμενο αντίκτυπο. Τα αφεντικά της, υπακούοντας στην ελιτίστικη ηθική τους, συνεχίζουν την καθημερινότητά τους, σα να μη συνέβη τίποτα το αξιοσημείωτο. Όμως και το ενδιαφέρον των άλλων υπηρετριών για το συμβάν φαίνεται περιορισμένο. Στην πρώτη τους συνάντηση μετά το συμβάν, η αναφορά σε εκείνη μοιάζει να είναι τυχαία και μη επιθυμητή:

Φανή: *Αχ, Τασία χωρεμένη – τέλεψαν τα δικά σου τα βάσανα...*

Γεωργία: *Θυμήθηκες, Φανή – νυχτιάτικα.*

Οι απόψεις τους για την αυτοχειρία φαίνονται συγκεκριμένες. Σύμφωνα με τη Γεωργία, η αυτοχειρία είναι επακόλουθο του έκλυτου βίου της Τασίας και της έλλειψης από μέρους της κάθε ηθικού φραγμού. Από την άλλη, η Φανή καταβάλλει μια επίμονη και πολλή προσεκτική προσπάθεια να υπερασπίσει τη νεκρή διαψεύδοντας όλους τους ισχυρισμούς της Γεωργίας. Έτσι, στο τέλος της πρώτης Εικόνας το μυστήριο που καλύπτει το συγκεκριμένο συμβάν επιτείνεται αφενός από τις διαφορετικές οπτικές των άλλων (Φανή, Γεωργία) για τους λόγους που το προκάλεσαν και αφετέρου από τη γενικότερη απάθεια που επικρατεί όσον αφορά τη διαλεύκανσή του.

Ο συγγραφέας εισάγει την Τασία στη δράση με ιδιαίτερη μαεστρία. Πρώτα σηματοδοτεί την απώλειά της τοποθετώντας το ακραίο γεγονός της αυτοχειρίας στην αφετηρία του έργου, έπειτα αποσύρει τον αντίκτυπό της υποβαθμίζοντας την ισχύ της, και τέλος παρουσιάζει το

ίδιο το απόν πρόσωπο να εισέρχεται στο προσκήνιο με στόχο την αποκάλυψη της αλήθειας.

Η Τασία μέσω του μηνύματος της φωτογραφίας: *Αν είσαι αδελφός και πονείς, μην κρίνεις την Τασία προτού μάθεις*, παρεμβαίνει έμμεσα προξενώντας νέα δραματουργικά δεδομένα στην οργάνωση της πλοκής. Συνδέει στενά την πράξη της με το περιβάλλον της και καλεί τον αδελφό της να μάθει το πώς. Η έμμεση αυτή παρέμβαση του απόντος προσώπου έχει ως αποτέλεσμα τη διατάραξη της γενικευμένη απάθειας που επικρατεί. Η προσπάθεια όμως αυτή είναι ισχνή, αβέβαιη και πραγματικά θα ήταν ανεπαρκής χωρίς την παρουσία της Αγγέλας. Οι δύο ηρωίδες λειτουργούν συμπληρωματικά. Η πρώτη χρειάζεται τη δεύτερη για να αποκαλυφθεί η δική της ταυτότητα και φυσιογνωμία.

Η Αγγέλα εισάγεται αρχικά στη δράση ως μια «άλλη» Τασία, γεγονός που υποβαθμίζει τόσο την απώλεια της πρώτης όσο και την έλευση της δεύτερης. Στη διαδικασία της ταύτισης των δύο προσώπων οι συμβολισμοί είναι εμφανείς. Ανήκουν και οι δυο στην ίδια αδύναμη κοινωνική ομάδα. Έχουν την ίδια περίπου ηλικία. Τα αφεντικά την προσλαμβάνουν αμέσως στη θέση της αυτόχειρος και αποφασίζουν να την αποκαλούν με το όνομα εκείνης: *Θα σε φωνάζουμε Τασία, όπως έχουμε συνηθίσει...*

Σύμφωνα με τον Πεφάνη, ο θάνατος της μιας δεν προξενεί τίποτα περισσότερο από την ανάγκη πρόσληψης της άλλης (Πεφάνης 2002,78). Ο ίδιος συμπληρώνει τη διαδικασία της ταύτισης των δύο προσώπων ως εξής: «Η Αγγέλα στο ίδιο αυτό κρεβάτι βρίσκει τη φωτογραφία του Λάμπρου, που είχε η Τασία προτού αυτοκτονήσει. Έτσι αρχίζει να τον ερωτεύεται. Έχει πάρει τη θέση της αδελφής του στο ίδιο κρεβάτι κρατώντας με τη βοήθεια της φαντασίας της αποστάσεις και από τους δύο. Γίνεται έτσι μια φαντασιακή ερωμένη-αδελφή, και για τον

επιπρόσθετο λόγο ότι και η ίδια έχει χάσει τον αδελφό της όπως και εκείνος την αδελφή του»(ό.π.).

Η στενή σχέση των δυο προσώπων φαίνεται και όσον αφορά την οργάνωση της δράσης. Η Τασία ως Υποκινητής «εμβολιάζει» το αίτημά της στην Αγγέλα, η οποία το οικειοποιείται επειδή αναγνωρίζει τα κοινά στοιχεία που ήδη έχει με την αυτόχειρα αλλά και επειδή διαβλέπει μια ενδεχόμενη κοινή μοίρα με εκείνη. Έτσι, η Αγγέλα δεν έρχεται απλά να καλύψει το κενό της Τασίας στην οικία Παπά, αλλά από την εστία του Υποκειμένου της δράσης να φωτίσει τις συνθήκες που οδήγησαν στον αφανισμό της.

Η Αγγέλα μπορεί να δράσει από την επιτελική αυτή θέση για δύο λόγους: πρώτον, γιατί έχει τα κοινά σημεία που επισημάνθηκαν με την Τασία· και δεύτερον, γιατί διαφοροποιείται σημαντικά από εκείνη, όχι μόνο ως προς την ικανότητά της να διαπιστώνει την αδικία αλλά και ως προς το θαρραλέο τρόπο με τον οποίο την ομολογεί.

Αγγέλα: Να το ξέρεις η Τασία ήτανε τίμια! Δεν σκοτώθηκε, την κάνανε και σκοτώθηκε! Πες τα Γεωργία!

Γεωργία: Δεν έχω τα μυαλά σου!

Γεωργία: Η Τασία ... Λάμπρο ... είχε πάρει τον κακό δρόμο... Είχε αγαπητικούς ... όχι έκανε ... πολλούς να, έπιασε φαίνεται μωρό... γι' αυτό...

Αγγέλα: Ψέματα!

[...]

Αγγέλα: Κορίτσι ήτανε! Αγάπησε έναν και αυτός τη μέθυσε και την έβαλε να πλαγιάσει με άλλον για λεφτά.

Η Τασία είναι ένα πρόσωπο που παραπαίει ανάμεσα σε δύο αντιφατικές καταστάσεις, τη συγκάλυψη και την αποκάλυψη. Η αυτο-

κτονία είναι ταυτόχρονα μια πράξη αποσιώπησης και μια κραυγή διαμαρτυρίας. Το μήνυμα της φωτογραφίας είναι η φωνή της απελπισμένης ηρωίδας που προσπαθεί να υπερασπισθεί τον εαυτό της.

Εξίσου διχασμένες είναι η Φανή και η Γεωργία, οι οποίες μετακινούνται από την εστία του Αντιμάχου στην εστία του Συμμάχου της ηρωίδας και αντίστροφα. Η αστάθεια αυτή της Φανής οφείλεται στην αδυναμία της να διατηρήσει την οικογενειακή της ευτυχία και την οικονομική της ασφάλεια μακριά από το πεδίο επιρροής του αδίστακτου Στράτου. Έτσι, αν και αρχικά δείχνει εμπιστοσύνη στην Αγγέλα, κατόπιν την αποσύρει εξαιτίας της πίεσης που της ασκείται από εκείνον. Όταν όμως στην πέμπτη εικόνα συνειδητοποιεί ότι η κυριαρχία του κινδυνεύει, η Φανή συμπεριφέρεται υποστηρικτικά προς τον άνθρωπο που συνιστά την απειλή του.

Γεωργία: *Θα τον σκοτώσει! Ο Λάμπρος θα τον σκοτώσει... Κάνε πέρα σου λένε!*

Φανή: *Να τον σκοτώσει! Να τον σκοτώσει! Να τον σκοτώσει!*

Η Γεωργία μετακινείται στην εστία του Συμμάχου σε μια έκρηξη οργής. Μην αντέχοντας τη συνεχή προδοσία και τον εξευτελισμό που υφίσταται από το συγκεκριμένο άνδρα, ομολογεί τα πάντα για την καταστροφική δράση του. Η μεταστροφή αυτή της Γεωργίας γίνεται υπό το κράτος της απογοήτευσης και της απελπισίας και δεν έχει μόνιμο χαρακτήρα γιατί δεν μπορεί να τιθασεύσει το παράλογο πάθος της για το Στράτο.

Η Νέρα λειτουργεί ως Αντίμαχος γιατί, από τη στιγμή που αποδέχεται την εκμετάλλευση του Στράτου, ενισχύει τη διεφθαρμένη συμπεριφορά του. Η Άννα πάλι δρα από την εστία του Αντιμάχου καθώς του προσφέρει κάλυψη με τη σιωπή της. Όμως και οι δύο αυτές γυναίκες

εν αγνοία τους γίνονται ουσιαστικοί σύμμαχοι της Αγγέλας: η σύλληψη της Άννας, η τυχαία ανακάλυψη του ρόλου της Νέρας (ως ερωμένης του Στράτου) από τη Γεωργία, δίνουν ένα ουσιαστικό έναυσμα για την αποκάλυψη της αλήθειας και εκκινούν τη διαδικασία της κάθαρσης.

Το μόνο πρόσωπο που φαίνεται να διατηρεί σταθερό προσανατολισμό είναι η Αγγέλα, που καταβάλλει κάθε προσπάθεια να εξιχνιάσει την αυτοκτονία της Τασίας και το παρασκήνιο αυτής της πράξης. Βεβαίως η ηρωίδα αντιλαμβάνεται πολύ γρήγορα ότι τόσο η Τασία όσο και οι υπόλοιπες υπηρέτριες αποτελούν αναπόσπαστα μέρη ενός μηχανισμού διαφθοράς.

Η Αγγέλα, επειδή ανήκει στην ίδια αδύναμη κοινωνική ομάδα, μπορεί να κατανοήσει την ανοχή των γυναικών σε αυτή την κατάσταση, την ευκολία με την οποία λειτουργούν ως θύματα. Δεν επιλέγει όμως το ρόλο του θύματος για τον εαυτό της. Αντιστέκεται στις πιέσεις του Στράτου να γίνει ερωμένη του και προσπαθεί να πείσει και τις υπόλοιπες να απαγκιστρωθούν από αυτήν την παθογόνο κατάσταση, να ξεφύγουν από τον έλεγχο του συγκεκριμένου ατόμου και να αποκτήσουν ξανά την αυτονομία τους.

Η ηρωίδα, παρά την εσωτερική της δύναμη, παρά την εμφανή διαφοροποίησή της (κάτι που αναγνωρίζει και ο ίδιος ο Στράτος: *Εσύ δε μοιάζεις σε αυτές, είσαι άγρια*), δεν κατορθώνει να μείνει αλώβητη ως το τέλος της προσπάθειάς της. Αναγκάζεται να υπαναχωρήσει ακριβώς εκείνη τη στιγμή που είναι σε θέση να παρουσιάσει στον αγαπημένο της όλες τις αποδείξεις ενοχής του Στράτου, ώστε να αναλάβει εκείνος τη διαδικασία της τελικής κάθαρσης.

Η συμπεριφορά αυτή της ηρωίδας έχει προσωρινό χαρακτήρα και οφείλεται μόνο στο φόβο της για την κατάληξη της αναμέτρησης των δύο ανδρών. Η μεταστροφή της αυτή επομένως δεν συνιστά την αλλαγή των πεποιθήσεών της σε ιδεολογικό επίπεδο αλλά προκύπτει ως αποτέλεσμα

του ερωτικού αισθήματος προς το πρόσωπο του Λάμπρου. Μπροστά στον έρωτα, η αποκάλυψη των υπαιτίων του θανάτου της Τασίας και η τιμωρία τους παύουν να είναι η κύρια επιδίωξη για την ίδια.

Η προσπάθεια της ηρωίδας να αποκρύψει την αλήθεια από τον άμεσα ενδιαφερόμενο Λάμπρο, το μόνο πρόσωπο που έχει τη δυνατότητα να τερματίσει τη δραστηριότητα του Στράτου, αναδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο την ισχύ και τη δύναμη του υπόκοσμου που πάντα βρίσκει τον τρόπο να μεταβάλει σε θύματα ακόμα και όσους έχουν την τόλμη να αντισταθούν.

Όμως, η ηρωίδα και πάλι δημιουργεί την ανατροπή αποδεικνύοντας ότι διαθέτει άλλα ποιοτικά χαρακτηριστικά, άλλες αξίες και δυνάμεις. Οι άλλες υπηρέτριες τελικά παραμένουν υποταγμένες στη «μίζερη» αλλά γνώριμη πραγματικότητά τους. Της Αγγέλας όμως η υπαναχώρηση είναι μόνο στιγμιαία. Η ηρωίδα συνεχίζει την πορεία της τώρα ως Σύμμαχος του Λάμπρου, ο οποίος, από τη θέση του Υποκειμένου της δράσης, θα επιχειρήσει να αντιμετωπίσει το Στράτο ζητώντας εκδίκηση. Η ηρωίδα τελικά δεν υποτάσσεται στο σύστημα. Για το αν όμως η επιλογή της αυτή εξασφαλίζει ένα αίσιο τέλος για την ίδια και μια ουσιαστική αλλαγή για τις υπόλοιπες δεν δίνεται σαφής απάντηση. Το τέλος του έργου με τον πληγωμένο Λάμπρο μένει ανοιχτό.

5.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο

Το θέμα της γυναικείας υποταγής στην ανδρική βούληση είναι κυρίαρχο στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο. Οι ηρωίδες της Αγγέλας καθορίζονται από το ανδρικό στοιχείο σε τέτοιο βαθμό, ώστε όλη τους η ύπαρξη να είναι δημιούργημα αυτής της επιρροής.

Κατά πρώτο λόγο η κοινωνική θέση των γυναικών είναι αποτέλεσμα των επιλογών που έκαναν οι άνδρες για εκείνες. Η Αγγέλα, για παράδειγμα, κατέληξε ως υπηρέτρια εξαιτίας του αδιεξόδου που δημιούργησε στην οικογένειά της η εκτέλεση του κομμουνιστή αδελφού της. Η ίδια η ηρωίδα τού επιρρίπτει ακέραιη την ευθύνη: *Ανάθεμα τον που με κατάντησε δούλα. Στο Λάμπρο, επίσης, οφείλεται η ίδια κοινωνική απαξίωση της Τασίας.*

Λάμπρος: *Μια αδελφή την είχα γιατί την έβαλα υπηρέτρια; Θα σου είπε η Γεωργία: όσο να απολυθώ και να πιάσω δουλειά.*

Στην ανδρική επίδραση οφείλονται επίσης η ψυχολογική ισορροπία και η ηθική υπόσταση των γυναικών. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η Γεωργία. Για τη συγκεκριμένη ηρωίδα, η ερωτική εξάρτηση από το Στράτο έχει ψυχωτικό χαρακτήρα. Καθιστά τον εαυτό της υποχείριο αυτού του άνδρα από έλλειψη αυτοεκτίμησης (είναι μεγαλύτερη, όχι ιδιαίτερα ελκυστική και ανίκανη να τεκνοποιήσει). Το αρρωστημένο πάθος της για εκείνον εκφράζεται όχι μόνο με τη σεξουαλική της υποταγή αλλά και με τη συνεργία της στα διαστροφικά του εγκλήματα.

Η νεαρή Νέρα γίνεται το αντικείμενο της ερωτικής εκμετάλλευσης του εν λόγω άνδρα χωρίς καθόλου ενδοιασμούς, παρά το ότι γνωρίζει τη σχέση του με τη Γεωργία. Μπροστά στην προοπτική της επαγγελματικής της επιτυχίας, η ηρωίδα ευτελίζει τόσο το αίσθημα του έρωτα όσο και εκείνο της φιλίας.

Η Τασία είναι ίσως η πιο ακραία περίπτωση. Εκτός από το ότι θυσιάσε τη συναισθηματική, ψυχολογική και ηθική της ακεραιότητα επειδή ερωτεύτηκε το Στράτο, οδηγήθηκε στην αυτοκαταστροφή εξαιτίας της αδυναμίας της να τον αντιμετωπίσει και να επαναπροσδιορίσει τους όρους της ζωής της.

Άλλα θύματα της ανδρικής κυριαρχίας είναι η Άννα και η Φανή. Η πρώτη υπήρξε θύμα εγκατάλειψης κάποιου άνδρα με αποτέλεσμα να εκφράζει τώρα έντονη δυσπιστία προς το άλλο φύλο. Η Φανή, από την άλλη πλευρά, έχει συνδέσει την αγάπη του συντρόφου της με την κακοποίηση, προσδίδοντας στο αίσθημα αυτό ένα εντελώς διαστρεβλωμένο νόημα: *Ο Μένιος δε δέρνει. Εμένα μόνο επειδή μ' αγαπά.*

Για τις γυναίκες αυτές η υποτέλειά τους στο ισχυρό φύλο είναι μια κατάσταση αδιαμφισβήτητη και στο χώρο της εργασίας. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που η Αγγέλα αυτοπαρουσιάζεται στο Λάμπρο:

Λάμπρος: Ποια είσαι ;

Αγγέλα: Δούλα! Σήκωσε κιόλας χέρι πάνω μου ο κύριός μου.

Το καθεστώς κυριαρχίας των ανδρών είναι τόσο ισχυρό ώστε καμιά τους δεν εκδηλώνει την παραμικρή αντίδραση, καμιά δεν εκφράζει τη διάθεση να ξεφύγει από αυτόν τον πειστικό κλοιό. Ακόμα και η Αγγέλα, που παρουσιάζεται περισσότερο δυνατή και πιο συνειδητοποιημένη από τις υπόλοιπες όσον αφορά την ανδρική επίδραση (*Άγρια θεριά οι άνδρες ακόμα και αδέρφια*), δεν ξεφεύγει την τρομοκρατία του ισχυρού Στράτου. Ούτε κατορθώνει να επιβάλει τη γνώμη της στο Λάμπρο να μη διακινδυνεύσει τη ζωή του προσπαθώντας να τιμωρήσει τον ηθικό αυτουργό του θανάτου της αδελφής του.

Ο συγγραφέας, περιγράφοντας μια τέτοια σχέση εξάρτησης ανάμεσα στις ηρωίδες του και στο ανδρικό φύλο, δεν προσπαθεί να δείξει ότι εκείνες είναι άμοιρες ευθυνών από τη στιγμή που όλες θυματοποιούνται χωρίς ουσιαστική αντίδραση και μολονότι έχουν την επίγνωση της κατάστασης. Κυρίως όμως στηλιτεύει ένα ανδροκρατικό κατεστημένο το οποίο αποδυναμώνει τις γυναίκες, γιατί με τις επιλογές του προκαθορίζει τις επιλογές τους. Σε κάθε περίπτωση, είτε ο

ετεροκαθορισμός εκφράζει μιαν αναγκαιότητα (όπως συμβαίνει με τους αδελφούς της Τασίας και της Αγγέλας), είτε στοχεύει στην εκμετάλλευση και στη δολιοφθορά (όπως συμβαίνει με το Στράτο και τα θύματά του), ωθεί τις γυναίκες στην εξαθλίωση.

5.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό πλαίσιο

Η *Αγγέλα* γράφτηκε το 1957 και πρωτοπαίχτηκε τον επόμενο χρόνο στο θέατρο Βαχτάγκοφ της Μόσχας. Στην Ελλάδα ανέβηκε για πρώτη φορά το 1964 από το θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν. Το έργο αντικατοπτρίζει την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του.

Στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, που προσπαθεί να ανακάμψει οικονομικά και πολιτικά, στην κοινωνική διαστρωμάτωση διακρίνονται δύο κατηγορίες πολιτών. Οι πρώτοι απολαμβάνουν τον πλούτο και ζουν στα αστικά κέντρα, ενώ οι δεύτεροι είναι οι άνθρωποι οι οποίοι, εξαιτίας της ανέχειας και των δεινών του εμφύλιου που προηγήθηκε, αναγκάζονται να μεταναστεύσουν από την επαρχία στην πόλη εξαιτίας της. Όμως εκεί δυσκολεύονται να ενταχθούν στον κοινωνικό ιστό και βρίσκονται αντιμέτωποι με την απόρριψη. Έτσι καταλαμβάνουν τις δυσμενέστερες θέσεις στο χώρο της εργασίας. Συχνά απασχολούνται ως υπηρετικό προσωπικό αντιμετωπίζοντας εκ νέου μια ζοφερή πραγματικότητα οικονομική εκμετάλλευσης και σωματικής βίας.

Οι άνθρωποι αυτοί είναι εγκλωβισμένοι σε ένα φαύλο κύκλο. Οι αντίξοες συνθήκες και η περιθωριοποίηση που αντιμετωπίζουν τους καθιστούν εύκολα θύματα του υπόκοσμου, ο οποίος, ενώ υπόσχεται διέξοδο, στην πραγματικότητα συμβάλλει στην υποβάθμισή τους ακόμα περισσότερο. Σε αυτήν την κατηγορία ανήκουν οι γυναίκες της *Αγγέλας*. Η ανάγκη για κοινωνική κάθαρση και δικαιοσύνη είναι γενικότερο

αίτημα της εποχής, όμως το κλίμα δεν είναι ιδιαίτερα αισιόδοξο. Ο συγγραφέας, που τη στιγμή της συγγραφής του έργου ζει ως πολιτικός πρόσφυγας, μεταβιβάζει τη δική του ανάγκη για ελπίδα, αλλά και τις δικαιολογημένες εκ της θέσεώς του αμφιβολίες για την προσδοκώμενη αλλαγή, μέσα στα γυναικεία δραματικά πρόσωπα του συγκεκριμένου έργου.

Κύριος εκφραστής του οράματος για την αναθεώρηση της κοινωνικής πραγματικότητας είναι η Αγγέλα, η δράση της οποίας, όμως, δεν εξασφαλίζει ένα νέο μέλλον μακριά από την κάθε είδους εκμετάλλευση. Η διαμαρτυρία της ηρωίδας μοιάζει με τη διαμαρτυρία που εκφράζει μέσω της εξορίας του ο συγγραφέας.

Το έργο, παρά το ότι περιγράφει την πραγματικότητα μιας άλλης εποχής, αρκετά μακρινής από τη δική μας, κατορθώνει να ξεπεράσει τη συγκεκριμένη χρονική συμπτωματολογία, «αφού οι σχέσεις εξάρτησης, η ανέχεια που οδηγεί στην εξάρτηση και η εκμετάλλευση του ανθρώπου από άνθρωπο δεν είναι περιορισμένο ιστορικά φαινόμενο, αλλά πάγιο νομοτελειακό σύνδρομο του καπιταλιστικού μοντέλου κοινωνικής οργάνωσης»(Γεωργουσόπουλος 2005).¹²

5.6. Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων

Το έργο υποδιαιρείται σε έναν Πρόλογο και επτά Εικόνες. Καθεμιά από τις «Εικόνες» διατηρεί την αυτοδυναμία της εικόνας και τη δυναμική της κινηματογραφικής sequence (Πεφάνης 2002, 60). Η κινηματογραφική αυτή ανάπτυξη της πλοκής επηρεάζει άμεσα και τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται τα γυναικεία πρόσωπα, τα χαρακτηριστικά των οποίων αναδύονται σταδιακά μέσα από την πορεία των γεγονότων.

¹²www.alithia.gr/newwpaper/07/06/2005

Οι υπηρέτριες του Σεβαστίκογλου δεν είναι αυστηρά καθορισμένες από την αρχή. Αυστηρά οριοθετημένο είναι το σύστημα στο οποίο ανήκουν. Οι γυναίκες της *Αγγέλας* είναι αντιφατικές και απρόβλεπτες. Η συμπεριφορά τους αυτή είναι το μέσον με το οποίο ο συγγραφέας καταφέρνει να αναδείξει και να καταγγείλει τα αίτια που δημιουργούν τα φαινόμενα. Όπως υποστηρίζει ο Σπάθης (1992, 17), το έργο ξεπερνά το Νατουραλισμό, επειδή, μέσα στην πορεία για την ανακάλυψη της αλήθειας, παρακολουθεί και αναδεικνύει την ηθική και ψυχική δοκιμασία των ηρώων.

Ο Γεωργουσόπουλος (2005, ό.π.) διακρίνει στην *Αγγέλα* «έναν ιδεολογικό απόγονο που ως φόρμα συναντάται στον ιταλικό βερισμό και στον κινηματογραφικό νεορεαλισμό του Ντε Σίκα, του Βισκόντι, του Φελίνι, στο νατουραλισμό του Χάουπτμαν και στον ηθικισμό του Σούντρεμαν. Όσον αφορά την ελληνική δραματική και κινηματογραφική παραγωγή, η *Αγγέλα* συγγενεύει κατά τον ίδιο τρόπο με το *Φιντανάκι* του Χορν, την *Καινούρια ζωή* του Μπόγρη, το *Μια νύχτα μια ζωή* του Μελά και την *Αγνή του Λιμανιού* του Τζαβέλα».

Στις εν λόγω επιρροές λοιπόν οφείλεται τα ψυχολογικό υπόβαθρο των ηρωίδων και η ανάδειξη των κινήτρων και των συγκρούσεών τους παρά το γεγονός ότι σε ένα πρώτο επίπεδο φαίνονται αρκετά απλοϊκές.



6.Το Πανηγύρι

6.1. Η υπόθεση

Σε μια τέντα στο θεσσαλικό κάμπο ζει ο Παπλωματάς με τη γυναίκα του Δέσποινα, την κόρη του το Χνούδι και το γιο του τον Τριαντάφυλλο. Στην τέντα επίσης βρίσκονται η γυναίκα του Τριαντάφυλλου, η Μαρίκα, και η γιαγιά της, οι οποίες εγκατέλειψαν το Άργος όπου ζούσαν κι ήρθαν μετά από προτροπή του νεαρού στο θεσσαλικό κάμπο. Η οικονομική κατάσταση της οικογένειας είναι δεινή. Ο Παπλωματάς δεν είναι ιδιαίτερα εργατικός και η οικογένεια ζει από τη Δέσποινα, η οποία πουλά καρπούζια στα πανηγύρια.

Ο Τριαντάφυλλος, επίσης, δεν εργάζεται. Αναλώνει όλο του το χρόνο στον ύπνο. Η στάση του νέου σε συνδυασμό με τη γενικευμένη ανέχεια ωθούν τη Μαρίκα και τη γιαγιά σε έναν ασταμάτητο θρήνο για τα καλά που άφησαν στον τόπο τους, το Άργος. Ο Παπλωματάς ελπίζει να κληρονομήσει έναν πλούσιο θείο και ετοιμάζεται να ταξιδέψει στη Λάρισα για να παραλάβει την κληρονομιά. Η Δέσποινα, όμως, τον εμποδίζει και τελικά για τη Λάρισα φεύγουν ο Τριαντάφυλλος και η Μαρίκα.

Ανήμερα Δεκαπενταύγουστου η Δέσποινα περιμένει επισκέψεις στην τέντα. Πρόκειται για έναν οικονομικά ευκατάστατο φραγκοράφτη που προορίζει για γαμπρό στο Χνούδι. Ο Παπλωματάς διαφωνεί γιατί το Χνούδι είναι ακόμα μικρό και άβουλο, αλλά η Δέσποινα καταφέρνει μεθώντας τον Παπλωματά να αποσπάσει την ευχή του, αφήνοντάς τον ανίκανο να αντιδράσει. Την επόμενη ημέρα γίνεται ο γάμος κρυφά από τον Παπλωματά, ο οποίος, μόλις το αντιλαμβάνεται, προσπαθεί να σκοτώσει το γαμπρό. Η Δέσποινα καταφέρνει να τον γλιτώσει από την οργή του άντρα της και εσπευσμένα κατευοδώνει το ζευγάρι για τη Θεσσαλονίκη. Τις επόμενες δύο μέρες επιστρέφει ο Τριαντάφυλλος

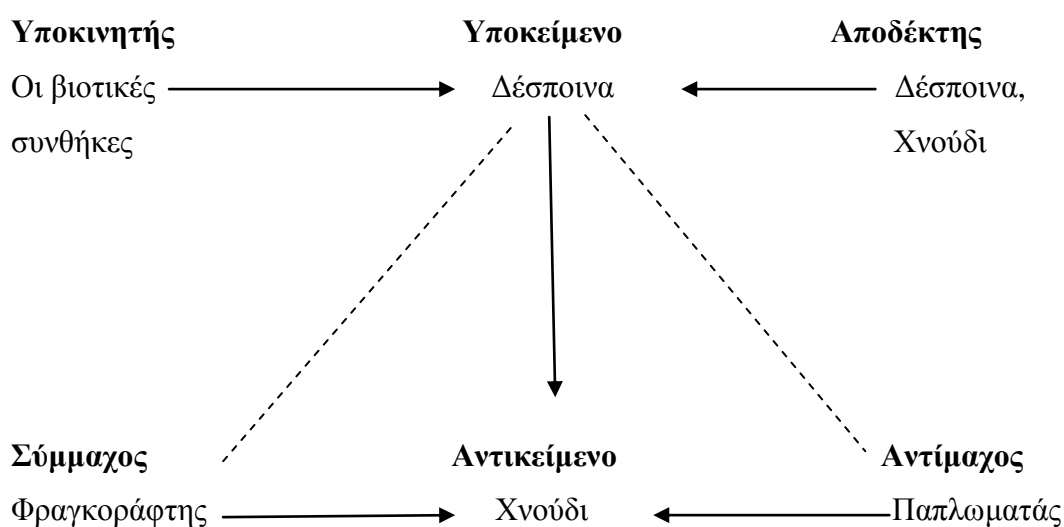
άπραγος από τη Λάρισα. Η Δέσποινα, που είναι βαριά άρρωστη από άσθμα, πεθαίνει.

