

## ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Τίτλος:

*Σαμψών Αγωνιστής*

Από την ποίηση του 17<sup>ου</sup> αιώνα στις θεατρικές σκηνές του 20<sup>ου</sup>.

Επιμέρους ενότητες:

A) Εισαγωγή. Ο Μίλτων και η εποχή του.

B) *Σαμψών Αγωνιστής*. Ο «πολιτικός» Σαμψών, ως έκπτωτος ήρωας, κρινόμενος σύμφωνα με τις αρχές της *ars moriendi* Λογοτεχνίας και της Σοφιστικής Ηθικολογίας (Casuistry) στο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον της ύστερης μεσαιωνικής εποχής αλλά και σε οικουμενικό - διαχρονικό πολιτικό επίπεδο.

Γ) Μια Τραγωδία χωρίς σκηνή. Λόγοι και «αντίλογοι».

Δ) Γουίλιαμ Πόελ. Οι θεωρίες του, η συνεισφορά του στο Ελισαβετιανό θέατρο και η καθοριστική σκηνοθεσία του *Σαμψών Αγωνιστή* στην παράσταση του 1900. Ο αντίκτυπος και οι ποικίλων μορφών παραστάσεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα που προκύπτουν συνακολούθως.

E) Συμπέρασμα.

-----  
A) Εισαγωγή. Ο Μίλτων και η εποχή του.

Από την περίοδο της φημολογούμενης διακεκομμένης φοίτησής του στο πανεπιστήμιο<sup>1</sup> ως την απόσυρσή του από το πολιτικό, κοινωνικό και καλλιτεχνικό πάνελ στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ο Μίλτων παρουσιάζει μια ευρεία γκάμα πνευματικού έργου. Στις μέρες μας, το έργο του βρίσκεται στη διάθεση αναγνωστών και ερευνητών σε έντυπη και ηλεκτρονική μορφή. Πρόκειται για πλήθος λόγων που τυπώθηκαν σε φυλλάδια όπως και για δοκίμια, ποιήματα, μάσκες και πλήρη θεατρικά έργα.<sup>2</sup> Πληροφορίες παρέχει επίσης το προσωπικό σημειωματάριο που διατηρούσε ο

<sup>1</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, Duquesne University Press, Pittsburg, USA, 2007, p.3.

<sup>2</sup> Πρόσβαση υπάρχει μέσα από τις βιβλιοθήκες *Milton Quarterly* και *Wiley* και από τους ιστότοπους *Milton's Reading Room* και *Milton listserv* με αναζήτηση τίτλων. Κάποια από τα πιο συζητημένα

ποιητής από τα πρώτα στάδια της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας, όπως εικάζεται, το οποίο φέρει προσχέδια των πρώτων του θεατρικών έργων, σχεδιαγράμματα λόγων, τίτλους, λίστες χαρακτήρων, και περιλήψεις υποθέσεων για μελλοντικές τραγωδίες βασισμένες σε ιστορίες της Βίβλου και σε μύθους του Βρετανικού Μεσαίωνα. Το σημειωματάριο βρίσκεται ως δωρεά στο Πανεπιστήμιο του Cambridge όπου και σπούδασε ο Μίλτων (Trinity College) και φέρει τον γενικότερο τίτλο *Χειρόγραφο του Trinity*.<sup>3</sup>

Στο χειρόγραφο αυτό περιλαμβάνονται περίπου εκατό θεματικές ενδεχόμενων έργων/τραγωδιών σαν να αναζητούσε ο ποιητής πιθανές ιδέες για τραγωδίες που να εξυπηρετούν κάποιο σκοπό. Σύμφωνα με τον T.J.Burbery<sup>4</sup> ο σκοπός διαφαίνεται από το δοκίμιο *The Reason of Church – Government* που εκδόθηκε το 1642 στο οποίο ο Milton διερωτάται ποιο λογοτεχνικό είδος μπορεί να αποδειχθεί πιο παιδαγωγικό και παραδειγματικό για ένα έθνος κάνοντας παράλληλα μνεία στα έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη ως άριστα παραδείγματα διαπαιδαγώγησης μεγάλου κοινού και αναμόρφωσης του θεάτρου. Στο ίδιο δοκίμιο, ο Μίλτων προτείνει, αντί να κλείσουν τα θέατρα, να επιχορηγεί η κυβέρνηση πανηγύρεις (paneguries), εννοώντας ψευδοθρησκευτικές συναθροίσεις, όπου θα παρουσιάζονται θεατρικά έργα που θα υμνούν τους βίους των Αγίων και των Μαρτύρων αλλά και θα καυτηριάζουν την απόκλιση των Μοναρχιών και των Πολιτειών από τη δικαιοσύνη συνυφαίνοντας έτσι τους δύο άξονες της Βρετανικής οντότητας και διδάσκοντας το θρίαμβο δίκαιων μοναρχιών αλλά και την πτώση των διεφθαρμένων<sup>5</sup>.

Οι οπαδοί της Μοναρχίας και σφοδροί πολιτικοί αντίπαλοι του Μίλτων, αντιλαμβανόμενοι την αγάπη του για το θέατρο και φοβούμενοι πως η προσπάθειά του για τη δημιουργία ενός εθνικού και παιδαγωγικού Βρετανικού Θεάτρου θα επηρεάσει το κοινό, τον αναγκάζουν να απαντήσει σε κατηγορίες εκ μέρους τους πως συχνάζει σε αμφιβόλου ηθικής θέατρα και οίκους ανοχής. Ο Μίλτων επιτίθεται με το

---

δοκίμιά του είναι τα εξής: *The Tenure of Kings and Magistrates, Eikonoklastes, Defensio Regia, The pro populo Anglicano Defensio (1651), The pro populo Anglicano Defensio Secunda (1654)* κ.ά. Σε έντυπη μορφή κυκλοφορούν περιορισμένοι τίτλοι. Μεταξύ αυτών τα ποιήματα: *Lycidas, Epitaphium Damonis, Arcades, Comus* κ.ά. (διάφορες εκδόσεις) και *Paradise Lost, Paradise Regained, Samson Agonistes* από την Penguin Classics και άλλες εκδόσεις. Τα τρία αυτά έργα επανεκδίδονται συνεχώς ως και τις μέρες μας.

<sup>3</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p.67.

<sup>4</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p.69.

<sup>5</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p.69.

δοκίμιο «*An Apology against a Pamphlet*» (1642) αδιαφορώντας για τις κατηγορίες και κατηγορώντας τον αντίπαλο για ανήθικη επίσης συμπεριφορά. Το 1644 εκδίδεται το δοκίμιο *Of Education* όπου ο Μίλτων παρουσιάζει ευθέως, αλλά για τελευταία φορά, την ελπίδα του για αναμόρφωση της αγγλικής σκηνής, προκρίνοντας πάλι το παράδειγμα των αρχαίων ελλήνων τραγικών ως το ιδανικότερο πλαίσιο χρήσης της ποίησης. Οι άμεσες αναφορές και προτάσεις για αναμόρφωση του θεάτρου σταματούν εδώ.<sup>6</sup>

Ωστόσο, κατά το διάστημα μεταξύ 1649 και 1654 έχει παραχθεί ένα πλούσιο σύνολο αμιγώς πολιτικών θέσεων με τον γενικότερο τίτλο «αντιβασιλικά έργα». Πολλά από αυτά αποτελούν απαντήσεις σε έργα που δημοσιεύει η αντιφρονούσα παράταξη των Βασιλοφρόνων<sup>7</sup>. Όντας δηλωμένος πολέμιος της Μοναρχίας και ένθερμος υποστηρικτής του καθεστώτος της Κοινοπολιτείας, ο Μίλτων φαίνεται να κατέχει κομβικό ρόλο στη δημόσια αντιπαράθεση μεταξύ αυτών καθώς το Μάρτιο του 1649 διορίζεται από το Συμβούλιο της Επικρατείας Γενικός Γραμματέας Ξένων Γλωσσών με κύρια αποστολή να συντάξει τις επίσημες θέσεις του νέου καθεστώτος, να συντάσσει τα κείμενα που υπαγορεύονται από το Συμβούλιο προς εταίρους άλλων εθνών και να έχει την επιστασία της αλληλογραφίας με αυτούς. Ορίζεται παράλληλα διευθυντής της εφημερίδας της Κοινοπολιτείας *Mercurius Politicus*.<sup>8</sup> Με το «βήμα» που ενδεχομένως παρέχουν οι παραπάνω ιδιότητες, οι πολιτικές θέσεις του Milton παρουσιάζονται είτε αυτόνομα είτε και μέσω της εφημερίδας εντασσόμενες πάντως στο πλαίσιο του διαλόγου γύρω από την ηθική και τα ποικίλα «εργαλεία» όρκων υποταγής και υπακοής που θεσπίζονται τόσο από την τάξη των Βασιλοφρόνων όσο και από την τάξη των Κοινοπολιτειακών για να ορίσουν με αυτό τον τρόπο τους ακολούθους τους.

Προϊόν της σφοδρής αντιπαράθεσης αποτελεί και το έργο *Eikonoklastes* που εκδόθηκε το 1649 ως απερίθωτο στο έργο του βασιλιά *Eikon Vasilike* στο οποίο, μεταξύ άλλων, ο Μίλτων επιτίθεται προσωπικά στον Κάρολο τον 1<sup>ο</sup> και τον ψέγει, πέρα από τις πολιτικές του τακτικές, για τις ανήθικες θεατρικές του προτιμήσεις, αυτές του Θεάτρου της Κυριακής που δεν είναι τίποτα παραπάνω από ένα παρασιτικό

---

<sup>6</sup> Anthony Low, «Milton's 'Samson' and the stage, with implications for dating the play», *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press, Τεύχος 40, Αύγουστος 1977, αρ. 4, σ. 316.

<sup>7</sup> David Martin Jones, «Dissolving allegiance to the acknowledged power supreme: Milton, casuistry and the commonwealth», *History of Political Thought*, Imprint Academic, Τεύχος 32, αρ. 2, καλοκαίρι 2011, σ. 327.

<sup>8</sup> David Martin Jones, «Dissolving allegiance ...», *opcit*, p.327.

κατάλοιπο μιας ζωής που αναλώνεται ανάμεσα σε συμπόσια, θεατρικά έργα, συνεντεύξεις και όργια.<sup>9</sup> Ως αποτέλεσμα, το βιβλίο *Eikonoklastes* θα παραδοθεί σε δημόσια καύση από τον δήμιο του κράτους και ο Milton θα φυλακιστεί. Ο επίσης ομόφρων ποιητής Andrew Marvell θα μεσολαβήσει για την αποφυλάκισή του και έκτοτε ο Μίλτων θα ασκήσει πιο συγκρατημένη στάση χωρίς να διακόψει τη συγγραφή. Παρόλο που σταδιακά αντιμετωπίζει προβλήματα όρασης θα παραμείνει στη θέση του Γενικού Γραμματέα έχοντας ενεργό πολιτικό λόγο ως την διάλυση της Κοινοπολιτείας και την παλινόρθωση της Δυναστείας των Stuart το 1660 την οποία πολεμά με πάθος δημοσιεύοντας τις θέσεις του εντύπως. Μετά την απόσυρσή του ολοκληρώνονται και δημοσιεύονται έργα χωρίς πρόδηλη πολιτική σφραγίδα.<sup>10</sup>

B) Σαμψών Αγωνιστής. Ο «πολιτικός» Σαμψών, ως έκπτωτος ήρωας, κρινόμενος σύμφωνα με τις αρχές της *ars moriendi* Λογοτεχνίας, της σοφιστικής ηθικολογίας (casuistry) στο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον της ύστερης μεσαιωνικής εποχής αλλά και σε οικουμενικό - διαχρονικό πολιτικό επίπεδο.

1671. Ο John Milton, όντας σε προχωρημένη ηλικία και σχεδόν τυφλός εκδίδει το τελευταίο του γνωστό έργο με τίτλο (Σαμψών Αγωνιστής) *Samson Agonistes* χαρακτηρίζοντάς το dramatic poem, ένα δηλαδή δραματικό έπος, το οποίο σύμφωνα με τον Μίλτων ονομάζεται Τραγωδία και σύμφωνα με έγκριτους ακαδημαϊκούς πληροί τις προϋποθέσεις να θεωρείται Τραγωδία καθώς ακολουθούνται οι δομικές μέθοδοι των αρχαίων κλασσικών με ένα πρόλογο, την είσοδο του χορού, πέντε επεισόδια (με το κάθε ένα να συνοδεύεται από το σχολιασμό του χορού) την αναφορά του Αγγελιοφόρου για μια μεγάλη καταστροφή που λαμβάνει χώρα εκτός σκηνής και την έξοδο του χορού που περιλαμβάνει ελεγεία και σύνοψη των πεπραγμένων.<sup>11</sup> Για να δώσει σάρκα και οστά σε αυτή την Τραγωδία, ο Μίλτων δανείζεται το μύθο της Παλαιάς Διαθήκης όπου ο ισραηλίτης Σαμψών, ο εκλεκτός του Θεού και ηγέτης του λαού του, ερωτεύθηκε την αλλόφυλη Δαλιδά (μέλος της φυλής των Φιλισταίων). Αποτέλεσμα αυτής της επιλογής υπήρξε η ισοπεδωτική ήττα του Σαμψών καθώς η Δαλιδά τον εξαπάτησε εις διπλούν. Αρχικώς, αφού πληροφορήθηκε την κρυφή πηγή της δύναμής του, την πλούσια κόμη του,

<sup>9</sup> Anthony Low, όπ. πριν, σ.317.

<sup>10</sup> <https://www.britannica.com/biography/John-Milton>.

<sup>11</sup> Anthony Low, όπ. πριν, σ.315.

έκοψε τα μαλλιά του στον ύπνο του μετατρέποντάς τον σε μια ασήμαντη οντότητα. Στη συνέχεια, αποκάλυψε το μυστικό του Σαμψών στους Φιλισταίους και εκείνοι τον συνέλαβαν, τον τύφλωσαν και τον φυλάκισαν. Από την εκδοχή της Παλαιάς Διαθήκης, το έργο του Μίλτων αποκλίνει σε ένα σημείο μόνο. Η βιβλική ιστορία δεν αναφέρει κανέναν συζυγικό δεσμό ενώ ο Μίλτων παρουσιάζει τη Δαλιδά ως πρώην σεβαστή σύζυγο του Σαμψών και όχι ως μια οποιαδήποτε γοητευτική γυναίκα από τη φυλή των Φιλισταιών στην οποία τα κάλλη και τη γοητεία ενέδωσε.

Το έργο *Σαμψών Αγωνιστής* ξεκινά σ' αυτό ακριβώς το σημείο του μύθου με τον Σαμψών να κείτεται τυφλωμένος και αλυσοδεμένος στην αυλή μιας φυλακής στη Γάζα αναπαυόμενος στο δάπεδο έπειτα από την καταναγκαστική εργασία της ημέρας. Δέχεται επίσκεψη από φίλους (Χορός των Δαναών) προς παρηγοριά. Ο Χορός στη συνέχεια ανακοινώνει τον ερχομό του πατέρα του Μανωέ. Ο Μανωέ έχει ετοιμάσει και παρουσιάζει σχέδιο πληρωμής λύτρων στους Φιλισταίους άρχοντες ώστε να εξαγοράσει την ελευθερία του υιού του. Παράλληλα, ενημερώνει τον Σαμψών πως οι Φιλισταίοι κήρυξαν τη μέρα εκείνη εθνική εορτή ευχαριστίας για τη σωτηρία τους από τον Σαμψών και ταυτοχρόνως ημέρα εορτασμού του θεού τους Δαγών. Ο εκλεκτός του Θεού λοιπόν δέχεται ταυτοχρόνως δυο χτυπήματα αξιοπρέπειας ενώ θα ταλανιστεί επί σκηνής ακόμη τρεις φορές από ισάριθμους πειρασμούς: Έχοντας αποχωρήσει ο πατέρας Μανωέ, ο Χορός αναγγέλλει τον ερχομό της Δαλιδά. Η πρώην σύζυγος εμφανίζεται για να ζητήσει συγχώρεση και επανασύνδεση προτείνοντας φροντίδα, στοργή και θαλπωρή. Ο Σαμψών όμως τη νόθει ως άλλον ένα πειρασμό και την απορρίπτει. Εκείνη φεύγει ηττημένη και οργισμένη και ο Χορός ανακοινώνει την άφιξη ενός ξένου. Ο Σαμψών τώρα έρχεται αντιμέτωπος με έναν γιγαντιαίου αναστήματος Φιλισταίο, τον Χαράφα ή Χαραφά, ο οποίος του λέει πως ήρθε από περιέργεια να δει ποιος είναι ο φυλακισμένος που τόσο ακούγεται στην πόλη. Προκαλεί τον Σαμψών με διάφορα υποτιμητικά σχόλια και συζητείται η περίπτωση επί τόπου μονομαχίας μεταξύ του αδύναμου πλέον Σαμψών και του φιλισταίου γίγαντα. Ο εξαθλιωμένος Σαμψών αντικρούει και αυτόν τον πειρασμό. Αρνείται να δεχτεί σ' αυτό το σημείο περαιτέρω πλήγματα. Ο Χαράφα αναχωρεί και ο Χορός ανακοινώνει τώρα την άφιξη ενός φιλισταίου Αξιωματικού ο οποίος έχει έρθει με διαταγή από το Βασιλιά. Η διαταγή ορίζει να παρευρεθεί ο Σαμψών στη γιορτή του προς τιμή του Δαγών για να συμμετάσχει στα δρώμενά τους και να επιδείξει τη δύναμή του. Ο Σαμψών εξαγριώνεται και αρνείται να εκτελέσει τη διαταγή σε πρώτο επίπεδο. Ο διάλογος παρατείνεται και ενώ φαίνεται να οδηγεί σε

αδιέξοδο ο Σαμψών αλλάζει αιφνιδίως γνώμη αφήνοντας να εννοηθεί πως υπήρξε παρέμβαση θεϊκής πρόνοιας και πως όλα τα γεγονότα της ζωής του είναι θεόσταλτα. Μυστηριωδώς τώρα νιώθει πως αρχίζει να ανακτά την κόμη του και μαζί και τη δύναμη του. Ζητά διαβεβαιώσεις πως δεν θα τον εξευτελίσουν περισσότερο, δίνει υποσχέσεις πως δεν θα κάνει τίποτα που να ατιμώνει τον όρκο του ως Ναζαρίτη και δηλώνει πως θα παρευρεθεί εν τέλει ενώπιον του βασιλιά. Για πρώτη φορά στο έργο εγκαταλείπει τη φυσική στασιμότητά του, σηκώνεται και κινείται προς την έξοδο μαζί με τον Αξιωματικό. Θα καταλήξουν στο ημισκεπές θέατρο των Φιλισταίων όπου γίνεται η γιορτή υπέρ του Δαγών και όπου έχουν ήδη συγκεντρωθεί πλήθος λαού, άρχοντες και υψηλά πρόσωπα. Στη σκηνή μένει μόνος ο Χορός που αποχαιρετά τον Σαμψών και υποδέχεται ξανά τον Μανωέ που έρχεται βιαστικός και αναστατωμένος να πει τα νέα για την πληρωμή λύτρων και την απελευθέρωση του Σαμψών. Απορεί με την απουσία του αλλά τώρα οι εξελίξεις τρέχουν. Δεν υπάρχει χώρος για τις ανησυχίες του Μανωέ. Ο Χορός ανακοινώνει την άφιξη ενός βιαστικού Εβραίου. Είναι ο Αγγελιοφόρος από τον οποίο μαθαίνουμε (χωρίς να δούμε) πως ο πρώην αδύναμος φυλακισμένος Σαμψών εκδικείται τώρα βροντερά τους Φιλισταίους καθώς γκρεμίζει το θέατρό τους σείοντας τους κίονές του, οδηγώντας τον ίδιο σε αυτοκτονία και συμπαρασύροντας στο θάνατο τους δεσμώτες του και σχεδόν όλους τους παρευρισκόμενους. Άλλως πως, μετά από παρατεταμένη φυσική στασιμότητα το έργο περνά σε ένα αιφνίδιο και επιβλητικό τέλος. Ο Χορός χαρακτηρίζει το τέλος δοξασμένο, ο πατέρας συμφωνεί και ο Χορός επισφραγίζει το αμετάκλητο τέλος των πράξεων δηλώνοντας πως επήλθε κάθαρση και μην αφήνοντας κανένα περιθώριο για άλλη εκδοχή.

Η επιλογή του να αποκατασταθεί η τάξη των πραγμάτων με μια αυτοκτονία και με τη σφαγή του εχθρού ίσως δεν αποτελεί πρόκληση για το θρησκόληπτο κόσμο της εποχής ή για τους εξηγητές των ιερών κειμένων όμως δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός πως η μαζική σφαγή αμάχων αποτελεί ζήτημα πολιτικής ηθικής ανά τους αιώνες και δεν εξιδανικεύεται με θρησκευτικούς κώδικες και άλλοθι.<sup>12</sup> Η υπέρλαμπρη κατά άλλους λύση είναι ταυτόχρονα και πράξη αμφισβητήσιμου ήθους ίσως όχι μόνο για τον οικουμενικό άνθρωπο του θεάτρου αλλά και για τον αναγνώστη της εποχής που δεν ακολουθεί αυστηρά θρησκευτική ζωή. Επομένως, ο Μίλτων χτίζει πάνω στο μύθο μια τραγωδία που, πλην άλλων,

---

<sup>12</sup> G. F. Goekjian, «Suicide and revenge: *Samson Agonistes* and the law of the father», *Milton studies*, αρ. 26, Penn State University Press, U.S.A., 1900, σ. 253.

παρουσιάζει τον κεντρικό της ήρωα ως ένα ευτελές πολιτικό ον, έναν αρχηγό που πλήττεται από τα μικρά και εγκόσμια, έναν ποιμένα με διεστραμμένη συνείδηση που καταπατά αρχικώς τους ιερούς του όρκους και που κινδυνεύει κατά συνέπεια εξαιτίας των αδυναμιών του και των επιλογών του να οδηγήσει το ποίμνιό του στον όλεθρο.

Το ζήτημα της διεστραμμένης συνείδησης απασχολούσε βαθύτατα την Αγγλική κοινωνία του 17<sup>ου</sup> αιώνα αφού ήδη από το μεσαίωνα είχε φροντίσει γι' αυτό η Εκκλησία και είχαν έκτοτε εκμεταλλευτεί τα διάφορα καθεστώτα προς ίδιον όφελος. Ο λόγος για την Σοφιστική Ηθικολογία ή Περιπτωσιολογία (Casuistry), η οποία δημιουργήθηκε ως τεχνική μέθοδος των εξομολογητών για να αντιμετωπίζουν πρακτικά ζητήματα ηθικών διλημάτων όπως, λόγου χάρη, ζητήματα διακυβέρνησης, σχεδιασμού των κοινωνιών, ζητήματα ορίων και τρόπων υπακοής. Επιπλέον, αναγνωρίζοντας την ποικιλότητα προσωπικοτήτων, συνθηκών και ιδιαίτερων περιστάσεων, η Σοφιστική Ηθικολογία μεριμνούσε για τη συμπερίληψη αυτών των παραμέτρων στις συζητήσεις για την επίλυση ζητημάτων όπου τα γεγονότα και οι ανθρώπινες ενέργειες αποτελούσαν απόλυτα σαφείς περιπτώσεις σε επίπεδο νομοθεσίας (π.χ. φόνος). Άλλως πως, η Σοφιστική Ηθικολογία παρέμβαινε για να ορίζει μια αποδεκτή πορεία δράσεων κατά περίπτωση, για να εξατομικεύει σηλαδή τις περιπτώσεις εκεί όπου ο νόμος της χώρας σταματούσε. Φαίνεται λοιπόν πως συγγένευε στενά με τη Θεολογία και μαζί με την εξομολόγηση, τη ρητορική και τη σώφρονα ζωή, καθιερώθηκε και συνέχιζε να αποτελεί έναν ιδιαίτερο πολιτικό - θεολογικό θεσμό και άξονα παράλληλο με αυτόν της κρατικής νομοθεσίας αν όχι συμπληρωματικό αυτής. Αυτό συνέβαινε καθ' όλη τη διάρκεια του 17<sup>ου</sup>, του 18<sup>ου</sup> αλλά ακόμη και του 19<sup>ου</sup> αιώνα πριν ατονήσει σταδιακά προς το τέλος αυτού<sup>13</sup>.