Είκοσι μέρες μετά το θάνατο της Δέσποινας, ο Τριαντάφυλλος με τη Μαρίκα και τη γιαγιά φεύγουν για να ζήσουν μόνιμα στο Άργος. Ο Παπλωματάς αρνείται την πρόσκληση να τους ακολουθήσει. Όπως εξομολογείται σε ένα γείτονα (το Νάτσινα) σκοπεύει να ξαναπάει στη Λάρισα για την κληρονομιά, γιατί κατά τη γνώμη του ο Τριαντάφυλλος εξαπατήθηκε από τους άλλους κληρονόμους. Ο Νάτσινας προσφέρεται να τον συνοδέψει. Θα ταξιδέψουν μαζί να δούνε και τους παλιούς γνωστούς από το στρατό. Ενώ σχεδιάζουν το μέλλον, ο Παπλωματάς αποκοιμείται. Ο Νάτσινας τον ξαπλώνει στο ράντζο και αποχωρεί. Το έργο κλείνει με τον Παπλωματά να ροχαλίζει όλο και πιο βαθιά.

6.2 Προτυποποίηση της δράσης

Όσον αφορά στην οργάνωση της δράσης στις δύο πρώτες Εικόνες, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι απουσιάζει αυτό που αποκαλούμε πλοκή. Στις συγκεκριμένες Εικόνες παρουσιάζονται αρκετά αναλυτικά οι συνθήκες ζωής και τα χαρακτηριστικά των προσώπων. Το πρόβλημα που φαίνεται να τους απασχολεί όλους είναι η ανέχεια στην οποία βρίσκονται, αλλά κανείς δεν προτίθεται να αναλάβει ενεργό ρόλο προκειμένου να το επιλύσει. Η επικείμενη κληρονομιά προκαλεί αμφιλεγόμενη αλλαγή στα δραματουργικά δεδομένα, αφενός γιατί η Δέσποινα την εντάσσει αμέσως στη σφαίρα των φαντασιώσεων του Παπλωματά, και αφετέρου, γιατί την ευθύνη για την παραλαβή της αναλαμβάνει ο ιδιαίτερα σκηνικός και εξίσου ονειροπόλος Τριαντάφυλλος.

Η δράση οξύνεται στην τρίτη Εικόνα, όπου η Δέσποινα προβάλλει την πρόθεσή της να παντρέψει το Χνούδι.¹³ Η προσπάθειά της για την ικανοποίηση του συγκεκριμένου αιτήματος είναι ικανή και αναγκαία συνθήκη για να προκληθούν αλυσιδωτές αλλαγές και να πυροδοτηθούν συγκρούσεις. Έτσι από την τρίτη ως και την πέμπτη Εικόνα η δράση οργανώνεται ως εξής:



Στις δυο τελευταίες Εικόνες ο θάνατος της Δέσποινας προξενεί τη φυγή του Τριαντάφυλλου – το μόνο γεγονός που αφήνει κάποιο μήνυμα αισιοδοξίας. Η δράση είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Επικρατεί μόνο μια βαριά, υποβλητική ατμόσφαιρα που υπογραμμίζει τη μοναξιά του Παπλωματά.

¹³ Τα κίνητρα της δράσης της Δέσποινας, όπως επίσης και το πόσο η δράση αυτή επηρεάζει την ίδια θα εξηγηθούν αναλυτικά στην ενότητα που ακολουθεί.

6.3. Τα γυναικεία πρόσωπα του έργου

Τα γυναικεία πρόσωπα του έργου δεν παρουσιάζονται αυτόνομα. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους αναδύονται μέσα από τη σύγκριση με το ανδρικό στοιχείο, που το εκπροσωπούν ο Παπλωματάς και ο Τριαντάφυλλος.

Για τον Παπλωματά και το γιο του, το περιβάλλον του θεσσαλικού κάμπου και η φτωχική τους ζωή στην τέντα αποτελούν αδιαπραγμάτευτες σταθερές, παρά το γεγονός ότι και οι δύο χρησιμοποιούν μηχανισμούς διαφυγής από την πραγματικότητα. Ο πρώτος ακροβατεί ανάμεσα στο παρόν και στο μέλλον. Από τη μια αναπολεί τις ένδοξες μέρες της μικρασιατικής εκστρατείας, γεγονός που τον καταξιώνει συνειδησιακά. «Ακόμη και το παρατσούκλι του *Στρατηλάτης*, παραπέμπει σε εκείνη τη χρονική στιγμή ενώ μοιάζει να χλευάζει το παρόν του ήρωα» (Χατζησυμεών 2000, 24). Από την άλλη πλευρά, ο ήρωας προσδοκά τις «άσπρες μέρες» του μέλλοντος που θα έρθουν με την απόκτηση μιας κληρονομιάς.

Όπως υποστηρίζει ο Γραμματάς (2001, 172), όλη η ύπαρξη του εν λόγω προσώπου είναι σταθερά στραμμένη προς κάπου αλλού, προσανατολισμένη σε ένα διαφορετικό σημείο κι έμμονα καθηλωμένη σε αυτό. Η φανταστική αυτή φυγή ευνοείται από το γεγονός ότι ο ήρωας εκούσια δεν συμμετέχει ενεργά στην παραγωγική διαδικασία. Συνεπώς, ο χρόνος του δεν αναλώνεται στην επίλυση προβλημάτων που αφορούν στην καθημερινή επιβίωση, αλλά στο ποτό και στον ύπνο.

Η γενικευμένη απραξία χαρακτηρίζει τη ζωή του Παπλωματά. Ακόμα και η κληρονομιά στην οποία προσβλέπει δεν απαιτεί κανέναν προσωπικό μόχθο από μέρους του. Ο ήρωας, που αδυνατεί να κατανοήσει ότι η αδράνεια επιτείνει το αδιέξοδό του, δεν αναζητεί ουσιαστικές λύσεις στα προβλήματα. Αντιθέτως, αρέσκεται σε αυταπάτες, οι

οποίες λειτουργούν σαν άλλοθι καθώς μεταβιβάζουν την υπαρξιακή και κοινωνική του ολοκλήρωση σε έναν άλλο χρόνο, σε μιαν άλλη διάσταση πέραν της πραγματικής.

Την αδυναμία προσδιορισμού της πραγματικότητας με ρεαλιστικούς όρους την έχει υιοθετήσει και ο γιος του Παπλωματά, ο Τριαντάφυλλος. Εκείνος είχε την ευκαιρία να απομακρυνθεί από τη «μιζέρια», να βιώσει μια φυσιολογική ζωή σε μιαν άλλη πόλη, σε ένα οργανωμένο εργασιακό και οικογενειακό περιβάλλον. Παρόλα αυτά, δεν κατάφερε να αφομοιώσει θετικά τη δυνατότητα της αλλαγής που προσφέρει η ανάληψη ευθυνών και η ομαλή ένταξη στον κοινωνικό περίγυρο. Επέστρεψε στην παράγκα του, προτιμώντας να φαντάζεται έναν ουτοπικό τρόπο ζωής παρά να δημιουργεί έναν αληθινό.

Για εκείνον, η πεμπτουσία της ύπαρξής του βρίσκεται στις εμπειρίες που αποκόμισε από τη στρατιωτική του θητεία. Ο ίδιος θεωρεί ότι απέκτησε κύρος και προσωπικότητα επειδή επισκέφτηκε διαφορετικά μέρη και κατάφερε να δημιουργήσει οικογένεια. Την πλασματική εικόνα που έχει δημιουργήσει για τον εαυτό του ο Τριαντάφυλλος την ενισχύει ο πατέρας του, ο οποίος, αντί να αποδοκιμάσει την οκνηρία του, εκδηλώνει έντονο θαυμασμό για τα δήθεν επιτεύγματα του.

Ο νεαρός, όπως άλλωστε και ο Παπλωματάς, επενδύει στην αβέβαιη απολαβή της κληρονομιάς και μένει απαθής στις ρεαλιστικές απαιτήσεις του παρόντος, τις οποίες προβάλλουν επιτακτικά η ανέχεια της οικογένειας και η εγκυμοσύνη της Μαρίκας.

Η συμπεριφορά της Μαρίκας και της Γιαγιάς διαφέρει από εκείνη των δύο ανδρών μόνο ως προς το ότι εκείνες δεν μπορούν να αγνοήσουν την πραγματικότητα της εξαθλίωσης που αντικρίζουν και για την οποία δεν ήταν προετοιμασμένες. Από την άλλη πλευρά, όμως, δεν προβαίνουν σε καμιά ενέργεια προκειμένου να την ανατρέψουν. Το συνεχές κλάμα των δύο γυναικών αποτελεί εξίσου μια έκφραση αδράνειας και έλλειψης

διάθεσης για πρωτοβουλία. Όπως ο πατέρας και ο γιος προσδοκούν παθητικά μίαν «άλλη» ζωή, έτσι και εκείνες οραματίζονται την επιστροφή τους στον ιδανικό τρόπο ζωής που είχαν στο Άργος, «με το σπιτάκι τους το καθαρό» και τη δουλειά του Τριαντάφυλλου. «Η επιστροφή τους στο Άργος και η δουλειά του Τριαντάφυλλου στο εργοστάσιο δεν αποτελεί ωστόσο απλή ιστορική πραγματικότητα αλλά και μια ελπίδα για όσα τους στερεί το παρόν» (Γραμματάς ό.π., 177).

Η Δέσποινα είναι το πρόσωπο εκείνο που φαίνεται να τηρεί σε σχέση με τα υπόλοιπα πρόσωπα μια πιο ρεαλιστική σχέση με την πραγματικότητα. Ο ρεαλισμός της ηρωίδας έγκειται στο ότι απέναντι στη στασιμότητα και την ανοχή που χαρακτηρίζουν τους άλλους, προτάσσει την αναγκαιότητα για την υπέρβαση της δεδομένης κατάστασης.

Η ηρωίδα έχει την επίγνωση ότι η ανατροπή δεν στηρίζεται σε ψευδαισθήσεις και χίμαιρες αλλά σε πράξεις. Η συγκεκριμένη γυναίκα καταλαμβάνει την εστία του Υποκειμένου της δράσης, καθώς είναι το μόνο πρόσωπο στο έργο που όχι μόνο έχει θέσει ένα στόχο αλλά καταβάλλει και κάθε δυνατή προσπάθει προκειμένου να τον επιτύχει. Η ηρωίδα επιδιώκει ένα ποιοτικό μέλλον για το Χνούδι στο πλευρό του εύπορου Φραγκοράφτη.

Αρχικά φαίνεται ότι η επιδίωξη της ηρωίδας επηρεάζει θετικά μόνο το Χνούδι. Αποδέκτης, όμως, των συνθηκών που δημιουργεί ο επικείμενος γάμος είναι και η ίδια η ηρωίδα, καθώς μέσα από το γεγονός αυτό, όπως και μέσα από τις προσπάθειες που διευκολύνουν την τέλεσή του, η ηρωίδα κατορθώνει να μεταβάλει το δικό της δεινό παρόν.

Πρώτα με την αποκατάσταση της κόρης της, η Δέσποινα εκπληρώνει το ρόλο της ως μητέρας. Επίσης, επιτυγχάνει τη δική τη φυγή και σωτηρία. «Η ηρωίδα εφόσον συνειδητοποιεί ότι για την ίδια είναι αργά εξαιτίας της κλονισμένης υγείας, αγωνίζεται να φτιάξει το μέλλον της κόρης της με το θεσσαλονικιό ράφτη. Αλλά η μετάθεση του

χρόνου σε αυτό της κόρης της είναι μια πράξη που χωρίς να αποσπάται από το παρόν βρίσκει την καταξίωσή της στο μέλλον. Μέσα από τη συνειδησιακή ταύτιση μάνας – κόρης λοιπόν, η Δέσποινα, απαλλάσσοντας το Χνούδι από το θλιβερό παρόν του κάμπου, καταφέρνει έμμεσα να σώσει τον εαυτό της» (Γραμματάς ό.π., 174).

Επιπλέον η επιμονή της να παντρέψει το Χνούδι και να το απομακρύνει οριστικά από την οικογενειακή εστία είναι ο κατεξοχήν τρόπος με τον οποίο η ηρωίδα κατορθώνει να ακυρώσει τον Παπλωματά ως πατέρα και οικογενειάρχη. Συνεπώς, έμμεσα καταργεί το καθεστώς της ανέχειας και της ρευστότητας που οφείλονταν στην απραξία και στην ονειροπόλο διάθεση του άντρα της. Η Δέσποινα στο πρόσωπο του Φραγκοράφτη δεν βρίσκει μόνο το σύζυγο αλλά και έναν πατέρα για την κόρη της ικανό να αναλάβει τις ευθύνες που έχει αποποιηθεί από καιρό ο πραγματικός πατέρας.

Δέσποινα: Έντυσε το κορίτσι σου και το χόρτασε ψωμάκι. Αυτό έκανε!
Το στούπωσε στα γλυκά.[...] Είσ' άξιος να το κάνεις εσύ αυτό;
Δεκαπέντε χρόνια τού πήρες ένα βρακί; Του πήρες;

Η δράση του Παπλωματά από τη θέση του Αντιμάχου είναι εξαρχής ισχνή. Οι αντιρρήσεις του ήρωα που σχετίζονται με το νεαρό της ηλικίας του κοριτσιού και τα τρυφερά του αισθήματα για εκείνο δεν επαρκούν μπροστά στην αναγκαιότητα για αναθεώρηση της κατάστασης που προβάλλει η Δέσποινα.

Παπλωματάς:[...] Τι άλλη χαρά μάς έμεινε στον κόσμο απ'το Χνούδι;
Οι άλλοι έχουν τολάιστον το σπίτι τους, το χωράφι τους το ζευγάρι τους. Εμείς τι έχουμε; Αυτό το κοριτσάκι μάς έδωσε ο Θεός – δροσιά στα γηρατειά μας... Να παντρευτεί δε λέω, αλλά ακόμα δε...

Δέσποινα: Κι αύριο που εμείς θα πεθάνουμε;... Αυτό τι θα γένει; Το σκέφτηκες;[...] Το σκέφτηκε, όμως ο Θεός! Και διάταξε το Φραγκ-

οράφτη και του 'πε: "Πάγαινε στον κάμπο και βρες μια παπαρούνα που τη λένε Χνούδι".

Η Δέσποινα παρουσιάζεται να κατανοεί και να αποδέχεται τους όρους της ζωής είτε είναι αστάθμητοι είτε είναι ορθολογικοί, και επομένως δρα από θέση ισχύος αφήνοντας τον Παπλωματά στο περιθώριο. Προσκαλεί το Φραγκοράφτη εν αγνοία του, αποσπά τη συγκατάθεσή του για το γάμο χωρίς εκείνος να το συνειδητοποιήσει και τέλος η σωματική της δύναμη αποδεικνύεται μεγαλύτερη από τη δική του, αφού κατορθώνει να τον εμποδίσει από το να επιτεθεί στο γαμπρό.

Από την άλλη πλευρά, η Δέσποινα, η οποία είναι το πρόσωπο που εισέρχεται δυναμικά στο προσκήνιο επιδιώκοντας και δρομολογώντας τις εξελίξεις, στην πράξη δεν επωφελείται καθόλου απ'αυτές. Όπως για τον Παπλωματά η υπέρβαση της πραγματικότητας γίνεται μόνο χάρη στην πίστη του σε ένα ζωτικό ψεύδος, έτσι και για την ηρωίδα η υπέρβαση της πραγματικότητας είναι έμμεση. Στην ουσία δεν αποφεύγει ούτε τη σκληρή ζωή του κάμπου, ούτε το οδυνηρό για την ίδια τέλος. Η προβολή του μέλλοντος της κόρης στο δικό της παρόν και η ευεργετική επίδραση αυτής της διαδικασίας στη διαχείριση της πραγματικότητας από μέρους της επιβεβαιώνουν τη σημασία των ψευδαισθήσεων και καθιστούν την καταφυγή σ' αυτές αναπόφευκτη.

6.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο

Στο *Πανηγύρι* οι παραδοσιακοί ρόλοι ανάμεσα στο ανδρικό και το θηλυκό στοιχείο έχουν αντιστραφεί. Η κεντρική ηρωίδα παρουσιάζεται εξ αρχής να έχει οικειοποιηθεί το ρόλο του άνδρα. Είναι το πρόσωπο εκείνο που συμμετέχει στην παραγωγική διαδικασία και λαμβάνει τις κρίσιμες αποφάσεις (εμποδίζει το σύζυγό της να ταξιδέψει στη Λάρισα,

δρομολογεί το γάμο της κόρης). Επίσης ο τρόπος που αντιμετωπίζει την πραγματικότητα προσιδιάζει περισσότερο στην ανδρική ιδιοσυγκρασία. Οι λύσεις που προτείνει έχουν ορθολογική βάση και η ηρωίδα προχωρά στην υλοποίησή τους χωρίς συναισθηματισμούς και παλινδρομήσεις. Στο πρόσωπο της Δέσποινας ο Κεχαΐδης παρουσιάζει μια γυναίκα που ισοπεδώνει την ανδρική παρουσία και αναδεικνύεται σε απόλυτο ρυθμιστή του δραματικού μύθου.

Όμως, παρά το ισχυρό προφίλ της ηρωίδας, το έργο απέχει πολύ από την προβολή και την προώθηση των νόμων της γυναικείας χειραφέτησης. Το γεγονός ότι η γυναικεία θέση παραμένει ανεπηρέαστη από την ανδρική και τελικά επιβάλλεται οφείλεται στην εξαιρετικά αδύναμη φύση της δεύτερης. Η ανατροπή της παραδοσιακής γυναικείας υποτέλειας μοιάζει δεδομένη τη στιγμή που ο άνδρας είναι ανάξιος για δράση και πρωτοβουλία. Άλλοτε παγιδευμένος στον ενδιάμεσο κόσμο ενός ένδοξου παρελθόντος και ενός ανυπόστατου μέλλοντος, άλλοτε γιατί βρίσκεται υπό την επήρεια του ποτού, ο Παπλωματάς είναι ο εκφραστής της ουτοπίας και του παραλόγου. Από την άλλη πλευρά, η οπτική με την οποία η Δέσποινα αντιμετωπίζει την πραγματικότητα και ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί εκφράζουν τη λογική, γεγονός που διευκολύνει την επικράτηση της δικής της βούλησης.

Έτσι, ο συγγραφέας παρουσιάζει μια γυναίκα η οποία, με τη δράση της, αν και κατορθώνει εξολοκλήρου να απαξιώσει τον Παπλωματά, εξακολουθεί να αποδίδει στο αρσενικό στοιχείο τον πλέον σημαίνοντα ρόλο. Το μέλλον της κόρης της, όπως και για την ίδια η έμμεση ανατροπή της πραγματικότητάς της, εξαρτώνται αποκλειστικά από έναν άνδρα, από την οικονομική και κοινωνική επιφάνειά του. Ο «μεσσιανικός» ρόλος με τον οποίο επιφορτίζεται η ανδρική παρουσία στο συγκεκριμένο έργο αντανακλά μίαν υποτιμητική άποψη για τη γυναικεία προσωπικότητα, γιατί defacto στερεί από τις γυναίκες (στην

προκειμένη περίπτωση το Χνούδι αλλά και την ίδια τη Δέσποινα) την ικανότητα να προστατεύσουν μόνες τους τον εαυτό τους και να αλλάξουν το προβληματικό παρόν τους.

Επίσης, σύμφωνα με την οπτική της ηρωίδας είναι αναγκαία η καταστρατήγηση αξιών όπως η κοριτσίστικη αθωότητα και η αξιοπρέπεια προκειμένου να επιτευχθεί η σωτήρια παρέμβαση του άνδρα γεγονός που επίσης υποβιβάζει τη γυναικεία φύση. Η Δέσποινα λειτουργεί σχεδόν ως προαγωγός. Πρώτα καθοδηγεί το Χνούδι στο πώς να προκαλεί το ερωτικό ενδιαφέρον: *Γύρνα γύρω γύρω να κάνει ομπρέλα το φουστανάκι σου.* Έπειτα το διδάσκει να συμβιβάζεται με της ανδρικές σεξουαλικές επιθυμίες:

Χνούδι: *Φοβάμαι, μάνα [...].*

Δέσποινα: *Φοβάσαι; Τι φοβάσαι;*

[...]

Χνούδι: *Κάθε λίγο “έλα να σε φιλήσω” κι “έλα να σε φιλήσω”;*

Δέσποινα: *Εσύ φίλαγες λογιών – λογιών κασίκια στο πανηγύρι και δεν μπορείς να φιλήσεις τον άντρα σου; Έτσι είμαστε εμείς οι γυναίκες... Στην αρχή τα φοβόμαστε τα φιλιά, αλλά άμα τα συνηθίσουμε... μας αρέεεεσουν!*

Δεν είναι καθόλου τυχαίο το ότι εκείνος που θεωρεί τη γυναικεία τιμή και υπόληψη ως υπέρτατα αγαθά είναι ο Παπλωματάς. Εκείνος με το χαρακτήρα που διαθέτει μπορεί να εξακολουθεί να πιστεύει σε αξίες, οι οποίες μπροστά στην αναγκαιότητα της επιβίωσης καθίστανται ανεδαφικές, όπως άλλωστε και ολόκληρη η κοσμοθεωρία του.

Χνούδι: *Γιατί δε μ’ αφήνεις να σεργιανίσω λίγο μονάχη κάτω στο πανηγύρι;*

Παπλωματάς: *Για να πάθης πάλι τα ίδια; Να σε βάλουν στην μέση τίποτες σωφεραίοι, όπως την άλλη φορά και να σου σηκώνουνε τα φουστάνια; Είσαι όμοια η Παναγία, πρέπει να κρατάς τη θέση σου.*

Συγκεφαλαιώνοντας, ο συγγραφέας θίγει το ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης με έναν τρόπο παράδοξο. Από τη μια, προβάλλει μια ισχυρή γυναικεία προσωπικότητα έναντι σε μια ανίσχυρη ανδρική. Από την άλλη, σε αντιδιαστολή με τη δυνατή γυναίκα, ο αδύναμος και ονειροπόλος άνδρας είναι υπέρμαχος της γυναικείας αξιοπρέπειας, τη στιγμή που η διατήρηση της υπό την πίεση της υπάρχουσας κατάστασης χάνει εντελώς τη σημασία της. Με τον τρόπο αυτό ο Κεχαΐδης, χωρίς καθόλου πρόθεση για διδακτισμό ρίχνει μια διεισδυτική ματιά σε μια κοινωνία που υποδαυλίζει τόσο τη θέση της γυναίκας όσο και την αξία της προσωπικότητάς της.

6.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων

στο κοινωνικό πλαίσιο

Το *Πανηγύρι* γράφτηκε το 1962 και ανέβηκε στη σκηνή το 1964 από το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν. Στο *Πανηγύρι* ο συγγραφέας διαπότισε τα πρόσωπά του με την ελπίδα για την έλευση του απροσδόκητου που θα βελτιώσει τις συνθήκες της ζωής τους. Οι ήρωες του έργου αντικατοπτρίζουν τη φιλοσοφία του Νεοέλληνα, μια φιλοσοφία που γεννιέται μέσα από την απογοήτευση, καθώς το αίσθημα του ανικανοποίητου για συλλογική κοινωνική πρόοδο και αλλαγή είναι έκδηλο.

Το στερημένο περιβάλλον, η έλλειψη προοπτικής και οι δυσκολίες διαβίωσης που περιγράφονται στο *Πανηγύρι* αντικατοπτρίζουν την ένδεια

που πλήττει όχι μόνο το θεσσαλικό κάμπο αλλά και ολόκληρη την ελληνική κοινωνία της εποχής. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, οι αιθεροβάμονες, εκείνοι που εθελουφυλούν μπροστά στα προβλήματα και αναλώνουν την ύπαρξή τους προσδοκώντας τον άμοχθο πλουτισμό ή μια φανταστική αναγνώριση της αξίας τους είναι συνηθισμένα πρόσωπα της ελληνικής κοινωνίας. Τα πρόσωπα αυτά πλεονάζουν στην ανθρωπογεωγραφία του συγγραφέα, καθώς η σύγκρουση ανάμεσα στην αλήθεια και την ψευδαίσθηση απασχολεί το συγγραφέα σε μόνιμη βάση. Στο *Πανηγύρι* εκπροσωπούνται από τον Παπλωματά και τον Τριαντάφυλλο.

Η απουσία ταξικής συνείδησης που προβάλλεται από την αεργία του Τριαντάφυλλου και του Παπλωματά, η αδυναμία να αποδοθεί ένας οποιοσδήποτε κοινωνιολογικός ορισμός στην έννοια «σπίτι», «κοινωνικό στρώμα» και επάγγελμα είναι ένα ερμηνευτικό αδιέξοδο που σκόπιμα παρουσιάζει ο συγγραφέας (Γραμματάς ό.π.,178). Με τον τρόπο αυτό, οι εν λόγω ήρωες ταυτίζονται με τους μικροαστούς Νεοέλληνες, που ανίκανοι να φτάσουν στην αυτοπραγμάτωση μέσα από την ουσιαστική συμμετοχή τους στην παραγωγική διαδικασία και την αναγνώριση του κοινωνικού τους ρόλου, αποζητούν τη δικαίωση έστω στο επίπεδο του φαντασιακού.

Σύμφωνα με τον Μαγιάρ (1997, 99): «Όπως και οι περισσότεροι Έλληνες έτσι και οι χαρακτήρες του Κεχαΐδη είναι αδιόρθωτα αισιόδοξοι και αντί να προσγειωθούν ομαλά στην πραγματικότητα προτιμούν να ζουν στις φαντασιώσεις τους, ενώ παράλληλα όπως οι φυλακισμένοι συνωμοτούν για τη μεγάλη απόδραση. Υπάρχει και μια Τρίτη λύση – ίσως πιο ρεαλιστική για να επιτύχει κανείς αυτό που επιζητά στο συγκεκριμένο κόσμο– να ξεπουλήσει τον εαυτό του προκειμένου να αποκτήσει υλικά αγαθά ή να ανέβει κοινωνικά».

Αυτή τη λύση εφαρμόζει στο έργο η Δέσποινα. Μέσα από τις αντιλήψεις και τη συμπεριφορά της, ο συγγραφέας αποτυπώνει την ετοι-

μότητα του Νεοέλληνα να αποδεσμευτεί από τα παραδοσιακά ιδανικά και τις αξίες προκειμένου να κερδίσει στον αγώνα για επιβίωση.

Η ηρωίδα όπως και οι Έλληνες των αρχών του '60 επαναπροσδιορίζουν την ταυτότητά τους προκειμένου να ανταπεξέλθουν στις συνθήκες της νέας εποχής. Η αποδοχή της μικροαστικής ιδεολογίας από την πλευρά του συγκεκριμένου δραματικού προσώπου είναι προφανής. Οι λύσεις που προσφέρουν άμεση οικονομική και κοινωνική άνοδο, χωρίς να καταβάλλεται ιδιαίτερος κόπος και χωρίς να επιτυγχάνεται ουσιαστική ανατροπή των παραγόντων εκείνων που κρατούν το μικροαστό καθηλωμένο μπροστά στις εξελίξεις και ανυπεράσπιστο μπροστά στις δυσκολίες, είναι το «μανιφέστο» της ιδεολογίας αυτής. Η εμμονή της Δέσποινας για το γάμο της κόρης της και ο τρόπος που τελικά το κατάφερε επιβεβαιώνουν την υλοποίηση αυτού του ιδεώδους με τον καλύτερο τρόπο.

6.6. Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων

Ο συγγραφέας δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον για την ψυχολογία των ανθρώπων της υπαίθρου καθώς και ο ίδιος κατάγεται από το θεσσαλικό κάμπο.¹⁴ Ο ίδιος στο προλογικό σημείωμα που συνοδεύει το *Πανηγύρι* αφιερώνει το έργο σε αυτούς τους ανθρώπους και εξηγεί χαρακτηριστικά: «Η ζωή των ανθρώπων του θεσσαλικού κάμπου που περιπλανιούνται ακολουθώντας τις εμποροπανηγύρεις ως μικροπωλητές, ως παπλωματάδες, ως φωτογράφοι κλπ, είναι μια απέραντη θλίψη. Το φοβερό κρύο και οι ατελείωτες βροχές του χειμώνα, η εξουθενωτική,

¹⁴ Για πρώτη φορά ασχολείται με το θέμα το 1959, γράφοντας το *Μεγάλο Περίπατο*, που αποτελεί το πρόπλασμα του *Πανηγυριού* (Χατζησυμεών 2000).

μέχρις αποχαυνώσεως ζέστη το καλοκαίρι, η φτώχεια και αμορφωσιά και προπαντός η ανάγκη να μετακινούνται αδιάκοπα, τους έχουν ρημάξει. Έτσι γίνονται ανίκανοι να διαχειριστούν θετικά τη δυστυχία τους. Πέφτουν στον ύπνο, στο κρασί και στη μοιρολατρία περιμένοντας εκ Θεού τις άσπρες μέρες».

Παρά το γεγονός ότι ο Κεχαΐδης μεταφέρει προσωπικές εμπειρίες και αληθινές καταστάσεις, η γραφή του στο *Πανηγύρι* δεν ακολουθεί τις επιταγές του νατουραλισμού, ούτε στοχεύει στην ηθογραφική παρουσίαση της αγροτικής ζωής. «Ενώ σ' ένα επιφανειακό επίπεδο το έργο κινείται στα πλαίσια του νατουραλιστικού – ηθογραφικού θεάτρου, στο βαθμό που ο στόχος δεν είναι τόσο η περιγραφή (ούτε η κριτική) των αντικειμενικών συνθηκών της κοινωνικής πραγματικότητας και “του κοινωνικού ήθους” των προσώπων, όσο η προβολή του υποκειμενικού τρόπου με τον οποίο τα πρόσωπα βιώνουν αυτήν την πραγματικότητα μέσα από τον ψυχολογικό μηχανισμό της φυγής και της αυταπάτης, το έργο ξεφεύγει από τα ιδεολογικά δεδομένα του νατουραλισμού και της ηθογραφίας» (Κοιλιάκου 1984, 26).

Ο ρεαλισμός στο συγκεκριμένο έργο δεν είναι αμιγής. Εξάλλου συγγραφέας δεν αναζητά την πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας, από τη στιγμή που δεν παρουσιάζει μια ενιαία και αντικειμενική αντίληψή της. Οι ήρωες του *Πανηγυριού* βιώνουν το δικό τους προσωπικό σύμπαν, παρά το γεγονός ότι οι εξωτερικές συνθήκες είναι σε μεγάλο βαθμό κοινές για όλους. Έτσι η ανατροπή ή και η διόρθωση των συνθηκών αυτών δεν μπορεί παρά να στηρίζεται σε υποκειμενικές και ασύμπτωτες αντιλήψεις με κυρίαρχό τους στοιχείο τη φυγή και τη φαντασίωση. Κάποιοι ήρωες παγιδεύονται εντελώς στον κόσμο του ονείρου αγνοώντας τις συνθήκες που ζουν (Παπλωματάς), κάποιοι καταφεύγουν σε αυτόν ακριβώς επειδή αναγνωρίζουν την πραγματικότητα που τους περιβάλλει (Δέσποινα) και κάποιοι αναγκάζονται να στραφούν

στην πραγματική ζωή μετά τη συνειδητοποίηση της διάψευσης των ονείρων τους (Τριαντάφυλλος).

Μολονότι ο ίδιος ο συγγραφέας ισχυρίζεται ότι στο συγκεκριμένο έργο έχει καταφέρει να διακόψει κάθε σχέση με τον Τενεσί Ουίλιαμς, που άσκησε μεγάλη επιρροή στα πρωτόλειά του (Χατζησυμεών 2000, 24), το έργο διατηρεί στο ακέραιο κάποιο από τα στοιχεία της υποβλητικής και ποιητικής ατμόσφαιρας του Αμερικάνου συγγραφέα. Επίσης, όσον αφορά το θέμα του έργου, η αδυναμία της ενεργητικής αντιμετώπισης της πραγματικότητας και η διαφυγή στο χώρο της ουτοπίας απηχούν την επίδραση του ξένου δραματουργού.

Επίσης εκτός από το ρεαλισμό θα μπορούσαμε να ανιχνεύσουμε στοιχεία του παραλόγου, τα οποία είναι: ο ειρωνικός τίτλος του έργου, το γεγονός ότι η οικογένεια ζει σε μια τέντα, το ότι μοιάζει να τρέφεται μόνο με καρπούζι, το ότι ο Τριαντάφυλλος κοιμάται συνεχώς επί δέκα μέρες, το ασταμάτητο κλάμα της γιαγιάς και της Μαρίκας (Χατζησυμεών ό.π., 25).

Έτσι, στο *Πανηγύρι*, ο συγγραφέας αποφεύγοντας την άμεση καταγγελία κατορθώνει να παρουσιάσει σε βάθος την ψυχολογία των ηρώων του, την προσωπικότητα και τα κίνητρα της δράσης του καθενός. Έτσι οι ήρωες δεν σκιαγραφούνται μέσα από τη μανιχαϊστική διάκριση ανάμεσα στο καλό και στο κακό και καθίστανται όχι μόνο κατανοητοί αλλά και συμπαθείς.

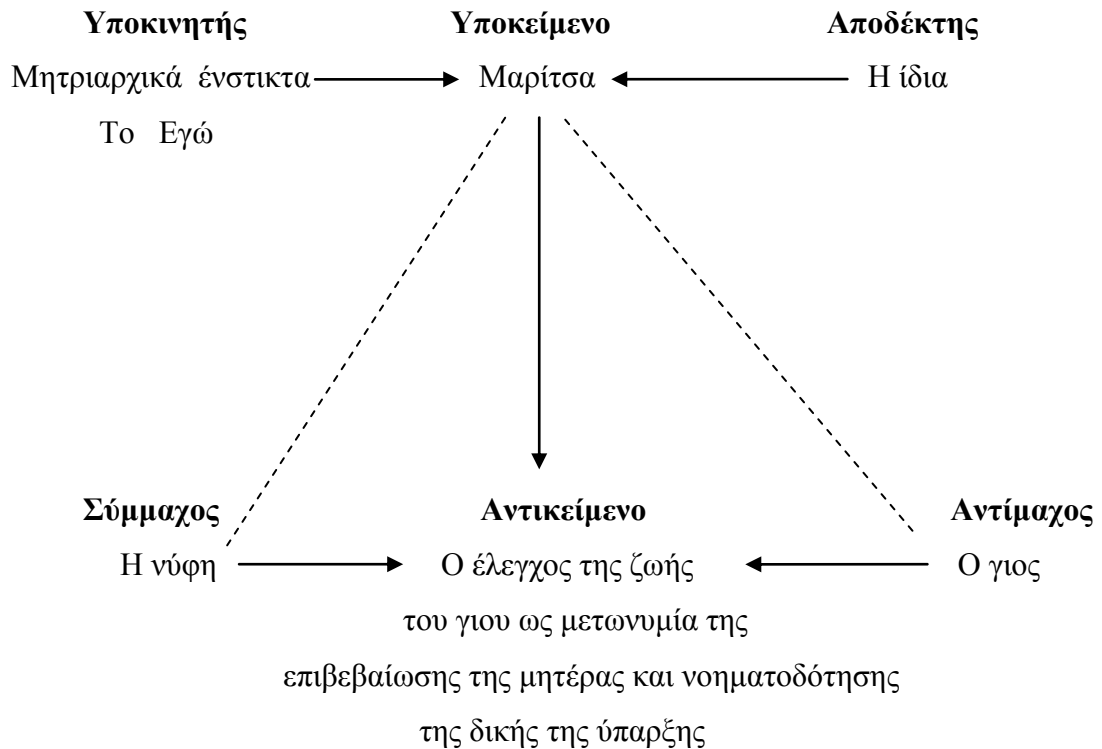


7.Το Ματς

7.1. Η υπόθεση

Η υπόθεση διαδραματίζεται σε ένα αστικό σπίτι στα τέλη της δεκαετίας του '70. Στο *Ματς* του Γιώργου Μανιώτη, παρακολουθούμε την καθημερινότητα μιας τριμελούς οικογένειας. Ο σύζυγος (Γιάννης) είναι καθηλωμένος σε αναπηρικό καροτσάκι. Ο ίδιος είναι αμέτοχος στη δράση. Ο γιος (Στάθης) είναι ένας νέος 18 ετών, που εργάζεται και παράλληλα φοιτά στο νυχτερινό σχολείο. Το κάλεσμα της ηλικίας του για ανεξαρτησία, ξεγνοιασιά, διασκέδαση και έρωτα τον φέρνει αντιμέτωπο με τις επιθυμίες της μητέρας του Μαρίτσας. Η Μαρίτσα καθορίζει τα πάντα στη ζωή του παιδιού της. Η επέμβασή της ξεκινάει από τα απλά, όπως για παράδειγμα το ντύσιμο, και καταλήγει στα πιο πολύπλοκα, όπως είναι η επιλογή της κατάλληλης συζύγου. Σε κάθε περίπτωση, η μητέρα κατορθώνει να επιβάλλει την άποψή της, καθιστώντας το γιο υποχείριό της.

Προτυποποίηση της δράσης



Η Μαρίτσα καταλαμβάνει τη θέση του Υποκειμένου της δράσης. Αίτημά της είναι ο απόλυτος έλεγχος της ζωής του γιου της Στάθη. Η διαδικασία αυτή της χειραγώγησης γίνεται απολύτως συνειδητά γιατί έτσι η μητέρα θεωρεί ότι τον προστατεύει.

Την εστία του Αντιμάχου την καταλαμβάνει ο ίδιος ο γιος, ο οποίος αισθάνεται να απειλείται από το ασφυκτικό κλίμα που δημιουργείται καθώς η προστατευτική ακτίνα της μητέρας ξεπερνά κατά πολύ τα επιτρεπόμενα όρια, με αποτέλεσμα τον πλήρη ευνουχισμό του. Αν και παρά τη θέληση του και παρά την αντίσταση που προβάλλει, το αποτέ-

λεσμα της δράσης της μητέρας καταλήγει στον ίδιο. Έτσι προσδιορίζεται ως θύμα της εξουσιαστικής συμπεριφοράς της μητέρας του.

Ουσιαστικός όμως Αποδέκτης (με την έννοια του προσώπου που επωφελείται) είναι η Μητέρα, καθώς με το να επιβεβαιώνει τον κυριαρχικό της ρόλο, δίνει νόημα στη ζωή της.

Εφόσον λοιπόν ουσιαστικός Αποδέκτης των ενεργειών της είναι η ίδια η ηρωίδα, τότε θα πρέπει να αναζητήσουμε τα κίνητρα της δράσης σε αιτίες που έχουν να κάνουν με την ικανοποίηση του Εγώ της. Πώς αλλιώς να εξηγηθεί το κίνητρο με βάση το οποίο μια Μητέρα θα στόχευε στον πλήρη ευνουχισμό το νεαρού γιου της υπονομεύοντας το δικαίωμά του στη ζωή και εντέλει στην ευτυχία, χωρίς μάλιστα ο ίδιος να παρουσιάζει κάποιο πρόβλημα διανοητικής ανεπάρκειας ή κοινωνικής προσαρμογής; Σύμμαχος της είναι η νύφη της, στο πρόσωπο της οποίας η Μαρίτσα «βλέπει» την προέκταση του εαυτού της.

Οι λόγοι για τους οποίους η ικανοποίηση του Εγώ αποτελεί προτεραιότητα για ένα δραματικό πρόσωπο που έχει την ιδιότητα της «μητέρας» επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες. Όπως πάντως διαφαίνεται από την προτυποποίηση της δράσης, ο Μανιώτης συνθέτει μια αινιγματική γυναικεία φιγούρα της οποίας η δράση και η συμπεριφορά είναι ιδιαίτερα περίπλοκες.

7.3. Τα γυναικεία πρόσωπα

Κεντρικό πρόσωπο του συγκεκριμένου έργου είναι η Μητέρα, η οποία ενορχηστρώνει τη δράση κατά τέτοιο τρόπο ώστε να αγνοεί την παρουσία του πατέρα και τις επιθυμίες του γιου. Ο πρώτος παρουσιάζεται σωματικά και ψυχικά αδύναμος. Καθηλωμένος στο αναπηρικό καροτσάκι λειτουργεί στο περιθώριο των γεγονότων. Η ύπαρξή του περιορίζεται σχεδόν αποκλειστικά στο σχολιασμό των ενεργειών και των

επιλογών της ηρωίδας. Ο σχολιασμός του, παρά τον οξύ και καυστικό χαρακτήρα του, δεν φτάνει σχεδόν ποτέ στην ευθεία αντιπαράθεση.

Ο Γιάννης, μόνος και ανυπεράσπιστος, στέφεται στην αναζήτηση μιας σιωπηρής συμμαχίας με το θεατή. Ο ήρωας κινείται σε μια ακαθόριστη γραμμή ανάμεσα στο δραματικό και στον εξωδραματικό κόσμο, γεγονός που στοιχειοθετεί τη διχασμένη φύση του. Είναι μια παρουσία εν απουσία. Βρίσκεται, έτσι, σε συνεχή διάσταση ανάμεσα σε αυτό που είναι και σε αυτό που θα ήθελε να είναι, την επιθυμία του να αντιδράσει και παράλληλα την αδυναμία του να προκαλέσει οποιαδήποτε αλλαγή.

Ο ήρωας έχει αποδεχθεί τη μοίρα του, το γεγονός ότι είναι στη σκιά της συζύγου του: *Χρόνια τώρα μας έχει όλους στο βρακί της.* Πρόκειται για μια ηττοπαθή στάση που οδηγεί σε έναν αναγκαίο συμβιβασμό από την πλευρά του, προκειμένου να διασφαλίσει στον εαυτό του τη δυνατότητα να υπάρχει έστω και στην αφάνεια: *Δεν κάνει να μας δουν μαζί.* Ο πατέρας, υιοθετώντας την παραπάνω συμπεριφορά, απεκδύεται την ιδιότητα του ισχυρού. Στο γεγονός αυτό συνηγορεί και η σωματική αναπηρία του. Έτσι, η ανάληψη της εξουσίας καθίσταται εύκολη διαδικασία για τη Μητέρα, η οποία μάλιστα υποβαθμίζει περισσότερο τον ήδη αδύναμο άνδρα αντιμετωπίζοντάς τον ως παράσιτο. Κατά την ίδια, ο Γιάννης δεν έχει στοιχειώδη δικαιώματα, όπως για παράδειγμα να εκφέρει γνώμη για το γιο του.

Γιάννης : *Δε σε νοιάζει η ψυχή του παιδιού σου;*

Μαρίτσα: *Βρε δεν κοιτάς τα χάλια σου λέω εγώ.*

Επίσης, πάλι σύμφωνα με την αντίληψή της, ο σύζυγος βλάπτει τη γενική καλή εικόνα της οικογένειας. Η άποψη αυτή έχει ήδη γίνει δεκτή από τον κοινωνικό περίγυρο, γεγονός που αποτυπώνεται στα λόγια της νύφης: *Το μοναδικό μελανό σημείο είστε εσείς.*

Ο γιος δρα από την εστία του Αντιμάχου. Η νεανική του ορμή τον οπλίζει με δυναμισμό. Διψά για τη διεκδίκηση όλων όσων επιθυμεί: τα υλικά αγαθά, τις εμπειρίες και τον έρωτα.

Η ηρωίδα όμως, κατορθώνει με εξαιρετική μαεστρία να χειραγωγήσει τη βούληση του παιδιού με κάθε μέσο, θεμιτό η αθέμιτο. Το σπορ ντύσιμο που ονειρεύεται ο Στάθης δεν θα αγοραστεί τελικά, γιατί η μητέρα, που είναι οπαδός της μέσης λύσης, κρίνει ως αποτελεσματικότερη την αγορά ενός απογευματινού κουστουμιού. Η επιθυμία του νεαρού για βραδινή έξοδο την αναγκάζει να βγάλει από τη φαρέτρα της το όπλο της αρρώστιας :... *Ναι κι η καρδιά μου είναι χάλια... Χάλια, Στάθη μου.* Η ηρωίδα, επίσης, γνωρίζει ότι για πετύχει το σκοπό της πρέπει να κάνει και κάποιες υποχωρήσεις .

Μαρίτσα: *Χαίρεσαι που με κατάφερε...*

Έτσι δεν είναι, Γιάννη; ε;

Όσο μπορώ να τον κρατήσω μέσα θα τον κρατήσω ...

Και όπως καταλαβαίνεις ... πρέπει να έχει κάτι να ασχολείται.

Δεν είμαι παράλογη.

Η μητέρα, ακολουθώντας το αλάνθαστο ένστικτό της, μπορεί να διακρίνει όλους του κινδύνους που απειλούν το γιο της.«Για αυτό όταν κάποτε ο έφηβος τυλίγεται για παντρεία από κάποιο πορνίδιο και αρχίζει να τσακίζει τα πιάτα διαπληκτιζόμενος με τη μητέρα του που εναντιώνεται στο γάμο αυτόν, εκείνη μεταφέρει στη γειτόνισσα τα γυαλικά της για προφύλαξη, αλλά δεν παραιτείται από την άρνησή της και τελικά τον σώζει με το γάμο μιας άλλης που η ευήθης ευθυκρισία της εγγυάται πως

θα τη διαδεχτεί αντάξια στη συνετή καθοδήγηση που υποβάλλει εκείνη το γιο της»(Σκουλούδης 1999, 385).¹⁵

Έτσι η νύφη είναι προέκταση της Μητέρας. Η καταπίεση του άνδρα ολοκληρώνεται, κληροδοτείται από τη μητέρα στη σύζυγο. Ο γιος, όπως άλλωστε και ο πατέρας, έχει αμετάκλητα ηττηθεί. Η σύγκρουση ανάμεσα στο ανδρικό και στο θηλυκό στοιχείο αποδίδεται συμβολικά από το συγγραφέα στο τέλος του έργου μέσα από τη διεκδίκηση του κουμπιού της τηλεόρασης. Ο νέος παρακολουθεί έναν ποδοσφαιρικό αγώνα. Η μητέρα προτιμά ένα δακρύβρεχτο σίριαλ. Οι δυο ήρωες επιδίδονται (όπως οι παίκτες του *Ματς* – η αλληγορία είναι μάλλον προφανής), σε έναν αγώνα για το τίπος τελικά η βούληση θα υπερισχύσει. Στο φινάλε ακούγεται δυνατά ο σπίκερ του αγώνα και ο Μανιώτης θέτει ως τελευταία σκηνική οδηγία, σηματοδοτώντας το κλείσιμο, τη διάχυση λευκού εκτυφλωτικού φωτός που καλύπτει τα πάντα. Ο συγγραφέας επιβάλλει στο θεατή μια διά της εικόνας κάθαρση που εκπορεύεται από την οξύμωρη σχέση του φωτισμού που τυφλώνει (Θωμαδάκη 1999, 288).

Η συμπεριφορά αυτή της εν λόγω ηρωίδας μπορεί να έχει φροϋδική προέλευση ή και να οφείλεται σε άλλου είδους ψυχοκοινωνικά αίτια. Η Πετράκου (1998, 55) σχολιάζοντας τα οικογενειακά έργα του Μανιώτη αναφέρει: «Οι μητέρες του ανταποκρίνονται ακριβώς στη φροϋδική αντίληψη: Διακατέχονται από το φθόνο του ανδρισμού και γ' αυτό το παιδί ιδιαίτερα το αρσενικό είναι υποκατάστατό του [...]. Ο γιος αντιπροσωπεύει τη μοναδική ευκαιρία να δουν τον εαυτό τους με αντρική μορφή». Με την έννοια αυτή το αρσενικό τέκνο ισοδυναμεί με ερωτικό αντικείμενο. Έτσι δικαιολογείται το αίσθημα της απόλυτης κτητικότητας κι η ηδονή που προκαλεί τελικά η κυριαρχία της μητέρας

¹⁵ Αναδημοσίευση από την *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 5 Μαρτίου 1978.

στο γιο.¹⁶ Ο Λιγνάδης (1984, 53) κάνει λόγο για την *ενεργητική αγάπη* της μητέρας προς το γιο, που συνιστά ύβρη καθώς προκαλεί πάντα μιαν επέμβαση στην ψυχή του άλλου.

Ένα ενδεχόμενο, επίσης, που κατά τη γνώμη μας αφήνει ανοιχτό ο συγγραφέας είναι ότι με την καταπιεστική της στάση, η μητέρα εκφράζει το μίσος τη προς τον ίδιο τον άνδρα της. Στο πρόσωπό του απεικονίζεται το άτομο που «κάποτε προσπάθησε να αντισταθεί στη χαμοζωή και τσακίστηκε. Έμεινε ένα ανάπηρο παράσιτο πληρώνοντας το φόρο παραδοχής της ήττας του» (Λιγνάδης 1999, 343).¹⁷ Στη λογοτεχνία υπάρχει ένας όρος που λέει ότι όσο πιο πολύ έχει την αίσθηση του απολεσθέντος παραδείσου τόσο ο χαρακτήρας αυτός γίνεται *ψυχολογικό τέρας*. Για την ηρωίδα του *Ματς* ο χαμένος παράδεισος είναι η ανικανότητα του πατέρα να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της οικογένειας και της κοινωνίας.

Ο πατέρας, υπερασπιζόμενος την ελεύθερη βούληση του παιδιού, θα χρησιμοποιεί το εξής επιχείρημα: *Κοίταξε, παιδί μου, να πάρεις μια τίμια σαν τη μάνα σου να σε λιώσει*. Ο πατέρας «έλιωσε», γιατί αφέθηκε από τη ζωή με την ίδια ευκολία που παραιτείται από την ακόλουθη λογομαχία με τη σύζυγο του, δηλώνοντας την αδυναμία του να ανταποκριθεί στο ρόλο του ισχυρού.

Μαρίτσα: *Αν ήταν άλλη στη θέση σου θα σε είχε πετάξει στο δρόμο να σαπίσεις.*

Γιάννης: *Κι υστέρα;*

Μαρίτσα: *... Πριν καλά καλά αρχίσεις ... παραδόθηκε, Γιάννη!!!*

Μαρίτσα: *... Αλλά τι λέω...*

¹⁶ Η ίδια εξηγεί ότι: «Το πρόβλημα κατά πόσον είναι νόμιμο να αντιμετωπίζονται οι ήρωες της λογοτεχνίας σαν πραγματικά πρόσωπα, τα οποία είναι δυνατόν να αναλυθούν ψυχολογικά έχει προ πολλού τεθεί και ξεπεραστεί. Κατά το Λακάν οι ψυχαναλυτές έλκονται από τον Άμλετ όπως τα γατάκια από ένα κουβάρι μαλλί» (ό.π., 59).

¹⁷ Αναδημοσίευση από το Γ. Μανιώτης, *Η Κρυστάλλω ήταν άντρας*, εκδ. Έκτυπο, Αθήνα 1992. Πρώτη δημοσίευση: περιοδικό *Διαβάζω*, 7 Μαρτίου 1984.

Μαρίτσα: *Κι όταν ήσουν άρθιος, τι καλό είχαμε δει από σένα*

Χρέη ποτό, χαρτιά και ζενύχτι ...

Αυτά ήτανε τα καλά σου.

[...]

Γιάννης: *Κάποια στιγμή τα βαρέθηκα όλα, Μαρίτσα ... και σένα ... και το παιδί ... τη δουλειά ... ΟΛΑ!!!*

Έτσι η μητέρα ακυρώνει ένα αρσενικό το οποίο έχει πρώτο απολέσει τα χαρακτηριστικά του φύλου του περιφέροντας σε μια αναπηρική καρέκλα τον παθητικό και φυγόπονο εαυτό του. Από τα αισθήματά της απέναντί του αφορμάται και όλη κοσμοθεωρία της απέναντι στο γιο. «Έχοντας εξοφλήσει τους λογαριασμούς με τον άνδρα που τη γονιμοποίησε, η μητέρα επιστρατεύει το είναι της για την πρόοδο, για την επιτυχία, την τακτοποίηση, για τη δόξα του γιου, που οφείλει να υπακούει στις εντολές της» (Θωμαδάκη 1998, 287). Έτσι, για εκείνη, ο ακραίος έλεγχος του εφήβου που εγγίζει τα όρια του κατακερματισμού της προσωπικότητάς του είναι επιβεβλημένος. Με τον τρόπο αυτό προσπαθεί να προφυλάξει το νεαρό από τη φθορά και την πτώση από την οποία κινδυνεύει εξαιτίας της άγνοιάς του και εξαιτίας της αδύναμης φύσης του ως αρσενικού.

Αναμφισβήτητα μέσω όλης αυτής της αυταρχικής συμπεριφοράς αυτοεπιβεβαιώνεται η μητέρα. Ο αδιάλειπτος από μέρους της έλεγχος των πάντων είναι για τη Μαρίτσα όχι μόνο έξις αλλά και το στοιχείο εκείνο που τροφοδοτεί το Εγώ της και δίνει νόημα στη ζωή της.

Με άλλα λόγια, ο Μανιώτης με τη συγκεκριμένη ηρωίδα κατορθώνει να δημιουργήσει ένα θηλυκό δῆμιο, ο οποίος έχει μέσα του ριζωμένη την πεποίθηση ότι λειτουργεί ως σωτήρας, δικαιώνοντας με τον τρόπο αυτό την ύπαρξή του. Η δράση της Μαρίτσας εξεικονίζει ένα

φαύλο κύκλο καταπίεσης τα αίτια του οποίου είναι τόσο σύνθετα όσα σύνθετη είναι και η φυσιογνωμία του ίδιου του προσώπου.

7.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο

Όλα όσα τέθηκαν παραπάνω συνθέτουν την εικόνα μιας ανακριτικής πειστικής γυναίκας, υπερδασκάλας της κοινής λογικής (Θωμαδάκη 1999, 290). Η εξουσία της πάνω στον άνδρα, είτε πρόκειται για το γιο είτε για τον πατέρα, είναι δεδομένη.

Ο ρόλος του θηλυκού δήμιου που υιοθετεί η συγκεκριμένη ηρωίδα και που τον μεταβιβάζει στη νύφη της, δημιουργούν μάλλον μια αντιστοιχία προς την καταπίεση που έχει υποστεί η γυναίκα ανά τους αιώνες. Πεθερά και νύφη γίνονται δυνάστες στη θέση του δυνάστη άνδρα (συζύγου και γιου). Η Μαρίτσα θυμίζει τα μητριαρχικά αρχέτυπα (με την αντίστοιχη βέβαια διαφορά δυναμικού που έχει κληροδοτήσει η παγκόσμια λογοτεχνική παραγωγή). Όπως έκαναν εκείνες, έτσι και η εν λόγω ηρωίδα διατηρεί την ιδιότητα του ιθύνοντα νου εκφυλίζοντας την ανδρική υπόσταση.

Βάσει αυτού του ισχυρισμού δεν μπορούμε να μιλήσουμε για μια πραγματικά ανεξάρτητη θηλυκή οντότητα, εφόσον η ίδια δεν διεκδικεί κάποιο δικαίωμα προσωπικής έκφρασης και ελευθερίας. Η Μητέρα του *Ματς* προβάλλει την ανεξάντλητη θέλησή της να καταπιέζει – αδιάφορο από το ποια είναι τα κίνητρά της.

Παρά την επιθετική στάση της απέναντι στο ανδρικό φύλο, υπάρχουν κατά τη γνώμη μας ορισμένα στοιχεία στο κείμενο που καταδεικνύουν την από μέρους της αποδοχή της παραδοσιακής αξιακής εκτίμησης του αρσενικού. Ένα τέτοιο στοιχείο είναι το μύθευμα που επινοεί η ίδια, για να δικαιολογήσει το σωματικό μειονέκτημα του συζύγου. Ο μύθος της δεν είναι πειστικός, και η σημαντική αυτή λεπτο-

μέρεια παραμένει σαν τη μοναδική αδυναμία αυτού του έργου. (Σκουλούδης 1999, 385).¹⁸

Κατά την άποψή μας η αιτιολόγηση αυτή της κατάστασης από την πλευρά της είναι ο μόνος τρόπος με τον οποίο η ηρωίδα μπορεί, τουλάχιστον μπροστά στους ξένους, να επικαλείται την ανύπαρκτη, δήθεν παρελθούσα «λεβεντιά» του άνδρα της, όπως φαίνεται στα λόγια της νύφης: *Κι ύστερα ... να έτσι που καταντήσατε μισός ... εσείς ένας λεβέντης, πληγωθήκατε και κλειστήκατε στον εαυτό σας.*

Επίσης η Μαρίτσα, την κρίσιμη στιγμή, όταν ο νέος φαίνεται πραγματικά αμετακίνητος από τη θέση του να παντρευτεί την κοπέλα που του αρέσει, όταν η ίδια έχει εξαντλήσει όλα τα μέσα, αποζητά τη στήριξη του προσώπου την ύπαρξη του οποίου έχει απορρίψει, του συζύγου: *Πρέπει να του μιλήσεις!* Θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε τη στάση της αυτή ως την εκδήλωση μιας λανθάνουσας επιθυμίας της να αναγνωρίσει, έστω και στιγμιαία, στον άνδρα το ρόλο που παραδοσιακά εγγράφεται στη φύση του, δηλαδή την ικανότητά του να επιβάλλεται και να επιλύει καταστάσεις.

Τέλος, το γεγονός, ότι η ίδια αυτοπροσδορίζεται μέσα από τον έλεγχο, τον ευνουχισμό του (του γιου), συνυποδηλώνει την από μέρους της έμμεση παραδοχή της αξίας του άλλου φύλου. Η δυναμική του προσώπου της Μαρίτσα ενισχύεται ακριβώς επειδή ισοπεδώνει το έτερο, το αρσενικό και γίνεται άνδρας στη θέση του άνδρα. Η ηρωίδα του Μανιώτη πραγματικά διαθέτει όλα εκείνα τα προσόντα επιβολής και υποβολής που χρειάζονται για να συνθέσουν ένα πρόσωπο του οποίου η σκληρότητα του δίνει μια αδιαμφισβήτητη υπεροχή έναντι του αρσενικού.

¹⁸ Αναδημοσίευση από την *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 5 Μαρτίου 1978.

Ο συγγραφέας, όμως, δεν δημιουργεί τη Μαρίτσα προκειμένου να υπεραξιολογήσει αυτήν την υπεροχή. Μέσα από το συγκεκριμένο πρόσωπο, ο Μανιώτης αναδεικνύει την παραμορφωτική κοινωνική πραγματικότητα της μορφής και της ουσίας της οικογένειας: «θύτης–θύμα, θύτης και θύμα· όπως και να έχει, η μητέρα ακολουθεί κατά γράμμα τις επιταγές της κοινής λογικής» (Θωμαδάκη, ό.π., 289).

7.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό πλαίσιο

Το *Ματζ* εκδόθηκε το 1978 και παραστάθηκε για πρώτη φορά από τη *Νέα Σκηνή* του Εθνικού θεάτρου την ίδια χρονιά. Το ενδιαφέρον που ο συγγραφέας δείχνει για το θέμα του συγκεκριμένου μονόπρακτου φαίνεται από το γεγονός ότι εξακολουθεί να το πραγματεύεται και σε δύο επόμενα έργα, την *Κοινή Λογική* και την *Καθιστική ζωή*. Όλα αυτά τα κείμενα συνθέτουν μια τριλογία στην οποία ο συγγραφέας ανατέμνει την ιδεολογία της σύγχρονης αστικής οικογένειας, το ήθος και τη συμπεριφορά των προσώπων της .

Κεντρικό πρόσωπο της δράσης και στα τρία έργα είναι η Μητέρα, η οποία κατέχει το ρόλο του απόλυτου ρυθμιστή της κατάστασης, γιατί υπακούει πιστά στις επιταγές της νεοελληνικής κοινωνίας, όπως διαγράφεται στα τέλη της δεκαετίας του '70, και σηματοδοτούν την ποιότητα και το χαρακτήρα αυτής της κοινωνίας για τις δεκαετίες που έπονται.

Ειδικότερα στο *Ματζ*, που είναι και το υπό μελέτη έργο, η Μητέρα είναι οπαδός του «βολέματος», της καθίζησης, γιατί σύμφωνα με τη δική της οπτική αυτός είναι ο πιο σίγουρος δρόμος για την οικογενειακή ευτυχία και την κοινωνική καταξίωση αντιπροσωπεύοντας τη μικρο-

αστική αντίληψη που επικρατεί στην ελληνική κοινωνία της περιόδου αμέσως μετά τη Μεταπολίτευση.

Τη συγκεκριμένη χρονική συγκυρία, μια νέα τάξη πραγμάτων κάνει εμφανή την παρουσία της, και με τις ευοίωνες δημοκρατικές προοπτικές που παρουσιάζονται δίνονται νέες διαστάσεις στο μικροαστικό όραμα (Γραμματάς 2002 α, 264).

Ο μικροαστισμός ως πραγματικότητα και ιδεολογία ενός στρώματος ανιχνεύεται για πρώτη φορά στην ελληνική κοινωνία στα μέσα του 19ου αιώνα (Πουланτζάς 1984, 253-258). Η οικονομική άνοδος και η κοινωνική καταξίωση, που ήταν πάγιο αιτήματα των μικροαστών από την πρώτη στιγμή που πρωτοεμφανίστηκαν στην ελληνική κοινωνία, φαίνονται στα τέλη της δεκαετίας του '70 περισσότερο παρά ποτέ να φτάνουν στην πραγμάτωσή τους χάρη στην προοπτική της πολιτικής και κοινωνικής ομαλότητας. Η προοπτική όμως αυτή, αντί να προωθεί την υπαρξιακή αναζήτηση, τη δημιουργική αυτοέκφραση, τον πειραματισμό και την αναζήτηση των ορίων, καλλιεργεί τη στασιμότητα.