Κατά συνέπεια, στο πολιτικό και θρησκευτικό πλαίσιο της εποχής του Μίλτων, ο πολιτικός που φωτογραφίζεται δε θα μπορούσε να είναι παρά ο Βασιλιάς Κάρολος ο 1<sup>ος</sup> ο οποίος, ως άλλος Σαμψών, έχει υπάρξει ήρωας αλλά και δειλός, διπρόσωπος, αμφιβόλου ηθικής, και δίκαια λαμβάνων, κατά τους Πουριτανούς, την εσχάτη των ποινών. Οι «πειρασμοί» που αποδυναμώνουν βέβαια τους δύο άνδρες δεν είναι της ίδιας φύσεως οδηγούν όμως σε τρομερές και πολύπλευρες απώλειες και στις δύο περιπτώσεις. Ας μην ξεχνάμε πως, από το 1925, τα τρία ξεχωριστά βασίλεια της Αγγλίας, Σκωτίας και Ιρλανδίας διοικούνται από τον προαναφερθέντα Βασιλιά και

---

<sup>13</sup> David Martin Jones, «Dissolving allegiance to the acknowledged power supreme: Milton, casuistry and the commonwealth», *History of Political Thought*, Τεύχος 32, αρ. 2 (Καλοκαίρι 2011), Imprint Academic, Έξετερ, 2011, σσ. 320-321.

πως εξαιτίας της κατάχρησης της εξουσίας του οδηγήθηκαν σε εμφύλιο επί σειρά ετών (1641 – 1653) με όλες τις πιθανές συνέπειες ενός δεκαετούς πολέμου. Καθώς η έκβαση αυτού του εμφυλίου υπήρξε, η εκτέλεση του Βασιλιά, θα μπορούσε αυτό το γεγονός να παραλληλιστεί με την αυτοκτονία του Σαμψών. Αντιστοίχως, η σφαγή του ανυποψίαστου λαού των Φιλισταίων στο μύθο της Παλαιάς Διαθήκης και στην τραγωδία του Μίλτων θα μπορούσε να ισοδυναμεί με την απώλεια των πολεμιστών στις μάχες του εμφυλίου, την απώλεια της σταθερότητας, της οικονομικής ευρωστίας και τη διατάραξη της ισορροπίας γενικότερα.

Αλλωστε, η εποχή που εκδίδεται το έργο *Σαμψών Αγωνιστής* απέχει μεν από τα γεγονότα κατά ένα επισφαλές χρονικό διάστημα (λιγότερο από τρεις δεκαετίες) για τη διεξαγωγή ασφαλών ιστορικών και πολιτικών συμπερασμάτων, απέχει δε επαρκώς για να αναζητούνται ευθύνες και να κρίνονται ιδιάζουσες συμπεριφορές μεγάλων ανδρών. Συγκεκριμένα, το έργο αυτό θα μπορούσε να είναι η συνέχιση του διαλόγου μεταξύ των *Eikon Basilike* και *Eikonoklastes* ως απάντηση του Milton προς τους Βασιλικούς για την καύση του *Eikonoklastes*. Ο ισχυρισμός βασίζεται στην υπόθεση πως με έμμεσο τώρα τρόπο το έργο *Σαμψών Αγωνιστής* φωτογραφίζει και μέμφεται την προσπάθεια που έκανε μέσα από το βιβλίο του (*Eikon Basilike*) ο πρώην μονάρχης Κάρολος ο 1<sup>ος</sup> να μετατρέψει το κοινωνικό του πρόσωπο από αυτό ενός Τυράννου σε ένα καθαγιασμένο πρόσωπο και φορέα τέχνης ή ενός οσιομάρτυρα που αγωνίζεται να έχει ένα καλό θάνατο όπως εκείνος ορίζεται στο πλαίσιο της Σωτηριολογίας<sup>14</sup> ή και της *ars moriendi* λογοτεχνίας του ύστερου μεσαίωνα.<sup>15</sup>

Σε διευρυμένο και οικουμενικό όμως επίπεδο, ο Σαμψών του Μίλτων θα μπορούσε να λειτουργεί ως ο συμβολισμός εκείνων των πολιτικών που, απ' αρχής του θεσμού ως και τον 21<sup>ο</sup> αιώνα, γίνονται όργανα καταχρηστικής εξουσίας και ανεπαρκούς ηγεμονίας καθώς, λόγω αδυναμίας χαρακτήρα και προς ιδίαν τέρψη, δε διστάζουν να αφεθούν σε οποιαδήποτε ικανοποίηση, ασχέτως αν είναι σαρκική, συναισθηματική, οικονομική, σπουδαία ή ποταπή ενώ αδιαφορούν ταυτόχρονα για την έκθεση του εκλέκτορα λαού σε κίνδυνο ή προδίδουν την πίστη του λαού στους

---

<sup>14</sup> Σωτηριολογία: Σύνολο θέσεων που καταγράφηκαν στον ύστερο μεσαίωνα. Συγκεκριμένα αφορά στο τι πρέπει να κάνει κανείς στη ζωή του για να πάει στον παράδεισο.

Βλ. Dennis Kezar, «Samson's Death by Theater and Milton's Art of Dying», *ELH*, Τεύχος 66, αρ. 2 (Καλοκαίρι 1999), The John Hopkins University Press, U.S.A., 1999, σ. 295.

<sup>15</sup> *Ars moriendi*: Λογοτεχνικό – θεολογικό ρεύμα που αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια του μεσαίωνα σε συνάφεια με τη Σοφιστική Ηθικολογία. Παρείχε πραγματείες αναφορικά με το πώς να ζει κανείς καλά, πώς να πεθάνει καλά και πως αυτά τα δύο πρέπει να συνάδουν.



εκλεγμένους όπως αδιαφόρησε και ο Σαμψών για την εμπιστοσύνη της φυλής του στον ίδιο ως Ναζίρ και επομένως ως εκλεκτό του Θεού.

Γ) Μια τραγωδία χωρίς σκηνή. Λόγοι και «αντίλογοι».

Όπως προαναφέρθηκε, ο Μίλτων καταχωρεί τον *Σαμψών Αγωνιστή* στις Τραγωδίες όμως η παγκόσμια ακαδημαϊκή κοινότητα ταξινομεί το έργο άλλοτε ως θεατρικό και άλλοτε όχι δημιουργώντας διάλογο που παραμένει ζωντανός ως και τον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Ο διάλογος αυτός αποτελεί προϊόν δύο βασικών παραγόντων.

Κατά πρώτον, ο ίδιος ο Μίλτων φαίνεται να καλεί σε αντιπαράθεση τον αναγνώστη γράφοντας στην εισαγωγή πως «*Η διαίρεση σε πράξεις και σκηνές, που αφορά κυρίως στη Σκηνή, παραλείπεται εδώ καθώς το έργο αυτό δεν διατίθεται/προορίζεται για τη Σκηνή*».<sup>16</sup> Μια τέτοια νύξη προφανώς και δεν περνά απαρατήρητη. Αντιθέτως διεγείρει ερωτήματα αναφορικά με την ανάγκη ή το σκοπό παρουσίας μιας πληροφορίας αυτού του είδους. Πιθανώς αποτέλεσε τεκμήριο για μερίδα μελετητών ώστε να κατατάξουν τον Σαμψών στα έπη και τον Μίλτων στους ποιητές και όχι στους θεατρικούς συγγραφείς. Λόγου χάρη, ο William Adams, που συνέταξε το *Λεξικό της Αγγλικής Λογοτεχνίας* (*Dictionary of English Literature*), αναφέρεται στον Μίλτων ως ποιητή και πεζογράφο και αναλόγως αντιμετωπίζεται και από άλλους καταλόγους όπως το *Λεξικό Λογοτεχνικής Βιογραφίας* (*Dictionary of Literary Biography*), ή από τον *Οδηγό Αγγλικής Λογοτεχνίας του Κέιμπριτζ* (*Cambridge Guide to Literature in English*). Στο ίδιο μήκος κύματος, το *Παράρτημα του Γουέμπστερ για την Αμερικάνικη και Αγγλική Λογοτεχνία* (*Webster's New World Companion to English and American Literature*) αποδίδει στον Μίλτων την ιδιότητα του ποιητή και του αμφισβητία.<sup>17</sup>

Κατά δεύτερον, ο διάλογος διευρύνεται σχεδόν αναγκαστικά στο επίπεδο των χαρακτηριστικών και της αξίας του έργου πάλι με αρχική υπαιτιότητα του Μίλτων ο οποίος καταθέτει στην ίδια εισαγωγή (του *Σαμψών Αγωνιστή*) τα εξής: «...*Αισχύλος, Σοφοκλής και Ευριπίδης. Οι τρεις τραγικοί ποιητές που δεν έχουν εξισωθεί ακόμη με κανέναν και ο καλύτερος οδηγός για όλους όσοι αποπειρώνται να γράψουν τραγωδία*».<sup>18</sup> Έτσι, ο Anthony Low θεωρεί τον *Σαμψών Αγωνιστή* δραματικό έπος με

<sup>16</sup> Low, «Milton's 'Samson' and the stage, with implications ...», όπ. πριν σ 313.

<sup>17</sup> Burbery, *Milton the dramatist*, όπ. πριν, εισαγωγή, σσ. 9, 10.

<sup>18</sup> Wilmon Brewer, *Two Athenian Models for Samson Agonistes*, *PMLA*, Cambridge University Press, Τεύχος 42, Αρ. 4. Δεκέμβριος 1927, σ. 911

τον ίδιο τρόπο που θεωρείται δραματικό έπος ο Οιδίποδας ή ο προμηθέας Δεσμώτης, έργα που κατακλύζουν την παγκόσμια σκηνή επί αιώνες.<sup>19</sup> Ο Walter Clyde Curry χαρακτηρίζει τον *Σαμψών Αγωνιστή* μια λογικά δομημένη Τραγωδία, ένα πλήρες έργο που διαθέτει τραγική αποτελεσματικότητα.<sup>20</sup> Η αποτελεσματικότητα έγκειται στο γεγονός πως ο *Σαμψών Αγωνιστής* δεν παρουσιάζει απλώς μια λογική διαδοχή πράξεων. Μια λογική διαδοχή πράξεων δεν αποτελεί άλλωστε Τραγωδία. Αντιθέτως πρόκειται για πολύπλοκη συνύφανση συναισθημάτων και επιθυμιών αφενός και γεγονότων ή κατορθωμάτων αφετέρου. Αυτές οι δύο παράμετροι δημιουργούν, σύμφωνα με τον Curry, μια συνεκτική δράση, μια αλληλουχία συναισθηματικών διαδικασιών και πράξεων που οδηγεί με ακρίβεια σε συναισθήματα ελέους και φόβου οδηγώντας έτσι στην κάθαρση και στην απαλλαγή από το βάρος αυτών των συναισθημάτων. Η αληθινή καταστροφή, θεωρεί ο Curry, δεν είναι ο φυσικός θάνατος του Σαμψών αλλά ένα ισχυρό σύμπλεγμα πράξεων, πνευματικών δυνάμεων και στοιχείων του ήρωα που δημιουργούν μια ιδεατή, μια υψηλή πνευματική νίκη έναντι της προηγούμενης ποταπής κατάστασης. Όλη αυτή η καταστροφή παρουσιάζεται μάλιστα με τρόπο παράλληλο με εκείνον του Σοφοκλή: Χάος και αταξία παρουσιάζονται ζοηρά ενώ όλα τα γεγονότα, τα πάθη, τα κίνητρα και οι αμετάβλητες ηθικές αρχές διαπερνώνται από τη διαίσθηση των ηρώων της αρχαιοελληνικής γραμματείας. Επιπλέον, η κατάσταση αγώνος του Σαμψών παραλληλίζεται με το πλήγμα που δέχεται ένας τραγικός ήρωας ως αποτέλεσμα κάποιου λάθους που διέπραξε και χτυπημένος από την αρχαία ελληνική Μοίρα αγωνίζεται να περισωθεί υπομένοντας ταυτόχρονα την τιμωρία του.<sup>21</sup>

Ο James Russell Lowell έχει καταθέσει πως ο Σαμψών αποτελεί την καλύτερη αναβίωση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στην Αγγλική γλώσσα. Ο Coleridge έχει δηλώσει πως το έργο είναι το πιο ευγενές Ελληνικό Δράμα σε οποιαδήποτε σύγχρονη γλώσσα με τον George Steiner να επαυξάνει. Ο Watson Kirkconnell θεωρεί πως αυτή η τραγωδία μπορεί κάλλιστα να ανταγωνιστεί τα περισσότερα από τα σωζόμενα έργα της μεγάλης εποχής της Αθήνας και ο διακεκριμένος Μιλτωνιστής William R. Parker καταθέτει πως, ο Σαμψών είναι κάτι παραπάνω από μίμηση Αττικού δράματος, όπως η Αινειάδα του Βιργιλίου είναι κάτι παραπάνω από μίμηση του Ομήρου.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Anthony Low, «Milton's 'Samson' and ...», όπ. πριν. σ. 323

<sup>20</sup> Walter Clyde Curry, "Samson Agonistes" yet again, *The Sewanee Review*, The John Hopkins University Press, Τεύχος 32, Αρ. 3, Ιούλιος 1924, σσ 336-343

<sup>21</sup> Walter Clyde Curry, "Samson Agonistes yet again", όπ. Πριν σσ 336- 343

<sup>22</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, όπ. πριν, εισαγωγή, σ. 9.

Οι παραπάνω θέσεις υπέρ ή κατά της θεατρικότητας του έργου είναι ενδεικτικές του ατέρμονου διαλόγου που ξεκίνησε με την έκδοση του *Σαμψών* και συνεχίζεται με διάφορους τρόπους ως τις μέρες μας. Κοινό πάντως χαρακτηριστικό των θέσεων είναι ο παραλληλισμός με την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία αναφορικά με τους ήρωες, τη δομή, το περιεχόμενο κ.ά. Στο ραδιοφωνικό πρόγραμμα του BBC και στην εκπομπή *Arts and Ideas*, αφιερωμένη στα 350 χρόνια από την έκδοση του *Σαμψών Αγωνιστή*, ο Σαμψών παραλληλίζεται με τον Οιδίποδα ως «μορφή διορατική» ο οποίος είναι βέβαια τυφλός όπως και ο Σαμψών αλλά διαθέτει αντίστοιχες ικανότητες ενόρασης ενώ αξιοποιεί τον ήχο ως υποκατάστατο της όρασης για να αντιλαμβάνεται τα τεκταινόμενα. (Π.χ. και οι δυο ήρωες καταλαβαίνουν πως κάποιος έρχεται επειδή συλλαμβάνουν οι αισθήσεις τους τον ήχο βημάτων). Στην ίδια συζήτηση ο Μίλτων παραλληλίζεται με τον Όμηρο ως ποιητής τυφλός μεν διορατικός δε, όπως και ο Μίλτων την εποχή της συγγραφής του *Σαμψών*.<sup>23</sup>

Επιπλέον, σε επίπεδο δομής, ο *Σαμψών Αγωνιστής* διαθέτει σχεδόν απόλυτη ενότητα δράσης, τόπου και χρόνου οπότε θα μπορούσε ο Μίλτων να έχει αντιγράψει αυτούσιο το πλαίσιο αυτό από το Αττικό Δράμα ενώ παράλληλα οι δεσμοί του Μίλτων με τους αρχαίους τραγικούς ενισχύονται και από την παρουσία ελληνικών λέξεων στα προσχέδια των Τραγωδιών στο *Χειρόγραφο του Trinity College*, λέξεις όπως “epitasis” ή “prologize” και από την καταχώρηση ενός διαφορετικού τίτλου για τον *Σαμψών Αγωνιστή* αυτόν του *Samson Hybristes*.<sup>24</sup>

Αναλογιζόμενος κανείς τη βαρύτητα της ύβρεως για τον αρχαίο ελληνικό κόσμο, εύκολα δημιουργεί σκέψεις πως ο Μίλτων αξιοποίησε αν όχι αντέγραψε το μοτίβο των αρχαίων κλασικών όπου ο αλαζόνας ήρωας, επιλέγοντας να διαπράξει ύβρη, γνωρίζει εξ’ αρχής πως πρέπει να αντιμετωπίσει το μένος των θεών, και να υποστεί την ανάλογη τιμωρία – βασανισμό προκειμένου να εξιλεωθεί για το θράσος του να αφηγήσει την απόλυτη θεϊκή κυριαρχία πάνω στον υποδεέστερο του θεού άνθρωπο.

Εντυπωσιακές ομοιότητες φαίνεται να παρουσιάζει το έργο με τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου. Και στις δύο περιπτώσεις μια ανώτερη δύναμη κυβερνά μυστηριωδώς την πορεία των γεγονότων και οδηγεί τα βασανιστήρια και τους αγώνες του κάθε ήρωα σ’ ένα θριαμβευτικό τέλος. Έπειτα, και στις δύο περιπτώσεις

---

<sup>23</sup> BBC, *arts and ideas*, Radio 3, 07/04/2021

<sup>24</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, όπ. πριν, σ. 71.

εμπεριέχεται αλτρουισμός και αυτοθυσία. Ο μεν Προμηθέας θυσιάζεται προς όφελος της ανθρωπότητας, ο δε Σαμψών προς όφελος του εκλεκτού λαού του θεού, των Ισραηλιτών. Τέλος, και οι δύο πρώην περήφανοι και βίαιοι ήρωες βρίσκονται στην ίδια ακριβώς κατάσταση: Απόγνωση και βαθειά εγκατάλειψη ώσπου μια σειρά από γεγονότα τους οδηγούν σε αλλαγή στάσης και απήφιση του «εχθρού» επισπεύδοντας έτσι την καταστροφή και το τέλος.<sup>25</sup>

Συμφωνία υπάρχει και στη δομή. Αρχικώς, και στις δύο Τραγωδίες ο ήρωας εμφανίζεται ευθύς εξαρχής και παραμένει στη σκηνή χωρίς φυσική δράση ως την καταστροφή. Έπειτα, οι διάλογοι στους οποίους εμπλέκεται ο πρωταγωνιστής προκαλούνται από τους απρόσμενους και απρόσκλητους επισκέπτες ( Ωκεανίδες και Δαναοί αντίστοιχα). Ομοιότητα διακρίνει κανείς και στους πειρασμούς ή στις προτάσεις που τίθενται στους πρωταγωνιστές προκειμένου να απαλλαγούν από τη δυστυχία τους αλλά και στην αντίδραση των Σαμψών και Προμηθέα. Προτείνεται υποταγή, διαμεσολάβηση και αυτοβοήθεια αλλά δεν γίνεται τίποτα δεκτό σε κανένα από τα δύο έργα. Αντί αυτού, μέσα από την αλληλουχία προκλήσεων και πειρασμών υφαίνεται η σταδιακή ανάκαμψη και η ανάκτηση ελπίδας και ισχύος και των δύο πρωταγωνιστών. Επιπλέον, οι δύο ήρωες θρηνούν την κατάστασή τους ιδιωτικά, σε στιγμές μοναξιάς, και δέχονται παρηγοριά από φιλικά τους πρόσωπα, απρόσμενα, όπως προαναφέρθηκε. Τέλος, οι δύο ήρωες φαίνεται να υπέθεσαν πως «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα» και πως θα δικαιολογηθούν οι πράξεις τους αν καταφέρουν να απαλλάξουν τους ανθρώπους τους από την υποτιθέμενη για τον καθένα τυραννία.<sup>26</sup>

Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι πρόκειται για δύο ήρωες που έδρασαν τόσο απομακρυσμένα χρονικά αλλά μοιάζουν να ξεπήδησαν από το ίδιο κομμάτι της Ιστορίας του κόσμου. Και αν οι επιλογές του Σαμψών δικαιολογούνται από τις μακιαβελικές θεωρίες της εποχής του Μίλτων, πως δικαιολογείται μια πανομοιότυπη συμπεριφορά τόσοσ αιώνες πίσω; Ίσως βέβαια ο Μίλτων να μην έλαβε καθόλου υπόψη τις επιταγές της εποχής του. Ίσως απλώς μετέφερε επιδέξια στην Αγγλική γλώσσα και στην πουριτανή κουλτούρα της χώρας του τον παγανιστικό μύθο της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας που τόσο θαύμαζε. Ανεξαρτήτως όλων των εικασιών, ο *Σαμψών Αγωνιστής* αποδίδει φόρο τιμής στον Αισχύλο και ο Μίλτων επιβεβαιώνει με αυτό το έργο την κατατεθειμένη στην εισαγωγή (του *Σαμψών*) προσωπική του

---

<sup>25</sup> Wilmon Brewer, *οπ. πριν*, σ. 913

<sup>26</sup> Wilmon Brewer, *οπ. πριν*, σ. 916

πεποίθηση πως οι Αισχύλος, Σοφοκλής και Ευριπίδης αποτελούν τον άριστο οδηγό για τη σύνθεση μιας τραγωδίας.

Το ερώτημα που προκύπτει όμως εξετάζοντας τις δυο τραγωδίες είναι γιατί ο *Προμηθέας Δεσμώτης* αποτελεί σταθερή αξία στην παγκόσμια σκηνή ενώ ο *Σαμψών Αγωνιστής* παρέμεινε στην αφάνεια για αιώνες. Όπως φαίνεται στον πίνακα που ακολουθεί, (πίν.1) μόνο ελάχιστες θεατρικές παραγωγές του *Σαμψών* είδαν το φως της δημοσιότητας κατά το 18<sup>ο</sup> αιώνα ενώ καμία άλλη καταγραφή δεν υπήρξε ως το 1900.<sup>27</sup>

### Πίνακας 1. Παραστάσεις του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Έτος	1717
Τόπος	Ιταλικό θέατρο, Παρίσι.
Είδος	-
Τίτλος	Δεν αναφέρεται. Κείμενο έργου: Γαλλική διασκευή από τον Λουίτζι Ρικκομπόνι (Luigi Riccoboni) .
Σκηνοθέτης	-
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	-

Έτος	1739
Τόπος	Ιταλικό θέατρο, Παρίσι.
Είδος	-
Τίτλος	“ <i>Samson</i> ” <i>Mit en Vers</i> . Κείμενο έργου: Γαλλική διασκευή από τον Ζαν – Αντουάν Ρομανιέσι (Jean – Antoine Romagnesi).
Σκηνοθέτης	-
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	-

Έτος	1739
Τόπος	Οικία του Βαρόνου του Σάφτεσμπουρι. (Earl of Shaftesbury)
Είδος	Θεατρική Ανάγνωση.
Τίτλος	-

<sup>27</sup> T.J. Burbery, *Milton the dramatist*, όπ. πιν, σ. 175.

Σκηνοθέτης	-
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	Γκέοργκ Φρίντριχ Χαίντελ, (G.F.Handel) συνοδευών μουσικός.
Κριτικές	-

Είναι προφανές από τον παραπάνω πίνακα πως η ελάχιστη έστω θεατρική παρουσία του *Σαμψών* στην καλλιτεχνική ζωή της εποχής ξεκινά από το Παρίσι και όχι από το Λονδίνο όπως θα περίμενε κανείς. Ένα στοιχείο που δεν περνά απαρατήρητο είναι και το γεγονός ότι οι συντελεστές των δύο παραγωγών στο Παρίσι επέλεξαν να παρουσιάσουν μια τραγωδία ενώ προέρχονται παραδοσιακά από το χώρο της Κομμέντια Ντελ Άρτε και ενώ το Ιταλικό Θέατρο στο Παρίσι δεν είχε τέτοιου είδους ρεπερτόριο τότε.<sup>28</sup>

Στη γενέτειρά του, το φάντασμα της μουσικής περισσότερο και όχι της θεατρικής παράστασης φαίνεται πως κατέτρεχε το έργο ήδη από τη γένεσή του με τον Χαίντελ να βάζει τη δική του σφραγίδα σε όλη τη διάρκεια του 18<sup>ου</sup> αιώνα παρουσιάζοντας το σε μορφή ορατόριου στο Λονδίνο σε μια συνέχεια τριάντα περίπου χρόνων, από το 1743 ως το 1759.<sup>29</sup> Ο πίνακας που ακολουθεί δίνει μια σαφέστατη εικόνα της δύναμης του έργου σε μορφή ορατόριου σε αντίθεση με την μηδαμινή εμφάνιση σε θεατρική μορφή.

## **Πίνακας 2. Παραστάσεις του Χαίντελ, 18<sup>ος</sup> αιώνας.**

Έτος	Τόπος	Αριθμός παραστάσεων
1743	Covent Garden	8
1744	Covent Garden	2
1745	King's theatre	2
1749	Covent Garden	4
1750	Covent Garden	2
1752	Covent Garden	3
1753	Covent Garden	3
1754	Covent Garden	1
1755	Covent Garden	2

<sup>28</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9die-Italienne>

<sup>29</sup> Donald Burrows, «The Word-Books for Handel's Performances of *Samson*», *The musical Times*, Musical Times Publications Ltd, Τεύχος 146, αρ. 1890, Άνοιξη 2005, σ.9.

1759	Covent Garden	3
------	---------------	---

Αξίζει να σημειωθεί πως ούτε ο Μίλτων ούτε βεβαίως και ο Χαίντελ υπήρξαν οι μόνοι που αποκόμισαν έμπνευση από τον μύθο του βιβλικού Σαμψών. Έχουν καταγραφεί διάφορες μουσικές διασκευές και παραγωγές από το Μεσαίωνα των Mystery Plays ως τη σύγχρονη εποχή.<sup>30</sup>

Πλην κοινωνικών, πολιτικών ή άλλων συγκυριών δεν μπορεί βέβαια να παραβλέψει κανείς πως πρόκειται για ένα έργο που παρουσιάζει τεχνικές δυσκολίες τέτοιες που το καθιστούν αποθαρρυντικό για τη θεατρική σκηνή. Σκηνοθέτες και λοιποί συντελεστές παραγωγών που καταπιάστηκαν μαζί του στη σύγχρονη εποχή καταθέτουν διάφορες απόψεις. Σύμφωνα με τον William P. Shaw της Δραματικής σχολής του Πανεπιστημίου του Μόιν (Le Moyne College), που παρουσίασε μια θεατρική εκδοχή του *Σαμψών* στο δεύτερο ετήσιο συνέδριο του Μόιν το 1979, το έργο παρουσιάζει πολλά προβλήματα: έλλειψη κίνησης, δύσκολη γλώσσα, τεράστια μήκη και συντακτικές πολυπλοκότητες των στροφών. Ως αποτέλεσμα, θεωρεί ο Shaw, καθίσταται εξαιρετικά δύσκολο να απομνημονευθεί ακόμη και από έμπειρους ηθοποιούς.<sup>31</sup> Η Caroline Fitzgerald που ανέλαβε το ρόλο του Χορού σε αυτή την παραγωγή καταθέτει πως οι προτάσεις έχουν τόσο μεγάλο μήκος και η σύνταξη στροβιλίζεται με τέτοιο τρόπο ώστε ο ομιλητής απαιτείται να είναι εξαιρετικά συγκεντρωμένος για να θυμάται για ποιο πράγμα μιλάει ώσπου να φτάσει στο τέλος μιας πρότασης. Ο Tom Hogan, στο ρόλο του Σαμψών στην ίδια παραγωγή, αναφέρει πως το κείμενο διαθέτει αναρίθμητες εκφράσεις που διαχωρίζονται με κόμμα τόσες πολλές φορές ώστε είναι δύσκολο ακόμη και να βγει νόημα από τον ηθοποιό που το μελετά πόσο μάλλον να μπορέσει να μεταδώσει ο ηθοποιός οποιοδήποτε νόημα στο κοινό.<sup>32</sup>

Είναι γεγονός πως η ανάγνωση και μόνο του έργου απαιτεί πλήρη προσήλωση. Πλην των παρεμβαλλόμενων με κόμμα προτάσεων, υπάρχουν και πολλοί επιθετικοί προσδιορισμοί και πολλά ουσιαστικά συνδεδεμένα κατά παράταξη που φτάνουν σε αριθμό τα επτά ή ακόμη και τα δέκα (π. χ στίχος 1010) όπως επίσης και διάσπαρτες παρενθετικές εκφράσεις. Σε κάποια σημεία υπάρχουν και πληροφορίες κουραστικές ή περιττές. Λόγου χάρη, οι πέντε στίχοι με το γενεαλογικό

<sup>30</sup> Enciclopedia Dello Spettacolo, Unione Editoriale, Index, Rome 1968, p. 801.

<sup>31</sup> William P. Shaw, producing *Samson Agonistes*, *Milton Quarterly*, Vol. 13, No. 3, "Samson Agonistes" at LeMoyne College: a special issue (OCTOBER 1979), p.69

<sup>32</sup> William P. Shaw, *opcit* p.70

δέντρο του Χαραφά (1078-1082) που όχι μόνο δεν υπηρετούν τις ανάγκες του έργου αλλά διαταράσσουν και τη ροή του νοήματος.

Τέλος, κατά μεγάλη αντίθεση με τους έλληνες τραγικούς, δεν υπάρχει στιχομυθία. Το κείμενο κυριαρχείται από μακροσκελείς μονολόγους οι οποίοι δημιουργούν μεγάλες ερμηνευτικές απαιτήσεις από τους περισσότερους ρόλους του έργου και ιδιαίτερα από τον Σαμψών, ο οποίος καλείται ακίνητος σχεδόν να «ανοίξει» το έργο με έναν μονόλογο 114 στίχων. Αντίστοιχα απαιτητικούς μονολόγους πρέπει να φέρει εις πέρας και ο Χορός (περί τους 70, στ.652-724), η Δαλιδά (περί τους 50,στ. 766- 818), ο Αγγελιοφόρος (περί τους 63, στ.1596- 1659 ) και ο Μανώε ( περί τους 37, στ. 1708- 1744). Έτσι, ενώ το σύνολο των στίχων δεν υπερβαίνει αυτό ενός αρχαιοελληνικού έργου, οι εκτενείς μονόλογοι σε συνδυασμό με τη δυσκαμψία που προκαλεί η σύνταξη καθιστούν την απομνημόνευση προβληματική.

Ωστόσο, παράλληλα με τις αδυναμίες του, το έργο αυτό διαθέτει και πολύ δυνατά στοιχεία. Διαθέτει προσεγμένη γλώσσα και παρουσιάζει αριστοτεχνική επιλογή λέξεων ώστε να αποδίδονται με βάθος καταστάσεις, γεγονότα, ψυχικοί κόσμοι και πνευματικές διαδρομές. Για τον Σαμψών, λόγου χάρη, ο Μίλτων επέλεξε τον προσδιορισμό κινούμενος τάφος (A moving Grave), θαμμένος αλλά όχι συγχωρεμένος (Buried, yet not exempt), όχι απαλλαγμένος των αμαρτιών του κ.ά. όλα τα παραπάνω εκφράζονται δια στόματος Σαμψών στον τεράστιο πρόλογο που ανοίγει το έργο (στ.102-103). Αργότερα ορίζεται ως τεθλιμμένος (bereaved), πάλι δια στόματος Σαμψών. Τι κάνει λοιπόν ο Μίλτων; Με λίγα επίθετα δομεί ένα ολόκληρο έργο. Δομεί ένα σύμπλεγμα θανάτου, πένθους και απώλειας με διαπεραστική την αίσθηση της θλίψης που βιώνουν όσοι μένουν πίσω στη ζωή. Δημιουργεί δηλαδή έναν οξύμωρο ήρωα ο οποίος ενώ έχει δηλώνει πως έχει φύγει από τη ζωή πενθεί παράλληλα τη δική του απώλεια ως ζωντανός. Αν μη τι άλλο, διεγείρει τη σκέψη του θεατή έστω και από περιέργεια να δει που θα οδηγηθεί αυτό το μυστηριώδες σύμπλεγμα στοιχείων που συνθέτουν το υπερφυσικό ον Σαμψών.

Αναλόγως διεγερτικά λειτουργούν και οι συμβολισμοί που δανείζεται ο Μίλτων από το φυσικό κόσμο. Η Δαλιδά, λόγου χάρη, συμβολίζεται ως φρεγάτα (στ.723) ετοιμοπόλεμη καθώς αναμένεται να εμφανιστεί στη σκηνή και μάλιστα με τα πανιά της ανοιχτά και όλα τα όπλα σε ετοιμότητα. Σ' αυτό το σημείο έχουμε βέβαια την κορύφωση ενός συμβολισμού ο οποίος πλέκεται σταδιακά από την αρχή του έργου όπου ο Σαμψών αποκαλεί τον Δάγωνα είδωλο της θάλασσας(στ.13) το



παρελθόν του ναυάγιο ανίκανο να αναμετρηθεί με τη δύναμη της θάλασσας και τον εαυτό του ανόητο καπετάνιο που κατέστρεψε το σκάφος του (το λαό του) εξαπατώμενος από μια τόσο ασήμαντη ποσότητα αλμυρού – θαλασσινού νερού όσο ένα δάκρυ (στ.198-200). Με το θαλασσινό νερό ο Μίλτων συμβολίζει τα δάκρυα της Δαλιδά ολοκληρώνοντας έτσι ένα νατουραλιστικό μοτίβο όπου ο ανήμπορος ναυαγός Σαμψών κατασπαράσσεται από την δύναμη της εχθρικής για εκείνον θάλασσας, της Δαλιδά.<sup>33</sup>

Ο Μίλτων δημιουργεί νατουραλιστικούς συμβολισμούς χρησιμοποιώντας και άλλα στοιχεία, φαινόμενα και ήχους της φύσης όπως η βλάστηση, ο αέρας, η φωτιά, οι βροντές, οι αστραπές, οι σεισμοί και οι καταποντισμοί. Ιδίως στην κορύφωση του έργου και για να αποδώσει παραστατικά την εικόνα της καταστροφής χρησιμοποιεί φράσεις όπως « με τη δύναμη του νερού και του αέρος... ο Σαμψών τραντάζει τους κίονες του ναού» ή «η οροφή του θεάτρου πέφτει εκκωφαντικά όπως μια αστραπή πέφτει στο έδαφος και κατακεραυνώνει ένα λουλούδι» (στ.1645-1655). Ο Μίλτων συμβολίζει λοιπόν τις πόλεις των Φιλισταίων με ένα λουλούδι και την δύναμη του Σαμψών με τον κεραυνό. Απολύτως κατανοητά μοτίβα για οποιονδήποτε δέκτη και παράλληλα ισχυρά αφού έτσι μιλά με δυνατούς και ξεκάθαρους όρους για την αδυναμία του ανθρώπου απέναντι στην παντοδυναμία της αιώνιας μητέρας φύσης.

Ανάλογη δυναμική απορρέει και από τους συμβολισμούς αναγέννησης στους οποίους παραπέμπει η φωτιά. Το μοτίβο της φωτιάς παρουσιάζεται τουλάχιστον δύο φορές παραστατικά και αναφέρεται κατ' επανάληψη στην πορεία του έργου ως υπενθύμιση. Αρχικώς στους πρώτους στίχους (στ. 23 - 29) για να περιγραφεί το πλαίσιο στο οποίο εμφανίστηκε Άγγελος και προφήτευσε το μεγαλείο του Σαμψών «κατήλθε φλεγόμενος... σαν σε άρμα πύρινης στήλης...» και ως επισφράγιση της αναγέννησης στο τέλος του έργου(στ. 1695- 1705) με την αναφορά στο σύμβολο του φοίνικα που όπως θέλει η μυθολογία αναγεννιέται από τις στάχτες του.

Τέλος, ο Μίλτων αξιοποιεί την αίγλη του βιβλικού συμβόλου του φιδιού με όλα τα συνδεδεμένα όπως δηλητήριο, ποταπότητα, πονηριά και βλοσυρότητα. Σαμψών και Χορός αποκαλούν τη Δαλιδά φίδι, οχιά, σφήκα, έχιδνα, ουρά του

---

<sup>33</sup> John Carey, Sea, Snake , Flower and Flame in “*Samson Agonistes*”, *The modern Language Review* , Modern Humanities Research Association, Vol.62, No. 3, July1967, pp. 395-399.

σκορπιού, καταραμένο όφη κ.α. Την παρουσιάζουν δηλαδή με το αλληγορικό μοτίβο ενός νου που παράγει σκέψεις μέσα από ένα δηλητηριώδες κεντρί.<sup>34</sup>

Επομένως, ο *Σαμψών Αγωνιστής* διαθέτει αρετές που οδηγούν σε ένα τουλάχιστον ενδιαφέρον κείμενο που κάτι έχει να πει στο κοινό. Ο αποθαρρυντικός παράγοντας των τεχνικών δυσκολιών δεν αρκεί για να αποκλειστεί το έργο από τη σκηνή. Ίσως αυτό που ήτανε ασύμβατο και επομένως απαγορευτικό ήτανε η ίδια η εποχή που γράφτηκε, το χρονικό, ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε. Ίσως τελικά ο Μίλτων να εννοούσε ότι έγραψε ένα έργο που δεν ήθελε ή δεν μπορούσε να παρασταθεί τότε, όχι ποτέ.

Θα έλεγε κιόλας κανείς πως ο Μίλτων διέθετε το χάρισμα της διορατικότητας καθώς ο *Σαμψών* μοιάζει να προέκυψε από το θεατρικό πλαίσιο που αναπτύσσεται στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν δηλαδή ο κοινωνικός ευρωπαϊκός ιστός έχει ήδη δεχτεί τις συνέπειες και της δεύτερης βιομηχανικής επανάστασης και έχει διαταραχθεί από καθοριστικές ανατροπές στον τρόπο ζωής μεταξύ των οποίων και η αποσταθεροποίηση των σχέσεων μεταξύ των δύο φύλων όπως και η αλλαγή στους δεσπόζοντες τύπους του άνδρα και της γυναίκας. Έτσι λοιπόν, στο πρόσωπο της Δαλιδά μπορεί κανείς να αναγνωρίσει τη δαιμόνια «femme fatale» γυναίκα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας στην καμπή του αιώνα, εκείνη που αναλαμβάνει το ρόλο της φλόγας που έλκει και αναλώνει.<sup>35</sup> Στους φόβους και τη δυσπιστία του Σαμψών απέναντι στη Δαλιδά μπορεί κανείς να αναγνωρίσει το κρυμμένο άγχος μιας ολόκληρης γενιάς ανδρών του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα που αισθανόταν ότι απειλείται ο ανδρισμός τους από τις πρώτες προσπάθειες χειραφέτησης των γυναικών ή αλλιώς το άγχος της γυναίκας που «εννουχίζει τους άνδρες». Η Δαλιδά που κόβει τα μαλλιά του Σαμψών θα μπορούσε να είναι μια έκφραση του άγχους αυτού με τον ίδιο τρόπο που η Σαλώμη του Όσκαρ Ουάιλντ (1893) χορεύει με την κεφαλή του Ιωάννη.<sup>36</sup>

Παράλληλα, η ιδεολογία του νατουραλισμού παραγκωνίζεται ραγδαία καθώς οι συμβολιστές παροτρύνουν τώρα τον κόσμο να αναζητεί κρυμμένες αλήθειες πίσω από τις επιφάνειες, αλήθειες πνευματικές που οι νατουραλιστές αγνοούσαν ή

<sup>34</sup> Lee Sheridan Cox, Natural science and figurative design in *Samson Agonistes*, *ELH*, THE John Hopkins University Press, Vol.35, No.1, March 1968, p.396

<sup>35</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, Τόμος 2, Πλέθρον, Αθήνα 2012, σ. 135.

<sup>36</sup> Erika Fischer-Lichte, *οπ. πριν*, σ. 112.

περιφρονούσαν ως τότε. Οι συμβολιστές εμπνέονται από το βασισμένο σε μύθους δράμα του Βάγκνερ και ανεβάζουν παραστάσεις σε ατμόσφαιρα μυστηριακή χρησιμοποιώντας ποικίλα σύμβολα, μυστηριώδη ηχητικά εφέ και εκκωφαντικές, δυσοίωνες σιωπές. Οι ηθοποιοί ψέλνουν ή μιλούν ψιθυριστά και κινούνται με τελετουργική επισημότητα και η ελάχιστη εμφανής δράση βασίζεται ισόποσα στον ήχο και στο θέαμα. Το οπτικό μέρος και της σκηνής και της παράστασης ενέχει και αυτό το δικό του μυστήριο καθώς οι σκηνές είναι πια ημισκοτεινές και χρησιμοποιούνται ημιδιάφανες κουρτίνες για να χωρίζουν τους ηθοποιούς από τους ακροατές.<sup>37</sup>

Άλλωστε, όπως διατείνεται ο βέλγος συμβολιστής Μωρίς Μαίτερλινγκ, ο άνθρωπος είναι παραδομένος σε ένα πεπρωμένο που δεν μπορεί να κατανοήσει με το θάνατο να αποτελεί το αναπόδραστο τέλος αυτού. Αφού λοιπόν δεν μπορεί κανείς να αποδράσει από τη γενικότερη έννοια του θανάτου, δεν μπορεί και να ευθύνεται για την πρόκληση αυτού. Άρα, αφού κανένας λόγος ή διάλογος δεν μπορεί να απελευθερώσει τον άνθρωπο από το πεπρωμένο του, η οποιαδήποτε δράση δεν έχει νόημα και το μόνο που μένει είναι η αναμονή. Στο θέατρο η ιδεολογία αυτή βρίσκει έκφραση στην ακινητοποίηση της δράσης. Άλλως πως, η δραματουργία γίνεται στατική.<sup>38</sup>

Οι νέες αυτές θεατρικές πρακτικές φαίνεται να εξυπηρετούν σε μεγάλο βαθμό τις ανάγκες του *Σαμψών* στη σκηνή εφόσον βασίζεται κυρίως στους ήχους και στην ποιητική γλώσσα προκειμένου να διεγείρει τη φαντασία και να προκαλέσει την εμπλοκή του κοινού στον απόλυτα πνευματικό αγώνα του, στην κρυμμένη πραγματικότητα της ύπαρξης των συμβολιστών και στην μάταια αγωνία του να ελέγξει το πεπρωμένο του.

Εντωμεταξύ, στην καμπή του αιώνα, το θεατρικό σύμπαν πάλλεται από αλλεπάλληλες αλλαγές. Σχεδόν μαζί με τους συμβολιστές, η θεατρική δραματουργία υποδέχεται συγγραφείς της τάξεως των Ίψεν, Τσέχοφ και Στρίντμπεργκ οι οποίοι, αν και ανήκοντες στο ρεύμα του ρεαλισμού, προωθούν με τα έργα τους την ποιητική ιδέα της αναζήτησης του εαυτού. Καθώς η διαδρομή της αναζήτησης στα δράματα των συγγραφέων της εποχής περνά μέσα από ένα κυκεώνα αναζητήσεων, αμφιβολιών, διλημμάτων και αποφάσεων μοιάζει να αποτελεί έναν αγώνα στην κόψη

---

<sup>37</sup> Garry J. Williams, *Theatre Histories, an introduction*, Routledge, New York, 2006, p. 334.

<sup>38</sup> Erika Fischer-Lichte, *οπ. πριν*, σ. 171.

του ξυραφιού αφού καθώς ο άνθρωπος αμφιταλαντεύεται μεταξύ της απολυτότητας του πεπρωμένου και της ικανότητάς του να αλλάξει τη ροή της ζωής του με τις επιλογές του. Ο δρόμος δείχνει ίδιος με εκείνον που έπρεπε να ακολουθήσει ο Σαμψών στο έργο του Μίλτων προκειμένου να εξιλεωθεί, να αποκατασταθεί, να αναγεννηθεί. Εν ολίγοις, ο εσωτερικός αγώνας του *Σαμψών Αγωνιστή* στην ευρωπαϊκή σκηνή του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν φαντάζει ξένος προς το διαμορφούμενο πλαίσιο της εποχής.

Δ) Γουίλλιαμ Πόελ. Οι θεωρίες του, η συνεισφορά του στο Ελισαβετιανό θέατρο και η καθοριστική σκηνοθεσία του *Σαμψών Αγωνιστή* στην παράσταση του 1900. Ο αντίκτυπος και οι ποικίλων μορφών παραστάσεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα που προκύπτουν συνακολούθως.

Την ίδια εποχή, η εμφάνιση του Γουίλλιαμ Πόελ (1852-1934) στα θεατρικά πράγματα του Λονδίνου προσθέτει μια ακόμη πτυχή στη θεατρική ρευστότητα της εποχής. Πολύ νεαρός ακόμη, λίγο μετά τα είκοσί του χρόνια, ιδρύει τον ερασιτεχνικό θίασο 'The Elizabethans' με πρότυπο τον ιταλό Tomasso Salvini τον οποίο θαύμασε ως Οθέλλο στο Drury Lane το 1875 εξαιτίας της φροντίδας του για το κείμενο. Πιστός στο κείμενο, ο Πόελ περιοδεύει παρουσιάζοντας κλασσικά έργα όπου αυτά είναι καλοδεχούμενα. Οι παραστάσεις του είναι απαγγελίες και οι ηθοποιοί εμφανίζονται με κοστούμενα. Τον Απρίλιο του 1881 δίνει μια πλήρη παράσταση του πρώτου κουάρτο του Άμλετ σε άδεια σκηνή με μόνη σκηνοθετική παρέμβαση κουρτίνες στο φόντο. Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στο θέατρο St' George's Hall και παρά τη μηδαμινή εντύπωση που προκάλεσε τότε, αναδρομικά θεωρείται ορόσημο τόσο για τη σκηνοθεσία της όσο και για το γεγονός πως αυτή η καινοτομία αποτέλεσε το έναυσμα για να επανεκτιμηθεί ο Shakespeare και οι λαμπρές του τραγωδίες που είχαν ωστόσο ξεπέσει σε κατάπτυστες παρωδίες.<sup>39</sup>

Ο ίδιος ο Πόελ φυσικά, χρεώνεται τον τίτλο αυτής της πρωτοπορίας. Αντισυμβατικός, παράτολμος και οπωσδήποτε εκτός συστήματος αναγνωρίζεται πως διαθέτει επιμονή και διορατικότητα και διορίζεται δάσκαλος στη φοιτητική Λέσχη του Πανεπιστήμιου του Λονδίνου (Shakespeare Reading Society) όπου επιβλέπει

---

<sup>39</sup> Peter Thomson, *The Cambridge introduction to English Theatre, 1660-1900*, Cambridge University Press, 2006, p.268.

θεατρικές αναγνώσεις και σκηνοθετεί. Εκεί αναπτύσσει και μία από τις βασικές του θεωρίες, αυτή των μουσικά συντονισμένων φωνών (tuned voices) ως το ειδοποιό στοιχείο των Σαιξπηρικών χαρακτήρων. Αργότερα, το 1894, ιδρύει την ερασιτεχνική Ελισαβετιανή Θεατρική Λέσχη (Elizabethan Stage Society) εμμένοντας πιστά στις αρχές του περί πιστότητας του κειμένου, μουσικότητας των φωνών και γυμνής σκηνής. Οι παραγωγές του περιλαμβάνουν έργα όπως το *Everyman* και το *Twelfth Night* για τα οποία ο Πόελ έχει λάβει αναγνώριση της ιδιαίτερης συνεισφοράς του από τον θεατρικό κόσμο.<sup>40</sup>

Μετά το 1905 που διαλύεται ο δεύτερος κατά σειρά θίασός του,<sup>41</sup> ιδρύει νέο θίασο με το όνομα Elizabethan Stage Circle. Οι ηθοποιοί του είναι πάντα ερασιτέχνες. Ως το 1934 που φεύγει από τη ζωή σκηνοθετεί εμμένοντας φανατικά στην αυθεντική Ελισαβετιανή σκηνοθεσία. Ανεβάζει 18 έργα του Shakespeare αλλά και έργα των Marlowe, Johnson, Webster, Charman κ.ά. όπως και ανώνυμα έργα της Ελισαβετιανής περιόδου. Οι παραστάσεις δίνονται σε ουδέτερους χώρους, όπως αίθουσες δήμων, πανεπιστημιακές αίθουσες και αίθουσες ξενοδοχείων. Οι παραστάσεις σε κανονικά θέατρα αποτελούν περιστασιακές εξαιρέσεις όπως η περίπτωση του *Measure for Measure* στο Royalty Theatre το 1893<sup>42</sup> και του ίδιου έργου στο Memorial Theatre το 1908.<sup>43</sup> Ακόμη και εκεί, ο Πόελ έκανε τις προσαρμογές του ώστε η σκηνή να είναι όσο το δυνατόν αντίγραφο του Fortune Theatre. Έκρυβε το πίσω μέρος της σκηνής, τον εξώστη δηλαδή και τις δύο πόρτες – εξόδους με κουρτίνα και την εσωτερική σκηνή κάτω από τον εξώστη με άλλη μία κουρτίνα. Τέλος, η μουσική που χρησιμοποιούσε ο Πόελ ήτανε προσεκτικά επιλεγμένη επίσης αφού είχε μουσικούς επιφορτισμένους με το ρόλο αυτό σε όλη την περίοδο της σκηνοθετικής του δράσης.<sup>44</sup>

Στην καμπή του αιώνα επομένως, η φιγούρα αυτού του αντικαθεστωτικού πνεύματος που υπερασπίζεται το ερασιτεχνικό θέατρο με περίσσιο ζήλο είναι τόσο διαδεδομένη που έχει μάλιστα δημιουργήσει αντίπαλες «σέχτες» υπέρ και κατά του

---

<sup>40</sup> J.L.Stylan, *The English stage, a history of Drama and performance*, Cambridge University press, Cambridge, 1996, σ. 59.