Ο μικροαστός, που έχει δει το όραμα του για οικονομική αποκατάσταση και οικογενειακή ευτυχία να κλονίζεται από τις πολιτικο-κοινωνικές εντάσεις που μαστίζανν τη χώρα από τον Εμφύλιο και εξής και κορυφώθηκαν στη δικτατορία, γίνεται ακόμα πιο άτολμος. Έτσι και αλλιώς, η αναζήτηση της ασφάλειας και του μέτρου, η επικράτηση της κοινής λογικής είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν το μικροαστό σε όλη την πορεία της ύπαρξής του.

Η μητέρα του *Ματς* είναι εκπρόσωπος αυτής της αντίληψης. Σύμφωνα με το Λιγνάδη (1999, 344), η μητέρα αποτελεί την έκδοση της γυναίκας αράχνης. Όπως και η αράχνη, έτσι και η μητέρα παγιδεύει στα στενόμυαλα δίκτυα της το αντίπαλο δέος, που φαίνεται να εκπροσωπεί ο νεαρός γιος: Ο νέος, αν και αντιστέκεται, στο τέλος υποχωρεί και ασπάζεται την ιδεολογία της μητέρας. Με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας

όχι μόνο δείχνει το πόσο βαθιά ριζωμένη είναι η μικροαστική αντίληψη στη συνείδηση του Νεοέλληνα, αλλά και, χωρίς καθόλου να πλατειάζει και να ηθικολογεί, την αναδεικνύει σε μάστιγα που υπονομεύει το μέλλον της κοινωνίας.

7.6.Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων

Στο συγκεκριμένο μονόπρακτο τόσο ο χώρος όσο και η καθημερινή οικογενειακή ρουτίνα γίνονται εύκολα αναγνωρίσιμα από τους θεατές. Το ίδιο ισχύει και για τα πρόσωπα. Φυσιογνωμίες της καθημερινής ζωής, άνθρωποι της διπλανής πόρτας. Ωστόσο, παρά τον οικείο χαρακτήρα τους, τόσο οι ήρωες όσο και οι καταστάσεις ξεφεύγουν από τη ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας.

Όπως υποστηρίζει ο Τσατσούλης (1999, 12): «Η εξέλιξη της χαρακτηρολογίας του προσώπου, το καθιστά υπέρμετρο υπερβολικό, πέρα από το εφησυχαστικό όριο της επιτρεπόμενης ταύτισης και γι' αυτό τελικά ανοίκειο». Ο λόγος του Μανιώτη, σύμφωνα με το Λιγνάδη, δεν αναλύει το πρόσωπο, το πρόσωπο αναλύεται στο λόγο χωρίς να επιδιώκει τον τύπο (1999, 339). Ο ίδιος ονομάζει το ρεαλισμό του Μανιώτη αφηρημένο. Η μη ταύτιση του αναγνώστη-θεατή με το πρόσωπο είναι ο μηχανισμός που επιστρατεύει ο συγγραφέας προκειμένου να λειτουργήσουν τα θεατρικά πρόσωπα ως παραμορφωτικοί καθρέφτες των προσώπων της πραγματικής ζωής. Με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας όχι μόνο κρίνει και αξιολογεί τους δραματικούς του ήρωες αλλά και καλεί τους θεατές του να κάνουν τη δική τους αυτοκριτική.

Στην αποστασιοποίηση, που συντελεί στη γόνιμη κριτική της πραγματικότητας συμβάλλει και το γεγονός ότι η μεγέθυνση, η υπερβολική διάσταση των προσώπων, είναι αντιστρόφως ανάλογη προς τη

συμπυκνωμένη ανάπτυξη της πλοκής. Ο μύθος στο έργο του Μανιώτη λειτουργεί επικά έστω και αν το έδαφός του είναι η οικογένεια ή η γειτονιά (Λιγνάδης 1999, 339).

Στην περίπτωση του *Ματς* η υπόθεση είναι απλή. Η προσωπογράφηση της Μαρίτσας, που αρχίζει με την παρουσία της ως επιβλητικής γυναίκας και καταλήγει με την εικόνα της ως γυναίκας που εξοντώνει τους άλλους, ολοκληρώνεται μέσα από συνοπτικές διαδικασίες, η ένταση των οποίων κλιμακώνεται σταδιακά: αρχίζει από την επιλογή του μεσημεριανού φαγητού και κορυφώνεται στην επιλογή της νύφης.

Επίσης ο πατέρας, που σχολιάζει τις κινήσεις της μητέρας απευθυνόμενος στους θεατές, καταλύει τη θεατρική ψευδαίσθηση συνηγορώντας σε μια μπρεχτικού τύπου αποστασιοποίηση. Τέλος, προς αυτήν την κατεύθυνση λειτουργεί η επανάληψη – χαρακτηριστικό του συνόλου του έργου του Μανιώτη (Τσατσούλης 1999, 22). Η επανάληψη μπορεί να αφορά λέξεις ή πράξεις, όπως συμβαίνει στο συγκεκριμένο έργο, με την τήρηση ενός πανομοιότυπου τελετουργικού, που αφορά σε απλές καθημερινές δραστηριότητες και στον πανομοιότυπο τρόπο με τον οποίο ο πατέρας τις προαναγγέλλει στο κοινό. Η επανάληψη αυτή, κατά τη γνώμη μας, επισημαίνει τη μονοτονία της ζωής των ανθρώπων και ειδικότερα την επιθυμία τους να τη διατηρήσουν.

Στο πρόσωπο της Μαρίτσας η πρόθεση αυτή είναι εμφανής. Με τον ίδιο πανομοιότυπο τρόπο που εκτελεί τις απλές, καθημερινές πράξεις, προσπαθεί να καθοδηγήσει το γιο της, ώστε να επαναλάβει τον τρόπο ζωής που εκείνη δημιούργησε. Το μέλλον είναι η επανάληψη του παρόντος. Με τον ίδιο τρόπο που ο πατέρας καθηλώνεται στην πολυθρόνα του, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο καθηλώνεται στον καναπέ τού σαλονιού ο γιος. Όπως ακριβώς υφίσταται την καταπίεση από τη σύζυγο ο πρώτος, έτσι θα τη βιώσει και ο δεύτερος.



8. Η Νίκη

8.1.Η υπόθεση

Η Βάσω, η μητέρα της και ο Νίκος ο αδελφός της είναι μετανάστες στη Γερμανία. Εκεί κατέφυγαν για να ξεφύγουν από το παρελθόν τους. Ο μεγαλύτερος αδελφός της Βάσως, ο Θανάσης, σκότωσε τον αγαπημένο της. Έπειτα από αυτό το γεγονός, η ηρωίδα παντρεύτηκε έναν μεγαλύτερο άνδρα και μετανάστευσε στη Γερμανία, όπου ζούσε εκείνος, παίρνοντας μαζί τη μητέρα της και τον αδελφό της Νίκο.

Ο σύζυγός της επέστρεψε στην Ελλάδα, όμως η Βάσω με την υπόλοιπη οικογένειά της καθώς και την ανήλικη κόρη του συζύγου αποφασίζουν να συνεχίσουν τη ζωή τους στην ξένη χώρα. Η μητέρα επιθυμεί διακαώς να επιστρέψει πίσω στην Ελλάδα και στο Θανάση. (Οι επισκέψεις της στη φυλακή είναι το μόνο πράγμα στο οποίο βρίσκει παρηγοριά) και κατηγορεί την κόρη ότι την εξαναγκάζει να μένει στη Γερμανία. Επίσης δεν αποδέχεται τη μικρή προγονή της Βάσως. Από την άλλη πλευρά, η Βάσω εκφράζει την οργή της στη μητέρα, που δείχνει τόση αφοσίωση στο μεγάλο της γιο και δεν υπολογίζει ούτε την ίδια ούτε το μικρότερο αδελφό της.

Η Βάσω έχει τη συνήθεια να ανακαλεί στη μνήμη της τα γεγονότα του παρελθόντος προκειμένου να μην ξεχαστούν, μια συνήθεια που επαναλαμβάνει τελετουργικά και την οποία προσπαθεί να επιβάλει και στη μητέρα. Η γριά όμως, ενώ ισχυρίζεται ότι «δεν ξεχνά», στην πραγματικότητα τα μπερδεύει. Αμνησία και μνήμη συμφύρονται σε ένα αξεδιάλυτο πλέγμα.

Ο Νίκος πάσχει από κάποια εγκεφαλική ασθένεια. Εργάζεται σε ένα εργοστάσιο και ετοιμάζεται να παντρευτεί με μια Γερμανίδα της οποίας μάλιστα ο αδελφός ετοιμάζει τα χαρτιά της νομιμοποίησής του

στην ξένη χώρα. Το τελευταίο διάστημα, σε ένα πάρκο κοντά στο σπίτι, έχουν σημειωθεί δολοφονίες ανθρώπων που δούλευαν στο ίδιο εργοστάσιο. Η Βάσω τού επισημαίνει να προσέχει να μην κατηγορηθεί ως υπεύθυνος επειδή επισκέπτεται το πάρκο συχνά.

Ένας άνδρας, ο Δήμος, γυρεύει το Νίκο τις τελευταίες μέρες. Ο Νίκος υποψιάζεται ότι τον έχει στείλει ο Βλάσης, ένα φίλος του, προκειμένου να κάνει κακό στο Θύμιο, που είναι «χαφιάς». Το βράδυ πριν το γάμο του ο Νίκος συναντιέται με το Δήμο, ο οποίος του ζητά να κάνει τα πάντα προκειμένου ο Θύμιος να παραβρεθεί στο γλέντι. Εκείνος τον προσκαλεί, από την άλλη πλευρά όμως, επειδή είναι πολύ αφοσιωμένος στο Βλάση, δεν κάνει τίποτα για να εμποδίσει την έλευση του Θύμιου.

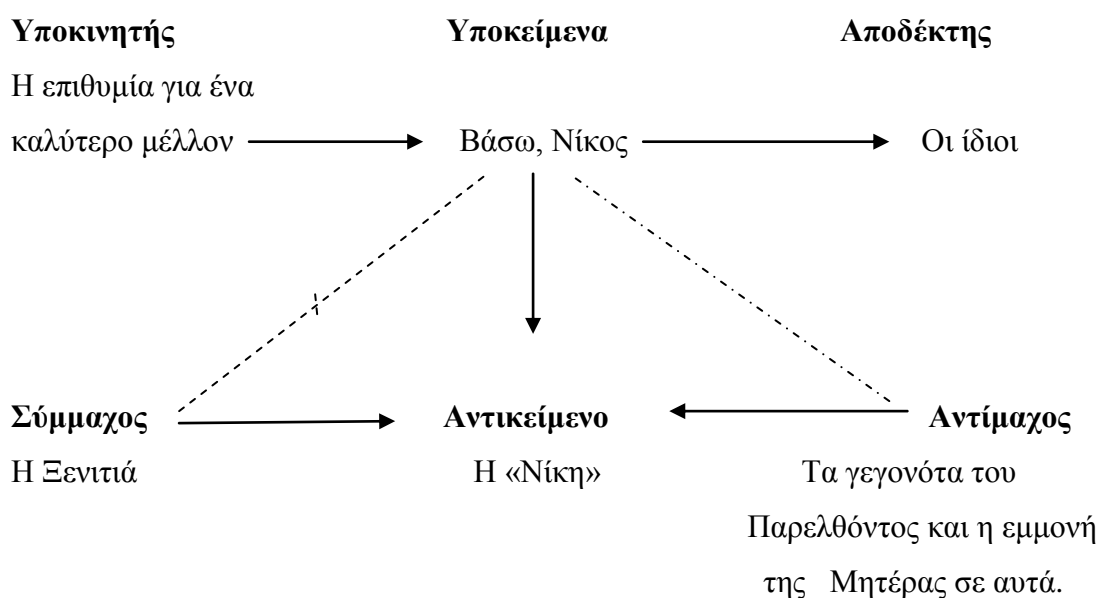
Αργότερα η δράση μεταφέρεται στο σπίτι της Βάσως και του Νίκου, όπου όλοι διασκεδάζουν. Ξαφνικά ο Σταύρος (τον οποίο επίσης έχει στείλει ο Βλάσης) προκαλεί το Θύμιο να ομολογήσει με ποιο τρόπο κατάφερε να αποκτήσει τόσα χρήματα το τελευταίο διάστημα, φανερώνοντας, έτσι την πρόθεσή του να τον σκοτώσει. Ο Θύμιος διηγείται την ιστορία της ζωής του, ότι δηλαδή ο πατέρας του και ο αδελφός του σκοτώθηκαν από αντάρτες και ότι εκείνος πέρασε δύσκολα.

Μετά από την εξιστόρησή του, ακολουθεί ένας μονόλογος από τη μητέρα που έχει ως θέμα το φόνο που προκάλεσε ο μεγάλος της γιος. Όσο διαρκεί η διήγηση της μητέρας ο Σταύρος και Δήμος περικυκλώνουν το Θύμιο. Ο Θύμιος προλαβαίνει να αρπάξει ένα μαχαίρι και σκοτώνει κατά λάθος το Νίκο, που πετάγεται στο μεταξύ για να τον προφυλάξει.

Στο τέλος του έργου η μητέρα και η Βάσω είναι συμφιλιωμένες. Η Βάσω μάλιστα έχει πρόβλημα με τα πόδια της. Η μητέρα προσπαθεί να την ανακουφίσει και οι δυο μαζί διαβάζουν ένα γράμμα που έχει στείλει από τις φυλακές ο Θανάσης.

8.2. Προτυποποίηση της δράσης

Στα Προλεγόμενα της *Νίκης*¹⁹ η Αναγνωστάκη διευκρινίζει ότι δεν ανήκει στους δημιουργούς που, ακολουθώντας μια διαλεκτική διαδικασία, συνθέτουν ένα έργο με ανάγλυφα αίτια και αιτιατά και ότι η ίδια βλέπει μόνο το αποτέλεσμα, αυτό που συνιστά το ανθρώπινο βίωμα. Παρά τη δηλωμένη αυτή πρόθεση της συγγραφέως, η *Νίκη* είναι ένα θεατρικό έργο στο οποίο η συσχέτιση του αποτελέσματος με τις αιτίες που το προκάλεσαν είναι κάτι παραπάνω από εμφανής. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται από τη σύνταξη της δράσης, που την αποτυπώνουμε ως ακολούθως :



Υποκείμενα της δράσης είναι η Βάσω και ο Νίκος. Η εσωτερική ανθρώπινη ανάγκη για αλλαγή των συνθηκών της ζωής τους είναι και ο Υποκινητής της δράσης τους. Η «Νίκη» που προσδοκούν και επιδιώκουν οι ήρωες είναι δεν είναι μια αφηρημένη έννοια. Είναι η ουσιαστική ανατροπή του παρελθόντος τους που συνεπάγεται την εκπλήρωση του

¹⁹ *Θεατρικά τετράδια* 4, 1978, σελ. 13

προσωπικού τους οράματος για ελευθερία, αυτοπραγμάτωση, δικαίωση και σε τελική ανάλυση για επιβίωση.

Αντίμαχος στη συγκεκριμένη προσπάθεια των ηρώων είναι το παρελθόν, το οποίο έχει το χαρακτήρα της μοίρας. Οι πράξεις του παρελθόντος δεν έχουν τετελεσμένο και οριστικό χαρακτήρα, καθώς οι συνέπειές τους στιγματίζουν το παρόν. Έντονος φόβος διακατέχει τα πρόσωπα για ενδεχόμενη επανάληψή τους στο μέλλον. Η ανησυχία προβάλλεται ξεκάθαρα μέσα από τα λόγια του Νίκου: *Εννοείς πως στη δική μου οικογένεια και στο δικό μου σπίτι μπορεί να συμβεί το οτιδήποτε. Είναι σαν φυσικό... Εκμεταλλεύεστε την οικογενειακή μου κατάσταση, το βεβαρμένο παρελθόν. Μας θεωρείται φονιάδες, άρα.*

Δυστυχώς το παρελθόν ζωντανεύει και επαναλαμβάνεται. Οι δυο άνδρες που σκοπεύουν να εξοντώσουν το Θύμιο και κατά λάθος σκοτώνουν το Νίκο δεν αναπαράγουν απλώς τη φρίκη. Τη μεγεθύνουν και την καθιστούν ένα μόνιμο εφιάλτη.

Ο Σύμμαχος των ηρώων δεν είναι κάποιο πρόσωπο αλλά ένας τόπος, μία άλλη χώρα. Τόσο για τη Βάσω όσο και για το Νίκο και τη μικρή προγονή ο απρόσωπος χαρακτήρας της άγνωστης μεγαλούπολης επενεργεί λυτρωτικά. Χάρη στην ανωνυμία που εξασφαλίζει η ξενιτιά οι ήρωες μπορούν να ξεφύγουν από τις συνέπειες των φρικτών γεγονότων που βίωσαν. Η έντονη επιθυμία τους για προσαρμογή και ενσωμάτωση στη νέα χώρα καθιστά τον τόπο προέλευσης εχθρικό και ανοίκειο. Με τον τρόπο αυτό η συγγραφέας θέλει να δείξει ότι τα πρόσωπα βάλλονται περισσότερο από την αντιμετώπιση του οικείου περιβάλλοντος παρά από αυτή καθαυτή τη μνήμη-σταυρό που κουβαλούν. Η μετανάστευση στο συγκεκριμένο έργο ταυτίζεται με την ελπίδα όχι μόνο της επιβίωσης αλλά της εξ ολοκλήρου αναγέννησης.

Οι ήρωες της *Νίκης* είναι μαχητές που αγωνίζονται να διασώσουν την ύπαρξή τους, υπερβαίνοντας την άθλια πραγματικότητά τους. Ο

Νίκος ετοιμάζεται να δημιουργήσει τη δική του οικογένεια (παρά την ασθένειά του), η Βάσω επιδιώκει να απολαύσει την ήρεμη και ξεκούραστη ζωή που στερήθηκε εξαιτίας του φόνου που προηγήθηκε και όλων των δεινών που αντιμετώπιζε στην Ελλάδα. Το αίτημα της «Νίκης» λοιπόν αποκτά ένα πολύ προσωπικό περιεχόμενο αποδέκτες του οποίου είναι φυσικά οι ίδιοι δραματικοί ήρωες. Η συγγραφέας όμως προκαλεί την ανατροπή. Αντί να επαληθεύσει την ελπίδα, επαληθεύει τον εφιαλτικό φόβο. Με τον τρόπο αυτό, αναδεικνύεται το ψυχικό σθένος των ηρώων του έργου, κυρίως όμως αναδεικνύεται η ισχύς, η δύναμη του Αντιμάχου, που μετατρέπει τη «Νίκη», για την οποία αγωνίζονται οι ήρωες, σε αδιαπραγμάτευτη ήττα, καθιστώντας κάθε αγώνα και κάθε προσδοκία μάταια.

8.3 Τα γυναικεία πρόσωπα του έργου

Στο δραματουργικό περιβάλλον της *Νίκης*, όπως άλλωστε συμβαίνει και στα έργα της συγγραφέως που έχουν προηγηθεί (*Η πόλη*, *Η Συναναστροφή*, *Η παρέλαση*, *Αντόνιο ή το Μήνυμα*) κυριαρχεί ο φόβος, η αίσθηση μιας διαρκούς απειλής που έχει τις ρίζες της στο χτες. Όπως σημειώνει η Λαμπαρδίδου-Πόθου (2002, 358) το εν λόγω έργο αποτελεί μια μετάβαση της ίδιας της συγγραφέως σε νέες αναζητήσεις του ψυχικού πεδίου σε σχέση πάντα με τις πληγές του παρελθόντος, με την τραυματική μνήμη. Η μετάβαση αυτή πραγματοποιείται κατά τη δράση και των δύο γυναικών, οι οποίες εμπλέκονται σε μian ασύλληπτη διαδικασία εμμονής με το παρελθόν και ταυτόχρονης φυγής από αυτό. Το παρελθόν διαχέεται στο παρόν και καθορίζει το μέλλον με έναν τρόπο αναπόφευκτο.

Η πραγματικότητα της Βάσως έχει σαφώς επηρεαστεί από τα γεγονότα του παρελθόντος. Η ίδια, όμως, στρέφει το ενδιαφέρον της στο

μέλλον. Δρα από την εστία του Υποκειμένου της δράσης με στόχο τη φυγή από μια ζωή μίζερη την οποία καθόριζε ο κοινωνικός στιγματισμός, η εκμετάλλευση στο χώρο εργασίας, η δύσκολη σχέση με τη μητέρα της και η μοναξιά.

Η Βάσω του παρόντος ζει σε μιαν άλλη χώρα, προσπαθεί να διατηρήσει την ενότητα της οικογένειάς της, βιώνει μια εν δυνάμει μητρότητα (φροντίζοντας την κόρη του άνδρα της) και απολαμβάνει τη στήριξη από το εργασιακό της περιβάλλον. Στη νέα αρχή της ηρωίδας συμβάλλει αποτελεσματικά η ανωνυμία που εξασφαλίζει η διαβίωση στην ξενιτιά. Για πρώτη φορά εκεί δημιουργούνται προοπτικές σταθερότητας και ηρεμίας.

Βάσω: *Δε με νοιάζει ό,τι και να λες. Εδώ θα γίνει το σπίτι μου. Το μόνο σπίτι που αγάπησα, εδώ θα μείνω. Μ' αρέσει [...]. Εδώ βγαίνω έξω το πρωί και είναι ήσυχα. Φοράω χοντρά παπούτσια και καπέλο. Κρύβω το πρόσωπό μου για να το προστατέψω από το κρύο. Δεν έχει ήλιο εδώ να σε στραβώνει. Οι άνθρωποι που συναντώ δε σε κοιτάζουν [...].*

Παρ' όλη την προσπάθεια της φυγής και της ανανέωσης, η ηρωίδα ηθελημένα δεν αποκόπτεται από τις εμπειρίες που τη στιγμάτισαν, τις οποίες ανακαλεί στη μνήμη της ανά τακτά χρονικά διαστήματα προκειμένου να μην τις λησμονήσει: *Υποσχεθήκαμε, μάνα, η μια στην άλλη. Μια φορά τουλάχιστον τη βδομάδα, να τα λέμε. Μην τα ξεχάσουμε σιγά. Τώρα που δεν είμαστε πια εκεί.*

Η επιστροφή στο παρελθόν έχει ζωτική σημασία για την ηρωίδα, καθώς αποτελεί την επανάληψη μιας διαδρομής που οδηγεί στην ουσία τού είναι της. Η Βάσω παραδέχεται πως παρά τον καταστροφικό της χαρακτήρα η πράξη του Θανάση καθόρισε την ταυτότητα της ίδιας και της οικογένειάς της: *Ο φόνος ήταν το μόνο πράγμα που μας έκανε να ξεχωρίσουμε. Χωρίς αυτό η ζωή μας θα ήταν ένα ατέλειωτο σκοτάδι. Η*

Μπακοπούλου-Χωλς σημειώνει ότι: «στη *Νίκη* η συγγραφέας αναγνωρίζει το πρωταρχικό δικαίωμα του ατόμου να αποτολμήσει μια αποφασιστική πράξη, έστω και αρνητική, που να δικαιώνει την ύπαρξή του». Η αναγνώριση της αξίωσης κάποιου σε ένα μοναδικό χαρακτηριστικό ή πράξη είναι ένα μεγάλο βήμα προς την αυτογνωσία, γεγονός που στη συνέχεια οδηγεί προς μια πολιτεία που το άτομο μπορεί να περιφρονήσει τη μοίρα του, που δεν μπορεί να του στερήσει την ελευθερία του εφόσον ο ίδιος δεν είναι δυνατόν να παραιτηθεί από αυτήν» (στο Μαγιάρ 2004, 104).

Έτσι λοιπόν η ηρωίδα δεν αποφεύγει την αναπόληση του παρελθόντος, παρά το γεγονός αυτό ότι ξυπνά εφιάλτες, γιατί έχει τη δύναμη να το αξιολογεί με κριτική διάθεση. Για εκείνη τα συμβάντα τού χθες αποτελούν μίαν αδιαμφισβήτητη αλλά παρωχημένη πραγματικότητα. Ως εκ τούτου δεν τους αποδίδει τη σημασία της ανοικτίρμονος μοίρας, γεγονός που το αποδεικνύει αφενός ο σαφής προσανατολισμός της στο μέλλον και αφετέρου η ικανότητά της να αναγνωρίζει σε όλη αυτή την αρνητική προγενέστερη κατάσταση, μια θετική πλευρά: *Αν δεν γινόταν αυτό [ο φόνος] θα ήμουν μια χοντρή γυναίκα με πολλά μωρά και όλα θα ήταν βρώμικα.*

Η ηρωίδα διακρίνεται για μίαν αντικειμενικότητα και μία συγκρατημένη αισιοδοξία που, σε συνδυασμό, αποτελούν έναν αλάνθαστο μηχανισμό διόρθωσης. Ακόμα και η αρνητικά φορτισμένη πεποίθηση του Νίκου «*Φονιάδες, κλέφτες, γιατί όχι. Εμείς όλα τα μπορούμε*», αντιστρέφεται από τη Βάσω, η οποία κατορθώνει να της προσδώσει ένα νέο θετικό περιεχόμενο.

Κατά τον ίδιο τρόπο η κλοπή του μενταγιόν των αφεντικών δεν είναι για εκείνη μία αξιόποινη πράξη, αλλά μία πράξη που ετεροχρονισμένα συμβάλλει στην ανακούφιση του άρρωστου αδελφού της, που κάποτε, σε μία στιγμή κρίσης, αναζητούσε κάποιο πορτοκαλί

λαμπιόνι, νομίζοντας ότι, μόνο χάρη σ' αυτό, το μυαλό του μπορούσε να λειτουργεί. Το μενταγιόν ως αντικείμενο νοηματοδοτείται εκ νέου, καθώς υποκαθιστά εκείνο το συγκεκριμένο λαμπιόνι.

Βάσω:[...] *Είναι το πορτοκαλί λαμπιόνι. Αυτό που σου ζητούσε να μεσολαβήσεις να του δώσουν πίσω όταν αρρώστησε, έλεγε πως με αυτό έβλεπε τη σκέψη του.*

Με τον τρόπο αυτό η Βάσω αποδεικνύει την ικανότητά της να παραμένει ελεύθερη και ανεξάρτητη από συμβατικές κατηγοριοποιήσεις και ταμπού. Το παρελθόν, όσο και αν υπονομεύει το παρόν με το δυσμενή αντίκτυπό του, δεν μπορεί αμετάκλητα να το προδικάσει, καθώς πάντα υφίσταται η βούληση του ανθρώπου να διαχειρίζεται δημιουργικά τις τραυματικές εμπειρίες και τις αρνητικές κρίσεις των άλλων προκειμένου να επουλώνει πληγές. Η Βάσω της *Νίκης* ακολουθεί μια διαδρομή που οδηγεί στην υπέρβαση του εαυτού, μια διαδρομή που οδηγεί στην πλήρη ωρίμανση, καθώς το άτομο συμφιλιώνεται και συμπορεύεται με τις πιο απαξιωτικές πλευρές της ύπαρξης.

Αν με τη Βάσω η συγγραφέας παρουσιάζει ένα πρόσωπο το οποίο θεωρεί καθήκον του να αντιμετωπίζει την ανθρώπινη μοίρα αναγνωρίζοντας πως η ουσία τού είναι μας απορρέει όχι μόνο από ακαθόριστους παράγοντες αλλά και από την ελευθερία, την ανάγκη της συνεχούς αναδημιουργίας του εαυτού μέσα από μια διαδοχή εκλογών, με το πρόσωπο της Μητέρας αναδεικνύεται μια εντελώς διαφορετική οπτική όσον αφορά στην αντιμετώπιση της ζωής.

Η Μητέρα είναι υπαρξιακά και συνειδησιακά αγκιστρωμένη στο παρελθόν, στο οποίο δεσπόζει η παρουσία του μεγάλου της γιου. Μολονότι η ίδια δηλώνει ότι δεν επιθυμεί να μετέχει στην τελετουργία

της ανάκλησης των γεγονότων και τα αναπαράγει αλλοιώνοντας την αλληλουχία τους, παραδέχεται κατηγορηματικά πως «δεν ξεχνά».

Βάσω: *Υποσχεθήκαμε μάνα η μια στην άλλη.*

Γριά: *Μόνη σου υποσχέθηκες. Εγώ δεν είπα τέτοιο πράγμα. Εγώ δε ξεχνώ.*

Η ψυχωτική προσκόλληση με το γιο μεγαθύνεται από την απόσταση και μπορεί να συντηρηθεί μόνο μέσα από την αδιάλειπτη λειτουργία της μνήμης. Έτσι, για τη Μητέρα το παρόν αποκτά περιεχόμενο μόνο μέσα από την επίκληση του παρελθόντος. Επομένως θεωρεί την προτροπή της κόρης της, *Να μην ξεχάσουμε, άσκοπη*. Η Μητέρα δεν είναι διατεθειμένη να ξεχάσει, γιατί αντιλαμβάνεται την ανάμνηση ως το μόνο όπλο που έχει προκειμένου να αντισταθεί στις αλλαγές που εξ ορισμού προϋποθέτουν το πέρασμα του χρόνου και η μεταβολή του χώρου.

Όπως συμβαίνει και στα μονόπρακτα της Αναγνωστάκη, όπου πάντα υπάρχει κάποιος που δε βγαίνει καθόλου έξω, έτσι και στη *Νίκη* η μητέρα επαναλαμβάνει το μοτίβο αυτό της «κλεισούρας» (Πούχνερ 2001, 415). Στην περίπτωση αυτή η ηρωίδα δεν επιθυμεί τη ζωή στον ξένο τόπο, καθώς εκεί δεν της προσφέρονται δραστηριότητες που να σχετίζονται με το Θάναση και να της δίνουν κάποια παρηγοριά. Στην Ελλάδα είχε έστω τη δυνατότητα να τον επισκέπτεται στη φυλακή, στη Γερμανία δεν έχει τίποτα παρά μόνο την απόσταση από το γιο της, που την εδραιώνει η αναγκαστική, όπως επανειλημμένα σημειώνει μετανάστευση.