<sup>41</sup> Peter Thomson, the Cambridge introduction to English Theatre, opcit p.268.

<sup>42</sup> Peter Thomson, the Cambridge introduction to English Theatre, opcit p.268.

<sup>43</sup> Claris Glick, William Poel: His theories and Influence, *Shakespeare Quarterly*, Τεύχος 15, αρ.1, (Χειμώνας 1964) Oxford University Press, Oxford, 1964, σ.15.

<sup>44</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit, p.19.

ατόμου του.<sup>45</sup> Η επίδραση στο ευρύτερο πάνελ των σύγχρονων σκηνοθετών και των Σαιξπηρικών και λάτρων του Ελισαβετιανού θεάτρου θεωρείται πλέον δεδομένη. Οι αρχές και οι θεωρίες του έχουν μελετηθεί και αξιοποιηθεί ως καθοριστικές για την εξέλιξη των σκηνοθετικών πραγμάτων στο ευρωπαϊκό θέατρο συνδέοντας αυτόν τον «παρία» με τις εμβληματικές μορφές των Κρέγκ, Ράινχαρντ, Μπάρκερ, Πίτερ Χολ, Λόρενς Ολίβιε, Νιούτζεντ Μονκ και άλλων θεατρικών τεράτων του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>46</sup>

Κάποια αντίδραση φαίνεται να προκάλεσε και η σκηνοθεσία του *Σαμψών Αγωνιστή* από τον Πόελ. Αρχής γενομένης από το 1900, μετά την παρθενική εμφάνιση του έργου στη σύγχρονη σκηνή, το έργο απέκτησε φωνή. Οι πίνακες 3, 4, 5 και 6 δείχνουν τη διαδρομή αυτή.<sup>47</sup>

### Πίνακας 3. Επαγγελματικές παραστάσεις 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Χρονολογία	Απρίλιος 1900
Τόπος	Πρεμιέρα: (7 Απριλίου) Θέατρο Διαλέξεων, Μουσείο Βικτώριας και Αλβέρτου, Λονδίνο. Επαναλήψεις (2): Μέγαρο Αγίου Γεωργίου, Λίβερπουλ.
Είδος	Πλήρης θεατρική παραγωγή.
Τίτλος	Σαμψών Αγωνιστής.
Σκηνοθέτης	Γουίλλιαμ Πόελ
Θίασος	Λέσχη Ελισαβετιανής Σκηνής.(Elizabethan Stage Society) Δαλιδα: Evelin Weedon Σαμψών:Rawson Backley
Λοιποί Συντελεστές	Μουσική επένδυση: Άριες των Πέρσελ (Henry Purcell) και Λάοες (William Lawes).
Κριτικές	Τάιμς του Λονδίνου Πρωινός Ταχυδρόμος Ο Διαιτητής Ταχυδρόμος του Σαββάτου Η Ακαδημία

Χρονολογία	Δεκέμβριος 1908
Τόπος	Θέατρο Διαλέξεων, Κήπος του Μπέρλινγκτον, Παν/μιο Κέιμπριτζ. Νέο θέατρο, Παν/μιο Κέιμπριτζ

<sup>45</sup> Peter Thomson, opcit p.267.

<sup>46</sup> Claris Glick, William Poel: His theories and influence, opcit, pp.22-23.

<sup>47</sup> Τα στοιχεία των πινάκων 3,4,5,και 6 προκύπτουν από διασταύρωση στοιχείων του πίνακα που συνέταξε ο T. J Burbery (T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, όπ. πρ, σσ. 175-177) και από τα αρχεία των Τάιμς του Λονδίνου. Οι Τάιμς παρέχουν συνδρομητική υπηρεσία πρόσβασης στα ψηφιοποιημένα αρχεία της εφημερίδας. Οι καταχωρήσεις καλύπτουν τον 20ό αιώνα ως το έτος 1985.

	Μέγαρο Μνημείων, Λονδίνο. Μέγαρο Φάρρινγκτον, Λονδίνο. Μέγαρο Γουίτγουορθ, Παν/μιο Μάντσεστερ. Μέγαρο Μπέντφορντ Κόρν Ικτσέιντζ, Μπεντφορντσάιρ.
Είδος	Πλήρης θεατρική παραγωγή, αναβίωση της παράστασης του 1900.
Τίτλος	Σαμψών Αγωνιστής.
Σκηνοθέτης	Γουίλλιαμ Πόελ
Θίασος	Elizabethan Stage Circle. Σαμψών: Ian Mac Laren Μανωέ: Charles Doran Δαλιδά: Evelyn Weeden Χαράφα: Lionel Braham Αξιωματικός: Clive Currie Αγγελιαφόρος: Percy Anstey
Λοιποί Συντελεστές	Οι παραστάσεις πραγματοποιήθηκαν υπό την αιγίδα της Βρετανικής Ακαδημίας στο πλαίσιο εορτασμών για τα 300 χρόνια από τη γέννηση του Μίλτων.
Κριτικές	Τάιμς του Λονδίνου Ταχυδρόμος του Σαββάτου Μάντσεστερ Γκάρντιαν.

Χρονολογία	Ιούλιος 1935
Τόπος	Φεστιβάλ Τιουκέσμπουρι,
Είδος	Πλήρης θεατρική παραγωγή.
Τίτλος	Σαμψών Αγωνιστής.
Σκηνοθέτης	Νέβιλ Κόγκχιλ
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Τάιμς του Λονδίνου

Χρονολογία	1938
Τόπος	Θέατρο Μάντερμαρκετ, Νόρφολκ.
Είδος	Πλήρης θεατρική παραγωγή.
Τίτλος	Σαμψών Αγωνιστής.
Σκηνοθέτης	Νιούτζεντ Μόνκ
Θίασος	Θίασος Νόργουιτς
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Θεατρικές Τέχνες (Θίατερ Αρτς Μάνθλι, μηνιαίος περιοδικός τύπος, σημερινό Θίατερ Αρτς).

Χρονολογία	Μάιος 1951
Τόπος	Προαύλιο του Ναού Σαιντ Μάρτιν-ιν-δε-Φιλντς. Πλατεία Τραφάλγκαρ, Λονδίνο.
Είδος	Πλήρης θεατρική παραγωγή.
Τίτλος	Σαμψών Αγωνιστής.

Σκηνοθέτης	Ρουθ Σπάλντινγκ.
Θίασος	Ροκ Πλίερς.
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Τάιμς του Λονδίνου.

Χρονολογία	1950
Τόπος	Λονδίνο
Είδος	Αφρικανική Παραγωγή.
Τίτλος	Σαμπών Αγωνιστής.
Σκηνοθέτης	-
Θίασος	Άγγλοι Ηθοποιοί.
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Τάιμς του Λονδίνου (έμμεση αναφορά από τον Κλάιβ Στέιπλς Λιούις, 17 Ιουνίου 1965, σελ.17).

Χρονολογία	1957
Τόπος	Μπέρμινγχαμ.
Είδος	Πλήρης θεατρική παραγωγή.
Τίτλος	Σαμπών Αγωνιστής.
Σκηνοθέτης	-
Θίασος	Φοίνιξ Θίατερ Γκρουπ.
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Αναφορά από: Ντέιτον Χάσκιν, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Γέιλ, σε άρθρο για μετέπειτα παράσταση του έργου από το Τμήμα (1975).

Χρονολογία	1961
Τόπος	Θέατρο 54 <sup>ης</sup> Οδού, Νέα Υόρκη.
Είδος	Διασκευή για παράσταση Μπαλέτου δύο χορευτών.
Τίτλος	Φαντασιώδες Ρεσιτάλ.
Σκηνοθέτης	Μάρθα Γκράχαμ.
Θίασος	Η ίδια στο ρόλο της Δαλιδά.
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	-

Χρονολογία	1962
Τόπος	Θέατρο Μπροντγουέι , Νέα Υόρκη.
Είδος	Αναβίωση της διασκευής για παράσταση Μπαλέτου δύο χορευτών του προηγούμενου έτους.
Τίτλος	Σαμπών Αγωνιστής.
Σκηνοθέτης	Μάρθα Γκράχαμ.
Θίασος	Η ίδια στο ρόλο της Δαλιδά.
Λοιποί Συντελεστές	Μουσική: Ρομπέρ Στάρερ.
Κριτικές	-



Χρονολογία	Ιούνιος 1965
Τόπος	Θέατρο Υβόν Αρνό, Γκίλφορντ
Είδος	Πλήρης θεατρική παραγωγή.
Τίτλος	Σαμπιών Αγωνιστής.
Σκηνοθέτης	Σερ Μάικλ Ρεντγκρέιβ
Θίασος	Μάικλ Ρεντγκρέιβ, Μάξ Άντριαν, Φαίθθ Μπρούκ, Νήλ Μακάρθι, Ντάνιελ Μάσεϊ
Λοιποί Συντελεστές	Μεγάλος Χορός.
Κριτικές	Τάιμς του Λονδίνου

Χρονολογία	1980
Τόπος	Εναλλακτικό Φεστιβάλ του Εδιμβούργου. (Edinburg Festival Fringe)
Είδος	Μονόλογος
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	-
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	-

Χρονολογία	1984
Τόπος	Τσάλφοντ , Ηνωμένο Βασίλειο.
Είδος	Πλήρης θεατρική παραγωγή.
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	-
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Αναφορά από Νόρμαν Μπάρνς. (Milton listserv, 4/9/2001)

Χρονολογία	1998
Τόπος	Ανατολικό Χάλιφαξ, Ηνωμένο Βασίλειο.
Είδος	Πλήρης θεατρική παραγωγή.
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	Μπάρι Ράτερ.
Θίασος	Περιοδεύων Θίασος Νόρδεν Μπρόντσαίντς (Northern Broadsides Company).
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Τάιμς του Χάλιφαξ. Λογοτεχνικό Ένθετο των Τάιμς του Λονδίνου.

#### Πίνακας 4. Ερασιτεχνικές και ακαδημαϊκές Παραστάσεις.

Χρονολογία	1925
Τόπος	Πανεπιστήμιο του Μπέρμινγχαμ.
Είδος	-
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	Στιούαρτ Βίντεν
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Αναφορά στους Τάιμς του Λονδίνου από τον Τζον Μασέφιλντ σε μεταγενέστερη ημερομηνία (26/05/1930).

Χρονολογία	1930
Τόπος	Σχολή Γραμματικής της Βασίλισσας Ελισάβετ, Γουέκφιλντ.
Είδος	-
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	-
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	-

Χρονολογία	1930
Τόπος	Θέατρο Μπόαρς Χιλ, Οξφόρδη.
Είδος	Πλήρης παραγωγή, συντομευμένη.
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	Τζον Μασέφιλντ.
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Αναφορά στους Τάιμς του Λονδίνου στο κείμενο κριτικής για παράσταση του Νέβιλ Κόγκχιλ σε μεταγενέστερη ημερομηνία (29/05/1930).

Χρονολογία	Μάιος 1930 (Πανεπιστημιακό Φεστιβάλ, εβδομάδα τελειόφοιτων).
Τόπος	Κήποι Φέλλοους, Κολλέγιο του Έξετερ, Οξφόρδη.
Είδος	Πλήρης παραγωγή.
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	Νέβιλ Κόγκχιλ
Θίασος	Θεατρική ομάδα του Κολλεγίου.
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Τάιμς του Λονδίνου.

Χρονολογία	Μάρτιος 1933
Τόπος	Σχολείο του Κράνλι, Γκίλφορντ.
Είδος	Πλήρης παραγωγή.
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	Μάικλ Ρεντγκρέιβ
Θίασος	Θεατρική ομάδα του σχολείου.
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Τάιμς του Λονδίνου.

Χρονολογία	Ιούλιος 1951(εορταστικές εκδηλώσεις του Κολλεγίου).
Τόπος	Κολλέγιο Ολ Σόουλς, Οξφόρδη.
Είδος	Πλήρης παραγωγή.
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	Νέβιλ Κόγκχιλ
Θίασος	Θεατρική ομάδα του Κολλεγίου.
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Τάιμς του Λονδίνου, Τα Νέα του 17 <sup>ου</sup> Αιώνα.

Χρονολογία	Μάιος 1955
Τόπος	Κολλέγιο Γκίλντχολ, Λονδίνο.
Είδος	Πλήρης παραγωγή.
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	Γ. Μπαρτενιέφ
Θίασος	Θεατρική ομάδα του Κολλεγίου.
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Τάιμς του Λονδίνου.

Χρονολογία	Μάρτιος 1961
Τόπος	Λύκειο αρρένων Χάροου Κάουντι, Μίντλσεξ, Ηνωμένο Βασίλειο.
Είδος	Πλήρης παραγωγή.
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	-
Θίασος	Θεατρική ομάδα του σχολείου.
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	Χάροου Ομπζέρβερ (Harrow Observer), Γκαζέτ (The Gazette).

Χρονολογία	1964
Τόπος	Παρεκκλήσι Γκόνταρντ του Πανεπιστημίου του Ταφτ, Μασαχουσέτη.
Είδος	Θεατρική ανάγνωση Ακαδημαϊκών.
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	-
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	Πόλ Στάνγουντ, Μάικλ Φίξλερ κ.ά.
Κριτικές	Σχόλια στην αλληλογραφία των συντελεστών.

Χρονολογία	1971, επέτειος 300 χρόνων από την έκδοση του έργου.
Τόπος	Θέατρο του Πανεπιστημίου του Νότιου Ιλινόις, Η.Π.Α.
Είδος	Θεατρική ανάγνωση Ακαδημαϊκών.
Τίτλος	-
Σκηνοθέτης	Στέλλα Ρεβάρντ.
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	-

Χρονολογία	1979
Τόπος	Κολλέγιο Λε Μόιν, Συρακούσες, Νέα Υόρκη.
Είδος	Θεατρική ανάγνωση.
Τίτλος	Σαμψών Αγωνιστής
Σκηνοθέτης	Ουίλιαμ Σο (William P. Shaw).
Θίασος	Θεατρική ομάδα του Κολλεγίου.
Λοιποί Συντελεστές	Caroline Fitzgerald : Χορός Jean Jurick: Δαλιδα, Αξιωματικός, Αγγελιοφόρος. Tom Hogan: Σαμψών Ken Bowles: Μανωέ, Χαράφα.
Κριτικές	-

Χρονολογία	1985
Τόπος	Δραματική Σχολή Μεταπτυχιακών φοιτητών του Πανεπιστημίου του Γέιλ, Η.Π.Α
Είδος	Πλήρης παραγωγή.
Τίτλος	Σαμψών Αγωνιστής.
Σκηνοθέτης	Φίλις Λούκ.
Θίασος	Θεατρική ομάδα του κολλεγίου.
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	-

#### Πίνακας 5. Εκκλησιαστικές Παραστάσεις.

Χρονολογία	1978
Τόπος	Επισκοπική Εκκλησία Αγίου Ανδρέα, Αν Άρμπορ.
Είδος	Μερικώς θεατρική παραγωγή.
Τίτλος	Σαμψών Αγωνιστής.
Σκηνοθέτης	Φρανκ Χάντλι.
Θίασος	Θεατρική Ομάδα Αγίου Ανδρέα.
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	-

Χρονολογία	1999
------------	------

Τόπος	Προτεσταντικός Ναός Πλύμουθ, Φεστιβάλ Τεχνών, Μινεάπολις, Μινεσότα, Η.Π.Α.
Είδος	Πλήρης θεατρική παραγωγή.
Τίτλος	Σαμψών Αγωνιστής
Σκηνοθέτης	-
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	-

### Πίνακας 6. Ραδιοφωνικό θέατρο.

Χρονολογία	1935
Τόπος	BBC
Είδος	Μονόπρακτο Ραδιοφωνικό Θέατρο
Τίτλος	<i>Δημιουργός Βασιλιάδων (The King Maker)</i>
Σκηνοθέτης	-
Θίασος	-
Λοιποί Συντελεστές	-
Κριτικές	-

Χρονολογία	1967
Τόπος	BBC
Είδος	Ραδιοφωνικό Θέατρο, μετάδοση από δίσκο. (Ακουστικό βιβλίο)
Τίτλος	<i>Σαμψών Αγωνιστής</i>
Σκηνοθέτης	Πίτερ Γούντ.
Θίασος	Μάικλ Ρεντγκρέιβ (Σαμψών) Φέιθ Μπρουκ (Δαλιδά), Μάξ Άντριαν (Μανωέ), Ντάνιελ Μάσι (Αγγελιοφόρος).
Λοιποί Συντελεστές	Γουίλφρεντ Ζόζεφς (μουσική), χορός ανδρών και γυναικών.
Κριτικές	Περιοδικός τύπος <i>Μίλτον Νιούζλετερ</i>

Όντας προφανές πως δημιουργήθηκε ενδιαφέρον τίθεται τώρα το ερώτημα τι είδε ο Πόελ στο έργο *Σαμψών Αγωνιστής* και το ξέθαψε από το συρτάρι πέραν των ευνοϊκών θεατρικών δεδομένων της εποχής, των γοητευτικών και ιντριγκαδόρικων χαρακτήρων και της κεντρικής ιδέας του ανθρώπου που βρίσκεται σε αναζήτηση του εαυτού. Αρχικώς, είδε το κείμενο όχι σαν λογοτεχνικό είδος αλλά σαν ένα τέλεια γραμμένο έργο που δεν θα διασκεδάσει απλώς αλλά θα εξυψώσει το πνεύμα και που χάρη στην λεκτική του αρτιότητα δεν χρειάζεται «φαμφάρες» για να ελκύσει την προσοχή. Έχει καθοριστική σημασία καθώς μια από τις βασικές αρχές της θεωρίας του Πόελ (και συνεπώς και της κοινότητάς του) είναι πως το κείμενο αποτελεί το

απόλυτο σημείο εμπιστοσύνης. Είναι αυτό (και το μόνο απαραίτητο) που οδηγεί έναν σκηνοθέτη στην έμπνευση και έναν ηθοποιό σε έξυπνη ερμηνεία. Στον *Σαμψών Αγωνιστή* με το λαμπρό τέλος (το οποίο δε βλέπουμε αλλά αφηγούμαστε) και τους 1758 ρυθμικούς και ελεύθερους ομοιοκαταληξίας στίχους, με την έντονη λυρικήτητα και τις ενσωματωμένες στους διαλόγους σκηνοθετικές οδηγίες, διαφαίνεται ίσως για τον Πόελ ένα υλικό, ένας δρόμος, ένα πειστήριο για αποπομπή των παραστατικών στολιδιών ή δεκανικιών με τα οποία φορτώθηκαν οι παραστάσεις από το μεσαίωνα και μετά και επιστροφή στο κείμενο.<sup>48</sup>

Κατά δεύτερο λόγο, είδε την πλοκή. Σύμφωνα με τη συνεργάτιδά του και ηθοποιό Veronica Turleigh ή τον κριτικό θεάτρου Γουίλλιαμ Άρτσερ (William Archer),<sup>49</sup> ο Πόελ υπήρξε εμμονικός με τη δημιουργία της τέλει πλοκής. Στα έργα που σκηνοθετούσε κατέληγε να μεταφέρει, να συμπιέζει και να περικόπτει σκηνές με μόνο στόχο την τελειοποίηση της πλοκής. Το έργο αυτό του προσέφερε πιθανώς έτοιμο, σφιχτοδεμένο σκελετό. Δεν υπάρχουν σε κανένα σημείο πράξεις που πρέπει να αναπροσαρμοστούν καθώς το έργο έχει απολύτως λιτή και συμπαγή ταυτόχρονα πλοκή, τελειοποιημένη εξ' αρχής δηλαδή, για τα δεδομένα του Πόελ. Ξεκινά με το τετελεσμένο της πτώσης, παρουσιάζει το ψυχικό μαρτύριο του ήρωα με απόλυτη στασιμότητα σε όλο το κυρίως μέρος, (ο Σαμψών δεν κινείται καθόλου, απλώς δέχεται διαδοχικές επισκέψεις – πειρασμούς αντιδρώντας λεκτικά), και κλείνει με τη μετακίνηση αυτού στο θέατρο των Φιλισταίων για να πραγματοποιήσει την αυτοκτονία και τη σφαγή. Ουσιαστικά η κινητικότητα του κεντρικού ήρωα περιορίζεται στην άπαξ αποχώρηση για το θέατρο (στο φινάλε) ενώ το μόνο ίσως στοιχείο που θα μπορούσε να υποστεί αλλαγή σειράς είναι οι διαδοχικές εμφανίσεις των «επισκεπτών» στη φυλακή (Χορός, πατέρας, Δαλιδά, Φιλισταίοι). Με άλλα λόγια, ποιος ο λόγος για αλλαγές στη σειρά των επισκέψεων; Όλες τους έχουν το ίδιο αποτέλεσμα ή τον ίδιο σκοπό από τη μεριά του συγγραφέα που δεν είναι άλλος από την διόγκωση της απόγνωσης. Άλλωστε, ακόμη και να προέβαινε ο Πόελ σε αλλαγές στη σειρά των επισκέψεων, λόγου χάρη, ή δομή θα παρέμενε अपαράλλαχτη.

Σε τρίτο επίπεδο, εκ του συγγραφέα, δημιουργούνται στο έργο αυτό οι προϋποθέσεις για μια σπουδαία παράμετρο της θεωρίας του Πόελ, αυτή της φυσικότητας, της χρήσης του λόγου σαν σε καθημερινό διάλογο. Ως εκ τούτου, ένας ομιλητής στη σκηνή πρέπει να τραβά την προσοχή του ακροατή τονίζοντας μόνο τις

<sup>48</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit.p.16.

<sup>49</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit. p.17.

λέξεις που φέρουν την κυρίαρχη ιδέα ή σκέψη που πρέπει να εκφραστεί. Κατά συνέπεια, οι λέξεις που στολίζουν αυτή την ιδέα ή σκέψη πρέπει να κρατούνται στο υπόβαθρο. Όπως ο ίδιος δηλώνει, το δεύτερο αυτό μέρος επιτυγχάνεται με την αλλοίωση και τη διαμόρφωση της φωνής σε μη φυσική (modulation and deflection of voice).<sup>50</sup>

Το κείμενο του *Σαμψών Αγωνιστή* διακατέχεται ούτως ή άλλως από αυθορμητισμό και αταξία στο στίχο, έχει λόγο φυσικό σχεδόν, με μη σταθερά μήκη στροφών και στίχων, και λεκτικές επιλογές που εκφράζουν νοήματα και συναισθήματα πρόδηλα, δυναμικά και οπωσδήποτε χωρίς να χρίζουν άσκησης ή ρητορικής επιμέλειας. Άλλως πως, το κείμενο έχει τη ροή, την αμεσότητα και την καταγιστική δύναμη του συναισθηματικά φορτισμένου προφορικού λόγου ώστε να μην απαιτείται επιπλέον έμφαση ούτε υπερβολικός τονισμός κατά τη μεταφορά στη σκηνή και να αποφεύγεται έτσι η «τρικλοποδιά» της πλεονάζουσας έμφασης, σφάλμα στο οποίο, σύμφωνα με τον Πόελ,<sup>51</sup> υπέπιπταν συχνά οι ηθοποιοί των ελισαβετιανών έργων καταστρέφοντας έτσι όλο το νόημα των λέξεων.

Σε ανάλογο μοτίβο, ο *Σαμψών Αγωνιστής* ικανοποιεί την πεποίθηση του Πόελ πως η δράση είναι κατά πολύ λιγότερο ουσιαστική από το λόγο και το πώς αυτός εκφέρεται και πως είναι απαραίτητη μόνο όταν ο λόγος δεν επαρκεί για να εξηγήσει τι συμβαίνει.<sup>52</sup> Και ενώ η σύγχρονη, παγκόσμια ακαδημαϊκή κοινότητα έχει προσφέρει θέσεις επί των θέσεων σχετικά με την έλλειψη φυσικής δράσης στο υπό συζήτηση έργο, στο οποίο κατά τα λεγόμενα έγκριτων ακαδημαϊκών (John Shawcross, John Steadman, Elizabeth Sauer) «τίποτα δεν συμβαίνει»,<sup>53</sup> ο Πόελ προφανώς και είχε άλλη άποψη για το συγκεκριμένο έργο αδιαφορώντας για το γεγονός πως αποτελούσε προϊόν περιφρόνησης επί δυο αιώνες.

Αναφορικά με την εκφορά λόγου, ο ηθοποιός Λιούις Κάσσον (Lewis Casson), συνεργάτης του Πόελ και αργότερα σκηνοθέτης, μας πληροφορεί πως ο Πόελ οραματιζότανε τις φωνές μουσικά και επιζητούσε ένα είδος αρμονίας στους διαλόγους που να παραπέμπει σε ορχηστρική σύνθεση με τη φωνή κάθε ηθοποιού να ανάγεται σε ήχους οργάνων όπως το μπάσο, το τσέλο και τα συναφή. Συνεπώς, για όλες τις παραστάσεις του, διάλεγε τους ηθοποιούς του με βάση τη φωνή και αναφορικά με τον τόνο, την οξύτητα και την ευελιξία της ενώ δούλευε εξαντλητικά

<sup>50</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit pp. 17-18.

<sup>51</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit.p.17.

<sup>52</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit. p.19.

<sup>53</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p. 97.

πάνω στις φωνές πριν από τις πρόβες για να επιτύχει τον τελικό ήχο του έργου, τη μελωδία, τον τονισμό, το ρυθμό και την απόδοση της κάθε πρότασης. Πιο συγκεκριμένα, αν ένα έργο είχε χρόνο προβών ενός μήνα, ο Πόελ εξαντλούσε τις τρεις πρώτες εβδομάδες σε ασκήσεις λόγου όπου όλη η ομάδα συγκεντρωνόταν γύρω από ένα τραπέζι και σαν σε σχολική τάξη διδασκόντουσαν τους ρυθμούς από τον ίδιο μέσω ατέρμονης επανάληψης τόσο διεξοδικής ώστε στο τέλος δύο εβδομάδων το έργο το βίωνανε ως γραμμένο σε μουσική κλίμακα και όχι ως ποίηση. Ο Λιούις Κάσσον αναγνωρίζει την άμεση επίδρασή του στον ίδιο πρωτίστως αλλά και σε μετέπειτα παραγωγούς που δούλεψαν μαζί του όπως ο Μπάρκερ (Barker).<sup>54</sup> Από τον Μπασίλ Ντιν (Basil Dean), ηθοποιό και μαθητευόμενο του Πόελ πληροφορούμαστε επιπλέον πως πολλές φορές τα μαθήματα γινόντουσαν και ατομικά και αναγνωρίζεται στον «δάσκαλο» η διδαχή των μυστικών του ρυθμικού λόγου. Πετύχαινε την απόλυτη αίσθηση φωνητικού κυματισμού και σαρώματος(surge and sweep).<sup>55</sup>

Άλλοι πάλι, όπως ο κριτικός Γουίλιαμ Άρτσερ ενοχλείται πολύ από την γενικότερη τακτική του Πόελ να επιλέγει γυναίκες στην θέση ανδρικών ρόλων (λόγω των φωνητικών παραμέτρων θεωρεί η Κλάρις Γκλικ)<sup>56</sup> όμως όλα τα παραπάνω αποδεικνύουν τη θέση που ο Πόελ πρέσβευε και εξέφραζε σε δικές του δημοσιεύσεις πως «η ατμόσφαιρα στο Ελισαβετιανό θέατρο δημιουργείται μέσα από τη φωνή ενώ αυτή του σύγχρονου θεάτρου μέσα από την όψη, το θέαμα».<sup>57</sup> Όλα τα παραπάνω παραπέμπουν και σε έναν ακόμη λόγο για τον οποίο επέλεξε ίσως το έργο: επειδή προσέφερε ευρύ πεδίο πειραματισμών με τις λέξεις και την εκφορά τους, με τις φωνές και τις δυνατότητές τους.

Μια ακόμη παράμετρος των θέσεων του Πόελ σχετικά με την παραγωγή των έργων συνηγορεί στην επιλογή του *Σαμψών*. Δεν είναι άλλη από τη θεωρία του πως τα έργα πρέπει να παρασταίνονται σε σκηνή άδεια εντελώς από αντικείμενα. Αυτή η θέση συνάδει απόλυτα με τις σκηνικές απαιτήσεις του *Σαμψών* που αναπαύεται στην αυλή της φυλακής, δε χρειάζεται να μετακινηθεί σε άλλο σκηνικό περιβάλλον, δεν απαιτεί σημειολογικές αναφορές ούτε επεξηγήσεις περί του που βρίσκεται και συνεπώς ικανοποιεί στο μέγιστο τις σκηνικές προτιμήσεις – επιλογές του Πόελ. Επιπλέον, η χρήση άδειας σκηνής συνηγορεί εδώ υπέρ της προσοχής του ακροατή στο πρόσωπο του *Σαμψών*, στις χειρονομίες του, στην αγωνία που αναδύει το

<sup>54</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit p.18.

<sup>55</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit. p.19.

<sup>56</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit.p. 18.

<sup>57</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit.p. 18.



πρόσωπό του και η γλώσσα του σώματός του, στην πνευματική του μάχη, στην ψηλάφηση του εσωτερικού του μαρτυρίου συνολικά μιας και τίποτα δεν συμβαίνει σε φυσικό επίπεδο.

Εν γένει, τα χαρακτηριστικά του έργου δείχνουν να αποτελούν μια αξιόλογη ευκαιρία για εφαρμογή των θεωριών του Πόελ. Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός πως μετά την πρώτη αυτή θεατρική απόπειρα το έργο άρχισε να καταγράφει παραστάσεις σε διάφορα μέρη του κόσμου δε μένει παρά να μελετηθεί πως αντιμετωπίστηκε από τον Πόελ αλλά και από επόμενους σκηνοθέτες το έργο συνολικά.

Από τα κείμενα των κριτικών πληροφορούμαστε για την προσωπική σφραγίδα του σκηνοθέτη στις παραστάσεις αυτές αναφορικά με τα στήσιμο των ηθοποιών στη σκηνή, τη διάταξη και την αναδιάταξη αυτών κατά τη διάρκεια του έργου, τη σύνθεση του Χορού και το λιτό αλλά καθηλωτικό σκηνικό της παράστασης.<sup>58</sup>

Κατά αιφνιδιαστικό τρόπο, το στήσιμο των ηθοποιών δεν ακολουθεί τις σκηνοθετικές οδηγίες του Μίλτων που λένε: «*The Scene before the Prison in Gaza*» και τις λέξεις κλειδιά στους πρώτους στίχους *bank* και *chained*. (στίχος 3 και 5 αντίστοιχα). Εδώ ο Πόελ θα επιλέξει να απαρνηθεί τη δογματική του θέση πως όλες οι πληροφορίες δίνονται από το κείμενο και θα δημιουργήσει τη δική του διάταξη των ηθοποιών στο χώρο. Αντί λοιπόν ενός Σαμψών που κάθεται ή κείτεται μόνος και αλυσοδεμένος σε ένα χωμάτινο ανάχωμα στην αυλή της φυλακής για να ξεκουραστεί και να δεχτεί επισκέψεις, ο Πόελ προβάλλει τους ηθοποιούς του σε μια σειρά από σκαλιά με τον πρωταγωνιστή να κάθεται σε καρέκλα στην κορυφή της σκάλας αποτελώντας την κορυφή μιας νοερής πυραμίδας. Το σύνολο των σκαλοπατιών βρίσκεται στημένο σε εξυψωμένη εξέδρα με μοναδικό φόντο μωβ ή μαβί υφάσματα που κρέμονται από ψηλά και ορίζουν το χώρο δράσης. Όπως ορίζεται από το κείμενο και την πλοκή των γεγονότων, ο πρωταγωνιστής δεν θα απομακρυνθεί καθόλου από τη θέση του μέχρι τη λήξη του έργου όπου ανατρεπτικά θα μεταβεί στο θέατρο όπου γίνεται η γιορτή. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες όμως βρίσκονται στα πόδια του Σαμψών δημιουργώντας τριγωνικούς σχηματισμούς σαν να αποτελούν αυτοί, ως υποστηρικτές, τη βάση της πυραμίδας ή ενός εικονικού τριγώνου ενόσω ο Σαμψών παραμένει στην κορυφή αυτού ανεπηρέαστος από την κίνηση στη βάση του.

---

<sup>58</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.155.

Ο T.J Burbery χαρακτηρίζει την συγκεκριμένη διάταξη των ηθοποιών ως την πιο καθηλωτική πλευρά της παραγωγής αυτής.<sup>59</sup> Είναι γεγονός πως τοποθετώντας τον Σαμψών στην κορυφή της πυραμίδας επιτυγχάνονται πολλαπλά συνδηλούμενα. Κατά πρώτον, δεν επιτρέπεται στη συνείδηση του ακροατή να αντιμετωπίσει τον έκπτωτο ήρωα ως πραγματικά έκπτωτο. Το ότι κρατά την υψηλή του θέση αυτομάτως παραπέμπει στη διατήρηση της υψηλής του ιδιότητας. Παραμένει δηλαδή ακόμη εκλεκτός. Κατά δεύτερον, συνδηλώνεται η κατώτερη ή κοινή θέση όλων των εμπλεκόμενων που όμως καθόλου δεν υποτιμούνται καθώς ο ρόλος τους είναι σπουδαίος: Στηρίζουν τον εκλεκτό, όπως η βάση της πυραμίδας στηρίζει την κορυφή της στον πραγματικό κόσμο. Πράγματι, σχεδόν όλοι οι επισκέπτες του διεξάγουν έργο υποστήριξης. Ο χορός των Δαναών βρίσκεται εκεί για να εκφράσει λόγια και άσματα παρηγορητικά για τον ήρωα και ο πατέρας του ο Μανωέ προσπαθεί να τον παρηγορήσει με το σχέδιο για πληρωμή λύτρων (εξευτελιστικό για κάποιον με τις ιδιότητες του Σαμψών αλλά υποστηρικτικό από την πλευρά του πατέρα). Ακόμη και η Δαλιδά θα προσφερθεί να στηρίζει τον αδύναμο πλέον Σαμψών παίρνοντάς τον από αυτή την άθλια φυλακή και προσφέροντάς του συζυγική στέγη.

Εν τέλει, η ανθρώπινη πυραμίδα δεν θα μείνει ποτέ μετέωρη παρά την είσοδο και την αποχώρηση των «δομικών» της στοιχείων - χαρακτήρων. Ακόμη και αν υποθέσουμε πως ο Πόελ χρειάστηκε να περικόψει το κείμενο για τις ανάγκες των παραστάσεων του 1900 και του 1908, οι όποιοι διάλογοι πραγματοποιούνται στην ίδια ακριβώς πυραμιδοειδή διάταξη με τους χαρακτήρες-επισκέπτες να δίνουν τη θέση τους διαδοχικά ο ένας στον άλλο και πάντα στη βάση της πυραμίδας κρατώντας σθεναρά τον Σαμψών στο ύψος του.

Πέρα από τους συμβολισμούς και τα συνδηλούμενα, με το εύρημα αυτό ο Πόελ δίνει στο θέαμα την αναγκαία ρευστότητα και ουσιαστικά διαλύει τη στασιμότητα του έργου με το Χορό να εισβάλλει κυριολεκτικά μετά τον πρόλογο του Σαμψών και να παραμένει στη βάση της πυραμίδας υποδεχόμενος τον Μανωέ και όλους τους άλλους που έρχονται και φεύγουν διαδοχικά.<sup>60</sup> Αφού δηλαδή ολοκληρώσει το διάλογο με το γιό του και φύγει ο Μανωέ, ο χορός θα υποδεχτεί τη Δαλιδά και αφού αποχωρήσει αυτή θα υποδεχτεί τον Χαράφα και μετά τον Αξιωματικό, τον Αγγελιοφόρο και ξανά τον Μανωέ. Υπάρχει δηλαδή ρέουσα κινητικότητα αλλά όχι αστάθεια στο σχήμα ως τη στιγμή που η πυραμίδα θα αρχίσει

<sup>59</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.155.

<sup>60</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.155.

κυριολεκτικά να διαλύεται καθώς ο Σαμψών αναχωρεί για την καταστροφή. Ο Χορός αποτελεί τη μόνη σταθερά και βρίσκεται συνεχώς πάνω στη σκηνή για να συγκρατεί την πυραμίδα, να εξηγεί, να παρηγορεί, να αναγγέλλει, να εμπλουτίζει τη μετάβαση των σκηνών. Ο Χορός είναι εκείνος που κλείνει επίσης το έργο με τη θριαμβευτική επιβεβαίωση πως όλα πήγαν όπως έπρεπε ως άλλη αρχαιοελληνική τραγωδία.

Το γεγονός της αρμονικής παρουσίας των χαρακτήρων στη σκηνή δεν αποτελεί πάντως έκπληξη καθώς την εποχή εκείνη ο Πόελ ήταν ήδη γνωστός για τις ικανότητες του στη χωροταξική διεύθυνση των έργων και ταυτόχρονα φημιζόταν και για τη δεινότητά του στη διάταξη και αναδιάταξη των ηθοποιών στη σκηνή κάτι που σχολιάζεται κατ' επανάληψη από τους κριτικούς όπως φαίνεται παρακάτω.

Όλα τα παραπάνω δημιουργούν μια τουλάχιστον ενδιαφέρουσα εικόνα γεγονότος που υποδηλώνεται και από τις ποικίλες αντιδράσεις. Πράγματι, οι κριτικές διαφέρουν αξιοσημείωτα στο σύνολό τους καθώς άλλες επαινούν και άλλες καταδικάζουν έντονα την παραγωγή του 1900. Στην εφημερίδα *Morning Post* ο κριτικός της στήλης γράφει « μια παράσταση από τις πιο σπουδαίες που μπορούν να δώσουν οι καιροί μας ». Επαινετικά σχόλια έλαβε η παράσταση από την εφημερίδα *The Referee*, εφημερίδα της οποίας ο κριτικός σε γενικές γραμμές υπήρξε καυστικός. Η εφημερίδα *The Academy* καταδίκασε την παράσταση ως αυτοβιογραφική και ακατάλληλη για τη σκηνή και στον ίδιο τόνο κινήθηκε και ο Μπίρμπομ (Max Beerbohm, *The Saturday Post Review*) στη στήλη του στην εφημερίδα, σχολιάζοντας δεικτικά τον προβληματικό χορό.<sup>61</sup> Το ότι ο χορός αντιμετωπίστηκε ως προβληματικός υπονοείται και από την κριτική στη στήλη των Τάιμς, η οποία θεωρεί πως το πέπλο του μυστηρίου διαλύθηκε κάπως από το στρεβλό μοτίβο ενός Χορού με αμφίσημη ζητιάνου, διδακτική και όχι παρηγορητική διάθεση απέναντι στον Σαμψών και με κάπως κουτσομπολίστικη και πικρόχολη διάθεση απέναντι στη Δαλιδά.<sup>62</sup>

Μήπως όμως μέρος της κριτικής δεν είδε τα κρυμμένα νοήματα πίσω από τα σύμβολα όπως αντιστρόφως είχε συμβεί με τις πρώτες παραστάσεις των έργων του Τσέχοφ που ο Στανισλάβσκι ανέβαζε ως τραγωδίες αλλά ο Τσέχοφ είχε γράψει ως κωμωδίες;<sup>63</sup> Μήπως σ' αυτόν ακριβώς το Χορό βρίσκει έκφραση ο μέσος τύπος της καμπίης του αιώνα και άρα είναι η πληρωμένη απάντηση του Πόελ τόσο στους συστημικούς ρεαλιστές που φθίνουν εκείνη την περίοδο αλλά και στους δυναμικά

<sup>61</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p. 155.

<sup>62</sup> The London Times, Monday, April 9, 1900, p.12.

<sup>63</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, οπ. πριν, σ. 153

ανερχόμενους νεορομαντικούς συμβολιστές που θέλουν να τυλίξουν τα πάντα με ένα πέπλο μυστηρίου αρνούμενοι να αποδεχτούν τον πραγματικό γήινο άνθρωπο της εποχής; Τον άνθρωπο που δεν ασχολείται μόνο με τα υψηλά, που ιντριγκάρεται με τα παθήματα των άλλων και αρέσκεται στα κουτσομπολιά, που παριστάνει πως έχει ολοκληρώσει την αναζήτησή του και μπορεί τώρα πια να παρέχει και διδαχή; Μήπως λοιπόν δεν πρόκειται για έναν προβληματικό Χορό αλλά για ένα ρεαλιστικό τσούρμιο αυθεντικών ανθρώπων της ταραγμένης αστικής τάξης των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα; Επίσης, ο θόρυβος, οι αλαλαγμοί και τα τιτιβίσματα μπορούν, πίσω από την φανερή εικόνα, να συμβολίζουν μια άλλη αλήθεια, μια ασθένεια όπως την περιέγραψε ο Νίτσε λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1876. Ο λόγος για την ανικανότητα της γλώσσας να επικοινωνήσει νοήματα στο σύγχρονο πολιτισμό.<sup>64</sup> Θα ήτανε αρκετά επιπόλαιο άλλωστε να σκεφτεί κανείς πως ο Πόελ άφησε ένα τόσο σημαντικό συστατικό μέρος της Τραγωδίας όπως ο Χορός στην τύχη του ή ότι επέτρεψε να έχει η παράστασή του ένα στοιχείο που να της αφαιρεί μέρος της τελειότητάς της.

Τα κοστούμια των ηθοποιών και η μουσική που χρησιμοποίησε ο Πόελ περιγράφηκαν στους Τάιμς ως έχοντα μια ξεκάθαρα αλλόκοτη όψη σε αντίθεση με την *«επιμελή αρχαιολογική ορθότητα»* που συνήθως παρουσίαζαν τα κοστούμια και η μουσική της Elizabethan Stage Society. Συγκεκριμένα, ο Σαμψών φορούσε παραδοσιακά δέρματα ενώ ο αξιωματικός των Φιλισταίων και οι φρουροί εμφανίστηκαν ως ρωμαίοι Λεγεωνάριοι. Όσο για το ρόλο της Δαλιδά, επιλέχθηκε ένα μακρύ φόρεμα σε αποχρώσεις μωβ, ροζ και ασημί, δίνοντας την αύρα του *«μεγαλοπρεπούς»* σύμφωνα πάντα με την κριτική. Κάτι που χρεώνεται στον Πόελ ως δεξιότητα από καταξιωμένους ανθρώπους του πνεύματος είναι η δεινότητά του στην επιλογή των κοστούμιών. Ο George Bernard Shaw, λόγου χάρη, λέει: *«...τα κοστούμια στις παραγωγές του είναι πρωτοφανή για τη γενιά μας... Ο κ. Πόελ έχει πετύχει καλλιτεχνική αυθεντικότητα, ομορφιά και καινοτόμα επίδραση όπως επίσης και το ύψιστο επίπεδο ιστορικής πιστότητας»*. Όπως και με το Χορό, εύκολα μπορεί να παρασυρθεί κανείς και να θεωρήσει πως η επιλογή των κοστούμιών στην περίπτωση του Σαμψών δικαιολογεί την περιγραφή *«αλλόκοτο»*. Όμως όχι. Δεν ήτανε αστοχία ούτε και αυτό. Οι μαρτυρίες των συνεργατών του υποδεικνύουν πως, αντίθετα με τη φήμη του, ο στόχος του Πόελ αναφορικά με τα ρούχα δεν ήτανε η πιστότητα ακόμη και αν υπήρχε αυτή η αίσθηση στο αποτέλεσμα. Πίστευε πως η γκαρνταρόμπα των

---

<sup>64</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, οπ. πριν , σ.108

Ελισαβετιανών θιάσων ήτανε το πιο ακριβό κτήμα τους και έντεινε τους ηθοποιούς του όσο πιο καλά μπορούσε. Με ποιο σκεπτικό όμως; Με μόνο «οδηγό» το να εκφράζουν απόλυτα τον χαρακτήρα που θα τα φορούσε. Δεν διαλεγόντουσαν ποτέ για την ιστορική τους συνάφεια. Αντιθέτως, για τον Πόελ, το κοστούμι έπρεπε να δείχνει την προδιάθεση του ατόμου που θα το φόραγε, τη στάση του απέναντι στη ζωή και τη θέση του στη ζωή.<sup>65</sup>

Τα δέρματα λοιπόν του Σαμψών, η τουαλέτα της Δαλιδά, τα στρατιωτικά ρούχα των φρουρών και του αξιωματικού και περισσότερο όλων τα κουρέλια που φορά ο Χορός αποτελούν σύμβολα, σημεία για την εσωτερική διάθεση, την ψυχική κατάσταση του καθενός από τους ρόλους και ταυτόχρονα τους αποδίδουν ιδιότητες όχι ως άτομα αλλά ως αντιπροσώπους των κοινωνικών ομάδων στις οποίες ανήκουν.

Έτσι, ο Πόελ κάνει το Χορό να φαίνεται σαν φτωχό, παλαβό και φτηνιάρικο πανηγύρι όχι προς χάριν διακωμώδησης, όπως θεώρησε η κριτική, αλλά για να κάνει ορατή ίσως την παραφροσύνη και τις χαμηλής ποιότητας πράξεις που συνθέτουν αυτή την ιστορία. Έντυσε τη Δαλιδά με τα χρώματα των συμβολιστών και όχι με τα πιο αναμενόμενα χρώματα του πάθους, (κόκκινα λόγου χάρη) σαν να θέλησε πίσω από την εικόνα της μεγαλοπρεπούς κυρίας με το επιβλητικό φόρεμα να δώσει μια έννοια σοβαρού μυστηρίου που να έρχεται σε αντίθεση με το αλλόκοτο και διχασμένης φύσης φέρσιμό της. Ερωτευμένη και προδότρια, στοργική και πανούργα, δυναμική και συναισθηματική, ευαίσθητη και αγέρωχη, κυρία περιωπής αλλά και ποταπής συμπεριφοράς. Επιβλητικό και πολυτελές φόρεμα λοιπόν, αντάξιο της κλάσης της αλλά και τόσο ξένο που να γίνεται αισθητό ως παράξενο.

Τα δέρματα του Σαμψών από την άλλη δεν αποκλείουν και την αίσθηση της ιστορικής πιστότητας, καθώς η ύπαρξη του Ναζιραίου Σαμψών ανάγεται στον 2<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. όπου είναι πιθανό να υπήρχε αυτή η ακατέργαστη σκευή για κάποιον που βρισκόταν σε φυλακή. Αλλά πάλι, εδώ ο Πόελ ίσως έκανε και ένα άλμα στην αρχαία ελληνική Τραγωδία καθώς τα ξεσκισμένα δέρματα μάλλον στον Προμηθέα Δεσμώτη παραπέμπουν περισσότερο και όχι σε κάποια μεταγενέστερη και αδιάφορη φιγούρα. Δημιουργούν πάντως σοκαριστική αντίθεση με τα μωβ και πολυτελή υφάσματα της Δαλιδά, και τονίζουν τη θέση του καθενός στην τρέχουσα στιγμή. Ωστόσο, ο τρόπος που τονίζεται αυτή η αντίθεση δεν είναι και τόσο πρωτότυπος. Διαπεραστική η εικόνα μεν, ομιλητικότερη αλλά όχι ευφάνταστη.

---

<sup>65</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit. p. 21.

Αναφορικά με τη μουσική επένδυση, την παράσταση συνόδευαν άριες των συνθετών Πέρσελ (Henry Purcell) και Λάοες (William Lawes) σε ήχους μπαρόκ.<sup>66</sup> Ο μουσικός του Πόελ (Arnold Dolmetsch) επέλεξε να ντύσει το έργο με άριες τις οποίες οι μουσικοί παίζανε με μουσικά όργανα εποχής<sup>67</sup> (της εποχής δημιουργίας του έργου). Άλλη διαθέσιμη πληροφορία για τη μουσική συνοδεία δεν υπάρχει. Όμως από παραστάσεις άλλων έργων παίρνουμε την πληροφορία ότι οι μουσικοί του Πόελ χρησιμοποιούσαν λαούτο, βιόλα και βιργινάλι (τσέμπαλο) ενώ στον *Richard II* π.χ. χρησιμοποιήθηκε συμβολικά άρπα και χορωδία.<sup>68</sup> Διακρίνεται εδώ μια ιστορική πιστότητα και μια αίσθηση προβλέψιμου όμως αυτόματα διαισθάνεται κανείς και την απόλυτη καταλληλότητα, τη δυναμική και τη δυνατότητα αυτού του είδους μουσικής να δώσει βάθος στα συναισθηματικά σκαμπανεβάσματα των ηρώων, να τα καταστήσει σαφή και κατανοητά εμπλουτίζοντας την απαγγελία με την ιδιαίτερη συγκινησιακή και μυστικιστική ατμόσφαιρα που οι άριες δημιουργούν.