Ο Πούχνερ (2001, 415) τη χαρακτηρίζει «κακιά μάνα», χαρακτηρισμός που ευσταθεί κατά την άποψή μας, αφού η συγκεκριμένη ηρωίδα απαξιώνει τα παιδιά της: *Να μην είχατε γεννηθεί εσείς οι δυο.*

Η ίδια η συγγραφέας χαρακτηρίζει τη Μητέρα ως την αρρωστημένη καρδιά της οικογένειας.²⁰ Ο χαρακτηρισμός αυτός οφείλεται στο ότι η ηρωίδα αντιμετωπίζει το όραμα της Βάσως για «Νίκη» όχι μόνο με άρνηση αλλά και με εμπάθεια, καθώς αντικρούει το δικό της όραμα, που είναι η εγγύτητα με το γιο της. Η Γριά δρα από την εστία του Αντιμάχου στη δράση. Ωστόσο, αν και δεν κατορθώνει έμπρακτα να εμποδίσει τις προσπάθειες των παιδιών της για αλλαγή, η ψυχολογική πίεση που τους ασκεί και οι λεκτικές της αποδοκιμασίες πυροδοτούν μian άνευ όρων σύγκρουση.

Η Αναγνωστάκη, μέσα από την προσωπογράφηση των δυο γυναικών, δεν παρουσιάζει μόνο δύο διαφορετικές κοσμοθεωρίες, αλλά σχολιάζει και την παράλογη φύση της ανθρώπινης ύπαρξης. Η διαχείριση των βιωμάτων παραμένει αποκλειστικά προσωπική υπόθεση ακόμα και όταν πρόκειται για πρόσωπα που συνδέονται στενά, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση η μητέρα και η κόρη, ακόμη και αν καθορίζονται από τις ίδιες εμπειρίες. Η δικαίωση της ύπαρξης ή η «Νίκη», όπως συμβολικά αναφέρεται στο έργο, επιτυγχάνεται μέσα από αλληλοσυγκρουόμενες μεθοδεύσεις και για το λόγο αυτό δεν εκλαμβάνει το ίδιο νόημα για όλους. Η αντιπαράθεση των δύο γυναικών στο έργο αποδεικνύει τη θέση αυτή με τον καλύτερο τρόπο.

²⁰ Ο.π., 1978, σελ. 13

8.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο

Η χειραφέτηση της γυναίκας ή η πορεία της προς τη χειραφέτηση είναι ένα ζήτημα με τη διαπραγμάτευση του οποίου δεν ασχολείται καθόλου το συγκεκριμένο θεατρικό έργο. Ο λόγος είναι μάλλον προφανής, καθώς ως κεντρικό πρόσωπο αναδεικνύεται μια γυναίκα εκ φύσεως χειραφετημένη.

Η ανεξαρτησία της Βάσως δεν συνίσταται μόνο στην απόκλιση της από το στερεότυπο της γυναίκας που στοχεύει στην οικογένεια και στο γάμο, αλλά κυρίως στο γεγονός ότι δεν ετεροκαθορίζεται από το άλλο φύλο ακόμη και αν η επιρροή του είναι καταλυτική και αναπόφευκτη. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο τρόπος που διαχειρίζεται τη ζωή της μετά την αποτρόπαια πράξη της δολοφονίας του αγαπημένου από τον αδελφό της είναι η απόδειξη του ασυμβίβαστου χαρακτήρα της.

Τα κίνητρα της δολοφονίας δεν προσδιορίζονται. Ένα τέτοιο συμβάν θα μπορούσε να αποδοθεί στο εθιμικό δίκαιο, βάσει του οποίου ο αδελφός μπορεί να επεμβαίνει ακόμη και με βίαιο τρόπο, όταν πρόκειται για την ηθική της αδελφής του. Θα μπορούσε ακόμα να αποδοθεί σε οποιαδήποτε άλλη αιτία. Η συγγραφέας, όπως και η ίδια ομολογεί, ενδιαφέρεται μόνο για το αποτέλεσμα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το αποτέλεσμα είναι ότι, ανεξάρτητα από τα αίτια, η ηρωίδα ούτε υιοθετεί την ενοχή ούτε ανατρέπει τον αρχικό σχεδιασμό της ζωής της, δηλαδή να παραμείνει αυτεξούσια και ελεύθερη.

Όσο και αν φαίνεται παράδοξο, όπως ήδη επισημάνθηκε παραπάνω, η Βάσω αναγνωρίζει στο φόνο μια θετική διάσταση που της επιτρέπει να διατηρεί την ανεξάρτητη φύση της και να μην αποκλίνει από τον προορισμό της: *Αν δεν γινόταν αυτό, θα ήμουν μια χοντρή γυναίκα με πολλά μωρά και όλα θα ήταν βρώμικα.*

Όσον αφορά στη συγκεκριμένη ηρωίδα, θα μπορούσαμε να συγκεκριμενοποιήσουμε το δικό της όραμα για «Νίκη» ως το όραμά της να

παραμείνει ανεξάρτητη, ένα όραμα για το οποίο αγωνίζεται με επιμονή και συνέπεια. Την πρόθεσή της αυτή επιβεβαιώνει η φυγή από το αρρωστημένο και καταπιεστικό περιβάλλον της. Έτσι, η μετανάστευση δεν εκλαμβάνεται από την ηρωίδα ως αναπόδραστη συνέπεια, ως εξορία, αλλά ως τόπος που υπόσχεται την ελευθερία.

Επιπλέον, στην προσωπική της ζωή ο αδέσμευτος χαρακτήρας της διατηρείται μέσα από μια σειρά επιλογών. Πρώτα πρώτα με ένα γάμο αντισυμβατικό, ο οποίος δεν προϋποθέτει ούτε την εξάρτηση από το σύζυγο ούτε τη συμβίωση μαζί του: *Πάει ο άντρας μου τελείωσε. Κατέβηκε στην Ελλάδα να πεθάνει, δε θα τον ξαναδούμε.*

Επίσης, η ηρωίδα αντιλαμβάνεται το αίσθημα της μητρότητας με έναν τρόπο που συνάδει με την ασυμβίβαστη φύση της. Για εκείνη, ο δεσμός μητέρας παιδιού είναι απαλλαγμένος από συνδηλώσεις σχετικές με την προέκταση του εαυτού, την ικανοποίηση ενός βιολογικού προορισμού και την εκπλήρωση ενός κοινωνικού ρόλου. Έτσι η Βάσω, ενώ δεν επιθυμεί δικά της παιδιά, υιοθετεί την κόρη του άνδρα της δημιουργώντας μαζί της μια σχέση που στοχεύει στην κάλυψη της ανάγκης της για συντροφικότητα.

Γριά: *Για παντρεία δεν ήσουν, για παιδιά δεν ήσουν. Το ξένο κελεπούρι τι το φορτώθηκες;*

Βάσω: *Την περιποιέμαι την έχω συντροφιά. Κουβεντιάζω μαζί της. Μ' εσένα τίποτα δεν μπορεί να πει κανείς.*

Η ηρωίδα, ακόμη, έχει κατορθώσει να αποφύγει κάθε είδους χειραγώγηση και από τη δική της μητέρα. Έτσι, αντιστέκεται στην ψυχολογική πίεση που δέχεται από τη μητέρα της, η οποία όχι μόνο κατακρίνει τις επιλογές της αλλά υποβαθμίζει και την αξία της δείχνοντας σαφή προτίμηση στο μεγάλο της γιο.

Βάσω: *Μητέρα μου είσαι, πρέπει να με ακολουθάς.*

Η παρουσίαση και μόνον μια τέτοιας γυναικείας οντότητας αντανακλά τη θεώρηση του γυναικείου φύλου από φεμινιστική σκοπιά. Το γεγονός αυτό μπορεί να οφείλεται στο ότι η ηρωίδα της *Νίκης* είναι δημιούργημα μιας γυναίκας. Όμως, όπως υποστηρίζει η Σακελλαρίδου (2006, 324): «πρέπει να αναγνωρίσουμε στη δραματουργία της Αναγνωστάκη μια ανεξάρτητη γυναικεία φωνή με γενική απήχηση στο κοινό που έχει δημιουργήσει τη δική της κοσμοθεωρία πέρα από κάθε μορφής πίεση έμφυλης ιδεολογίας και γραφής». Η ίδια χρησιμοποιεί ως απόδειξη του ισχυρισμού αυτού την επιτυχή ενασχόληση της συγγραφέως με πορτραίτα εξίσου γυναικεία και ανδρικά. Επιπλέον, αναφέρεται στο δικαίωμα του καλλιτέχνη να σχετίζεται με τους χαρακτήρες του πέρα από τις δεσμεύσεις του φύλου.

Κατά την άποψή μας, στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο, η μη έμφυλη τοποθέτηση της Αναγνωστάκη στη φεμινιστική προσέγγιση της Βάσως είναι ευδιάκριτη, καθώς δεν επιχειρείται πουθενά μέσω της ηρωίδας κάποιο είδος διαμαρτυρίας κατά της ανδρικής εξουσίας. Εκείνο που τελικά ενδιαφέρει τη συγκεκριμένη γυναίκα είναι η διασφάλιση της δυνατότητά της να υφίσταται σε μια κοινωνία ισότιμα απαλλαγμένη από κάθε είδους στιγματισμό και αρνητική κατηγοριοποίηση. Η ηρωίδα αγωνίζεται για τη «Νίκη» και ταυτόχρονα προβαίνει στην αντίσταση και την καταγγελία όλων των μηχανισμών καταπίεσης που ελέγχουν, που εξαθλιώνουν, που καταπατούν όνειρα και ιδεολογίες. Με τον τρόπο αυτό, η Βάσω της *Νίκης* ως πρόσωπο αποκτά ένα καθολικό περιεχόμενο και γίνεται σύμβολο.

8.5. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό πλαίσιο

Η *Νίκη* γράφτηκε το 1978 και παραστάθηκε από το Θέατρο Τέχνης την ίδια χρονιά. Η πρόθεση της Αναγνωστάκη είναι να μην ερμηνευθούν τα πρόσωπα του συγκεκριμένου έργου σε αντιστοιχία μόνο με τις δεδομένες κοινωνικές συνθήκες, αλλά να θεωρηθούν μέσα από μια σκοπιά που έχει τις ρίζες της βαθιά στην ελληνική ιστορία. Οι ήρωες αυτοί δεν εξαντλούνται στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης εποχής. Το σημαινόμενο τους είναι διαχρονικό.

Η ίδια τονίζει στα Προλεγόμενα του έργου: το θέμα του έργου δεν είναι μεταναστευτικό. «Η Γερμανία εδώ δεν είναι ο χώρος και το τέρμα μιας σπαραγμένης διαδρομής. Οι Έλληνες αυτοί δεν πρέπει να ειπωθούν απλά σαν μετανάστες και σαν θύματα της ελλαδικής πραγματικότητας. Μεταφέρουν όλη τη μακρόσυρτη και τυφλή αγωνία της πρωτόγονης ελληνικής οικογένειας που αναδιπλώνεται μέσα από πράξεις φόνου, προδοσίας αλλά και αλληλοπροστασίας, μέσα από διαιωσιζόμενα βιώματα μιας διαιωσιζόμενης κοινωνικής αθλιότητας» (1978, 13).

Τόσο η δράση όσο και τα ποιοτικά χαρακτηριστικά των δυο γυναικείων χαρακτήρων κατοπτρίζουν τις δύο κυρίαρχες συμπεριφορές και κοσμοθεωρίες που λαμβάνουν χώρα σε κάθε είδους δύσκολες συνθήκες: από τη μια την ελπίδα και από την άλλη την άρνησή της· από τη μια την προσδοκία της αλλαγής και από την άλλη την πλήρη αποδοχή και τη διατήρηση της εφιαλτικής κατάστασης.

Η Αναγνωστάκη στο έργο αυτό περιγράφει μια παθολογία που εκκινά από την οικογένεια, εκτείνεται στο κοινωνικό περιβάλλον και επιστρέφει στην οικογένεια. Ο φαύλος αυτός κύκλος συνθλίβει τα πρόσωπα και μέσα από τη συντριβή τους η ηρωίδα αρθρώνει έναν ξεκάθαρο πολιτικό λόγο, ο οποίος μάλιστα εκπέμπει ένα διπλό μήνυμα:

Από τη μια πλευρά, εκφράζεται μια δυσπιστία για το μέλλον που δεν έχει τις ρίζες της μόνο στη σκληρή περίοδο της δικτατορίας και τα πρώτα χρόνια μετά το πέρας της · οι ρίζες της βρίσκονται βαθύτερα σε όλη την ελληνική μεταπολεμική κοινωνία: η φτώχεια, η μετανάστευση, η εκμετάλλευση και ο φόβος έχουν σημαδέψει τη ζωή των Ελλήνων. Γι' αυτό και η συγγραφέας κάνει λόγο για έναν αγώνα που δεν δικαιώνεται, για την ίδια τη ματαιότητα της ύπαρξης. Ο Νίκος δολοφονείται άδικα, η Βάσω, παρά τη θετική της διάθεση, καταλήγει παράλυτη και ψυχικά εξαντλημένη. Δεν έχει πλέον τη δυνατότητα να ορθοποδήσει – ο συμβολισμός δεν είναι κατά τη γνώμη μας τυχαίος. Ο Θανάσης μάλιστα, στον οποίο οφείλεται η απαρχή του κακού, συμπεραίνει στο γράμμα που στέλνει στην αδερφή και τη μητέρα του: *Δεν υπάρχει άλλη ζωή, παρά μόνο εμείς εδώ μέσα, οι άλλοι έξω δεν υπάρχουν, δεν υπάρχουνί μίνα, τον Νίκο τον αφήσαμε κάπου παιδί, τον χάσαμε παιδί, δεν υπάρχει, και ούτε ο Γιάννης Κάντζιος υπάρχει.*

Από την άλλη, στο τέλος του έργου, μπροστά στη θέα των τόσων δεινών, οι δύο αντίρροπες δυνάμεις, της ελπίδας και της άρνησης, η μητέρα και η κόρη συμφιλώνονται. Η Αναγνωστάκη, αν και έχει ήδη μετατρέψει ήδη τη Νίκη σε ήττα, ωστόσο δεν αφαιρεί από τα πρόσωπα την υποχρέωση να συνεχίζουν τον αγώνα διορθώνοντας λάθη του παρελθόντος. Διακριτικά και αθόρυβα η συγγραφέας, μέσα από την αποκατάσταση της σχέσης μητέρας και κόρης, αφήνει μια χαραμάδα αισιοδοξίας.

8.6. Δραματουργικές επιδράσεις στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων

Η Αναγνωστάκη ανήκει στους συγγραφείς της «Γενιάς του '60», όπως ονομάστηκε. Ανεξάρτητα από τη μη ύπαρξης ομοιογένειας όσον

αφορά τις θεματικές και τον τρόπο δραματικής γραφής. Οι συγγραφείς αυτοί, όπως επισημαίνει ο Μιχαηλίδης, εγκατέλειψαν τις φόρμες του ρεαλιστικού και ψυχολογικού θεάτρου δημιουργώντας πρόσωπα που μέσα τους συμπυκνώνονται υπερατομικές καταστάσεις (1975, 17).

Σύμφωνα με το Γραμματά, ειδικά η περίοδος 1964-1974 μπορεί και να αποκληθεί ως περίοδος του Θεάτρου του Παραλόγου, καθώς τότε κάνει την είσοδό της στον ελληνικό χώρο η συγκεκριμένη θεατρική μορφή. Σημειώνει μάλιστα χαρακτηριστικά: «Κατά τη διάρκεια της (περιόδου αυτής) εμφανίζονται έργα συγγραφέων που είτε παρουσιάζουν δείγματα γραφής και σε άλλα είδη (Γ.Σκούρτης, Π.Μάτεσις) είτε έχουν αυτό ως αποκλειστικό πεδίο δραματικής έκφρασης (Στρ. Καράς, Λούλα Αναγνωστάκη) και φέρουν έντονα τις επιδράσεις από το ευρωπαϊκό θέατρο του παραλόγου» (2002, 203).

Ειδικά στην πρώτη φάση της δημιουργίας της Αναγνωστάκη, που αφορούσε τα μονόπρακτα (*η πόλη, η Παρέλαση, η Συναναστροφή*), αλλά κυρίως στο έργο *Αντόνιο ή το μήνυμα*, το στοιχείο του παραλόγου είναι εμφανές. Στη *Νίκη*, που γράφτηκε το 1978, το στοιχείο αυτό δεν είναι πια τόσο έντονο. «Δεν υπάρχει η τόσο έντονη διάσπαση του διαλόγου και της επικοινωνίας, η ασυνεννοησία είναι συγκρατημένη, οι προσωπικές προοπτικές διασταυρώνονται, δεν ακολουθούν τελείως φυγόκεντρες τάσεις» (Πούχνερ 2001, 417).

Εξάλλου το έργο διαθέτει πλοκή που συντίθεται από την προσπάθεια της ενσωμάτωσης στην ξενιτιά και τη δολοφονία του Νίκου. Ο Αρδίτης υποστηρίζει για το σύνολο του έργου της Αναγνωστάκη: «Όλα διακυβεύονται στο πρόσωπο. Η ιδέα ότι η σκηνή μπορεί να δώσει μόνο πορträιτα προσώπων, ελλειπτικά ίσως και ερμητικά, αλλά ισχυρότερα από τις άλλες σχέσεις προσώπων με τον περίγυρό τους και τους άλλους, σχέσεις οι οποίες θα εξελίσσονταν και θα διαμορφώνονταν επί σκηνής σε ένα άλλο θέατρο. Τα πρόσωπα υπάρχουν ήδη πριν βγουν στη σκηνή,

αλλά η σκηνή δεν έχει διόλου την υποχρέωση να αποδείξει το δίκιο τους ή την αλήθεια τους»(2000, 84).

Η άποψη αυτή, κατά τη γνώμη μας, επαληθεύεται στη *Νίκη*. Στο εν λόγω θεατρικό έργο, όπως ήδη τονίσαμε, παρουσιάζεται η υποκειμενική αλήθεια των δύο προσώπων, της Βάσως και της μητέρας της, χωρίς όμως καμιά από τις δυο να υπερισχύει ή να δικαιώνεται. Η πραγματικότητα, που τελικά υπερισχύει, ορίζει την αλήθεια τους μόνο ως ψευδαίσθηση. Έτσι, η *Νίκη* – που ο Αρδίτης (2000, 84), μάλιστα συσχετίζει με τον *Αντόνιο ή το μήνυμα* ως «ανθρωπογεωγραφίες μιας ιστορικής στιγμής» – επιμένει στην παρουσία του απειλητικού περίγυρου, στην αθλιότητα της ιστορίας, στις δύσκολες οικογενειακές σχέσεις, την τάση φυγής και την ύπαρξη μιας μόνιμης παγίδας, στοιχεία που τα συναντούμε και στα μονόπρακτα και που οπωσδήποτε προσδίδουν στις ηρωίδες του έργου συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και προμηνύουν με κάποιο τρόπο τη δράση τους.



9. Χρωματιστές γυναίκες

9.1. Η υπόθεση

Η υπόθεση εκτυλίσσεται κάπου σε ένα ελληνικό νησί. Δύο αδελφές, η Έλλη και η Άννα, έρχονται ξανά σε επαφή μετά από αρκετά χρόνια απουσίας της δεύτερης. Η Άννα διηγείται την ιστορία της: Ενώ ζούσε στο νησί, έφηβη ακόμα, ερωτεύτηκε κεραυνοβόλα κάποιον, με αποτέλεσμα να τον ακολουθήσει και να καταλήξει πόρνη στη Μασσαλία, όπου και παρέμεινε. Παραδέχεται ότι στην αρχή αυτός ο τρόπος ζωής την ενθουσίαζε τόσο ώστε να τα βλέπει όλα γύρω της «χρωματιστά», δηλαδή ωραία.

Η Έλλη, αντίθετα, παρέμεινε όλον αυτό τον καιρό καθηλωμένη στην πατρογονική εστία και βίωνε της συνέπειες της απουσίας της αδελφής της. Η μητέρα της πέθανε από τον καημό της και εκείνη έμεινε μόνη με τον πατέρα της ώσπου να πεθάνει. Η Έλλη εκδηλώνει την επιθυμία της να ζήσει με την Άννα το υπόλοιπο της ζωής τους. Η Άννα είναι σύμφωνη. Όμως πρέπει πρώτα να γνωριστούν καλά μεταξύ τους. Έτσι η Άννα αρχίζει ένα μιμητικό παιχνίδι. Παριστάνει πως γεννά την πάνινη κούκλα που μισούσε η Έλλη. Επισκέπτεται την αδελφή της κρατώντας το νεογέννητο μωρό προκειμένου να μάθει τα νέα της. Σύμφωνα με την Άννα, η Έλλη έχει ένα σύζυγο, τον Τάσο, με τον οποίο υπαινίσσεται ότι η αδελφή της δεν έχει φυσιολογική σεξουαλική ζωή.

Η Έλλη ανταποκρίνεται στο παιχνίδι, θέτει όμως τους δικούς της όρους για την υποτιθέμενη ζωή της. Είναι μητέρα δέκα αγοριών. Τον πρωτότοκό της τον λένε Γιώργο. Στο άκουσμα αυτού του ονόματος η

Άννα πανικοβάλλεται. Πιστεύει πως πατέρας αυτού του παιδιού είναι κάποιος Γιώργος ο οποίος είχε εγκαταλείψει την ίδια για χάρη της αδελφής της. Η Έλλη τη διαβεβαιώνει ότι δεν είναι έτσι τα πράγματα. Αυτός που αγαπούσε η Άννα την άφησε για μια άλλη γυναίκα. Το δεύτερο παιδί της Έλλης το λένε Βαγγέλη, όμως Βαγγέλης είναι και ο κυνηγός – ένας πολύ θελκτικός άνδρας. Η Άννα υπαινίσσεται πως η Έλλη έχει σχέσεις μαζί του. Κατηγορεί επίσης την Έλλη ότι τη διέβαλε στο Γιώργο προκειμένου να κρατήσει τον πατέρα ολότελα δικό της. Η Έλλη διαμαρτύρεται. Θέλει να διακόψει την επίσκεψη. Η Άννα, όμως, την πείθει να μείνει. Συνεχίζουν το παιχνίδι τρώγοντας φανταστικά γλυκά. Η Άννα μάλιστα ράβει ένα φανταστικό ζιπουνάκι για την κούκλα-κόρη της και περιγράφει τη ζωή της με το δήθεν σύζυγό της, η αγάπη του οποίου για εκείνη είναι αδιαπραγμάτευτη παρά το ότι σπαταλά όλα όσα κερδίζει στα ζάρια. Ο σύζυγος τελικά (πάλι σύμφωνα με την αντίληψη της Άννας) δεν είναι σύζυγος · είναι εραστής.

Η Άννα στρέφει τη συζήτηση και πάλι στον κυνηγό ισχυριζόμενη ότι τον άκουσε το βράδυ που πήγαινε προς το δωμάτιο της Έλλης. Εκείνη τη διαψεύδει και αποδίδει τους ήχους που άκουσε η Άννα στο γεγονός ότι το σπίτι είναι παλιό. Αναφέρει μάλιστα πως κατά το παρελθόν το σπίτι τους είχε μετακομίσει σε ένα βάλτο και χρειάστηκε να κάνουν ολονύχτια λιτανεία για να το επαναφέρουν. Η Έλλη υπενθυμίζει στην αδελφή της ότι δεν είναι επιθυμητή, αφού ο τρόπος ζωής της δεν είναι αποδεκτός. Τότε η Άννα αρπάζει ένα κρίκο από το κουρτινόξυλο, τον φορά ως βέρα και αυτοαποκαλείται «Κυρία Κουρτινοπούλου».

Από την άλλη πλευρά, η Έλλη έμμεσα παραδέχεται – ή τουλάχιστον δεν αρνείται, κάτι που εξοργίζει την Άννα – την ύπαρξη του κυνηγού. Η Άννα ομολογεί ότι έχει ένα παιδί το οποίο πέθανε. Σύμφωνα με τη δική της αντίληψη, η ρευστότητα είναι εκείνη που καθορίζει τόσο το παρελθόν όσο και το παρόν. Η Έλλη πάλι επιμένει στην ύπαρξη της

πραγματικότητας που βιώνει χωρίς να την αμφισβητεί. Η Έλλη, που έχει πεισθεί τώρα για την ύπαρξη του κυνηγού, ομολογεί ότι τον φοβάται. Η αδελφή της την καλεί να γίνουν αμαζόνες και επινοεί μια ιστορία η οποία οδηγεί στη συντριβή του κυνηγού. Σύμφωνα με την Άννα, ο κυνηγός επιθυμεί ερωτικά και τις δυο. Στο τέλος οι δυο γυναίκες δηλώνουν πανέτοιμες να προασπίσουν την ελευθερία τους. Έτσι, φορούν χρωματιστές στολές και υποδύονται τις αμαζόνες. Ο κυνηγός δεν έχει πια καμιά ελπίδα επιβίωσης, καθώς θα ανακαλύψει ίχνη κάποιου άλλου στο κρεβάτι της Έλλης. Το έργο κλείνει με τον ήχο μιας τουφεκιάς από το όπλο του κυνηγού. Η Έλλη πηγαίνει να δει τι συνέβη και επιστρέφει κρατώντας μια μαύρη ορχιδέα. Η Άννα απεκδύεται τη χρωματιστή στολή της αμαζόνας και χάνεται σε σκοτεινό σημείο της αίθουσας. Η Έλλη τη διαβεβαιώνει ότι τη βλέπει.

9.2. Προτυποποίηση της δράσης

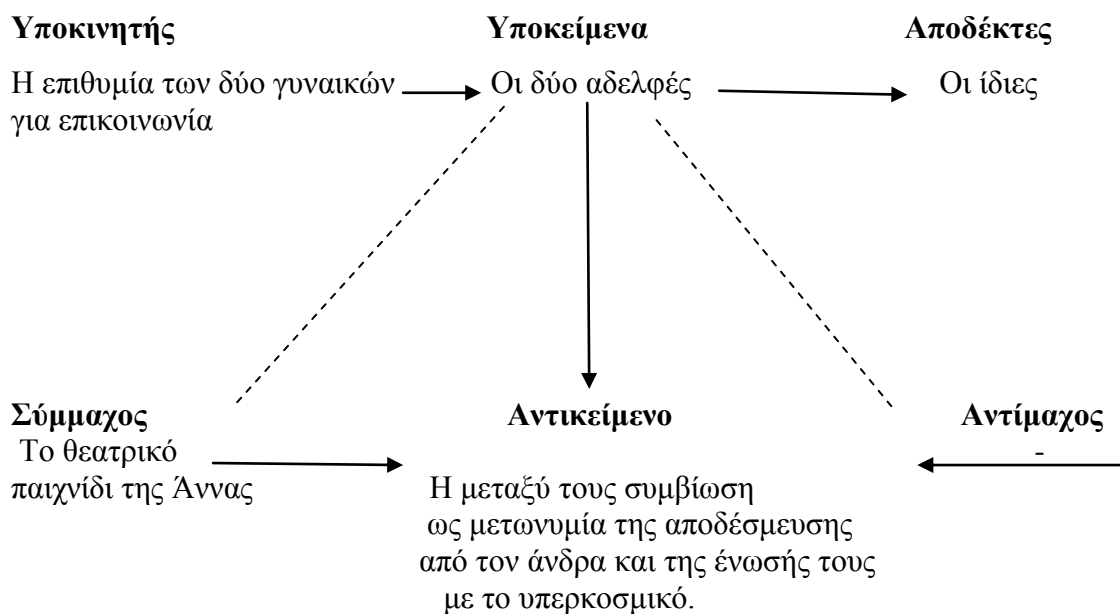
Ο Ζευγάς στις *Χρωματιστές γυναίκες* εξαρχής υπονομεύει την έννοια της ύπαρξης. Όλα στο έργο είναι ρευστά. Τα πρόσωπα είναι και δεν είναι. Η πραγματικότητα που ζουν υπάρχει και δεν υπάρχει. Έτσι, η διάκριση ανάμεσα στην αλήθεια και στη διάψευσή της είναι αδύνατη.

Υπό το πρίσμα αυτό, η αποτύπωση της δράσης στο συγκεκριμένο έργο δεν είναι μια εύκολη διαδικασία, αφού οι συγκεκριμένες ηρωίδες δεν δρουν. Περιγράφουν τον τρόπο που αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους και την πραγματικότητά τους μέσα από φανταστικές επινοήσεις-αναιρέσεις του πραγματικού, που κατά ένα παράδοξο τρόπο το ήπια-τάσσονται

Μέσα σε αυτόν το φαύλο κύκλο που εμπνέεται ο συγγραφέας από το Λόγο (Weltgeist) του Hegel, συνδυάζεται με τη δημιουργία του

κόσμου στο κεφάλι του ανθρώπου κατά τον Schopenhauer και καταλήγει στην πιραντελλική αμφισημία του πραγματικού (Πούχγερ 2004, 281), θα προσπαθήσουμε να συντάξουμε τη δράση όπως αυτή δημιουργείται στο νου των ηρωίδων λαμβάνοντας υπόψη τις μόνες σταθερές που το κείμενο διαθέτει: τα δυο πρόσωπα τα οποία είναι τα υποκείμενα αυτής της νοητικής δράσης και το εναργές αίτημά τους, που είναι η μεταξύ τους γνωριμία και συνύπαρξη. Η συμβίωση των δύο αδελφών εκλαμβάνεται ως μετωνυμία της απεξάρτησής τους από το ανδρικό φύλο και της αναγνώρισης της ταυτότητάς τους ως αναπόσπαστο μέρος του σύμπαντος και της φύσης.

Έτσι συντάσσουμε τη δράση ως ακολούθως:



Η πορεία προς τη συμβίωση εκκινά με την αμοιβαία συγκατάθεση των προσώπων και πάλι το αποτέλεσμα αυτής της πορείας έχει ως μοναδικούς αποδέκτες τις ίδιες τις ηρωίδες, επιβεβαιώνοντας έτσι το έντονα προσωπικό στοιχείο του κειμένου. Σε όλη αυτή τη διαδικασία, παρά το γεγονός ότι απουσιάζει κάποιος ανασταλτικός παράγων (Αντί-

μαχος), ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει ότι η διαδικασία αυτή διευκολύνεται μέσα από το παιχνίδι ρόλων που επινοεί η Άννα.