Στο σύνολό της λοιπόν η παράσταση υπήρξε μια σύνθεση πολλών διαφορετικών στοιχείων, ένα κράμα παλιού και νέου, που συνέδεσε μοτίβα από το Αττικό Δράμα με μελωδίες αναγεννησιακές και μπαρόκ, την ατμόσφαιρα των θρησκευτικών Mystery Plays με στοιχεία από το ρεύμα του συμβολισμού και του στατικού Δράματος του Μαίτερλινγκ και τη γυμνή Ελισαβετιανή σκηνή με τις φουτουριστικές σκάλες που θα χρησιμοποιήσει κατά κόρον λίγο αργότερα ο Κρεγκ.

Χωρίς κάποια ενδιάμεση καταγραφή παράστασης από άλλο σκηνοθέτη, ο Πόελ επανέλαβε επίμονα αυτούσια την παραγωγή του 1900 κατά το έτος 1908 στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της Βρετανικής Ακαδημίας για τα τριακόσια χρόνια από τη γέννηση του Μίλτων (Milton Tercentenary). Η παράσταση αυτή επαναλήφθηκε 6 φορές ενώ στο κοινό της παρευρέθηκαν και μέλη του παλατιού.<sup>69</sup> Ο Μπίρμπομ συνεχίζει να εκφράζεται συνολικά αρνητικά. Θεώρησε μάλιστα ακατάλληλο τον ηθοποιό που υποδύθηκε τον Σαμψών (Ian Mac Laren) καθώς δεν είχε την απαραίτητη σωματική παρουσία ούτε και την επιβλητικότητα της φωνής που απαιτεί ο ρόλος.<sup>70</sup>

Από τα κείμενα των κριτικών του 1908 παίρνουμε και την ιδιαίτερη πληροφορία πως ο Πόελ συνέθεσε για τον χορό των Δαναών μια μικτή ομάδα αποτελούμενη από άνδρες και γυναίκες εξίσου. Μετά τον πρόλογο, ο χορός κάνει

<sup>66</sup> The London Times, Monday, April 9, 1900, p.12.

<sup>67</sup> The Times Archive, April 9, 1900, σ.12

<sup>68</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit.p.20.

<sup>69</sup> The London Times, Wednesday, December 16, 1908, p.14.

<sup>70</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.155.

θριαμβευτική είσοδο αλλά σύμφωνα με τον Μπίρμπομ και τον ανώνυμο κριτικό της *The Academy* αυτός ο χορός είναι προβληματικός διότι καταστρέφει όλη την αισθητική ψευδαίσθηση οδηγώντας τους θεατές σε παροξυσμούς γέλιου κυρίως επειδή οι Δαναοί αλαλάζουν καθώς προσεγγίζουν τον φυλακισμένο.<sup>71</sup>

Σε εν μέρει ανάλογο κλίμα θα κριθεί ο χορός και από τον ανώνυμο κριτικό των Τάιμς ο οποίος αναφέρει μεν τα παρακάτω: «αν επιλέγονται γυναίκες για το ρόλο του χορού δεν θα έπρεπε να τους επιτρέπεται να τιτιβίζουν σαν ψαρόνια» αλλά δεν παραγνωρίζονται και τα θετικά του στοιχεία.<sup>72</sup> Ειδικά για το χορό πάντως, οι κριτικές παραμένουν στο ίδιο κλίμα προβληματισμού για όλες τις παραστάσεις του *Σαμψών Αγωνιστή* που σκηνοθέτησε ο Πόελ.

Το γεγονός υποδηλώνει πως για άλλη μια φορά η κριτική σχολίασε τις παραστάσεις επιφανειακά, λαμβάνοντας υπόψη το προφανές και όχι τα συνδηλούμενα ή τα υπονοούμενα. Αν υπήρχαν αλαλαγμοί και τιτιβίσματα από τα μέλη του χορού αυτές οι φιγούρες θα ηχούσαν καταλλήλως παράφωνα μέσα στο λιτό και υποβλητικό σκηνικό των σκαλοπατιών και των μωβ υφασμάτων που αποτελούσαν τον σκηνικό χώρο λειτουργώντας ως μια δυναμική προβολή των αλαλαγμών που ηχούσαν εκκωφαντικά στο μυαλό του Σαμψών. Πιθανώς να εξανέμισαν πρόσκαιρα το όποιο πέπλο μυστηρίου είχε δημιουργήσει ο Σαμψών στον πρόλογο με την εναπόθεση των ψυχικών του οδυνών στο ακροατήριο αλλά πως θα μπορούσε καλύτερα να αποδώσει ο Πόελ το εξουθενωτικό χάος που επικρατεί στις σκέψεις του ήρωα; Αν δεν το έκανε ορατό θα έπρεπε να αφήσει το θεατή να οδηγηθεί σε δικές του ερμηνείες. Καθόλου κακό. Με το τέχνασμα αυτό όμως κινητοποιεί όλες τις αισθήσεις, δεν αφήνει περιθώρια να μείνει κανείς αμέτοχος ή να κάνει λάθος. Ακόμη και αν το κρυμμένο νόημα δεν γίνεται αντιληπτό γίνεται πάντως αντιληπτό ότι υπάρχει αναταραχή, ανησυχία, αγωνία και αντικρουόμενες καταστάσεις.

Οι Τάιμς βέβαια επαίνεσαν σε άλλο σημείο το χορό ο οποίος «...παρουσίασε γοητευτικούς ψαλμούς και ανείπωτο σιωπηρό θρήνο προς τον Σαμψών». Το κοινό παροτρύνεται λοιπόν από τον κριτικό να επιμείνει στην ομορφιά αυτών των στοιχείων και να αγνοήσει τα άτοπα σημεία.<sup>73</sup> Αν συνέβαινε όντως έτσι, αν δηλαδή ο Χορός λειτουργούσε άλλοτε αλαλάζοντας ανόητα και άλλοτε ψέλνοντας με ιερατική τελετουργία τότε ο Πόελ εφηύρε τον δικό του καταλυτικό τρόπο να κάνει εικόνα τα

<sup>71</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.155.

<sup>72</sup> The London Times, Wednesday, December 16, 1908,p.14.

<sup>73</sup> The London Times, Wednesday, December 16, 1908,p.14.

αλληλοσυγκρουόμενα στοιχεία που συνθέτουν την ιδιοσυγκρασία του Σαμψών. Εντωμεταξύ, σε αντίθεση με το Χορό εκφράστηκαν ένθερμα σχόλια υπέρ των ηθοποιών και του συγγραφέα. Χαρακτήρισαν οι Τάιμς τη γλώσσα του Μίλτων καταπληκτική, την τραγωδία υπέροχη για ανάγνωση και τους ηθοποιούς της παράστασης δεινούς και εύγλωττους ρήτορες οι οποίοι με την άριστη απαγγελία τους και μόνο κατάφεραν να φροντίσουν το κοινό τους με τρόπο αξιόλογο. Άλλως πως, σχολιάστηκε πως «αυτό που έδωσε αξία στο έργο πάνω στη σκηνή ήταν η αποτελεσματικότητα των ηθοποιών στο χειρισμό του λόγου, καθώς, το έργο από μόνο του δεν δύναται να παρέχει έξαψη, συνθέσεις ή ανατροπές που θα τραβήξουν το ενδιαφέρον ή θα λειτουργήσουν προς τέρψη οφθαλμού». Στο ίδιο σημείο, ο πρωταγωνιστής που κρίθηκε ως ακατάλληλος από τον Μπίρμπομ επαινείται ως ικανότατος στην εφημερίδα αυτή με την απαγγελία του να ξεπερνά σε δεινότητα την αντίστοιχη καταξιωμένων ηθοποιών. Η παρουσία σχολιάστηκε εν γένει ως κατάλληλη για τον κάθε ρόλο με αυτή της Δαλιδά να ξεχωρίζει ως η μορφή μιας «αυθεντικά θελκτικής και έξυπνης προσωπικότητας». <sup>74</sup>

Ο Τ.Ε Μόνταγκιου (T.E.Montague) της εφημερίδας *The Manchester Guardian*, εξήρε επίσης τις παραστάσεις του Σαμψών Αγωνιστή, το 1908, αφού καταθέτει το εξής: «Δεν είμαστε στα μυστικά του Πόελ αλλά για έναν αγνό θεατή έμοιαζε λες και είχε ζωγραφίσει νοερά κάθε μία από τις συνθέσεις των χαρακτήρων στην εντέλεια και μετά τις μετέφερε με χειρουργικές κινήσεις στην απόλυτη θέση τους πάνω στο μαβί φόντο ολοκληρωτικά υπό την επίδραση των μεσαιωνικών και αναγεννησιακών σκηνικών θεμάτων της Ιταλίας». <sup>75</sup> Πιο συγκεκριμένα, παρομοίασε την πυραμιδοειδή διάταξη των ηθοποιών με τον διάσημο πίνακα του Ράφαελ *Σχολή των Αθηνών* και επάινεσε τον Πόελ για την ικανότητά του να λύσει το κυρίαρχο πρόβλημα του έργου, αυτό της στατικότητας, μέσω της δυναμικής ανάπτυξης στη σκηνή. <sup>76</sup>

Αναφορικά με την αριστοτεχνία του Πόελ στη σύνθεση των χαρακτήρων (grouping), ο Λιούις Κάσσον, συνεργάτης του Πόελ, παρατηρεί, πως αυτή του η δεξιότητα οφειλότανε εν πολλοίς στην αγαπημένη του δραστηριότητα να μελετά παλιούς πίνακες στις Εθνικές Πινακοθήκες της Βρετανίας. <sup>77</sup>

<sup>74</sup> The London Times, Wednesday, December 16, 1908,p.14.

<sup>75</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*, opcit.p.21.

<sup>76</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.156.

<sup>77</sup> Claris Glick, *William Poel: His theories and Influence*,opcit.p.21.



Εν ολίγοις, η δυναμική του Πόελ χαιρετίστηκε μάλλον με ενθουσιασμό καθώς, ανεξαρτήτως του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, της αποδοχής και του αντίκτυπου, μπόρεσε να αιφνιδιάσει ανασταίνοντας ένα έργο που δικαίως ή μη παρέμενε επίμονα στο συρτάρι.

Εντούτοις, η επόμενη παράσταση καταγράφεται μια δεκαετία αργότερα, το 1921 στο Πανεπιστήμιο του Πρίνστον<sup>78</sup> και ακολουθεί άλλη μία το 1925 στο Μπέρμινχαμ σε σκηνοθεσία Stuart Vinden. Για την παράσταση αυτή μιλά πολύ αργότερα, το 1930, ο John Masfield σε επιστολή του προς τους Τάιμς αναφέροντας χαρακτηριστικά πως «η παραγωγή ήταν τέτοια που θα αποτελεί πάντα μια ευχάριστη ανάμνηση»<sup>79</sup>. Στα χρόνια που ακολούθησαν από το 1930 και έπειτα το έργο αρχίζει να «αναπλάθεται» επί σκηνής ολοένα και πιο συχνά και με διάθεση πειραματική, κατά πως φαίνεται, εφόσον πραγματοποιούνται παραστάσεις σε ποικίλους θεατρικούς χώρους μεταξύ των οποίων εκπαιδευτικά ιδρύματα, πλατείες, σχολεία, χώροι εκκλησιαστικοί κ.ά. Το έργο επομένως συνεχίζει πεισματικά να προχωρά στο δρόμο που χάραξε ο Πόελ, αυτόν του ερασιτεχνικού θεάτρου και οπωσδήποτε μακριά από οτιδήποτε εμπορικό.

Έτσι, κατά το έτος 1930, υπάρχουν αναφορές πως το έργο ανέβηκε στη σκηνή τουλάχιστον από τρεις διαφορετικούς σκηνοθέτες σε ισάριθμους χώρους:

A) Στο σχολείο *Βασίλισσα Ελισάβετ* (*Queen Elizabeth Grammar School*) στο Γουέκφιλντ.<sup>80</sup>

B) Στο θέατρο *Μπορ Χιλ* (*Boar's Hill Theatre*) στην Οξφόρδη για την οποία παράσταση έχουμε την ελάχιστη πληροφορία πως σκηνοθετήθηκε σε συντετμημένη μορφή από τον ιδιοκτήτη του Μπορ Χιλ, τον ποιητή John Masfield ο οποίος την άνοιξη της ίδιας χρονιάς ξεκίνησε τη θητεία του ως κρατικός ποιητής του Ηνωμένου Βασιλείου (θεσμός «poet laureate»)<sup>81</sup>.

Γ) Στο Κολλέγιο του Έξετερ (Οξφόρδη) στο πλαίσιο του Πανεπιστημιακού Φεστιβάλ *Eights Week*.

Την παράσταση στο Κολλέγιο του Έξετερ σκηνοθέτησε ο Νέβιλ Κόγκχιλ σε πλήρη παραγωγή με ηθοποιούς της ομάδας του κολλεγίου (*Exeter College Dramatic Society*) και με την ευγενική πρακτική συνεισφορά του προαναφερθέντος κρατικού

<sup>78</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.175.

<sup>79</sup> The London Times, Friday, May 23, 1930, p.14.

<sup>80</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.175.

<sup>81</sup> The London Times, Friday, May 23, 1930, p.14.

ποιητή.<sup>82</sup> Η παραγωγή του Κόγκχιλ (Nevill Coghill) , με πρεμιέρα στις 22 Μαΐου του 1930, πραγματοποιήθηκε στον κήπο του Κολλεγίου (Fellows Garden) ο οποίος περιβάλλεται από τους επιβλητικούς τοίχους των γοθικών κτιρίων των σχολών και αποτελεί χωρίς καμία ανάγκη παρέμβασης μια οριοθετημένη και υποβλητική περιοχή με εισόδους και ευρύ χώρο δράσης. Δεν κατασκευάστηκε τίποτα για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες των ηθοποιών επί σκηνής ούτε και για την είσοδο και έξοδο των ηθοποιών από τη σκηνή. Χρησιμοποιήθηκε απλώς ο κήπος και οι έξοδοι από αυτόν.<sup>83</sup>

Η παράσταση σχολιάστηκε στους Τάιμς. Έγινε λόγος για τον χορό, την απόδοση, την εναλλαγή των χαρακτήρων στη σκηνή και τον άψογα προετοιμασμένο λόγο τους. Κατ' επανάληψη των κρίσεων για τις παραστάσεις του Πόελ το 1900 και 1908 έγινε και εδώ ιδιαίτερος λόγος για την μεγαλοπρέπεια της γλώσσας του Μίλτων. Η παράσταση χαρακτηρίστηκε ως «*υψηλής ποιότητας, αρκούντως προετοιμασμένη και με τον Bodington στο ρόλο του Σαμψών να παρουσιάζει αξιοθαύμαστη απαγγελία*». <sup>84</sup>

Στο ίδιο μοτίβο κρίνεται και ο Αγγελιοφόρος. Χαρακτηρίζεται ως «*το καλύτερο μέρος της ηθοποιίας καθώς δίνει στην τελική σκηνή έναν υπερβατικό συνδυασμό ενθουσιασμού και αξιοπρέπειας ο οποίος πράγματι αιχμαλωτίζει τον θεατή και αποκαθιστά την έλλειψη δράσης σε όλο το προηγούμενο μέρος*». <sup>85</sup> Η πρωτοκαθεδρία του λόγου και η κυριαρχία του έναντι στην δράση απασχολούν την κριτική για άλλη μία φορά και ενώ η παράσταση κρίνεται επιτυχής δεν φαίνεται να υπήρξε κάποια ιδιαίτερη καινοτομία. Βρισκόμαστε στο έτος 1930, στην εποχή του νέου θεάτρου, στην εποχή που κουβαλά τις εμπειρίες από όλα τα καλλιτεχνικά ρεύματα που προηγήθηκαν και όμως σε αυτή την παραγωγή δεν φαίνεται να αξιοποιήθηκε κάποια θεωρία. Το έργο φαίνεται να αντιμετωπίστηκε εντελώς οριζόντια. Καλή απαγγελία ως έργο κλασσικό και τίποτε άλλο. Ο Κόγκχιλ δεν φαίνεται να προσέφερε τίποτα παραπάνω από τους καλά προετοιμασμένους λόγους των ηθοποιών και επομένως δεν προσθέτει τίποτα στην ιστορία του έργου.

Μια μικρή εξαίρεση μπορεί να είναι το γεγονός ότι ο Φιλισταίος γίγαντας (Χαράφα) δημιούργησε, σύμφωνα πάντα με τους Τάιμς, την αίσθηση του κωμικού. Αυτό μας παραπέμπει στην αίσθηση κωμικότητας που προκάλεσε ο μικτός Χορός του

<sup>82</sup> The London Times, Friday, May 23, 1930, p.14.

<sup>83</sup> The London Times, Friday, May 23, 1930, p.14.

<sup>84</sup> The London Times, Friday, May 23, 1930, p.14.

<sup>85</sup> The London Times, Friday, May 23, 1930, p.14.

Πόελ στις παραστάσεις του 1900 και 1908 όχι ως κοινό στοιχείο αλλά ως κοινή αντιμετώπιση του εκάστοτε ρόλου από την κριτική. Όμως ένας βλοσυρός γίγαντας που είναι για γέλια προφανώς δεν μπήκε ως ρόλος τυχαία. Η κριτική παραμένει επιφανειακή. Ίσως ο Κόγκχιλ επέλεξε να παρουσιάσει έναν ρόλο που αυτοαναιρείται για να πετύχει έναν παραλληλισμό. Ίσως καθρεφτίζει την αυτοαναίρεση του Σαμψών που από σεβαστός έγινε με τις επιλογές του γελοίος.

Με κάπως ενδιαφέρον τρόπο αντιμετώπισε ο Κόγκχιλ το χορό. Μείωσε τα μέλη του χορού σε έξι, αφαίρεσε το ρόλο του κορυφαίου και μοίρασε τη συμμετοχή σε όλα τα μέλη προσθέτοντας έτσι δραματικό ενδιαφέρον σύμφωνα πάντα με τον κριτικό.<sup>86</sup> Ως εφεύρεση, έχει το ενδιαφέρον στοιχείο πως προσθέτει ένα μικρό λιθαράκι στον πειραματισμό γύρω από το ζήτημα του Χορού της ελληνικής Τραγωδίας. Η διαγραφή του κορυφαίου όμως και η κατάτμηση του περιεχομένου των λόγων του δεν σημαίνει απαραίτητως βελτίωση της δραματικότητας όπως αποφαίνεται η κριτική. Ίσως δίνει σπριτάδα στους διαλόγους, μετατρέπει τους μονόλογους σε στιχομυθία δίνοντας ένα πιο γρήγορο ρυθμό αλλά πιθανόν να μειώνει ταυτόχρονα τη συγκινησιακή ατμόσφαιρα που δημιουργεί η ερωταπόκριση μεταξύ κορυφαίου και μελών.

Ιδιαίτερη εντύπωση φαίνεται πως προκάλεσε η αντιπαράθεση των Σαμψών και Δαλιδά, η εισβολή της και η επίδρασή της στον Σαμψών και τέλος, ο τρόπος που συνέλαβε το ρόλο της η ηθοποιός που υποδύθηκε τη Δαλιδά, η Katharine Coghill. Εισέβαλε λοιπόν με γοητευτικό ρουχισμό ακολουθώντας απαρέγκλιτα τις σκηνοθετικές οδηγίες που προκύπτουν από τους στίχους του ποιητή (στ. 716,717) όπου η Δαλιδά παρομοιάζεται από τον Χορό να πλησιάζει από θαλάσσης ως πλοίο πολεμικό έτοιμο να εξαπολύσει επίθεση: «με κατάφορτη την αύρα του γενναίου, φρεγάτα φορτωμένη με όλο της τον εξοπλισμό σε πλήρη ετοιμότητα, ανοιχτά πανιά και μηχανές να βρυχώνται...». Η απεικόνιση και μόνο των στίχων συνεπαίρνει, δημιουργεί μια εικόνα καθηλωτική. Τι συνέβη όμως εδώ; Υπήρξε υπέρμετρη σεξουαλικότητα στην απόδοση του ρόλου που επικάλυψε οποιαδήποτε πνευματική συνισταμένη της σχέσης τους; Υπονομεύτηκε ο ρόλος από κάποια δόση χυδαιότητας που προέβαλε η ηθοποιός με το παίξιμό της; Δημιουργήθηκε αύρα που παρέπεμπε σε οίκο ανοχής; Όπως και να χει, ο ρόλος αυτός εμπλούτισε την παράσταση με μια δόση πρόκλησης. Η κριτική σχολίασε τον τρόπο που η ηθοποιός συνέλαβε το ρόλο

---

<sup>86</sup> The London Times, Friday, May 23, 1930, p.14.

της ως «λιγάκι απρόσμενο και που σίγουρα φαίνεται να δικαιολογεί τα βίαια ξεσπάσματα του Σαμψών».<sup>87</sup> Ούτε και αυτή η πρόκληση είναι όμως κάτι καινοτόμο καθώς ο ίδιος ο Μίλτων δίνει προκλητική χροιά στον ρόλο αυτό με τους χαρακτηρισμούς που της αποδίδει.

Ανεξαρτήτως αποτελέσματος ή πρωτοποριών, βλέπουμε πως το ενδιαφέρον από την πλευρά σκηνοθετών διευρύνεται καθώς το έργο σκηνοθετείται πλέον με κάποια σχετική περιοδικότητα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Τρία έτη αργότερα, το 1933, ο Michael Redgrave με την ιδιότητα ακόμη του δασκάλου ανεβάζει το έργο σε οικοτροφείο δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης του Γκίλφορντ (The Cranleigh School, Guilford, u.k.) σε μια ολοκληρωμένη παράσταση με διδακτικό σκοπό.<sup>88</sup>

Στις 23 Ιουλίου 1935, ο Κόγκχιλ επανέρχεται παρουσιάζοντας ξανά το έργο στο πλαίσιο Φεστιβάλ της μικρής μεσαιωνικής πόλης Τιουκέσμπουρι (The Tewkesbury Festival). Ο χώρος που επιλέχθηκε είναι ιδιαίτερος αλλά δεν έχει κάποιο νέο στοιχείο. Πρόκειται για την αυλή του ιστορικού Αβαείου του Τιουκέσμπουρι στο Γκλοστερσάιρ, η τεράστια αυλή του οποίου αποτέλεσε τη σκηνή χωρίς να έχει καταγραφεί κάποια σκηνική παρέμβαση ενώ χρησιμοποιήθηκαν οι επιβλητικές του εισοδοί για την είσοδο και την έξοδο των ηθοποιών.<sup>89</sup>

Έχει ενδιαφέρον το γεγονός πως η σκηνική κυριαρχία που έδωσε ο Πόελ στον Σαμψών με την τοποθέτησή του σε καίριο σημείο εδώ υποβαθμίζεται εντελώς καθώς τοποθετείται στο ίδιο επίπεδο με τους ηθοποιούς και μάλιστα περιορίζεται σε ένα στενό περβάζι δίπλα στον τοίχο. Προς αντιστάθμιση της σκηνικής υποβάθμισης του Σαμψών, ο Κόγκχιλ επεδίωξε να δώσει κίνηση στην παράσταση μετατρέποντας ή τουλάχιστον επιδιώκοντας να μετατρέψει σε εικόνες τη δράση από τον εσωτερικό κόσμο του Σαμψών επενδύοντας στο Χορό. Και ενώ ο John Wentzel στο ρόλο του Σαμψών προσφέρει μια ερμηνεία που χαρακτηρίζεται ως «ρητορική επιτυχία, με μουσικότητα στη φωνή και άψογη αποστήθιση» δεν περνά απαρατήρητο το γεγονός ότι παρά την φιλότιμη προσπάθεια του σκηνοθέτη το πείραμα δεν πετυχαίνει. Για άλλη μια φορά ο θεατής αποζημιώνεται από τη ρητορική δεινότητα του πρωταγωνιστή και την αψεγάδιαστη απομνημόνευση των μονολόγων αλλά ο Χορός δεν καταφέρνει να δημιουργήσει συνάψεις που να δίνουν σάρκα και οστά στην εσωτερική αναταραχή που βιώνει ο Σαμψών καθώς. Όπως πληροφορούμαστε, «είτε

<sup>87</sup> The London Times, Friday, May 23, 1930, p.14.

<sup>88</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p.176.

<sup>89</sup> The London Times, Wednesday, July 24, 1935, p.12.