Η έννοια του παιχνιδιού έχει καθοριστικό ρόλο στην κοσμοαντίληψη του Ζιώγα. Στην προκειμένη περίπτωση, αναδεικνύεται απαραίτητος εκείνος ο μηχανισμός που συμβάλλει στην αυτοσυνειδησία και στη συνύπαρξη των δύο προσώπων. Σε έναν κόσμο ρευστό και ακαθόριστο ή κάθε φορά καθοριζόμενο από την αντίληψη του κάθε υποκειμένου, οι άμεσες εξομολογήσεις και παραδοχές μάλλον καθίστανται ανούσιες, αφού στην πραγματικότητα δεν μπορούν να είναι υπαρκτές, εφόσον η πραγματικότητα ως ενιαία σύλληψη δεν υπάρχει. Το μιμητικό παιχνίδι, η επινόηση καταστάσεων και γεγονότων είναι ο μόνος ασφαλής τρόπος για την αποκάλυψη των ενδότερων πτυχών του εαυτού που συσκοτίζει η κοινή λογική.

9.3. Τα γυναικεία πρόσωπα

Η ταυτότητα συνίσταται σε ένα σύνολο εξωτερικών χαρακτηριστικών, συμπεριφορών, αξιών και στάσεων που καθιστούν το πρόσωπο αναγνωρίσιμο από τους άλλους. Όμως η ρευστότητα που διατρέχει το συγκεκριμένο έργο δεν θα μπορούσε να μην επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο οριοθετείται η ταυτότητα των δυο γυναικών.

Στη σύλληψη των δυο ηρωίδων στις *Χρωματιστές γυναίκες* θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε πολλές ομοιότητες με τον τρόπο που ο Ζενέ δημιούργησε την Κλαίρη και τη Σολάνζ στις περίφημες *Δούλες*. Ο ίδιος ο Γάλλος δραματουργός παρουσιάζει ως εξής τις επιδιώξεις του σχετικά με το συγκεκριμένο έργο: «Προσπάθησα να εδραιώσω μια αποστασιοποίηση, που επιτρέποντας το ρητορικό ύφος θα μετέφερε το

θέατρο μέσα στο θέατρο. Έτσι ήλπιζα να πετύχω την κατάργηση των χαρακτήρων και να τους αντικαταστήσω με σύμβολα όσο το δυνατόν πιο απομακρυσμένα στην αρχή από αυτό που αντιπροσωπεύουν, εξακολουθώντας όμως να είναι προσκολλημένα σε αυτό [...]. Με λίγα λόγια, να κάνω τους ήρωες πάνω στη σκηνή απλές μόνο μεταφορές των όσων αντιπροσωπεύουν. Έτσι, οι ίδιοι οι ήρωες φαινομενικά μόνο είναι χαρακτήρες· είναι στην ουσία σκέτα σύμβολα, αντανάκλασεις σε ένα καθρέφτη, ένα όνειρο μέσα στο όνειρο» (Εσслиν 1996, 42).

Γι' αυτό, η αρχική εντύπωση ότι τόσο η Έλλη όσο και η Άννα έχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ανατρέπεται από τις ίδιες, καθώς εκείνες επιδίδονται σε μια διαδικασία αναίρεσης τού είναι τους και ταυτόχρονης αναζήτησης μιας νέας ταυτότητας. Η στοιχειοθέτηση αυτή της νέας ταυτότητας αντανάκλα την προσωπική φιλοσοφία του συγγραφέα σύμφωνα με την οποία η ύπαρξη πρέπει να στηρίζεται στη δημιουργία του προσωπικού μύθου.

Ο ίδιος ο συγγραφέας εξηγεί την αντίληψή του για το μύθο: «Το παράλογο είναι στάση και αναίτιο, ο μύθος είναι πορεία και σκοπός [...] όσο αναλογίζομαι την ευθύνη του θεάτρου στις μέρες μας τόσο πείθομαι ότι δεν υπάρχει άλλος δρόμος από αυτόν. Την αποκάλυψη δηλαδή κάθε προσωπικού μας Μύθου, που μακρινή του κατάληξη βλέπω μια νέα ηθική, ικανή να δημιουργήσει μια νέα τραγωδία» (Ζιώγας 1987, 11).

Εφόσον για τις δυο αδελφές ο στόχος είναι η συνύπαρξη, ο μύθος αυτός θα πρέπει να είναι κοινός. Έτσι, στην προκειμένη περίπτωση δεν παρακολουθούμε δυο παράλληλες «μυθολογίες», μολονότι τα δυο πρόσωπα φαίνεται ότι διαφέρουν σημαντικά, αλλά την κατασκευή μιας ενιαίας που προκύπτει σταδιακά.

Η κατασκευή αυτή προκύπτει από το θεατρικό παιχνίδι, τη διαδοχική αλλαγή των προσωπείων που υποδύονται οι δυο ηρωίδες.²¹ Τα προσώπια δημιουργούνται καθώς η μια διεισδύει μέσα στην άλλη, καθώς η Έλλη αφομοιώνει τα χαρακτηριστικά της Άννας και αντίστροφα, με αποτέλεσμα να γεφυρώνεται το μεταξύ τους χάσμα και να πραγματώνεται η κοινή τους πορεία μέσα από την υλοποίηση του μύθου της αμαζόνας.

Το έργο ξεκινά με τη διαφωνία της Έλλης και της Άννας για τη θέση μιας γλάστρας. Η πρώτη υποστηρίζει ότι η θέση του φυτού πρέπει να είναι στην αυλή, η δεύτερη θεωρεί ότι η θέση του μπορεί να είναι οπουδήποτε. Στη διαπραγμάτευση αυτού του ασήμαντου θέματος αποτυπώνεται ένα πρώτο στίγμα για την προσωπικότητα της κάθε ηρωίδας.

Ο κόσμος της Έλλης φαίνεται συγκεκριμένος και αμετάβλητος. Η ίδια παρέμεινε για χρόνια ολόκληρα καθηλωμένη στην πατρογονική εστία, χωρίς να επιδιώξει καμία αλλαγή στον τρόπο ζωής της. Η ηρωίδα αντιλαμβάνεται τη στασιμότητα και την υπακοή της στους νόμους του πατρικού δικαίου ως τη μόνη δυνατή επιλογή. Έτσι, η φθορά και η καταστροφή της ζωτικής ορμής εκλαμβάνονται ως αναπόφευκτες συνέπειες, τις οποίες δέχεται αδιαμαρτύρητα.

Έλλη:[...] Οι γλάστρες στην αυλή οι γυναίκες στο σπίτι τους.

Άννα: Έστω. Και τι κάνουν;

Έλλη: Ριζώνουν και στοιχειώνουν... Στην γωνιά τους...Πιάνουν και σκιάζονται, σκιάζονται όλο και πιο πολύ, ώστε να γίνουν ένα με το σπίτι.

²¹ Η Ρόζη σημειώνει σχετικά (1997, 27): «Εξετάζοντας τη διαδικασία του θεατρικού παιχνιδιού μπορεί κανείς να ανιχνεύσει κάποια κοινά στοιχεία με τις δούλες του Ζενέ, αυτά κυρίως που αφορούν στο επίπεδο της διπλής διάστασης, της σύγχυσης μεταξύ των δυο επιπέδων: αυτού που αναφέρεται στην υποθετική αλήθεια του δραματικού μύθου του συγγραφέα και αυτού που αφορά στο χωροχρόνο του θεατρικού παιχνιδιού – μια σύνθετη εκδοχή του θεάτρου εν θεάτρω».

Από την άλλη πλευρά, η Άννα με τις επιλογές της αποκηρύσσει τη στασιμότητα και την υποταγή. Στην αρχή αρνείται τις προοπτικές της ζωής που διαμορφώνονται στο οικογενειακό περιβάλλον, στο οποίο αργότερα επιστρέφει αρνούμενη τη στασιμότητα που προσφέρει η ζωή της πόρνης. Η αρχική επιλογή, παρά την ευτυχία που υπόσχεται, τελικά δεν επαληθεύεται. Στην αρχή τα έβλεπε όλα «χρωματιστά». Τώρα όμως είναι σε θέση κάνοντας τον απολογισμό της να διαπιστώσει ότι έζησε «άγονα». Επομένως, καμιά από τις δυο αδελφές δεν δικαιώθηκε. Η διαφορά τους όμως έγκειται στο ότι η Άννα έζησε, ενώ η Έλλη φυτοζωούσε.

Έλλη: *Δεν έχεις κάνει τίποτα κακό, Άννα. Γιατί τα βάζεις με τον εαυτό σου;*

Άννα: *Δεν έχω κάνει τίποτα. Μια ζωή άγονη.*

Έλλη: *Εζήσες.*

Άννα: *Άγονα.*

Έλλη: *Μα τιστο καλό προσποιείσαι πως ζεις. Άφησες να σε πιάσει το δόκανο του κυνηγού.*

Έτσι η Άννα, αντλώντας δύναμη από την τόλμη και την εμπειρία της, κατορθώνει πρώτη να διαταράξει το συντηρητικό κόσμο της αδελφής της και προσπαθεί να την παρασύρει σε μια πραγματικότητα όπου κυριαρχούν οι αισθήσεις, το χρώμα και η παρουσία του άνδρα. Η παρουσία όμως αυτή είναι οριοθετημένη και ελεγχόμενη, γιατί η μόνη αιτία που την καθιστά αναγκαία είναι η ερωτική εμπειρία. Η πρώτη απόπειρα διείσδυσης της Έλλης στη φρουδική πραγματικότητα της αδελφής της έχει ήδη γίνει συμβολικά, καθώς η Άννα λερώνει με λικέρ το κατάλευκο φόρεμα της. Η Έλλη αντιδρά:

Έλλη: *Σου είπα δε μου αρέσουν αυτά.*

*Άννα: Σου αρέσουν...[...] Δεν έχουν σημασία. Δεν υπάρχει εκπλήρωση.
Δε θα το ξαναφορέσεις το φόρεμά σου Έλλη.*

Όμως, η Έλλη φαίνεται να μην έχει συνειδητοποιήσει την πρόθεση της Άννας. Ο ιδανικός τρόπος ζωής όπως η ίδια τον αντιλαμβάνεται και τον προτείνει στην Άννα παραπέμπει στη φύση και συγκεκριμένα στον τρόπο ζωής των μελισσών. Τα λόγια της αφενός αντανακλούν τις απόψεις του ίδιου του Ζιώγα για το αίσθημα της πληρότητας και της ευτυχίας που προκαλεί η ένωση του ανθρώπου με τη φύση, αφετέρου εξεικονίζουν έναν κόσμο από τον οποίο εκλείπει το αρσενικό στοιχείο.

Για την Άννα όμως μια τέτοια αντίληψη είναι αδιανόητη. Η ίδια επιθυμεί, όπως και η αδελφή της, την κοινή τους πορεία, τη συνύπαρξη αλλά με όρους που να δικαιολογούν σε κάποιο βαθμό την παρουσία του αρσενικού. Σύμφωνα με την ηρωίδα η ύπαρξη του άνδρα είναι απολύτως απαραίτητη. Είναι συνυφασμένη με τη χαρά της ζωής. Για το λόγο αυτό επινοεί ένα μιμητικό παιχνίδι στο οποίο η ίδια απολαμβάνει τα θετικά της ανδρικής παρουσίας, χωρίς όμως να καθορίζεται από αυτήν.

Έτσι, υιοθετεί για τον εαυτό της το ρόλο της μητέρας αποδεσμευοντάς τον από την ύπαρξη της συζυγικής ζωής. Από την άλλη πλευρά, χρεώνει στην Έλλη έναν άνδρα, τον Τάσο. Υπαινίσσεται όμως ότι η αδελφή της δεν έχει την ικανότητα να απολαύσει ούτε στο ελάχιστο τη συμβίωσή της μαζί του. Δεν γεύεται τον έρωτα και είναι πλήρως υποταγμένη στη βούληση του συζύγου. Ο απαθής και συμβατικός ρόλος που επινοεί για την Έλλη συνάδει με τη μέχρι τώρα πραγματικότητα της ηρωίδας έτσι όπως αυτή έχει γίνει αντιληπτή στην Άννα.

Η Έλλη εμπλέκεται στο παιχνίδι θέτοντας όμως τους δικούς της όρους. Δημιουργεί το δικό της προσωπικό ρόλο σύμφωνα με τον οποίο όχι μόνο δεν υποτάσσεται στην ανδρική παρουσία αλλά με ευκολία διαχειρίζεται ένα σύζυγο και δέκα αρσενικά παιδιά. Η διήγησή της αφήνει

υπόνοιες στην Άννα ότι υπάρχουν και άλλοι άνδρες στη ζωή της, τους οποίους μάλιστα επιθυμούσε παλαιότερα η Άννα. Έτσι, η παθητική και ανέραστη Έλλη μεταμορφώνεται σε *ανδρομάννα, ανδροφάγα, ανδροχωρίστρα*, ξεπερνώντας κατά πολύ τις προσδοκίες της αδελφής της.

Η ίδια μάλιστα ενισχύοντας ακόμα περισσότερο το δυναμικό προσωπείο που μόλις δημιούργησε, αμφισβητείτην επιλογή της Άννας να είναι ανεξάρτητη και αποδίδει και σε εκείνη ένα σύζυγο. Η Άννα αντιμετωπίζει την πρόκληση χωρίς να υπαναχωρήσει από τη θέση της για το ρόλο του αρσενικού. Έτσι, μετατρέπει το σύζυγο που της χρέωσε η Έλλη σε εραστή. Τελικά η συζήτηση καταλήγει με τη συμφωνία των δυο γυναικών όσο αφορά στην απαξίωση του ρόλου του αρσενικού:

Έλλη: *Τζων Σπάνιελ*

Άννα: *Σπάνιος, Σπανός, Σπανιόλος.*

[...]

Άννα: *Κουλουράκι, κουραδάκι, τιποτάκι*

Έλλη: *Τιποτάκι, τιπ-τιπ*

Το θεατρικό παιχνίδι συνεχίζεται πάλι με πρωτοβουλία της Άννας. Όμως αυτή τη φορά οι δυο ηρωίδες απεκδύονται τις ιδιότητες των φανταστικών συζύγων και ερωμένων. Η μιμητική διαδικασία τώρα οργανώνεται με βάση ένα περισσότερο αληθοφανές πλαίσιο. Η Άννα τώρα στρέφει το παιχνίδι προς τη διαπραγμάτευση ενός άλλου θέματος: τον αν η Έλλη διατηρεί ή όχι σχέσεις με τον κυνηγό, ο οποίος, εξαιτίας της ακαταμάχητης γοητείας του, κρίνεται ως ιδιαίτερα επικίνδυνος. Σε όλο το έργο παραμένει αβέβαιο αν υπάρχει πράγματι κυνηγός ή όχι (Πούχγερ 2003, 273). Χάρη σε αυτήν την αβεβαιότητα συνεχίζεται η αλληλεπίδραση των δυο γυναικών και επιτυγχάνεται η ολοκλήρωση της κοινής μυθικής ταυτότητάς τους, σύμφωνα με την οποία οι δυο γυναίκες μεταμορ-

φώνονται σε αμαζόνες. Η συνέχεια του παιχνιδιού φτάνει μέχρι την εξό-
ντωση του αόρατου κυνηγού.

Η Άννα ισχυρίζεται ότι ο κυνηγός, ο οποίος μάλιστα αντι-
προσωπεύει το πρότυπο του ιδιαίτερα θελκτικού άνδρα, επισκέπτεται την
Έλλη κάθε βράδυ. Εκείνη το αρνείται. Ισχυρίζεται, μάλιστα, ότι πρό-
κειται είτε για το φάντασμα του πατέρα είτε για θορύβους που το ίδιο το
σπίτι προκαλεί επειδή είναι παλιό. Η Άννα δεν πείθεται από αυτές τις
δικαιολογίες, κάτι που όμως γίνεται απόλυτα κατανοητό από την αδελφή
της.

Έλλη: *Είσαι ξένη καημένη. Πώς θα ζήσεις εδώ;*

Άννα: *Για κουτορνίθι με περνάς;*

Έλλη: *Το καλό σου θέλω, μην αγριεύεις το στοιχείο.*

Άννα: *Το Βαγγέλη τον κυνηγό, της Σπυριδούλας τον άνδρα!*

Η Άννα τότε συνειδητοποιεί ότι και η Έλλη ζει στον ίδιο ανδρο-
κρατούμενο κόσμο όπως ζούσε εκείνη πριν επιστρέψει στο νησί.

Άννα: *Λες και σας έχουν σπιτώσει σε μπουρδέλο όλους μαζί. Και τον
ίσκιο σας φοβάστε.*

Έλλη: *Η το δέχεσαι ή ξεκόβεις.*

Η φρικτή αυτή συνειδητοποίηση από τη μεριά της Άννας την
κάνει να μοιάζει με την Έλλη έτσι όπως εκείνη παρουσιάστηκε στην
αρχή. Έτσι μεταβαίνει στο άλλο άκρο και προτείνει στην αδελφή της ένα
μοντέλο συμβίωσης αντίστοιχο με αυτό που της είχε προταθεί πρωτότερα
από την αδελφή της και παρέπεμπε στις απαλλαγμένες από το αρσενικό
στοιχείο μέλισσες.

Άννα: *Θα μείνουμε οι δυο μας.*

Έλλη: *Δε γίνεται.*

Η επίμονη άρνηση της Έλλης ίσως είναι μια έμμεση παραδοχή εκ μέρους της ότι ο κυνηγός υπάρχει, τουλάχιστον σύμφωνα με τη δική της αντίληψη. Με τον τρόπο αυτό η ηρωίδα υπονοεί την παρουσία ενός ανδροκρατούμενου κόσμου από τον οποίο, πάλι κατά την άποψή της, δεν υπάρχει δυνατότητα διαφυγής. Αφενός γιατί αυτός λειτουργεί απειλητικά αφετέρου γιατί μόνο μέσα σε αυτόν η ζωή μιας γυναίκας μπορεί να αποκτά κάποιο νόημα. Έτσι η Έλλη αρχίζει τώρα να μοιάζει στην Άννα, αφού η πεποίθησή της ότι: *σπίτι χωρίς άνδρα είναι ξέφραγο αμπέλι*, θύμιζει την αρχική άποψη της Άννας: *Αν υπήρχε εδώ μέσα ένας άνδρας θα μπορούσαμε να κάνουμε πολλά οι τρεις μας*. Από την άλλη πλευρά, η Άννα έχει αφομοιώσει την αρχική ιδιοσυγκρασία της Έλλης, αφού ζητά την εξάλειψη της ανδρικής παρουσίας.

Έλλη: *Πώς θα ζήσουμε; Αγρίμια;*

Άννα: *Χίλιες φορές με αυγά και γάλα.*

Η Άννα, παρόλο που είναι συνηθισμένη να έχει άνδρες γύρω της, δεν μπορεί να ανεχθεί αυτή την κατάσταση που έχει δημιουργηθεί στο μυαλό της αδελφής της και ετοιμάζεται να φύγει. Ξαφνικά της έρχεται η ιδέα να φορέσει στο χέρι της έναν κρίκο κουρτινόξυλου και να παριστάνει την παντρεμένη. Με τον τρόπο αυτό μπορεί να είναι προστατευμένη από τις κακές γλώσσες, απόλυτα συμβιβασμένη με τους κανόνες που διέπουν το περιβάλλον και επομένως ευτυχισμένη. Είναι αβέβαιο, όμως, το αν η ηρωίδα με το νέο αυτό προσωπείο, της παντρεμένης, υιοθετεί την άποψη της αδελφής της ή τη χλευάζει.

Η Άννα επιτείνει το καθεστώς της αβεβαιότητας ως προς το παρελθόν της και θα φτάσει να αμφιβάλλει ακόμα και για την ίδια της την ύπαρξη. Είναι βέβαιο πως η Έλλη έχει αδελφή; Όπως υποστηρίζει ο

Πούχνερ, η Άννα είναι ρευστή σα νερό (2003, 275): *Δεν πιάνεσαι πουθενά. Είσαι και δεν είσαι.*

Η Έλλη πάλι, αν και παραδέχεται ότι μένει προσκολλημένη στη μία και γνωστή πραγματικότητα: *Βλέπω αυτό που βλέπω...*, δεν διστάζει όπως και η Άννα ούτε να την αμφισβητήσει ούτε να την ανατρέψει ούτε να δημιουργήσει μιαν άλλη. Η ηρωίδα όμως δεν είναι περισσότερο συγκεκριμένη από την αδελφή της. Όχι μόνο δεν διευκρινίζει το αν υπάρχει κυνηγός ή όχι αλλά σε συνεργασία με την Άννα επιτείνει την αμφιβολία μέχρι του σημείου της εξόντωσής του χωρίς και πάλι να επισημαίνεται αν πρόκειται για φανταστικό ή για πραγματικό γεγονός.

Με βάση τα παραπάνω, σαφώς και δεν μπορούμε να αντιμετωπίσουμε τις γυναικείες οντότητες του έργου ως ολοκληρωμένους χαρακτήρες σύμφωνα με το πλαίσιο της ατομικής ψυχολογίας. Λειτουργούν περισσότερο ως σύμβολα. Οι ρόλοι τους οποίους υποδύθηκαν καταργούσαν την ταυτότητα αλλά και την πραγματικότητα γύρω τους· από την άλλη πλευρά όμως τη συμβόλιζαν.

Τέλος, οι δυο ηρωίδες μεταβάλλονται σε αμαζόνες. Η συγκεκριμένη μεταμόρφωση δεν είναι προϊόν τυχαίας επιλογής. Είναι το αποτέλεσμα της γνώσης που αποκόμισαν οι δυο τους καθώς υποδύονταν τους διάφορους ρόλους, καθώς αρνούσαν την ταυτότητά τους και μεταπηδούσαν σε μιαν άλλη.

Σε όλα τα προσωπεία που επινόησαν υπήρχε μια σταθερά: η εξουσιαστική επίδραση του αρσενικού πάνω στο θηλυκό. Είτε πρόκειται για τη φαντασίωση της Άννας, στην οποία η παρουσία του αρσενικού συνδέεται μόνο με την κάλυψη της γυναικείας ερωτικής επιθυμίας, είτε πρόκειται για τη φαντασίωση της Έλλης, στην οποία ο άνδρας υφίσταται ως σύζυγος στον οποίο πρέπει να δηλώνει υποταγή, ο άνδρας είναι πάντα παρών ως νοηματοδότης της γυναικείας ύπαρξης. Η αδυναμία τους να ξεφύγουν από αυτόν τον έλεγχο είναι εμφανής καθώς, ακόμα και όταν η

μια δημιουργεί ένα ρόλο που να καταργεί την ανδρική κυριαρχία, αυτόματα η άλλη δημιουργεί κάποιον άλλο που να την καθιστά αδιαπραγμάτευτη.

Όμως από την άλλη πλευρά δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι όλα αυτά τα προσώπια λειτουργούν ως σύμβολα, ως αντανakλάσεις της πραγματικής ταυτότητας της Έλλης και της Άννας; Η περιστοιχισμένη από άνδρες Άννα έχει ήδη ομολογήσει πως έζησε άγονα. Επίσης, η συμβιβασμένη στη βούληση του πατέρα και στην κοινωνική ηθική Έλλη παραδέχεται πως δεν έζησε.

Η συνειδητοποίηση αυτής της κατάστασης είναι που τις οδηγεί στην υιοθέτηση του τελευταίου τους ρόλου: «Έχοντας εξαντλήσει όλα τα προσώπια, έχοντας αγγίζει όρια κοντά στην ανυπαρξία οι δυο γυναίκες έχουν μια μόνη διέξοδο, αυτή που θα τους επιτρέψει μια φανταστική επίθεση εναντίον του αρσενικού. Ο Ζιώγας ανατρέχει στη μυθολογία, στο μύθο των αμαζόνων» (Ρόζη 1997, 26).

Η μεταμόρφωση τους αυτή συμβολικά σημαίνει την αποδέσμευση και των δυο από κάθε σχέση με το άλλο φύλο. Από τον αρχετυπικό κόσμο των αμαζόνων αποκλείεται εντελώς το αρσενικό. Η δομή και η οργάνωση της κοινωνίας των αμαζόνων είναι αποκλειστική ευθύνη των γυναικών που αντιμάχονται τον έρωτα, καταργούν κάθε κοινωνική σύμβαση που να αποδίδει στον άνδρα κυριαρχικό ρόλο και γενικά αντιλαμβάνονται την ανδρική παρουσία ως απειλή που πρέπει να εξολοθρευτεί.

Η καταφυγή στο συγκεκριμένο αρχέτυπο είναι τελικά λυτρωτική για την ύπαρξή τους. Κατασιγάζει αγωνίες και δημιουργεί νέες προοπτικές. Η μεταξύ τους συμμαχία και η επιθετική στάση τους απέναντι στην απειλή του άνδρα δημιουργεί και για τις δυο τη νέα, την επιθυμητή κοινή τους ταυτότητα.

Ο Ζιώγας όμως ούτε αυτή τη φορά δεν καταλήγει σε οριστικές καταστάσεις. Η μυθική μεταμόρφωση λειτουργεί περισσότερο ως σύμβολο της αβεβαιότητας και της ρευστότητας των πραγμάτων παρά ως πραγματικότητα. Όπως συνέβη και με όλες τις προηγούμενες φαντασιώσεις των δύο αδελφών, τα πρόσωπα *ήταν και δεν ήταν*. Έτσι συμβαίνει και με την τελευταία, που αφήνει ανοιχτό το ερώτημα αν η πραγματικότητα υπάρχει μόνο και μόνο ως προϊόν νοητικής κατασκευής ή, αντιστρόφως, αν ό,τι είναι προϊόν του μυαλού μπορεί να εκληφθεί ως πραγματικά υπαρκτό.

9.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο

Τα πρόσωπα των *Χρωματιστών γυναικών* φαίνεται να διαγράφουν μια πορεία που να οδηγεί προς τη χειραφέτηση. Όμως, όπως δείξαμε παραπάνω, στο συγκεκριμένο έργο δεν μπορούμε να κάνουμε με βεβαιότητα λόγο για μια υπαρκτή πραγματικότητα. Επομένως, όλη αυτή η διαδρομή που κατέληξε στην εξόντωση του κυνηγού και στη μεταμόρφωση των ηρώιδων σε αμαζόνες μπορεί να είναι απλώς ένα παιχνίδι.

Όπως ισχυρίζεται η Ρόζη (1997, 22): «Στόχος του συγγραφέα δεν είναι η απεικόνιση μιας ανατρεπτικής πορείας προς την απελευθέρωση από δεσμά της πατριαρχίας [...]. Η απόπειρα επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας (των δυο γυναικών) αφορά αποκλειστικά το επίπεδο του φαντασιακού, εφόσον ανακαθορίζεται από τη δεδομένη πολιτισμική παράδοση. Η διαφυγή στο συγκεκριμένο μύθο πραγματοποιείται μέσα σε “θεατρικά πλαίσια”, αφού η αμαζόνα παραπέμπει σε ένα “διαφορετικό” περιθωριακό κόσμο που ωστόσο δεν διασαλεύει τη δεδομένη τάξη πραγμάτων». Επομένως, για την ίδια η μεταμόρφωση αυτή δεν έχει ουσιαστική σημασία, καθώς διατηρείται στο χώρο του φαντασιακού και

έχει να κάνει με την επιλογή ενός ειδώλου που ακόμα και στο κυρίως μυθολογικό πλαίσιο δεν λειτούργησε ως πρότυπο.

Ο Ζιώγας δεν ασχολείται με την ανάλυση των κοινωνικών δομών, τον ιδιαίτερο ψυχισμό και τις διαπροσωπικές σχέσεις. Μολονότι τον ενδιαφέρουν, δεν τις θίγει άμεσα (Πετράκου 2000, 246).

Όπως ο ίδιος ο συγγραφέας αποκαλύπτει, με το έργο του προσπαθεί να δείξει την πίστη του στο νοητικό άνθρωπό. «Πιστεύω ότι οι σημερινές κοινωνίες τείνουν στη δημιουργία ενός άλλου μοντέλου ανθρώπου, και δεν το έχουν ακόμα τελειοποιήσει, που θα μπορούσε να ονομασθεί “νοητικός άνθρωπος”. Σ’ αυτόν (το νοητικό άνθρωπο), το ένστικτο έχει γίνει μια απλή απόφυση, έχει συνδεθεί με το μυαλό και τη σκέψη του και όλα μαζί λειτουργούν σαν νόηση. Είναι ένα ολικό πράγμα, που θα μπορούσα να περιγράψω έχοντας ότι ο άνθρωπος είναι σαν να σκέφτεται και να υπάρχει με όλο του το σώμα».²²

Κατά την άποψή μας, η πίστη αυτή του συγγραφέα στις δυνατότητες του νοητικού ανθρώπου εκφράζουν ίσως την πεποίθηση από μέρους του για την αυτόματη διευθέτηση των κοινωνικών προβλημάτων και τη ρύθμιση των κοινωνικών σχέσεων, εφόσον βεβαίως αποκτήσουν τα «νοητικά» αυτά χαρακτηριστικά.

Έτσι, στην προκειμένη περίπτωση δεν θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για μια χειραφέτηση με τη σημασία που έχει αποκτήσει ο όρος στη σύγχρονη εποχή, δηλαδή ως την ανεξαρτητοποίηση της γυναίκας από την ανδρική επιρροή και την ισότιμη αναγνώριση της θέσης της στον πυρήνα της ερωτικής σχέσης και στην κοινωνία.

Εδώ ο συγγραφέας κάνει λόγο για μια νέα ανθρωπολογία σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος βρίσκεται σε εναρμόνιση με τη φύση, εκλαμβάνει τον εαυτό του, τις ψυχικές και εγκεφαλικές λειτουργίες του, ως

²² Απόσπασμα από συνέντευξη του Β. Ζιώγα στην εφημερίδα *Αυγή*, 4 Οκτωβρίου 1984: βλ. στο Πούχγερ (2004, 265).

μέρος και έκφρασή της (Πούχγερ 2003, 265). Υπό την έννοια αυτή, ο επαναπροσδιορισμός των κοινωνικών σχέσεων είναι μια διαδικασία που έχει τη δική της νομοτέλεια, καθώς ο νοητικός άνθρωπος είναι σε θέση να αντιλαμβάνεται το είναι του μέσα στο καθεστώς της απόλυτης απελευθέρωσης που συντελείται από την ένωσή του με το σύμπαν.

Το θέατρο, κατά το Ζιώγα, δεν είναι αντιγραφή της ζωής. Αντίθετα, πρέπει να την υπερβαίνει (Πούχγερ 2004, 265). Με βάση τα παραπάνω είναι σαφές ότι οι δύο γυναίκες εγγιζούν τα όρια μιας άλλης διάστασης στην οποία καμιάς μορφή εξουσία, και άρα ούτε η ανδρική, δεν μπορεί σταθεί, είτε πρόκειται για την εξουσία που ασκεί ο άνδρας-εραστής είτε πρόκειται για εκείνη του άνδρα-πατριάρχη.