ως ομάδα είτε σε ατομικό επίπεδο η παρουσία του Χορού είναι άψυχη, ματαιώνοντας με τον τρόπο αυτό την όποια εκφραστικότητα επεδίωκε ο σκηνοθέτης».<sup>90</sup>

Ο παρουσία της Δαλιδά εδώ αποδιδόμενη πάλι από την ηθοποιό Katharine Coghill δεν φαίνεται να αποτέλεσε σημείο κεντρικό ούτε και εκκεντρικό. Χαρακτηρίστηκε ως «ανόητη μεν, ενδιαφέρουσα δε».<sup>91</sup> Η επιλογή του χώρου ίσως καθόρισε αναπόφευκτα την θρησκευτική αύρα του έργου και περιόρισε ή εξάλειψε τις επιλογές για πειραματισμούς γύρω από το προκλητικό για την πουριτανική Αγγλία αρχέτυπο της λάγνας γυναίκας δολοπλόκου.

Ελάχιστη αναφορά έγινε και στον ρόλο του πατέρα (Μανωέ) που αν μη τι άλλο δίνει κάποια κίνηση στο έργο. Χαρακτηρίστηκε απλώς ως «ικανός».<sup>92</sup> Καθόλου στοιχεία δεν αντλούνται από την εφημερίδα αναφορικά με μουσική επένδυση και κοστούμια. Η παράσταση έκλεισε δυναμικά πάντως με τον Αγγελιοφόρο John Witty να «αξιοποιεί την εξαιρετη υποκριτική ευκαιρία που αναλογεί σε αυτό το ρόλο» καθώς εισβάλλει τρέχοντας από την βόρεια πύλη του Αβαείου και κατευθύνεται προς τη δυτική πύλη προκειμένου να ανακοινώσει την μεγάλη καταστροφή.<sup>93</sup> Εν ολίγοις, η γλώσσα του ποιητή και η απόδοση αυτής από τους ηθοποιούς κυριάρχησαν για μία ακόμη φορά στη συνολική εντύπωση.

Η επόμενη παράσταση καταγράφεται τρία έτη αργότερα, το 1938, στο θέατρο Maddermarket.<sup>94</sup> Πρόκειται για έναν χώρο με πιο σύγχρονη αρχιτεκτονική και οπωσδήποτε εντελώς διαφορετικό από τους χώρους που παρουσιάστηκε το έργο ως τη δεδομένη στιγμή. Βρίσκεται στο Νόργουιτς, Νόρφολκ, στην Αγγλία. Το θέατρο αυτό δημιουργήθηκε το 1921 από τον Νιούτζεντ Μόνκ (Nugent Monck) για να στεγάσει το δικό του θίασο ερασιτεχνών ηθοποιών, τους Norwich Players.<sup>95</sup>

Πέραν του μεγέθους, η αίθουσα αυτή διαθέτει πρόσθετους χώρους και αρχιτεκτονικά στοιχεία που δημιουργούν μια πλούσια σκηνή. Άλλωστε, δεν κατασκευάστηκε εξ αρχής ως τέτοιος χώρος. Υπήρξε παρεκκλήσι πριν μετατραπεί σε θέατρο, οπότε η σκηνή του πιθανώς λειτουργούσε ως το κύριο μέρος ενός μικρού ναού με δοκούς στήριξης, μεγάλα παράθυρα και άμβωνα.<sup>96</sup>

<sup>90</sup> The London Times, Wednesday, July 24, 1935,p.12.

<sup>91</sup> The London Times, Wednesday, July 24, 1935,p.12.

<sup>92</sup> The London Times, Wednesday, July 24, 1935,p.12.

<sup>93</sup> The London Times, Wednesday, July 24, 1935,p.12.

<sup>94</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.176.

<sup>95</sup> en.wikipedia.org/wiki/Maddermarket\_Theatre

<sup>96</sup> [https://www.google.com/search?q=maddermarket+theatre&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKewjKmtHumtjyAhWI-6QKHRy7CvMQ\\_AUoAXoEC](https://www.google.com/search?q=maddermarket+theatre&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKewjKmtHumtjyAhWI-6QKHRy7CvMQ_AUoAXoEC).



The Maddermarket Theatre.

Σκηνοθέτης της παράστασης υπήρξε ο ίδιος ο Μόνκ, ο οποίος, είχε διατελέσει διευθυντής σκηνής του Πόελ και συμμετείχε ως ηθοποιός σε μερικά από τα έργα που εκείνος είχε ανεβάσει χωρίς να συμπεριλαμβάνεται σε αυτά ο *Σαμψών Αγωνιστής*. Συνεχίζοντας λοιπόν την καριέρα του ως σκηνοθέτης πλέον θα πειραματιστεί με τον θίασο του παρουσιάζοντας κάποιες κοινές γραμμές με τον Πόελ απομακρυνόμενος όμως από την ιδέα της αναβίωσης του Ελισαβετιανού θεάτρου και προσεγγίζοντας τον *Σαμψών* περισσότερο από σκοπιά ηθική και θρησκευτική.<sup>97</sup>

Ο Μονκ λοιπόν προσπάθησε να διασπάσει αυτή την αίσθηση της μονοτονίας και του ότι δεν γίνεται τίποτα με τα εξής ευρήματα: Αρχικώς, ανάθεσε κάποια μέρη από τον εναρκτήριο διάλογο του *Σαμψών* στο αγόρι που τον συνοδεύει κατά την είσοδο του στη σκηνή δημιουργώντας έτσι στιχομυθία αντί του μονολόγου όπως συνήθιζαν οι αρχαίοι κλασικοί. Ο ρόλος αυτός δεν εφευρέθηκε από τον Μονκ. Η

<sup>97</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p. 176

αλήθεια είναι πως ο Μίλτων αναφέρει ξεκάθαρα στον πρώτο στίχο του έργου πως ο Σαμψών έχει συνοδό που τον οδηγεί κρατώντας του το χέρι:

*A little onward lend thy guiding hand*

Ωστόσο, αυτός ο βουβός ρόλος δεν φαίνεται να είχε αξιοποιηθεί ως τότε. Αντιθέτως, φαίνεται πως είχε αφαιρεθεί εντελώς από τις παραγωγές. Με την παρέμβαση αυτή, αντικαθίσταται ο εναρκτήριο μονόλογος των 114 στίχων του Σαμψών με έναν διάλογο που κάπως ζωντανεύει τα διαδραματιζόμενα. Το να μπει επομένως στο παιχνίδι ο κατά τα άλλα βουβός ρόλος δεν είναι καινοτόμο για την Ιστορία του Θεάτρου δεν παύει όμως να είναι κάτι διαφορετικό αναφορικά με την ιστορία του έργου στη σκηνή. Μοιάζει βέβαια δανεικό από τις παραστάσεις του Οιδίποδα επί Κολωνώ στην Επίδαυρο όπου η Αντιγόνη οδηγεί τον τυφλό πατέρα της στη σκηνή.

Έπειτα, ο Μόνκ πειραματίστηκε με το χορό ακολουθώντας την ίδια τακτική της διάσπασης των λόγων και της προσοχής σε πολλά σημεία. Στην παράσταση αυτή ο Χορός παρουσίασε της εξής παραλλαγή: τα μέλη του χορού παίρνανε το λόγο άλλοτε ένας - ένας και άλλοτε εν χορώ. Η αντιμετώπιση αυτή προδίδει την εμπειρία από τα διδάγματα και τη δουλειά δίπλα στον Πόελ αναφορικά με την εξαιρετική του ικανότητα να συνθέτει και να ανασυνθέτει (grouping and regrouping) το θιάσό του επί σκηνής. Με αυτόν τον τρόπο μπορούμε να φανταστούμε τη σκηνή να αποκτά παλμό και μια ήρεμη δυναμική που δεν απομακρύνει το θεατή από τον κεντρικό ήρωα και εμπλουτίζει το θέαμα με κίνηση.

Σε τρίτο επίπεδο, ο Μόνκ χώρισε το έργο σε δύο μέρη. Στο σημείο που ο Χορός προαναγγέλλει την άφιξη της Δαλιδά, ο Μόνκ κατέφυγε στο τέχνασμα της παρεμβολής πλουσιοπάροχης μουσικής ορίζοντας έτσι το τέλος ενός πρώτου μέρους που ο ίδιος δημιούργησε και την θριαμβευτική έναρξη του δεύτερου.<sup>98</sup> Η τομή γίνεται στο στίχο 724, στο σημείο εισβολής της Δαλιδά. Και καθώς ο Χορός στους παρακάτω στίχους προαναγγέλλει την άφιξή της σε ένα κρεσέντο συμβολισμών με πλούσια περιγραφή της όψης της, της αύρας και της κυριαρχίας της (ως πολεμική φρεγάτα, αρχηγό του στόλου και έτοιμη για μάχη)

*With all her bravery on, and tackle trim,*

*Sails fill'd, and streamers waving,*

*Courted by all the winds that hold them play,*

---

<sup>98</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p.156 -157.

*An Amber sent of odorous perfume  
Her harbinger, a damsel train behind;  
Some rich Philistian Matron she may seem,  
And now at nearer view, no other certain  
Then Dalila thy wife.*

η μουσική υπογράμμισε την εισβολή αυτή κάνοντας το ρόλο της Δαλιδά τον πιο δυναμικό ρόλο της παράστασης.

Σύμφωνα με τις πληροφορίες που παίρνουμε από τον κριτικό Andrew Stephenson ο οποίος γράφει στο περιοδικό *Theatre Arts Monthly* «από εκεί και στο εξής το έργο αποκτά δραματική ένταση και ταχύτητα. Η αναγγελία ιδίως για το ηρωικό κατόρθωμα του Σαμψών που αποτελεί και τη λύση του έργου ξεχωρίζει ως λόγος συντριπτικός ενώ το ίδιο το έργο δεν χάνει τίποτε από το μυστήριο, τη γαλήνη και την παρηγοριά του με το να παρουσιαστεί στη σκηνή».<sup>99</sup> Τα λόγια του κριτικού αναμοχλεύουν τον αιώνιο διάλογο που προκάλεσε ο Μίλτων με το να παραθέσει στον πρόλογο του έργου την μικρή πρόταση των πέντε λέξεων «not intended for the stage».

Κατά τα λοιπά, ο Μόνκ φαίνεται να παρέμενε αρκετά αλλά όχι απόλυτα πιστός στις διδαχές και προτιμήσεις του Πόελ. Συγκεκριμένα, παρόλο που υπήρξαν πολλές περικοπές το κείμενο ακολουθήθηκε πιστά και εφαρμόστηκαν οι σκηνικές οδηγίες που παρέχουν οι στίχοι όπως, λόγου χάρη, η εμφάνιση του Σαμψών με μακριά μαλλιά και αλυσίδες στα πόδια ή η εμφάνιση της Δαλιδά με την κουστωδία των υπηρετριών και φροντιστών της. Τα κοστουμια των ηθοποιών προσπάθησαν να ολοκληρώνουν στην εντέλεια τον ρόλο, όπως δίδασκε ο Πόελ, θύμιζαν όμως βενετσιάνικη διακόσμηση. Το σκηνικό, στην προσπάθεια να θυμίζει πίνακα της αναγέννησης, όπως επεδίωκε ο Πόελ, με έντονη την παρουσία μεγαλοπρέπειας και παιχνιδίσματος του φωτός και του σκότους ως άλλος πίνακας του Rembrandt, θύμιζε και αυτό τελικά Βενετσιάνικα frescos (π.χ. Tiepolo).<sup>100</sup>

Οι παραπάνω «ατυχίες», σύμφωνα πάντα με τον κριτικό, ίσως δικαιολογούνται λόγω των περιορισμών που επιβάλλει η πολύ μικρή σκηνή του θεάτρου Maddermarkt για την επιτυχή χρήση εφέ φωτισμού. Η κατασκευή της σκηνής οπωσδήποτε ορίζει και περιορίζει τις κινήσεις εντός του χώρου ή δημιουργεί εμπόδια στην διάχυση του φωτός. Ο Μόνκ όμως δε φαίνεται να ενδιαφέρεται για

<sup>99</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.157

<sup>100</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.156.



αυτό. Το θέατρό του είναι ένας χώρος που δεν αφήνει περιθώριο για κίνηση εκ των πραγμάτων. Λόγου χάρη, ο ρόλος ενός Αγγελιοφόρου που ορμά στη σκηνή τρέχοντας δεν υφίσταται εφόσον δεν υπάρχει χώρος για αυτή τη δράση. Αναγκαστικά επομένως μετατρέπεται σε διανοητικό – ρητορικό ρόλο και αυτός. Φαίνεται πως μιλάμε για ένα θρίαμβο απαγγελίας και περιορισμένη θεατρική δράση για άλλη μια φορά.

Η πορεία των θεατρικών πειραματισμών φαίνεται να ανακόπτεται από την κήρυξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και τις μετέπειτα συνέπειες αυτού. Δεν ανιχνεύονται αναφορές για θεατρικές παραστάσεις από το 1938 μέχρι και το 1950. Έχοντας διανύσει το πρώτο μισό του 20ού αιώνα μπορεί εδώ να γίνει μια αντιπαραβολή των θεατρικών παραγωγών που υλοποιήθηκαν στα πενήντα αυτά έτη με τις αντίστοιχες μουσικές παραστάσεις του έργου στο Ηνωμένο Βασίλειο, τη γενέτειρα του *Σαμψών*. Σε απόλυτους αριθμούς μιλάμε για πέντε επαγγελματικές παραγωγές (πίν. 2), πέντε ερασιτεχνικές παραγωγές (πίν. 3) και μόλις μία περίπτωση ραδιοφωνικού θεάτρου που μεταδόθηκε από το BBC για την οποία γνωρίζουμε μόνο πως μεταδόθηκε το 1935 ως μονόπρακτο με τίτλο: «Δημιουργός Βασιλιάδων».<sup>101</sup> Το ορατόριο του Χαίντελ δείχνει να έχει παραγκωνιστεί ως και να έχει παύσει να εκτελείται σε αντίθεση με το 18<sup>ο</sup> αιώνα που κατείχε σχεδόν την αποκλειστικότητα.<sup>102</sup> Παρουσία στις μουσικές σκηνές αρχίζει να έχει η όπερα του γάλλου μουσικού Charles-Camille Saint-Saëns με τίτλο *Samson and Delilah* που όμως βασίζεται στο ομώνυμο ποίημα του λιμπρετίστα Φερντινάν Λεμέρ (Ferdinand Lemaire) και όχι στον Μίλτων.<sup>103</sup>

Αμιγής θεατρική παράσταση καταγράφεται ξανά στις 7 Μαΐου 1951 σε σκηνοθεσία της Ruth Spalding σε πλαίσιο Φεστιβάλ το οποίο, μεταξύ άλλων, είχε ως θεματική ενότητα την ανανέωση της συσχέτισης της εκκλησίας με το θέατρο. Ο χώρος παράστασης βρίσκεται στο προαύλιο του ναού St. Martin – in – the – Fields, στην πλατεία Trafalgar στο Λονδίνο. Ο ναός αποτελεί την πρώην ενορία του Μίλτων. Για τις ανάγκες της παράστασης κατασκευάστηκε μικρή υπερυψωμένη σκηνή στην είσοδο του ιερού, επομένως γίνεται σαφές πως η παράσταση έλαβε χώρα μέσα στην εκκλησία. Η πληροφορία για το χώρο παρέχεται και ενισχύεται ταυτόχρονα από το

---

<sup>101</sup> T.J. Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p. 176.

<sup>102</sup> Η παράσταση του ορατόριου του Χαίντελ καταγράφηκε 2 μόνο φορές από τους Τάιμς. Μια παράσταση στο Μάλβερν (The London Times, April 3, 1939), και μία ανακοίνωση για παράσταση στο Καντενμπέρι στο θέατρο The Kings School (The London Times, April 6, 1946).

<sup>103</sup> Η παράσταση όπερας του Σαιν Σανς καταγράφηκε τουλάχιστον μία φορά (στο Covent Garden) από τους Τάιμς (The London Times, October 18, 1921 ).

περιεχόμενο και το ύφος της κριτικής στους Τάιμς όπου χαρακτηριστικά αναφέρεται πως πρόκειται για «ανανέωση της παραδοσιακής σχέσης μεταξύ εκκλησίας και θεάτρου», πως «αυτό το στοιχείο είναι το πιο ενδιαφέρον στο παρόν φεστιβάλ» πως «μια παράδοση που για αιώνες υπήρξε ετοιμοθάνατη έχει αναζωογονηθεί» και πως αναμένεται με διάφορες παραστάσεις να θυμηθεί ξανά το κοινό σε ποιούς τόπους του Ηνωμένου Βασιλείου γεννήθηκε το Αγγλικό Θρησκευτικό Δράμα.<sup>104</sup>

Οι ηθοποιοί στην παράσταση αυτή καταλαμβάνουν τη σκηνή σε ποικίλους σχηματισμούς και ανασχηματισμούς ομάδων. Αυτή η δυναμική δεν αποτελεί καινοτομία καθώς παραπέμπει για άλλη μια φορά στις δεξιότητες που μεταλαμπάδευσε ο Πόελ στους μεταγενέστερους. Η τακτική αυτή, θεωρεί ο T.J. Burbery, έδωσε στην παράσταση τη δυνατότητα να υπάρξει χώρος για την ανάπτυξη πάνω στη σκηνή όλης της συνοδείας της Δαλιδά, στοιχείο που πρώτη φορά φαίνεται να τυγχάνει ιδιαίτερης φροντίδας αφού για καμία από τις παραστάσεις που παρουσιάστηκαν δεν υπάρχει κάποια ιδιαίτερη αναφορά. Η Ruth Spalding, με την παρέμβαση αυτή και σαφώς στοχευμένα, προσθέτει στην ιστορία του έργου τον πολιτισμό της Μέσης Ανατολής. Μεταφέρει την αύρα των βασιλισσών της Ανατολής με τις τεράστιες συνοδείες, τους υπηρέτες, τα αιθέρια ενδύματα και τα εξωτικά νατουραλιστικά στοιχεία δημιουργώντας τη φιγούρα μιας Δαλιδά αντίστοιχη με αυτή του Καμίγ Σαιν Σανς στη βιβλική του όπερα *Samson and Delilah*<sup>105</sup>. Η επιβεβαίωση αυτού του ισχυρισμού έρχεται από την ίδια τη σκηνοθετίδα. Συγκεκριμένα από την ενδυμασία του Σαμψών ο οποίος παρουσιάζεται στη σκηνή φορώντας αέρινο τήβεννο της Μέσης Ανατολής και τουρμπάνι.<sup>106</sup> Η εικόνα μοιάζει Προφητική. Έχει συνδηλούμενα τρομοκρατικής ερμηνείας. Παραπέμπει στην έννοια του ατομικού τρομοκράτη, ενός βάρβαρου που όπως είπε ο Τρότσκι πάνω από εκατό χρόνια πριν «για άλλους είναι ο ιερός εκδικητής και για άλλους ο αδίστακτος δολοφόνος» που έχει σφαγιάσει μεγάλους αριθμούς ανθρώπων ως τη στιγμή της φυλάκισής του και που στο τέλος του έργου θα επαναλάβει το ίδιο ως άλλος «καμικάζι».<sup>107</sup> Είναι γεγονός πως ο βιβλικός Σαμψών δημιουργεί στη σκέψη όλων συνάψεις αγριότητας, βαρβαρότητας ή και μια ανάμεικτη αίσθηση του καλού με το «καθαγιασμένο» κακό.

<sup>104</sup> The London Times, Tuesday, May 8, 1951, p. 6.

<sup>105</sup> Ralph P. Locke, Constructing the oriental other, Saint-Saëns's «*Samson et Dalila*», *Cambridge Opera Journal*, Cambridge University Press, Τεύχος 3, αρ. 3, Νοέμβριος 1991, σσ. 261-302.

<sup>106</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p. 158.

<sup>107</sup> <https://www.theguardian.com/world/2001/sep/18/september11.usa30/30/03/2022>.

Το προφίλ του τρομοκράτη όμως παραπέμπει σε μαζικό προσηλυτισμό και εξτρεμισμό. Για το λόγο αυτό δεν αποτελεί απλώς μια έξυπνη καινοτομία. Δεν έγινε προς χάριν εντυπωσιασμού, ή δραματικού αποτελέσματος. Είναι ζήτημα θέσης. Είναι μια ξεκάθαρη δήλωση πως το νόμισμα μπορεί να έχει δύο πλευρές, πως ο θεός σου μπορεί να είναι ο εχθρός μου και άρα ο θεός σου και δικός μου εχθρός εμπεριέχει και το καλό και το κακό.

Υπό το πρίσμα αυτό μεταφερόμαστε σε ένα μεγάλο κεφάλαιο θεωρητικής προσέγγισης του τύπου ανθρώπου που παρουσιάζει ο Μίλτων και αναπλάθει εδώ η Spalding. Ακριβώς στη μέση του αιώνα και μετά από τις θηριωδίες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου η παράσταση καλεί το κοινό της να επανεξετάσει τον αρχαιότερο τρομοκράτη της ιστορίας του ανθρώπου και να τον αναγάγει στα σύγχρονα δεδομένα. Είναι ο Σαμψών ένας σύγχρονος τρομοκράτης; Λειτουργεί ο Σαμψών του Μίλτων ως υποκινητής και παράδειγμα προς μίμηση για τρομοκρατικές ενέργειες στη σύγχρονη κοινωνία; Τίθεται ζήτημα κατάργησης του έργου από τα σχολικά βιβλία, (όπου αυτό αποτελεί μέρος της σχολικής ύλης) ως εσφαλμένο πρότυπο;<sup>108</sup>

Εντωμεταξύ, η κριτική των Τάιμς δεν δίνει κανένα σχόλιο για τον χαρακτήρα αυτό. Κινείται γύρω από τεχνικά ζητήματα. Αναγνωρίζει πως το έργο έχει μακροσκελείς διαλόγους που δεν συντελούν στη διατήρηση της έξαψης του κοινού αλλά υπαινίσσεται κιόλας πως, ούτως ή άλλως, δεν φαίνεται να υπήρξε ιδιαίτερη μέριμνα από τους Rock Players<sup>109</sup> για την απόδοση των διαλόγων ούτε των κεντρικών χαρακτήρων αλλά ούτε και του Χορού. Τα λόγια του Χορού ιδίως περιγράφονται ως «απλά διαδοχικές φράσεις της ίδιας πρότασης». Η Τραγωδία (σύμφωνα με την κριτική) δουλεύει καλά μόνο σε συγκεκριμένα σημεία, από τα οποία ξεχωρίζουν η είσοδος της Δαλιδά και οι τελευταίες σκηνές. Ακόμη και έτσι, και παρά τις σκηνικές αδυναμίες, η κριτική αποφαινεται πως το έργο αυτό προκαλεί μια περιέργως βαθιά εντύπωση πάνω στη σκηνή.<sup>110</sup> Ίσως η βαθειά αυτή εντύπωση να σχετίζεται με τα υποσυνείδητα μηνύματα αναφορικά με τη διπλή όψη των πραγμάτων.

---

<sup>108</sup> Drew Daniel "Dagon as Queer Assemblage: Effeminacy and Terror in Samson Agonistes," *Early Modern Culture*, 2018, Τεύχος 10, άρθρο 5, σ.81.

<sup>109</sup> Αναφορικά με τους ηθοποιούς, αξίζει να σημειωθεί πως πρόκειται για μέλη του θιάσου Rock Players, πειραματικό θίασο που δημιουργήθηκε στο Λονδίνο από τη Ruth Spalding το 1939 και αργότερα άλλαξε σε Rock Theatre Company. Έδρασε κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου διατηρώντας πάντα το πειραματικό ύφος του.

<sup>110</sup> The London Times, Tuesday, May 8, 1951, p. 6.

Εντελώς αντίθετα σχόλια παρουσιάζονται από τον κριτικό Terence Spencer του περιοδικού *Seventeenth Century News*. Σύμφωνα με αυτόν, «το έργο αποκάλυψε ευρεία αναπαραστατική τεχνογνωσία» και επιπλέον, «συγκεκριμένες σιωπές/παύσεις του έργου, οι οποίες ενώ προκαλούν πιθανόν ελάχιστη εντύπωση στους αναγνώστες, αναδύθηκαν ως αιφνιδιαστικά σπουδαίες αναφορικά με την συναισθηματική ένταση του έργου».<sup>111</sup> Η δυναμική των παύσεων! Εργαλείο μαγικό! Παράταση της αναμονής, αυξανόμενα συσσωρευόμενη αγωνία, επαυξημένο καρδιοχτύπι, τεταμένη προσμονή και ο θεατής επιτέλους αναπνέει με μόλις αισθανθεί την παραμικρή δράση.