Η ελευθερία που παρέχει η ένωση με το σύμπαν είναι πλήρης. Από την άλλη πλευρά, όμως, πρέπει να λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι η υπέρβαση της πραγματικότητας δεν αναφέρεται στην ίδια την πραγματικότητα, οπότε είναι πιθανό όλη αυτή η ελευθερία που κατέκτησαν οι δυο ηρωίδες και κατά συνέπεια και η αποδέσμευσή τους από την ανδρική κυριαρχία να παραμένουν στη σφαίρα του ονείρου και της φαντασίας.

Γεγονός είναι ότι οι ηρωίδες εισέρχονται σε αυτόν τον ελεύθερο και ιδανικό κόσμο με θεατρικό τρόπο, καθώς ενδύονται τα *αμαζονικά* τους, που στην προκειμένη περίπτωση είναι χρωματιστές ρόμπες. Έτσι για μιαν ακόμη φορά στο συγκεκριμένο έργο συμπλέκεται η πραγματικότητα με τη φαντασία αφήνοντας αναπάντητο το ερώτημα αν η ανεξαρτησία που προσδοκούσαν και διεκδίκησαν οι δυο ηρωίδες είναι αληθινή ή όχι.

9.6. Η ένταξη των γυναικείων προσώπων στο κοινωνικό πλαίσιο

Η ενδοσκοπική προσέγγιση στην οποία επιδίδονται οι δυο ηρωίδες και ο επαναπροσδιορισμός της ταυτότητάς τους ως αμαζόνων εκφράζει περισσότερο μια διαχρονική επιθυμία των γυναικών για απαλλαγή από την ανδρική εξουσία που δεν αντιπροσωπεύει αποκλειστικά τις πεποιθήσεις στην απαρχή της δεκαετίας του '80. Βέβαια την εποχή εκείνη η πραγμάτευση του ζητήματος για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία και τη διεκδίκηση από μέρους της ίσων δικαιωμάτων έχει μπει σε νέα βάση. Πολλές από τις προκαταλήψεις του παρελθόντος έχουν αρθεί. Οι γυναίκες έχουν σταματήσει να προσδιορίζονται μόνο ως κερτημένα των ανδρών και έχουν πλέον τη δύναμη να αμφισβητούν την εξάρτησή τους από το αρσενικό στοιχείο, τόσο στο πλαίσιο της ερωτικής σχέσης όσο και στον καθορισμό του κοινωνικού τους ρόλου.

Ίσως ο συγγραφέας με βάση αυτό το δεδομένο να εμπλέκει τις ηρωίδες του σε μια διαδικασία τέτοιου απολογισμού. Ο Ζιώγας παρουσιάζει δυο αδελφές που έχασαν το νόημα της ζωής τους καθώς στήριζαν την ύπαρξή τους στον άνδρα. Τόσο η γυναίκα-πόρνη (Άννα) όσο και η γυναίκα-δέσμια της παραδοσιακής πατριαρχικής ηθικής (Έλλη) έζησαν άγωνα. Την προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας τους και απεγκλωβισμού τους από την κατάσταση αυτή δεν μπορούμε να την εκλάβουμε, όπως έχουμε ήδη τονίσει, ως επιτυχημένη. Παρ' όλα αυτά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Ζιώγας εμπνέεται σε κάποιο βαθμό από την πρόοδο που αρχίζει να παρατηρείται στην ελληνική κοινωνία των αρχών του '80, όσον αφορά την εξέλιξη των αντιλήψεων και των ιδεολογιών, χωρίς όμως να είναι ιδιαίτερα αισιόδοξος για την έκβασή της. Υπό την έννοια αυτή, η αποτίναξη των καταπιεστικών μηχανισμών (στην προκειμένη περίπτωση καθορισμός της γυναίκας από

τον άνδρα) πρέπει να επιχειρείται έστω και στο επίπεδο του φαντασιακού.

10.6. Δραματουργικές επιρροές στη σύνθεση των γυναικείων προσώπων

Η δραματική γραφή του Ζιώγα είναι εντελώς ιδιότυπη. Δεν ανήκει ούτε στο κύριο ρεύμα της μεταπολεμικής δραματουργίας, η οποία εκφράζεται αισθητικά με το ρεαλισμό είτε στην αμιγή είτε στην πιο «ποιητική» μορφή του. Επίσης η γραφή του απέχει από το Θέατρο του Παραλόγου γιατί, όπως διευκρινίζει ο Γεωργουσόπουλος (1984, 195) το θέατρο του παραλόγου είναι απαισιόδοξο, είναι αδιέξοδο. Ο ίδιος αναλύει τη φυσιογνωμία της γραφής του συγγραφέα ως εξής: «Ο Ζιώγας είναι ποιητής, γιατί έχει δικό του όραμα του κόσμου και το όραμά του νοείται μόνο μέσα σε μια “άλλη” πραγματικότητα, καθόλου λιγότερο πραγματική από τη δική μας [...]. Το θέατρο του Ζιώγα είναι υπέρ-λογο και υπερρεαλιστικό».

Η Πετράκου, όσον αφορά τη θεματική των έργων του συγγραφέα, αναφέρει: «Η θεματική τους είτε τοποθετείται σε συμβολικούς χώρους όπως στο *Βουνό*, είτε σε φαινομενικά ρεαλιστικό περιβάλλον, όπως στις *Χρωματιστές γυναίκες* και δεν αφορά το ιστορικό, το επίκαιρο ή την ιθαγένεια αλλά τις δομές κάτω στην επιφάνεια. [...] Ο Ζιώγας δεν ασχολείται με την ανάλυση κοινωνικών δομών και φαινομένων, τον ιδιαίτερο ψυχισμό ή τις διαπροσωπικές σχέσεις, μολονότι δεν του διαφεύγουν και περιστασιακά αναφέρεται σε τέτοια ζητήματα ή

αφορμάται, όπως π.χ. στο Μπουκάλι, από ένα ιστορικό γεγονός για να επεκταθεί και πάλι στα ζητήματα της ύπαρξης και όχι αποκλειστικά της ανθρώπινης. Η ελευθερία, ικανοποίηση της ζωτικής ορμής, η απόρριψη του ζωτικού ψεύδους, η μυστικιστική εμπειρία, το σύμπαν, η ένωση με τη μήτρα, τη φύση, η πορεία προς το μύθο είναι οι δεσπόζουσες θεματικές του» (2000, 446).

Ο ίδιος ο συγγραφέας επισημαίνει ότι «το έργο είναι επηρεασμένο από τον Ηράκλειτο (η ύπαρξη βασίζεται στο ναι και στο όχι, το συν και το πλην, την ύπαρξη – μη ύπαρξη, το άνθρωπος – μη άνθρωπος και αυτά πάνε πάντα μαζί)» (Πούχνερ ό.π., 264). Οι *Χρωματιστές γυναίκες* αποτελούν κατά την άποψή μας αντιπροσωπευτικό δείγμα των θεματικών επιλογών του συγγραφέα τους.

Σύμφωνα με τα παραπάνω στο συγκεκριμένο έργο παρακολουθούμε την προσπάθεια δυο γυναικών να αποκτήσουν ένα μεταξύ τους βιώσιμο δεσμό, η λειτουργικότητα του οποίου δεν εξαντλείται στην αμοιβαία αναγνώριση και την αποδοχή της ετερότητας. Στο τέλος του έργου, οι δυο αδελφές ενώνονται μεταξύ τους και σαν μια ενότητα συμφέρονται με το όλο. Το ταξίδι αυτογνωσίας το οποίο επιχειρούν οι δυο αδελφές, η διερεύνηση και η δημιουργία τού μεταξύ τους συνεκτικού δεσμού δεν είναι αυτοσκοπός. Είναι μόνο το μέσο χάρη στο οποίο τα πρόσωπα υπερβαίνουν τα στενά όρια της ύπαρξης και φτάνουν στην πλήρη απελευθέρωση, καθώς γίνονται αναπόσπαστο μέρος του υπερκοσμικού.



Γ΄ ΜΕΡΟΣ
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

10. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ελληνική πραγματικότητα στον εικοστό αιώνα καθορίστηκε από ένα πλήθος μεταβολών. Δύο παγκόσμιοι πόλεμοι, πολιτικές ανακατατάξεις, κοινωνικοί μετασχηματισμοί και οικονομικές αναδιαρθρώσεις. Οι μεταβολές που αφορούν την ελληνική κοινωνία δεν θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστη ούτε και τη γυναίκα.

Η θεατρική παραγωγή του αιώνα που πέρασε έστρεψε το ενδιαφέρον της προς την ανάλυση του κοινωνικού περιγυρου, την ανάδειξη των ιδιομορφιών του και την επίδρασή του στη διαμόρφωση των χαρακτήρων. Κατά συνέπεια, οι Νεοέλληνες συγγραφείς προσπάθησαν μέσα από τη θεματολογία τους να φωτίσουν και τη γυναικεία προσωπικότητα. Ειδικότερα, η δραματική θεματολογία ασχολείται αρκετά με την εικόνα που έχουν οι ίδιες οι γυναίκες για τον εαυτό τους, με την εντύπωση που έχουν οι άλλοι γι' αυτές και τις σχέσεις τους με τον κοινωνικό περίγυρο.

Μελετώντας τη σχέση ανάμεσα στην ελληνική πραγματικότητα της εποχής που γράφτηκε κάθε ένα από τα επιλεγμένα έργα μας και τα γυναικεία πρόσωπα που αποτέλεσαν το αντικείμενο της έρευνάς μας, καταλήγουμε στα εξής συμπεράσματα:

1. Οι διαφορετικές κοινωνικές συνθήκες όπως αποτυπώνονται από έργο σε έργο δημιουργούν διαφορετικές δραματικές ηρωίδες.

2. Τα γυναικεία πρόσωπα ενός θεατρικού έργου διαφοροποιούνται ή ταυτίζονται μεταξύ τους ανάλογα με τον τρόπο που ερμηνεύουν την κοινωνική πραγματικότητα που τα περιστοιχίζει.

3. Η επίδραση της κοινωνικής πραγματικότητας αντανακλάται πιο συγκεκριμένα στην ιδιαιτερότητα των αιτημάτων των γυναικών.

Εννοείται ότι η συσχέτιση του προσώπου με τη «φυσιογνωμία» της κοινωνίας που το γέννησε δεν είναι απόλυτη. Το θέατρο σύμφωνα με τις νέες θεωρίες, δεν αναπαριστά τον πραγματικό κόσμο ούτε αποτελεί καθρέφτη ή φέτα ζωής. Το θέατρο ως καλλιτεχνικό γεγονός σημαίνει ή υποδηλώνει την πραγματικότητα χωρίς να ταυτίζεται μαζί της (Γραμματάς 2002β, 242-243).

10.1. Κοινωνική πραγματικότητα και διαφορές των γυναικείων προσώπων από έργο σε έργο

Παρακολουθώντας διαχρονικά τις μεταβολές της ελληνικής κοινωνίας του 20ού αιώνα όπως αυτές διαγράφονται στα επιλεγμένα μας δραματικά κείμενα, διαπιστώνουμε τα εξής για την επίδρασή τους στα γυναικεία πρόσωπα:

Στο *Μυστικό της Κοντέσας Βαλέραινας* (έργο του 1918) οι γυναικείες οντότητες οριοθετούνται από το νέο καθεστώς που προβάλλει στις απαρχές του 20ού αιώνα και έχει ως γνώμονα την υλοποίηση της Μεγάλης Ιδέας και την άνοδο της αστικής τάξης. Στο *Φιντανάκι* (1921) οι επιπτώσεις του αστικού μετασχηματισμού που έλαβε χώρα στο μεσοδιάστημα από το τέλος του Παγκοσμίου Πολέμου ως τη Μικρασιατική Καταστροφή (1922) καθορίζουν την προσωπογράφηση των γυναικών της αυλής. Η ανασφάλεια που οδηγεί στο έγκλημα είναι ο κύριος άξονας βάσει του οποίου οικοδομείται ο χαρακτήρας τους.

Οι ηρωίδες της *Αγγέλας* (1957), περιγράφονται ταυτόχρονα ως θύματα και ως αναπόσπαστα μέρη ενός υπόκοσμου, η άνθηση του οποίου οφείλεται στην περιθωριοποίηση και εκμετάλλευση που αντιμετωπίζει μεγάλη μερίδα του πληθυσμού των αστικών κέντρων, καθώς η ελληνική μετεμφυλιακή κοινωνία προσπαθεί να ανακάμψει οικονομικά και

πολιτικά. Η Δέσποινα στο *Πανηγύρι* (1962) είναι ο εκφραστής του μικροαστισμού που ως ιδεολογία κυριαρχεί στις αρχές τις δεκαετίας του '60 και έχει ως κυρίαρχο σύνθημα το «βόλεμα».

Στο *Ματς*, που γράφτηκε το 1978, δηλαδή, δεκαπέντε χρόνια αργότερα από το *Πανηγύρι*, ο μικροαστισμός φτάνει στο απόγειό του ως απόρροια της στασιμότητας που καλλιέργησε η πολιτική ομαλότητα της Μεταπολίτευσης. Υπέρμαχος του μικροαστικού καθωσπρεπισμού είναι η Μαρίτσα, η οποία προσπαθεί να τον επιβάλει καταπνίγοντας κάθε προσπάθεια αυτοέκφρασης και αναζήτησης νέων εμπειριών.

Στη *Νίκη* (1978), αν και πρόκειται για ένα έργο σύγχρονο του *Ματς*, η Αναγνωστάκη δημιουργεί γυναικεία πρόσωπα μέσα από τα οποία αναδεικνύεται μια άλλη διάσταση της ελληνικής πραγματικότητας. Η Βάσω και η μητέρα της πλήττονται από το φόβο, την ανασφάλεια και το υπαρξιακό αδιέξοδο, που είναι κατάλοιπα της δικτατορίας και εξακολουθούν να στιγματίζουν την υπάρχουσα κατάσταση της εποχής.

Στις *Χρωματιστές γυναίκες* (1981), οι ηρωίδες επιχειρούν μια ενδοσκοπική προσέγγιση η οποία αποτελεί περισσότερο μια διαχρονική αποτύπωση του ρόλου και της φυσιογνωμίας της γυναίκας παρά που συνδέεται στενά με τη συγκεκριμένη κοινωνική πραγματικότητα των αρχών του '80. Ο Ζιώγας, μέσα από τις δύο αδελφές, παρουσιάζει μια γυναικεία ζωή άδεια. Το νόημα της ζωής έχει χαθεί και για τις δυο ηρωίδες. Τόσο η γυναίκα-πόρνη (Άννα) όσο και γυναίκα που υπακούει στην παραδοσιακή ηθική (Ελλη) είναι δέσμιες της ανδρικής εξουσίας. Όμως την προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της ταυτότητάς τους και απεγκλωβισμού τους από την κατάσταση αυτή δεν μπορούμε να την εκλάβουμε ως επιτυχημένη, γιατί ο συγγραφέας δεν διαχωρίζει τα όρια της αλήθειας και της ψευδαίσθησης.

10.2. Η ερμηνεία της κοινωνική πραγματικότητας:

Η ταύτιση και η διαφοροποίηση των γυναικείων προσώπων μέσα στο ίδιο έργο

Στο *μυστικό της κοντέσας Βαλεραίνας* (1918) παρακολουθούμε δύο γυναίκες η ιδιαίτερη φυσιογνωμία των οποίων είναι αποτέλεσμα του τρόπου που αντιλαμβάνονται τη νέα πραγματικότητα που ανατέλλει την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Η πρώτη (κοντέσα) αντιστέκεται στο καθεστώς που επιβάλλει ο μεγαλοϊδεατισμός και η άνοδος της νέας αστικής τάξης. Η δεύτερη (Τασία) υιοθετεί ανεπιφύλακτα τις καινούριες συνθήκες και μάλιστα αγωνίζεται για την εδραίωσή τους.

Στο *Φιντανάκι* (1921) η κεντρική ηρωίδα αντιτάσσεται στη διαβρωμένη ηθική του περίγυρού της, την οποία οι άλλες γυναίκες της αυλής υιοθετούν απερίφραστα. Το ίδιο συμβαίνει και στην *Αγγέλα* του Σεβαστίκογλου. Το κεντρικό γυναικείο πρόσωπο του έργου στρέφεται κατά της αδικίας και της εκμετάλλευσης της κοινωνικής ομάδας στην οποία ανήκει, ενώ οι άλλες ηρωίδες απλώς την αναπαράγουν.

Στη *Νίκη* η Βάσω αγωνίζεται για ένα μέλλον μακριά από τις προκαταλήψεις και το κυρίαρχο αίσθημα του φόβου της δικτατορικής και μεταδικτατορικής εποχής. Η μητέρα της, από την άλλη πλευρά, αδιαφορεί και αντιδρά σε κάθε προοπτική αλλαγής εμμένοντας στο εφιαλτικό παρελθόν. Η αντίθεση των ηρωίδων στις *Χρωματιστές γυναίκες* οφείλεται στον τρόπο που αντιλαμβάνονται τη σχέση τους με τους άνδρες. Η Άννα απορρίπτει την παραδοσιακή σύμβασιμότητα και καταφεύγει στον έκλυτο βίο, η Έλλη αποδέχεται την υποταγή της στην

ανδρική εξουσία και γίνεται το υποχείριο τόσο του πατέρα της όσο και του κυνηγού – αδιάφορο αν ο τελευταίος είναι υπαρκτό πρόσωπο ή όχι.

Στο *Πανηγύρι* και στο *Ματς* δεν παρακολουθούμε τον τρόπο με τον οποίο τα γυναικεία πρόσωπα που μετέχουν διαφοροποιούνται μεταξύ τους, αλλά τον τρόπο με τον οποίο ταυτίζονται. Η Δέσποινα μεταβιβάζει τον τρόπο σκέψης της στην κόρη της, η οποία τον υιοθετεί χωρίς ιδιαίτερη αντίσταση καθώς εξαιτίας του νεαρού της ηλικίας της δεν έχει αναπτύξει ακόμα την ικανότητα της κριτικής σκέψης με αποτέλεσμα να μην έχει τη δυνατότητα της ελεύθερης εκλογής. Στο *Ματς*, η υποψήφια νύφη λειτουργεί ως το πιστό αντίγραφο της πεθεράς της και γι' αυτό αλλωστε εκείνη προσπαθεί να την επιβάλλει στο γιο της.

10.3. Τα αιτήματα των Γυναικών

Η σχέση Υποκειμένου –Αιτήματος (Αντικειμένου) είναι ιδιαίτερα σημαντική, όχι μόνο γιατί χάρη στην διεκδίκηση του αιτήματος ορίζεται κάποιο πρόσωπο ως Υποκείμενο δράσης αλλά και γιατί η φύση του αιτήματος και η ποιότητα του προσώπου είναι δύο παράγοντες αλληλοεξαρτώμενοι. Τα αιτήματα αυτά αφορούν τις γυναίκες, είτε εκείνες καταλαμβάνουν την εστία του Υποκειμένου της δράσης είτε την εστία του Αντιμάχου. Οι τελευταίες δε, εξ ορισμού, επιβουλεύονται τις πρώτες, γιατί επιζητούν κάτι εντελώς διαφορετικό από αυτές. Έτσι λοιπόν, επιχειρώντας μια ανασκόπηση των αιτημάτων των γυναικείων προσώπων που μελετήσαμε, διαπιστώνουμε τα ακόλουθα:

α) Υπάρχουν ηρωίδες που διεκδικούν θεμελιώδη ανθρώπινα δικαιώματα όπως είναι η ελευθερία και η αναγνώριση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας.

Τέτοιες γυναίκες είναι η κοντέσα Βαλέραινα, η οποία παραμένει ασυμβίβαστη ανεξάρτητη από τις πιέσεις που δέχεται από τους δικούς της ανθρώπους. Επίσης η ανεξάρτητη Βάσω της *Νίκης*, η οποία παλεύει για την αναγνώριση της αξίας της δικής της και της οικογένειάς της, παρόλο που ο περίγυρός της την έχει αμετάκλητα υποβαθμίσει. Εκείνη όμως δεν ενδίδει ούτε στις δύσκολες συνθήκες ούτε στα κοινωνικά ταμπού. Μια ακόμα τέτοια ηρωίδα είναι η Αγγέλα του ομώνυμου έργου, η οποία δεν υποκύπτει στις συνθήκες εκμετάλλευσης του περιβάλλοντός της και αντιστέκεται σθεναρά στην καταπάτηση των δικαιωμάτων της ίδιας και της ομάδας της, και τέλος οι ηρωίδες των *Χρωματιστών Γυναικών*, οι οποίες επιδιώκουν να επαναπροσδιορίσουν την ταυτότητά τους εξοντώνοντας τον άνδρα και απαλλάσσοντας τον εαυτό τους από την εξουσία που εκ φύσεως το άλλο φύλο ασκεί.

β) Υπάρχουν γυναίκες που επιδιώκουν την κοινωνική και οικονομική αποκατάσταση

Σε αυτήν την κατηγορία ανήκει η Τασία στο *Μυστικό της Κοντέσας Βαλέραινας*, καθώς κύριος στόχος της είναι το οικονομικό όφελος που θα αποφέρει στην ίδια και στην οικογένειά της η πώληση της μυστικής συνταγής. Επίσης εδώ εντάσσονται οι γυναίκες (πλην της Τούλας) στο *Φιντανάκι*, οι οποίες εκμεταλλεύονται τους εύπορους άνδρες μόνο και μόνο για να κερδίζουν υλικά αγαθά. Ακόμη η Δέσποινα από το *Πανηγύρι* έχει το ίδιο ζητούμενο με τις παραπάνω, καθώς επιδιώκει το γάμο της ανήλικης κόρης της με τον πλούσιο φραγκοράφτη. Τέλος, η Μαρίτσα του

Ματς, η οποία, αν και δεν επιθυμεί τη βελτίωση της οικονομικής κατάστασής της, επιθυμεί διακαώς τη διατήρηση των κεκτημένων της μικροαστικής ζωής της μέσα από τον ευνουχισμό του γιου.

Με βάση τη διάκριση αυτή των αιτημάτων, μπορούμε να εξαγάγουμε τα ακόλουθα συμπεράσματα για τη σχέση γυναικών και συστήματος:

1. Παρουσιάζονται γυναίκες δυνατές που επιχειρούν την καταγγελία και την ανατροπή των κακώς κειμένων της κοινωνικής πραγματικότητας την οποία βιώνουν, και

2. Υπάρχουν γυναίκες αδύναμες, οι οποίες είναι πρόθυμες να αναπαραγάγουν τα αρνητικά στοιχεία του συστήματος προκειμένου να εξασφαλίσουν καλύτερες συνθήκες διαβίωσης.

Οι πρώτες είναι εκείνες που αντιτάσσονται σε κάθε είδους καταπιεστικό μηχανισμό. Τέτοιες γυναίκες είναι η κοντέσα Βαλέραϊνα, η οποία προβαίνει στην αυτοκτονία προκειμένου να μην υποκύψει στις απαιτήσεις της νέας εποχής· επίσης η Βάσω της *Νίκης*, που προσπαθεί να ξεπεράσει κοινωνικά ταμπού και προκαταλήψεις, και η Αγγέλα του Σεβαστίκογλου, που ζητά την καταστολή της αδικίας και την κοινωνική κάθαρση, και τέλος οι ηρωίδες των *Χρωματιστών γυναικών*, οι οποίες επιδιώκουν τον αυτοκαθορισμό τους εξοντώνοντας τον άνδρα.

Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι γυναίκες στο *Φιντανάκι*, οι οποίες εκπορνεύονται οικειοθελώς, και οι υπηρέτριες της *Αγγέλας*, που σιωπούν ενώ υφίστανται την εκμετάλλευση και την αδικία. Επίσης εδώ ανήκει και η Μητέρα του *Ματς* με την άρνησή της να συμμεριστεί τα νέα δεδομένα που επιθυμεί ο γιος της, η Μητέρα της *Νίκης*, καθώς αρνείται κάθε προοπτική αλλαγής, αλλά και η Δέσποινα από το *Πανηγύρι*, που, ανήμπορη να ανατρέψει με άλλο τρόπο τη στερημένη ζωή του κάμπου,

ακολουθεί την πεπατημένη οδό της παραχώρησης της ανήλικης κόρης στον πλούσιο γαμπρό.

Σύμφωνα με τη διάκριση των αιτημάτων, προβαίνουμε στα ακόλουθα συμπεράσματα σχετικά με τα ποιοτικά χαρακτηριστικά γυναικείων δραματικών προσώπων.

1. Υπάρχουν γυναίκες που διαθέτουν υψηλά ιδεώδη και αξίες.

Χαρακτηριστικό παραδείγματα αποτελεί η κοντέσα Βαλέραινα, που επιμένει στην ανιδιοτελή χρήση της σκόνης · επίσης η Τούλα στο *Φιντανάκι*, που πιστεύει στον αγνό και ρομαντικό έρωτα, και τέλος η Αγγέλα του ομότιτλου έργου, που ζητά κοινωνική κάθαρση, και η Βάσω της *Νίκης*, η οποία διεκδικεί την αναγνώριση της αξιοπρέπειάς της.

2. Παρουσιάζονται και γυναίκες που συνδέονται με το δόλο και τη διαφθορά.

Τέτοιες ηρωίδες είναι η Τασία, η οποία με το σόφισμά της προσπαθεί να παγιδεύσει την κοντέσα και να επιτύχει την πώληση της σκόνης, οι γυναίκες που εκμεταλλεύονται τους άνδρες στο *Φιντανάκι* και είναι πρόθυμες να φτάσουν ακόμα και στο έγκλημα, αλλά και οι υπηρέτριες της *Αγγέλας* που καλύπτουν τα όσα εγκλήματα βιώνουν. Με τη διαφθορά και το δόλο συνδέονται επίσης η Δέσποινα και η Μαρίτσα, που παγιδεύουν τα παιδιά τους προκειμένου να τα παντρέψουν, και φυσικά η Μητέρα της *Νίκης*, της οποίας η προσκόλληση στον εγκληματία γιο σημαίνει τη σιωπηρή από μέρους της αποδοχή του εγκλήματος. Τέλος, στις *Χρωματιστές γυναίκες* οι δυο ηρωίδες πριν αποφασίσουν να ανεξαρτητοποιηθούν από την ανδρική επιρροή έχουν υποκύψει σε αυτήν, με αποτέλεσμα να έχουν απολέσει το ηθικό τους υπόβαθρο.

10.4. Σχέση με το ανδρικό φύλο

Στα περισσότερα έργα η έλλειψη της βούλησης για ανατροπή του συστήματος και η αναπαραγωγή των αρνητικών στοιχείων του εκδηλώνονται ως εξάρτηση από το ισχυρό ανδρικό φύλο, απαξίωση του έρωτα και προσδοκία αποκατάστασης μέσω του γάμου. Τέτοια παραδείγματα αποτελούν οι ηρωίδες στο *Φιντανάκι*, οι υπηρέτριες της *Αγγέλας* και η *Δέσποινα* στο *Πανηγύρι*.

Κατά τον ίδιο τρόπο συμπεριφέρεται και η κεντρική ηρωίδα του *Ματς*, με τη διαφορά ότι προσπαθεί μέσω του γάμου να εξασφαλίσει το μέλλον του γιου. Όμως, η διαφορά αυτή εξαλείφεται καθώς η καταπίεση της μητέρας στερεί τελικά από το γιο την αρσενική ιδιότητά του. Επομένως, ο γάμος του γιου έχει την ίδια σημασία που έχει στα άλλα έργα ο γάμος της κόρης. Οι ηρωίδες που επιθυμούν και αγωνίζονται για τη διασφάλιση συνθηκών δικαιοσύνης και ηθικής τάξης παρουσιάζονται ανεπηρέαστες από την ανδρική επιρροή.

10.5. Σχέση γυναικείων προσώπων και δραματικής γραφής

Στηριζόμενοι σε όλες τις παραπάνω διαπιστώσεις δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για τη δημιουργία μιας συγκεκριμένης και ενιαίας εικόνας για τη γυναίκα. Η ανομοιογένεια των γυναικείων δραματικών προσώπων δεν έγκειται μόνο στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κοινωνίας στην οποία εντάσσονται και στον ανόμοιο τρόπο που επηρεάζονται από αυτά αλλά επίσης στο γεγονός ότι κάθε ηρωίδα αποτελεί ξεχωριστό καλλιτεχνικό δημιούργημα και ως τέτοιο εκφράζει την ιδιοτυπία του συγγραφέα της και τις αισθητικές αντιλήψεις της εποχής της.

Έτσι, παρακολουθούμε μια διαδρομή η οποία εκκινά από το νατουραλισμό του αστικού δράματος (*Μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας*) και την ηθογραφία με κοινωνικές διαστάσεις (*Φιντανάκι*) · έχει ως ενδιάμεσους σταθμούς τον ποιητικό ρεαλισμό της *Αγγέλας* και του *Πανηγυριού* καθώς και το ρεαλισμό με στοιχεία της καθημερινής ζωής του *Ματς* · και καταλήγει στη *Νίκη*, στην οποία υπάρχουν αρκετά στοιχεία του θεάτρου του παραλόγου, και στην υπερρεαλιστική και εντελώς ιδιαίτερη πραγματικότητα των *Χρωματιστών Γυναικών* του Ζιώγα. Οι μοναδικές αυτές αισθητικές αποχρώσεις αντανακλώνται και στη σύνθεση των προσώπων, συμβάλλοντας ακόμα περισσότερο στη μεταξύ τους διαφοροποίηση.

Παρ' όλα αυτά τα ετερόκλητα στοιχεία, διαπιστώνουμε την ύπαρξη ορισμένων παραγόντων που επιβεβαιώνουν την ύπαρξη μιας ενιαίας εντύπωσης για το ρόλο, τη δράση, τη φύση και τη θέση των γυναικείων δραματικών προσώπων:

1. Η θέση των γυναικών στη δράση

Η Επιχειρώντας μια ανασκόπηση των γυναικείων προσώπων των επιλεγμένων έργων διαπιστώνουμε ότι όλες ανεξαιρέτως οι κύριες ηρωίδες δρουν από την εστία του Υποκειμένου (κοντέσα Βαλέραινα, Τούλα, Αγγέλα, Δέσποινα, Μαρίτσα, Βάσω, Έλλη και Άννα).

Όπως τονίζει η A.Ubersfeld, μια συντηρητική επιθυμία δεν δίνει ποτέ ένα Υποκείμενο στη δράση (Μουδατσάκις 1993, 25). Έτσι, λοιπόν, στα συγκεκριμένα έργα παρουσιάζονται γυναίκες οι οποίες, ακολουθώντας το παράδειγμα των ηρωίδων που έχει τροφοδοτήσει η παγκόσμια θεατρική λογοτεχνία, θέτουν στόχους και αγωνίζονται για την υλοποίησή τους.

Στα κείμενα που μελετήσαμε, η θέση του Αντιμάχου συχνά καταλαμβάνεται επίσης από γυναικεία πρόσωπα (*Μυστικό της Κοντέσας Βαλέραινας, Φιντανάκι, Αγγέλα, Νίκη*). Στις περιπτώσεις μάλιστα που ο Αντίμαχος είναι άνδρας, εκείνος παρουσιάζεται ως αρκετά ανίσχυρος να αντιταχθεί στη γυναικεία βούληση (*Ματς, Πανηγύρι*). Με τον τρόπο αυτό, η δραματική σύγκρουση και η εξέλιξη της πλοκής είναι «γυναικεία υπόθεση».

Η κατάληψη αυτή των σημαντικών θέσεων της δράσης από γυναίκες δείχνει, αν όχι την προτίμηση των συγγραφέων στο γυναικείο φύλο (κάτι τέτοιο δεν μπορεί να αποδειχθεί στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας), τουλάχιστον μια κοινή αντίληψη από μέρους τους. Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, οι δραματικές ηρωίδες θεωρούνται φορείς κάποιας ιδεολογίας της οποίας υπεραμύνονται με δυναμικό τρόπο.

2. Η εικόνα των γυναικών

Αξιοπαρατήρητο πάντως είναι το ότι τα γυναικεία πρόσωπα, ανεξάρτητα από τη θέση τους στη δράση, την ιδεολογία που εκπροσωπούν και τις ενέργειες στις οποίες επιδίδονται προκειμένου να τη διατηρήσουν ή και να την επιβάλουν, καταλήγουν όλες θύματα του κοινωνικού κατεστημένου που τις περιστοιχίζει. Επομένως η γυναικεία προσωπικότητα όπως σκιαγραφείται στα έργα που μελετήσαμε παρουσιάζεται ανίσχυρη αντανakλώντας την επικρατούσα άποψη για την αδύναμη γυναικεία φύση.

Όλες οι ηρωίδες των έργων μας βάζονται με τον ίδιο σχεδόν τρόπο από τις συνθήκες, όποιες και αν είναι αυτές. Ανεξάρτητα από το αν εναντιώνονται ή συμβιβάζονται σε αυτές, από το αν διαθέτουν ηθικό υπόβαθρο ή όχι, από το αν επιθυμούν την ελευθερία ή την εξάρτηση, τα

γυναικεία πρόσωπα αντιμετωπίζουν την ήττα, τον αφανισμό και την εξουθλίωση. Το μοτίβο αυτό επιβεβαιώνει η τύχη όλων των ηρωίδων από το *μυστικό της Κοντέσας Βαλέραινας* ως τις *Χρωματιστές γυναίκες*. Εκείνες που πλήττονται κατά πρώτο λόγο είναι η κεντρικές ηρωίδες, οι οποίες στα συγκεκριμένα έργα δρουν από την εστία του Υποκειμένου της δράσης.

Η κοντέσα, για παράδειγμα, με την αυτοκτονία της μπορεί να εξυψώνεται ηθικά. Στην πράξη, όμως, μπορούμε να κάνουμε λόγο για τον πρόωρο και αναγκαστικό αφανισμό μιας γυναίκας που αρνείται να ζήσει σε έναν κόσμο όπου κυριαρχεί η εμπορευματοποίηση και η έκπτωση των ηθικών αξιών.

Η νεαρή ηρωίδα στο *Φιντανάκι* αντιμετωπίζει τον έρωτα εντελώς ιδεαλιστικά, τελικά όμως αφομοιώνεται από το περιβάλλον της και εξωθείται στην εκπόρνευση. Στην *Αγγέλα* η ομώνυμη ηρωίδα αγωνίζεται για την καταστολή της αδικίας και της εκμετάλλευσης, το αποτέλεσμα όμως του αγώνα της είναι αβέβαιο.

Η Δέσποινα στο *Πανηγύρι* γνωρίζει εξαρχής ότι το καλύτερο μέλλον που ονειρεύεται δεν αφορά την ίδια άμεσα αλλά μόνο την κόρη της. Εκείνη την περιμένει ο θάνατος – αναπόδραστη συνέπεια της φτώχειας που βιώνει. Η Μαρίτσα του *Ματς* είναι ίσως η μόνη ηρωίδα που κατορθώνει να μετατρέψει τους γύρω της σε υποχείριά της. Η ηρωίδα δημιουργεί θύματα γιατί κι η ίδια είναι θύμα ενός συστήματος που ευνοεί την αδράνεια και το βόλεμα.

Στη *Νίκη*, η προοπτική της ηρωίδας για μια νέα αρχή κατακερματίζεται καθώς ο κοινωνικός στιγματισμός και η αθλιότητα λειτουργούν ως μόνιμη απειλή που υποθηκεύει το μέλλον. Τέλος, στην προσπάθεια των δύο γυναικών του Ζιώγα δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για την απελευθέρωση της γυναικείας ύπαρξης από τα δεσμά της

ανδρικής επιρροής, γιατί τα όρια φαντασίας και αλήθειας συμπλέκονται αξεδιάλυτα.

Επιπλέον, παρουσιάζονται ως θύματα οι ηρωίδες των έργων μας που δρουν από την εστία του Αντιμάχου. Εκείνο που μπορούμε να παρατηρήσουμε είναι ότι, σε σχέση με τις προηγούμενες, οι εν λόγω ηρωίδες είτε δεν αντιλαμβάνονται την εικόνα της εξαθλίωσης και της αδυναμίας που αντανακλούν είτε αδιαφορούν γι' αυτήν εντελώς. Αυτό συμβαίνει, γιατί λειτουργούν ως αναπόσπαστα μέρη ενός διαβρωμένου συστήματος. Έτσι, συνεχίζουν άκαμπτες την πορεία τους προς τον ευτελισμό επιτυγχάνοντας αποκλειστικά και μόνο την επιβίωσή τους.

2.1. Η κοινωνική θέση των γυναικών

Η θυματοποίηση των γυναικών φαίνεται ως αναπόδραστη συνέπεια της μειονεκτικής θέσης που καταλαμβάνουν τα πρόσωπα που μελετήσαμε στον κοινωνικό ιστό. Από τις ηρωίδες του Ξενόπουλου, που έχουν εκπέσει από την κοινωνική ιεραρχία, ως τις ηρωίδες του Ζιώγα, όλες οι γυναικείες οντότητες ανήκουν στα χαμηλόβαθμα οικονομικοκοινωνικά στρώματα.

Όσα πρόσωπα αποτέλεσαν το αντικείμενο της έρευνας μας είτε ανήκουν στο λούμπεν προλεταριάτο, όπως συμβαίνει με τις γυναίκες στο *Φιντανάκι*, στην *Αγγέλα*, στο *Πανηγύρι* και στη *Νίκη*, είτε δεν ασχολούνται με καμία εργασία, όπως συμβαίνει με τις ηρωίδες του *Μυστικού* και του *Ματς* και με την Έλλη των *Χρωματιστών Γυναικών*. Με τον τρόπο αυτό η παρουσία των δραματικών ηρωίδων συνάδει με τη γενική αντίληψη που θέλει τη γυναίκα περιορισμένη στα του οίκου της ή, σε περίπτωση που εργάζεται, να μη μετέχει ενεργά στην παραγωγική διαδικασία και να ασχολείται με “υποτιμητικά” επαγγέλματα (μοδίστρα, πλύστρα, υπηρέτρια).

Η εκλογή του επαγγέλματος δεν γίνεται με γνώμονα ούτε τις επιθυμίες τους ούτε τις ικανότητές τους. Είναι αποτέλεσμα της ένδειας και του σκληρού αγώνα που δίνουν για την επιβίωσή τους.

Επίσης το γεγονός ότι παράλληλα με την εργασία τους οι γυναίκες παρουσιάζονται συχνά να εκπορνεύονται, όπως κάνουν οι υπηρέτριες στην *Αγγέλα* ακόμα ότι το μόνο επάγγελμα που ασκούν είναι αυτό της πόρνης, όπως συμβαίνει με την Άννα των *Χρωματιστών γυναικών* και την Εύα στο *Φιντανάκι*, συμβάλλει ακόμα περισσότερο στην ανάδειξη του υποβαθμισμένου κοινωνικού ρόλου της γυναίκας.

2.2. Η ηθική υπόσταση των γυναικών

Σύμφωνα πάντα με τα κείμενά μας, η ιδιότητα της πόρνης ή η συστηματική επιδίωξη των γυναικών για την αποκατάστασή τους μέσω του γάμου προκύπτει ως δικαιολογημένη επιλογή μπροστά στις συνθήκες της απόλυτης ανέχειας. Το δεδομένο αυτό όμως δεν κατορθώνει να εξιλεώσει τις ηρωίδες. Αντίθετα, συντελεί στον υποβιβασμό του γυναικείου φύλου γιατί το μόνο όπλο που φαίνεται να έχουν, προκειμένου να ανταπεξέρχονται στις δυσκολίες και να βελτιώνουν τον τρόπο της ζωής τους είναι το σώμα τους.

Η έλλειψη, δε, δισταγμού από μέρους τους να το προσφέρουν όχι μόνο τις εμφανίζει κενές περιεχομένου και στερημένες ικανοτήτων αλλά συμβάλλει και στην ηθική απαξίωσή τους. Σε κάποια έργα (*Φιντανάκι*), για τα γυναικεία πρόσωπα έννοιες όπως τιμή, υπόληψη και αξιοπρέπεια έχουν απολέσει το νόημά τους και θεωρούνται εντελώς παρωχημένες.

Η έλλειψη ικανότητας των γυναικών για αυτοπραγμάτωση δεν οδηγεί μόνο στην εκπόρνευση· τις συνδέει επίσης με το δόλο, ένα στερεοτυπικό γνώρισμα του γυναικείου χαρακτήρα. Οι ηρωίδες των

έργων μας κατέχουν καλά την τεχνική της «επινόησης ενός τεχνάσματος» (Μουδατσάκης 1993, 54-55). Ξέρουν να δημιουργούν παγίδες προκειμένου να επιτυγχάνουν τους σκοπούς τους (Τασία, Μαρίτσα, Δέσποινα, οι ηρωίδες στο *Φιντανάκι*, οι υπηρέτριες της *Αγγέλας*). Ακόμα και στις *Χρωματιστές Γυναίκες* η ενδεχόμενη εξόντωση του αόρατου κυνηγού γίνεται με ένα τέχνασμα της Άννας. Με τον τρόπο αυτό οι γυναικείες φιγούρες παρουσιάζονται αδίστακτες προκειμένου να ικανοποιήσουν τις ανάγκες τους, αμαυρώνοντας περισσότερο την εικόνα τους.

2.3 Μητρικά πρόσωπα

Την απαξίωση των γυναικείων προσώπων ενισχύει και η αποκαθήλωση του μητρικού προτύπου. Όλες οι μητέρες των έργων λειτουργούν πιεστικά οδηγώντας τα παιδιά τους σε τελματικές καταστάσεις. Έτσι υπό την επιρροή των μητέρων οι δραματικές ηρωίδες και ήρωες αρνούνται τον έρωτα και επιδιώκουν μόνο τον πλούσιο γάμο, καλύπτουν εγκλήματα ή καταφεύγουν σε αυτά. Σε κάποια έργα υφίσταται ως δικαιολογία για τη συμπεριφορά αυτή των μητέρων η ένδεια (*Φιντανάκι*, *Πανηγύρι*). Υπάρχουν όμως και έργα όπως η *Νίκη* και το *Ματς* όπου οι μητέρες παρουσιάζονται άκαμπτες, νευρωτικές, που στοχεύουν μόνο στο πώς θα δημιουργήσουν αισθήματα ενοχής ή αποστέρησης.



Επίλογος

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι στα δραματικά έργα που αποτέλεσαν το αντικείμενο της έρευνάς μας, προκύπτει μια αμφισήμαντη ή και εντελώς αρνητική εντύπωση για τα γυναικεία πρόσωπα, όχι γιατί τα αρνητικά τους στοιχεία υπερτερούν αλλά απλώς γιατί τα θετικά, αν και αναδεικνύονται, δεν είναι αυτά που δικαιώνονται. Παρ' όλα αυτά, η αντιθετική σκιαγράφηση των γυναικείων χαρακτηριστικών εκφράζει και το δυαδισμό της ελληνικής πραγματικότητας. Στη σύγκρουση ανάμεσα στο καλό και το κακό, στην ηθική και την ανηθικότητα, στην πρόοδο και τη στασιμότητα, στην αυτονομία και την εξάρτηση που εκφράζει η προσωπογράφηση των δραματικών ηρωίδων που μελετήσαμε, επικρατούν αναμφισβήτητα τα γυναικεία πρόσωπα που φέρουν τα δεύτερα χαρακτηριστικά, που άλλωστε ταυτίζονται και με τη φύση της ελληνικής κοινωνίας του αιώνα που πέρασε. Οι πρώτες αφανίζονται, γιατί επιδιώκουν την ανατροπή· οι δεύτερες καταφέρνουν να υπάρχουν, γιατί σε εκείνες το εκάστοτε σύστημα οφείλει την ύπαρξη και τη διαίωσή του.

Το γεγονός αυτό δεν μπορεί να οφείλεται στην αντιφεμινιστική διάθεση των συγγραφέων που αντιλαμβάνονται τη γυναικεία παρουσία ως υποδεέστερη. Η ένταξη των συγγραφέων που μελετήσαμε στις δυο θεατρικές πρωτοπορίες του αιώνα (Θέατρο των Ιδεών και Μεταπολεμικό θέατρο), που συνάδει με την ανήσυχη φύση τους, την τάση τους να ανανεώσουν τη θεματολογία και τη δραματική γραφή, θα απέκλειε την προσκόλλησή τους σε συντηρητικές απόψεις σχετικά με το γυναικείο φύλο.

Η εικόνα των γυναικών είναι περισσότερο αποτέλεσμα μιας κοινωνίας η οποία στην πάροδο του χρόνου ελάχιστα μεταβάλλεται

ουσιαστικά. Η διαδρομή που ακολουθήσαμε μέσα από τη μελέτη και την ερμηνεία των συγκεκριμένων γυναικείων προσώπων καταδεικνύει τη σταθερά διατηρημένη δυσάρεστη όψη της ελληνικής πραγματικότητας. Ο τρόπος λοιπόν με τον οποίο παρουσιάζονται οι δραματικές ηρωίδες από το 1908 έως το 1981 σύμφωνα με τα θεατρικά κείμενα που επεξεργαστήκαμε περισσότερο στοχεύει στην άσκηση κοινωνικής κριτικής και όχι στην απαξίωση του ρόλου και της φύσης της γυναίκας. Ειδικά σ' αυτό το τελευταίο συμβάλλει η παρουσίαση κάποιων γυναικών των οποίων η προσωπικότητα και η δράση αποτέλεσε διαχρονικά σύμβολα αντίστασης και ανθρώπινης αξιοπρέπειας (Κοντέσα Βαλέρινα, Αγγέλα, Βάσω).



Βιβλιογραφία

- Αναγνωστάκη Λ. (1978), *Η Νίκη*, Θεατρικά τετράδια 4, σσ. 13-25
- Αρδίτης Β. (2000), «Λούλα Αναγνωστάκη – Μετά την πλοκή, τι;», *20 χρόνια Νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Αθήνα, σσ. 81-86
- Βαρίκα Ε. (1987), *Η εξέγερση των Κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας, Αθήνα
- Βαφειάδου -Ταυρίδου Ε. (1980), «Το θέατρο του παραλόγου στην Ελλάδα», *Διαβάζω* 37, σσ. 54-60
- Βαφειάδου-Ταυρίδου Ε.(1996), *Παντέλη Χορν τα Θεατρικά*, Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν, Αθήνα
- Βελουδής Γ. (1994), *Γραμματολογία. Θεωρία της λογοτεχνίας*, Δωδώνη, Αθήνα
- Δελβερούδη Ε-Α. (1994), « Βεντετισμός η έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι», στον τόμο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ.Θ Δημάρα*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 219-242
- Goldman L. (1979), *Η θεωρία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Σ. Βελέντζας, Άκμων, Αθήνα
- Goldman L. (1979), *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Γ. Βέλτσος – Π. Ρυλμόν, επιμ. Αλέξης Ζήρας, Πλέθρον, Αθήνα
- Grube G.M.A. (1995), *Ο Αριστοτέλης για την ποιητική και το ύφος*, μτφρ. Γερ. Δ. Χρυσάφης, Ινστιτούτο του βιβλίου-Καρδαμίτσα, Αθήνα

- Γεωργουσόπουλος Κ.(1984), «Ο Βασίλης Ζιώγας και το νέο ρίγος του θεάτρου μας», στο *Κλειδιά και κώδικες του Θεάτρου*, τόμος Β΄, Εστία, Αθήνα
- Γεωργουσόπουλος Κ. (1985),*Τα μετά το θέατρο. Δοκίμια*, Καστανιώτης, Αθήνα
- Γεωργουσόπουλος Κ. (1997), «Όψεις του νεοελληνικού θεάτρου 1880-1980», στον τόμο *Νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αι)*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα, σσ.59-72
- Γεωργουσόπουλος Κ. (2005), «Λαϊκή τραγωδία η *Αγγέλα* του Σεβαστίκογλου»,www.alithia.gr/newwpaper
- Γλυτζουρή Α. (2001), *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Γουνελάς Χ. (1983), *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία, 1897-1912*, Κέδρος, Αθήνα
- Γραμματάς Θ.(1987), *Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία-Δραματολογία*, Κουλτούρα, Αθήνα,
- Γραμματάς Θ. (1994), *Ένας αιώνας αστικού δράματος. Πορεία του νεοελληνικού θεάτρου στον 20ό αιώνα*, Κ. Σπανός, Αθήνα
- Γραμματάς Θ. (1999), *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Τολίδη, Αθήνα
- Γραμματάς Θ. (1998),*Θέατρο και Θεωρία*, Νηριήδες, Αθήνα
- Γραμματάς Θ. (2001), *Θέατρο και κοινωνία. Η σύγκρουση των νέων με το σύστημα στο ελληνικό θέατρο του 20ού αιώνα*, Τυπωθήτω, Αθήνα
- Γραμματάς Θ. (2002), *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, 2 τόμοι, Εξάντας, Αθήνα
- Γραμματάς Θ. (2004), *Διαδρομές στη θεατρική ιστορία*, Εξάντας, Αθήνα, σσ.
- Δρομάζος Στ. (1986), *Νεοελληνικό Θέατρο. Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα

- Eco Umb. (1993), *Ερμηνεία και υπερερμηνεία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Ζιώγας Β. (1987), *Οι γάμοι, το Βουνό*, Ερμής, Αθήνα
- Ζιώγας Β. (1985), *Χρωματιστές γυναίκες*, Ερμής, Αθήνα
- Θωμαδάκη Μ. (1993), *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Δόμος, Αθήνα
- Θωμαδάκη Μ. (1996), *Θεατρολογικοί προβληματισμοί*, Paulos, Αθήνα
- Θωμαδάκη Μ. (1999), *Θεατρικός αντικατοπτρισμός. Εισαγωγή στην Παραστασιολογία*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Θωμαδάκη Μ. (1999), «Σχέσεις επιβολής και υποβολής στο θέατρο του Γιώργου Μανιώτη», στον τόμο *20 χρόνια Νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Α΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σσ.283-292
- Κεχαΐδης Δ. (1981), *Το Πανηγύρι*, Κέδρος, Αθήνα
- Κοιλάκου Μ. (1984), «Το θέατρο του Δημήτρη Κεχαΐδη», *Διαβάζω* 89, σσ. 24-28
- Κυριακός Κ. (2002), *Από τη σκηνή στην οθόνη. Σφαιρική προσέγγιση της σχέση ζτου ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα
- Λαμπαδαρίδου-Πόθου Μ. (2002), «Αναφορά στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη», στον τόμο Ιωσήφ Βιβλάκης (επιμ.), *Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα»* (17-20 Δεκεμβρίου 1998), Ergo, Αθήνα
- Λιγνάδης Τ. (1984) «Το Θέατρο του Γιώργου Μανιώτη», *Διαβάζω* 89, σσ.44-53
- Λιγνάδης Τ. (1999), «Το θέατρο του Γιώργου Μανιώτη», στον τόμο *Γιώργος Μανιώτης: Ρεσιτάλ, 9 μονόπρακτα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα

- Μαγιάρ Μ. (2004), *Ο Κάρολος Κουν και το θέατρο Τέχνης*, μτφρ. Ε.Καΐρη, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα
- Μανιώτης Γ. (1978), *Το Ματς*, Κέδρος, Αθήνα
- Μαυρομούστακος Π. (2005), *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα
- Μηλιός Γ.(1988), *Ελληνικός Κοινωνικός Μετασχηματισμός. Από τον επεκτατισμό στην καπιταλιστική ανάπτυξη*, Εξάντας, Αθήνα, 1988
- Μιχαηλίδης Γ. (1975), *Νέοι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς*, Κάκτος, Αθήνα
- Mosse Cl. (1991), *Η γυναίκα στην αρχαία Ελλάδα*, Παπαδήμας, Αθήνα
- Μουδατσάκης Τ.(1986), *Η Διαλεκτική της θεατρικής σύνταξης. Μοντέλα δράσης και πρόσωπα στον Αγαμέμνονα του Αισχύλου*, Νεφέλη, Αθήνα
- Μουδατσάκης Τ. (1995), «Το θέατρο του Γρηγορίου Ξενόπουλου» *Διαβάζω* 265, σσ. 37-41
- Μουδατσάκης Τ. (1993), *Η θεατρική Σύνταξη. Αρχές οικονομίας της δράσης στην τραγωδία*, Καρδαμίτσα, Αθήνα
- Μουζέλης Ν. (1978), *Νεοελληνική Κοινωνία: Όψεις υπανάπτυξης*, Εξάντας, Αθήνα
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ. (1991), *Οπτικές και προοπτικές του δράματος*, Σμίλη, Αθήνα
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ. (1997), *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος στον εικοστό αιώνα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χ. (2000), *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Bacopoulou-Halls A. (1982), *Modern greek theatre: Roots and Blossoms*, Diogenis, Athens
- Bacopoulou-Halls A. (1984), «Λούλα Αναγνωστάκη. Το όραμα της ανθρώπινης νίκης», *Διαβάζω* 89, σσ.29-33

- Μουλάς Π. (1978), «Το κλίμα μιας εποχής», *Θεατρικά τετράδια* 4, σ.3
- Μπλέσιος Α. (2001), *Πανεπιστημιακές Σημειώσεις*, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.
- Bachtine M. (1980), *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, Πλέθρον, Αθήνα
- Ντυβινιώ Ζ. (2000), *Ο ηθοποιός*, μτφρ. Μυρτώ Ράις, Νεφέλη, Αθήνα
- Ξερόπουλος Γ. (1991), *Θέατρο: Ο Τρίτος, Ο Ψυχοπατέρας, Φωτεινή Σάνδρη, Το μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας*, Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα
- Παγκουρέλης Β. (1984), «Ο ρεαλισμός και η αποτελμάτωση. Δοκιμή μιας “προσέγγισης” των καταστάσεων και των τάσεων του σημερινού ελληνικού θεατρικού έργου», *Διαβάζω* 89, σσ. 16-20
- Παγκουρέλης Β. (1983), *Υποβολείο. Δοκίμιο*, Εστία, Αθήνα
- Παναγιωτούνης Π. Ν.(1993), *Επίτομη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Από τον 18ο στον 20ό αιώνα*, Σχολή Σταυράκου, Αθήνα
- Παπανδρέου Ν. (1981), *Ο Τυπεν στην Ελλάδα. Από τη γνωριμία στην καθιέρωση. 1897-1910*, Κέδρος, Αθήνα
- Πατσαλίδης Σ. (1995), *Μεταθεατρικά 1985-1995*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη
- Πατσαλίδης Σ. (2000), *Θέατρο και θεωρία. Περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων*, UniversityStudioPress, Θεσσαλονίκη
- Pavis P. (2006), *Λεξικό του Θεάτρου*, επιμ. Κ. Γεωργουσόπουλος Gutenberg, Αθήνα
- Πετράκου Κ. (1999), «Η γυναίκα στη μεταπολεμική δραματουργία. Κοινωνική και Ψυχολογική εικόνα της γυναίκας στη νεοελληνική δραματουργία», στον τόμο *20 χρόνια Νεοελληνικό θεατρικό έργο*, Α΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σσ. 50-60

- Πετράκου Κ. (2000), «Ο Βασίλης Ζιώγας και το fin de siècle», στον τόμο *Το Ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990 .Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σσ.245-254
- Πεφάνης Γ. (1999), *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του Δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Πεφάνης Γ. (2002), « Για την Αγγέλα του Γ.Σεβαστικογλου» στο *Θέματα του μεταπολεμικού θεάτρου και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα
- Πεφάνης Γ. (2002), «Ο ρεαλισμός και οι διαδικασίες συμβόλισης το μεταπολεμικό θέατρο. Δοκιμή στο έργο του Γ.Σεβαστίκογλου», στο *Θέματα του μεταπολεμικού θεάτρου και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα
- Πεφάνης Γ. (2003), « *Τοπία δραματικής Γραφής*, Σοκόλης, Αθήνα
- Πεφάνης Γ.(2005), *Κείμενα και νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Σοκόλης, Αθήνα
- Πουλαντζάς Ν. (1984), *Οι κοινωνικές τάξεις στο σύγχρονο καπιταλισμό*, μτφρ. Ν.Μηλιόπουλου, Θεμέλιο, Αθήνα
- Pfister M. (1991), *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge
- Πολίτης Λ. (1985), *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μ.Ι.Ε.Τ, Αθήνα
- Πούχνερ Β. (1984), «Το Φιντανάκι και η κληρονομιά της ηθογραφίας» στο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία, Ένδεκα Μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, σσ.319-331
- Πούχνερ Β. (1988), *Το δράμα στη μεταπολεμική Ελλάδα*, στον τόμο *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα Μελετήματα* (Τόμος Β), Εταιρία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, σσ. 419-433

- Πούχγερ Β. (1992), *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Παϊρίδης, Αθήνα
- Πούχγερ Β. (1995), *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*, Οδυσσεάς, Αθήνα
- Πούχγερ Β. (1995), *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέλεκτα. Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα
- Πούχγερ Β. (2000), «Η εικόνα της γυναίκας στη νεοελληνική δραματουργία. Από την Ερωφίλη στην Τρισεύγεννη» στον τόμο *Διάλογοι και Διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Χατζηνικολής, Αθήνα
- Πούχγερ Β. (2001), «Οι ραγισμένοι καθρέφτες της ταυτότητας. Ο σκηνικός πληθυσμός στα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εστία, Αθήνα
- Πούχγερ Β. (1997), *Κείμενα και Αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα
- Πούχγερ Β. (2001), «Τα πρώτα δραματικά έργα του Ξενόπουλου», *Νέα Εστία* 1738, σσ. 446-487
- Πούχγερ Β. (2004), *Ποίηση και μύθος στα έργα του Βασίλη Ζιώγα*, Πολύτροπον, Αθήνα
- Σακελλαρίδου Ε. (2006), *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο. Από τη μεταμπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Σαμαρά Ζ. (1987), *Προοπτικές του κειμένου*, Κώδικας, Θεσσαλονίκη
- Σαμαρά Ζ. (2001), «Το παιχνίδι της ιστορίας και του θεάτρου», στον τόμο *Ανδρέας Στάικος: Φτερά Στρουθοκαμήλου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Σαμαρά Ζ. (2002), *Τα άδυτα του σημείου. Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα

- Σιδέρης Γ.(1999), *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμ.Β΄, Καστανιώτης, Αθήνα
- Σεβαστίκογλου Γ. (1992), *Θέατρο:Κωνσταντίνου και Ελένης, Αγγέλα, Θάνατος του Βασιλικού Επιτρόπου*, Κέδρος, Αθήνα
- Σκουλούδης Μ. (1999), «Ματς: Ένα εκρηκτικό μονόπρακτο», στον τόμο *Γιώργος Μανιώτης: Ρεσιτάλ, 9 μονόπρακτα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σσ. 384-386
- Σολωμός Α. (1989), *Θεατρικό Λεξικό*, Κέδρος, Αθήνα
- Σπάθης Δ. (1983), *Το νεοελληνικό θέατρο*, στην έκδοση *Ελλάδα. Ιστορία και Πολιτισμός*, 10ος τόμος, Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη
- Σπάθης Δ. (1992) «Δάσκαλος του Σκηνικού λόγου» στο *Γ. Σεβαστίκογλου θέατρο: Κωνσταντίνου και Ελένης, Αγγέλα, Θάνατος του Βασιλικού Επιτρόπου*, Κέδρος, Αθήνα
- Τακόπουλος Π. (2002), *Τα κριτικά. Θέατρο 1966-1990*, Ποταμός, Αθήνα
- Τσατσούλης Δ. (1999), *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Τσατσούλης Δ. (2004), «Μεταμοντέρνα γραφή στη νεοελληνική σκηνή», *Πρακτικά του Β΄Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ergo, Αθήνα, σσ. 509-524
- Τσατσούλης Δ. (2004), «Αναζητώντας το ρόλο. Εκδοχές του δραματικού προσώπου στο νεοελληνικό μεταπολεμικό θέατρο», [ετήσια πολιτιστική επιθεώρηση] *Επίλογος*, σσ.152-160
- Τσατσούλης Δ. (1999), «Το επώδυνον παίγνιον: Γύρω από τα εννέα μονόπρακτα του Γιώργου Μανιώτη», στον τόμο *Γιώργος Μανιώτης: Ρεσιτάλ, 9 μονόπρακτα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα
- Τσουκαλάς Κ. (1975), *Εξάρτηση και αναπαραγωγή*, Θεμέλιο, Αθήνα
- Φαρινού-Μαλαματάρη Γ. (2001), «Το παρακείμενο της πεζογραφίας του Ξενόπουλου», *Νέα Εστία* 1738, σσ. 372

- Φουριώτης Α. (1951), «Εξήντα πέντε χρόνια αφιερωμένα στα γράμματα», *Ελληνική δημιουργία* 7:7, σσ. 218-222
- Χατζησυμεών Ε. (2000), «Από τις Αλυκές στις Δάφνες», αποσπάσματα από μεταπτυχιακή εργασία, *Θεατρικά Τετράδια* 36, σσ.18-28
- Χορν Π. (1991), *Το Φιντανάκι*, Δωδώνη, Αθήνα