Συνθέτοντας επομένως ένα πιθανό παζλ και λαμβάνοντας υπόψη το γενικότερο προφίλ της σκηνοθετίδας<sup>112</sup> καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως η δύναμη της παράστασης αυτής βρίσκεται εξ' ολοκλήρου στην εικόνα και στη συμβολιστική των στοιχείων που την αποτελούν ενώ ο λόγος περνά σε δεύτερη μοίρα για πρώτη φορά. Πρόκειται για ωδή στις παύσεις και στους βουβούς ρόλους; Ωδή στην απεικόνιση; Αυτή η σκηνοθεσία πάντως αποτελεί ένα σταθμό στην πορεία του έργου στον 20<sup>ο</sup> αιώνα καθώς προκαλεί την αίσθηση πως το έργο κρύβει νέα μυστικά και προσφέρει δυνατότητες για εναλλακτικές αναζητήσεις και προσεγγίσεις.

Την ίδια χρονιά πάντως, και μάλιστα πολύ σύντομα, στις 11 Ιουλίου του 1951, καταγράφεται και άλλη παράσταση σε σκηνοθεσία Κόγκχιλ ο οποίος θα ανεβάσει για τρίτη φορά το έργο (μετά τις παραστάσεις σε Έξετερ και Τιουκέμπουρι το 1930 και 1935 αντίστοιχα). Αυτή τη φορά ο χώρος παράστασης βρίσκεται στο κολλέγιο All Souls στο κέντρο του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης. Η παράσταση αποτελεί μέρος εορταστικών εκδηλώσεων.(Oxford University Festival Committee).Τη σκηνή αποτελεί η έξοχη κεντρική τετράγωνη αυλή του κολλεγίου.<sup>113</sup> Η αυλή περιβάλλεται από το διώροφο μεσαιωνικό κτίριο κατά τρεις πλευρές. Στην πίσω πλευρά δεσπόζουν οι δυο τεράστιοι γοθτικού ρυθμού πύργοι και πίσω από αυτούς προβάλλει η κορυφή του ναού του Πανεπιστημίου, η Εκκλησία της Παναγίας Παρθένου. Εμφανής ξανά η αναζήτηση των λιτών ελισαβετιανών αλλά καθηλωτικών σκηνών και σε αυτή την περίπτωση η επιλογή του χώρου είναι καθοριστικής σημασίας για τις συνδέσεις που μπορεί να δημιουργήσει στο θεατή. Το πανεπιστήμιο της Οξφόρδης υπήρξε πυρήνας ερευνών, πολιτισμού και ανθρωπιστικών σπουδών από τη δημιουργία του ως σήμερα

---

<sup>111</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p.158.

<sup>112</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Ruth\\_Spalding](https://en.wikipedia.org/wiki/Ruth_Spalding).

<sup>113</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit p.157.

(στους τομείς των Καλών Τεχνών, Φιλοσοφίας, Θεολογίας). Ο ναός δε, υπήρξε στρατηγικής σημασίας καθώς αποτελούσε το χώρο λήψης εσωτερικών διοικητικών αποφάσεων από τη δημιουργία του Πανεπιστημίου κατά τον 15<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα για ζητήματα που αφορούσαν όχι μόνο το Πανεπιστήμιο αλλά και την ευρύτερη κοινωνία.<sup>114</sup>

Ο σκηνοθέτης επομένως είχε στη διάθεσή του ένα έτοιμο σκηνικό με συμβολιστική δύναμη, ένα χώρο που έτσι και αλλιώς αντλεί θρησκευτικό δέος και μπορεί να παραπέμπει συγχρόνως στις επάλξεις της Γάζας, (με τα πανεπιστημιακά κτίρια να συμβολίζουν τα οχυρωματικά τείχη της πόλης), στο προαύλιο της φυλακής της Γάζας (με τη χρήση της αυλής του κολλεγίου ως σκηνής αλλά και πλατείας) και στο ναό των Φιλισταίων (με την θέα της Εκκλησίας της Παναγίας στο βάθος).

Πλην της αυθεντικής τρόπο τινά σκηνής, ο Κόγκχιλ επέλεξε να κρατήσει και ενδυματολογική ιστορική ακρίβεια ντύνοντας το χορό με ενδύματα του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Συγκεκριμένα, ο χορός των έξι μελών (που τώρα διέθετε και κορυφαίο) συνέθετε μια ομάδα από εκπροσώπους των Πουριτανών όλων των ειδών ενδεδυμένος το πουκάμισο της εποχής (doublet) σε επίσημα χρώματα, μαύρο μανδύα με φαρδιά λευκή ζώνη στη μέση, και επιβλητικά ψηλά καπέλα (steeple hats) που παρέπεμπαν και σε πολεμιστές Αγίους αλλά και σε πολέμιους της θρησκείας, σε μάγισσες λόγου χάρη.

Η παράσταση επαινέθηκε από το περιοδικό *Seventeenth Century News* με τον κριτικό Dwight Durling να δηλώνει πως «παρά το γεγονός ότι ο Milton δεν έγραψε τον *Samson* για να παρασταθεί, το έργο είναι ένα υπέροχο εργαλείο ηθοποιίας, έντονα δραματικό με την τελευταία σκηνή να αποκτά τρομερή ισχύ στην αναπαράσταση».<sup>115</sup>

Η παρουσία του Σαμψών αλλά και της Δαλιδά υπήρξε λίγο μετριασμένη σύμφωνα με την κριτική των *Τάιμς*. Μονότονος χαρακτηρίστηκε ο Robin Jordan ως Σαμψών και η ηθοποιός Elaine Brunner που υποδύθηκε τη Δαλιδά θεωρήθηκε πως έπαιξε το ρόλο της αντιφεμινιστικής μαριονέτας. Ευτυχώς, σύμφωνα πάντα με την κριτική των *Τάιμς*, η Elaine Brunner «έσπασε κάπως τη μεταλλικότητα της παρουσίας της καταλήγοντας σε δάκρυα και έτσι μειώθηκε ο χώρος όπου θα ξεδιπλώνονταν η συνειδητή πανουργία της Δαλιδά». Ο Χαράφα έδωσε την αίσθηση της «έξυπνης

---

<sup>114</sup> [https:// https://www.asc.ox.ac.uk/](https://www.asc.ox.ac.uk/)

<sup>115</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, Duquesne University Press, Pittsburg, USA, 2007, κεφ 5, σ.158.

καρικατούρας» ενώ ο πατέρας Μανωέ χαρακτηρίστηκε ως «αξιοπρεπής φιγούρα λύπης και περηφάνιας συνάμα».

Γενικότερα, ο Κόγκχιλ χειροκροτήθηκε θερμά από την κριτική για τον τρόπο που αναπαρέστησε το έργο, για τα κοστούμια που θεωρήθηκαν «έμπνευση» για την εκμετάλλευση της εντυπωσιακής αρχιτεκτονικής της κύριας αυλής του κολλεγίου και για την ρητορική αριστεία των ηθοποιών που ακουγόντουσαν άψογα σε συνθήκες όχι και τόσο ευνοϊκές καθώς επρόκειτο για μια νύχτα με δυνατό αέρα. Για τους ηθοποιούς γράφτηκε πως δημιούργησαν μια «διηγηματική σκηνική παρέλαση» και ειδικά για τον κορυφαίο του χορού γράφτηκε πως «απέδωσε τον κλείνοντα λόγο με τέτοια εκφραστική ομορφιά αντίστοιχη της ζοηρότητας στίχων που σου κόβουν την ανάσα».<sup>116</sup>

Αυτή τη φορά γίνεται εμφανές πως ο Κόγκχιλ επέλεξε να δώσει έμφαση στα θεολογικά ζητήματα που προκύπτουν μέσα από το έργο. Οι τρόποι είναι πολλοί: Αρχικώς, με το ενδυματολογικό συνονθύλευμα στοιχείων πάνω στα μέλη του χορού για να υποδηλώσει τα πολλά και αντιφατικά προσώπια των Πουριτανών. Έπειτα, με τη μειωμένη έμφαση στα εγκόσμια γεγονότα (π.χ. διαπληκτισμός με Δαλιδά, συζήτηση με τον πατέρα για πληρωμή λύτρων κ. ά) και την αντίστοιχη βαρύτητα στο θρησκευτικό περιεχόμενο. Τέλος, με το να δουλευτεί και να τονιστεί ο τελευταίος λόγος, αυτός της εξόδου, ο οποίος θέτει διαχρονικά ζητήματα στάσης ζωής. Ακόμη περισσότερο συμβαίνει αυτό στους τελευταίους δυο στίχους οι οποίοι φέρουν βάρος να μεν θρησκευτικό, αλλά και φιλοσοφικό με ευδιάκριτα ψήγματα οικουμενικής ηθικής. Ο τελευταίος ιδιαίτερα στίχος βάζει μια δυνατή θεολογική τελεία απαγορεύοντας κάθε αντίθετο λόγο ή σκέψη αμφιβολίας.

*With peace and consolation hath dismiss,*

*And calm of mind all passion spent.*

Μήπως ο Κόγκχιλ απαντά στην προηγούμενη παράσταση; Μήπως ο Σαμφών «τρομοκράτης» ήτανε πέραν του δέοντος τολμηρός; Μήπως το όνομά του και η ιερή ιδιότητά του έπρεπε να αποκατασταθούν; Λόγω και του γεγονότος ότι οι δύο παραστάσεις έχουν χρονική εγγύτητα, δύσκολα αποφεύγει κανείς τον πειρασμό να θεωρήσει πως πρόκειται για έναν διάλογο καθώς ο Κόγκχιλ παρουσίαζε άλλο ύφος

---

<sup>116</sup> The London Times, Thursday, July 8, 1951, p. 8.

στις προηγούμενες δύο παραστάσεις του ίδιου έργου Αν ο ισχυρισμός αυτός είναι εντελώς λανθασμένος και η αλλαγή προέκυψε από άλλους παράγοντες, ως προϊόν εξέλιξης του σκηνοθέτη, λόγου χάρη, τότε η παράσταση αυτή δεν φαίνεται να έχει κάτι νέο να προσφέρει.

Συνεχίζοντας την πορεία του, το έργο καταγράφεται να ανεβαίνει στη σκηνή κατά το έτος 1955, ξανά σε περιβάλλον ακαδημαϊκό. Η παράσταση, η οποία καλύπτεται από τους Τάιμς ανεβαίνει στο Κολλέγιο Guidhall, (London Guidhall University σήμερα). Το σκηνικό αποτελείται από δυο κολώνες στο χρώμα της άμμου, και μια μεγάλη έκταση φόντου σε μπλε χρώμα (ουρανός) που αφήνει το μάτι να φύγει μακριά στον ορίζοντα όπου μπορεί να εντοπίσει το ναό του Δαγών και τα σπίτια των Πιστών του. Ο Σαμψών στέκεται όρθιος στη μέση αυτού του σκηνικού, τυφλός και αλυσοδεμένος μεν αλλά με μια επιβλητική Εβραϊκή αύρα. Το έργο συνοδεύεται από συνθέσεις του Wilfred Josephs.<sup>117</sup> Ο συνθέτης αυτός είχε ιδιαίτερη πορεία ενώ υπήρξε και φοιτητής του κολλεγίου.<sup>118</sup>

Το ξεχωριστό στοιχείο της παραγωγής αυτής φαίνεται να είναι η μουσική, όχι ίσως αφ' εαυτής αλλά λόγω της χρησιμότητάς της. Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από το μικρό κείμενο της κριτικής είναι πως σε συνέχεια της προσέγγισης της Spalding η σκηνοθεσία σε αυτή τη φοιτητική παράσταση αδιαφορεί για το κείμενο αλλά και την εικόνα αυτή τη φορά και στρέφει την έμφαση, αντί αυτών, στις αλλαγές της διάθεσης. Το λειτουργικό μέσο για την ανάδειξη αυτού του στοιχείου είναι οι μουσικές παρτιτούρες. Η κορυφαία στιγμή αξιοποίησης αυτών είναι στην τελευταία σκηνή όπου «εκκωφαντικές τυμπανοκρουσίες πλαισιώνουν την εξιστόρηση του Αγγελιοφόρου για την τρομερή καταστροφή των Φιλισταίων προκειμένου να εντατικοποιήσουν το μονόλογό του» αλλά και πριν από το τέλος καθώς η μουσική «τονίζει εμφατικά» κάθε συναισθηματική αλλαγή.<sup>119</sup>

Κατά την τρέχουσα δεκαετία (ως το 1961), το νήμα της πορείας αυτής οδηγεί σε παραστάσεις σε διάφορες πόλεις της βρετανικής επικράτειας αλλά και σε πολιτείες της Αμερικής. Αναφέρονται παραστάσεις στο Φεστιβάλ του Λάντλοου(Ludlow Festival) στην Ουαλλία κατά το έτος 1956, παράσταση στο Μπέρμιγχαμ από τη

<sup>117</sup> The London Times, May 13, 1955.

<sup>118</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Wilfred\\_Josephs](https://en.wikipedia.org/wiki/Wilfred_Josephs)

<sup>119</sup> The London Times, May 13, 1955.

θεατρική ομάδα Φοίνιξ (Phoenix Theatre Group) κατά το έτος 1957, παράσταση στο κολλέγιο του Ντάρτμουθ (Dartmouth College) κατά το έτος 1959, παράσταση στο θέατρο Hillbarn στην Καλιφόρνια κατά το έτος 1960 και παράσταση στο σχολείο Χάρου στο Λονδίνο (Harrow County School) από το θεατρικό όμιλο του σχολείου (Harrow Dramatic Society).<sup>120</sup>

Κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα φαίνεται πως ο *Σαμψών* διστακτικά ανεβαίνει σε κάποιες σκηνές. Ερασιτεχνικά η μη, αρχίζει να έχει μια κάπως κάπως ανοδική πορεία. Βέβαια δεν εδραιώνεται ούτε κατά διάνοια στο θέατρο του συρμού, απλώς δραπετεύει και από την αφάνεια.

Μια νέα προσέγγιση καταγράφεται κατά το έτος 1961. Φέρει τον τίτλο «Φαντασιώδες Ρεσιτάλ» και είναι διασκευή του έργου για παράσταση μπαλέτου δύο χορευτών. Η ίδια διασκευή αλλάζει τίτλο, μετατρέπεται σε *Samson Agonistes* και ανεβαίνει στο θέατρο Μπροντγουέη το έτος 1962. Η πρωτοβουλία ανήκει στην μπαλαρίνα Martha Graham, λάτρη της Αγγλικής Λογοτεχνίας και των Ελλήνων Κλασικών η οποία είχε ως τότε ενσαρκώσει γυναικείους ρόλους όπως η Κλυταιμνήστρα και η Κασσάνδρα. Εδώ χορεύει τον αντιστοίχως απαιτητικό ρόλο της Δαλιδά. Ο δεύτερος ρόλος είναι αυτός του Σαμψών και οι δύο τους υπόκεινται σε μια σειρά αγώνων ή αγωνιών κατά τη διάρκεια αυτής της παράστασης όπως ακριβώς συμβαίνει και στο έργο του Μίλτων. Η παράσταση υλοποιείται υπό τις μουσικές παρτιτούρες του Robert Starer της κρατικής Ακαδημίας της Βιέννης.<sup>121</sup> Για άλλη μία φορά στην πορεία αυτού του έργου τίθεται το ερώτημα αν τα μουσικά θεάματα είναι ο φυσικός του χώρος.

Αντιστοίχως με τη Βρετανία, το ενδιαφέρον για τον Μίλτων και ο πειραματισμός με τον *Σαμψών Αγωνιστή* δεν περιορίζονται μόνο στον καλλιτεχνικό κόσμο και σε αυτή την πλευρά του πλανήτη. Η ακαδημαϊκή κοινότητα μελετά τη ζωή και το έργο του και αναβιώνει παραστάσεις σε διάφορες μορφές. Ενδεικτικά, σε μία τέτοια περίπτωση, που έλαβε χώρα στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ο 'Μιλτωνιστής' ακαδημαϊκός Paul Stanwood του Πανεπιστημίου της Κολούμπια καταθέτει πως είχε συμμετάσχει και ο ίδιος στον κύκλο των πειραμάτων με το έργο αυτό. Στην συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται για θεατρική ανάγνωση με τον επίσης

<sup>120</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p.176.

<sup>121</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p.176, p. 199.



ακαδημαϊκό Michael Fixler. Αναφέρει σε προσωπική του αλληλογραφία πως «η παράσταση αυτή, στο παρεκκλήσι του Πανεπιστημίου του Ταφτ, στη Μασαχουσέτη (Goddard Chappel, Tufts University Chapel) είχε προσελκύσει ένα μεγάλο και ενθουσιώδες κοινό».<sup>122</sup>

Την ίδια περίπου εποχή, στις 16 Ιουνίου του 1965, ο Michael Redgrave που τώρα έχει αποκτήσει τον τίτλο του Σερ θα ανεβάσει ξανά στη σκηνή τον *Σαμψών Αγωνιστή* στο θέατρο Αρνώ (Yvonne Arnaud Theatre) στο Γκίλντφορντ. Έμπειρος πλέον, όχι μόνο ως δάσκαλος αλλά όντας ‘μέλος’ του πάνθεου των ηθοποιών της τάξεως των Ralph Richardson και Laurence Olivier και βραβευμένος για τις υπηρεσίες του στο θέατρο της χώρας θα κάνει τη δική του πειραματική προσέγγιση.<sup>123</sup> Αυτή περιλαμβάνει ένα Σαμψών που δεν έχει τυφλωθεί. Τα μάτια του έχουν παραμείνει ανέπαφα όσον αφορά στη φυσική τους κατάσταση πλην όμως το βλέμμα του έχει νεκρώσει. Είναι παγερό. Στο ρόλο του Σαμψών εμφανίζεται ο ίδιος ο Redgrave, μια πανύψηλη φιγούρα με ύψος 1,90, με πολύ μακριά και ατημέλητα μαλλιά, φορώντας τουνίκ που είναι υπερβολικά φθαρμένη. Η επιβλητικότητά του συμπληρώνεται από την αντίφαση που δημιουργεί αυτό το εκρηκτικό παρουσιαστικό με το άψυχο βλέμμα.

Πέραν του Σαμψών, η Δαλιδά της Faith Brook είχε την πολυτελή εμφάνιση «μιας Κλεοπάτρας της Παλαιάς Διαθήκης και η ακολουθία της υπήρξε ανάλογη με αυτή Βασίλισσας της Αιγύπτου».(Βλ. εικ. 2, σ. 83) Ο Χορός για άλλη μια φορά υπήρξε σημείο συζήτησης καθώς ο Redgrave επέλεξε διανομή των στίχων του χορού σε όλα τα μέλη, την απόδοση τους από τον καθένα χωριστά και σχεδόν καθόλου σε ομαδική απαγγελία. Πιο συγκεκριμένα, η κριτική αναφέρει: «σπαταλήθηκε ο πλούτος των ομαδικών στίχων ώστε ακόμη και ο ενθουσιασμός της καταστροφής των Φιλισταίων να υποβαθμιστεί σε ένα αβλαβές χορευτικό». Αρνητικά σχόλια γράφτηκαν και για την εικόνα των ηθοποιών ως ομάδα καθώς οι παρουσίες τους αποτελούσαν αντικρουόμενες συνιστώσες ενός άκαμπτου συνόλου που θύμιζε «στίβο κοκορομαχιών». Η κριτική αποφάνθηκε επίσης πως η Δαλιδά υπήρξε επιβλητική μεν φιγούρα αλλά η απόδοση της δεν ήτανε καθόλου επιβλητική καθώς έπαιζε

<sup>122</sup> <https://facultystaff.richmond.edu/~creamer/milton/archives/2001/200109atxt>.

<sup>123</sup> [https://www.imdb.com/name/nm0714878/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0714878/bio?ref_=nm_ov_bio_sm).

«περισσότερο με αποφασιστικότητα και όχι τόσο με την καταλληλότητα» που επιβάλλει ο ρόλος του Μίλτων. Το δυνατότερο και μόνο άμεμπτο χαρακτηριστικό της παράστασης αποδίδεται στη δεινότητα του Αγγελιοφόρου του οποίου η ηθοποιία πρόσφερε στο έργο την «εκτυφλωτική θηριωδία» που του ταιριάζει και που δεν δημιουργήθηκε σε κανένα άλλο σημείο του έργου ως όφειλε να είχε δημιουργηθεί.<sup>124</sup>

Ως εύρημα, το άψυχο βλέμμα σε παραλληλισμό με την τύφλωση, ακούγεται ενδιαφέρον. Το σκοτάδι της ψυχής καθρεφτίζεται στο βλέμμα. Νεκρό βλέμμα, νεκρή ψυχή. Πειστικό. Ενδεχομένως με αυτόν τον τρόπο η αίσθηση της εσωτερικής τύφλωσης που βιώνει ο πρωταγωνιστής να προβάλλεται προς τον θεατή με μεγαλύτερη ένταση. Όμως είναι κιόλας εξαιρετικά επισφαλές στην εφαρμογή καθώς εξαρτάται τόσο από την δεινότητα του ηθοποιού όσο και από παραμέτρους όπως η απόσταση από το θεατή και ο φωτισμός. Ο Redgrave φαίνεται να κατάφερε βέβαια να μεταδώσει το πολυσυζητημένο σκοτάδι καθώς χαρακτηρίστηκε ως «ο πιο κατάλληλος που θα μπορούσε να αποδώσει αυτό το ρόλο». Ακόμη και έτσι όμως, η κριτική δηλώνει κυνικά πως η δύναμη του έργου δεν έφτασε στο κοινό καθώς αυτός ο Σαμψών «υπολειπόταν βαρβαρότητας, δεν εξέπεμπε τον ακαταμάχητο ζώδη μαγνητισμό του Ισραηλινού σφαγέα ή του εκπροσώπου του πουριτανού ποιητή που ζητά εκδίκηση για τα αδικήματα του Βασιλιά Καρόλου» Αντιθέτως, παρουσίαζε μια «πολιτισμένη νεύρωση» και αυτός είναι ένας από τους λόγους που το έργο στο σύνολό του χαρακτηρίστηκε ως «μη πειστικό».<sup>125</sup>

Βλέπουμε το θέμα της βίας να επανέρχεται στη συζήτηση. Δεν έπεισε ως βάρβαρος. Θα έπρεπε; Αναμενόταν; Μάλλον η πιο πνευματική αύρα που εξέπεμπε ο Redgrave προκάλεσε ατμόσφαιρα χλιαρή οπότε οι προσδοκίες του κοινού δεν ικανοποιήθηκαν. Έπειτα, η κριτική μιλά για αποφασιστικότητα έναντι καταλληλότητας (Δαλιδά). Ποιος ορίζει την καταλληλότητα και πως ορίζεται το κατάλληλο σε μια θεατρική απόδοση; Γιατί η αποφασιστικότητα ξένισε; Θα μπορούσε να είχε περάσει και απαρατήρητη. Άλλωστε μιλάμε για τη Δαλιδά, τη γυναίκα σύμβολο πυγμής. Ξέφυγε η παράσταση από τις καθιερωμένες προσδοκίες; Μπορεί. Πολύς λόγος όμως για το τίποτα. Στο σύνολό της όμως δεν έχει να κάνει

---

<sup>124</sup> The London Times, Thursday, June 17, 1965, p.17.

<sup>125</sup> The London Times, Thursday, June 17, 1965, p.17.

προτάσεις. Ίσως μόνο κάτι από την εντυπωσιακή ενδυματολογία και το νεκρό βλέμμα του Σαμψών.

Στη συνέχεια, κατά το έτος 1967 ή τους πρώτους μήνες του 1968, η δισκογραφική εταιρία Caedmon, πρωτοπόρος στη μετατροπή λογοτεχνικών έργων σε ακουστικά βιβλία, λανσάρει μια νέα ηχογράφιση.<sup>126</sup> Πρόκειται για δύο δίσκους που αποτελούν ουσιαστικά τη μεταφορά του Σαμψών Αγωνιστή σε ακουστικό βιβλίο. Η πρόσφατη αυτή εγγραφή σε δίσκο συζητείται στο περιοδικό Milton Newsletter στο τεύχος Μάρτιου του 1968 αφότου μεταδόθηκε σε ραδιοφωνική εκπομπή. Προέκυψε λοιπόν το ερώτημα εάν αυτό το έργο αποκτά περισσότερη αμεσότητα όταν κανείς το ακούει μόνο και δεν το βλέπει μιας και το μεγαλύτερο μέρος του αφορά σε πνευματική και όχι φυσική δράση.

Σκηνοθέτης αυτής της παραγωγής υπήρξε ο Peter Wood.<sup>127</sup> Τους πρωταγωνιστικούς ρόλους ενσαρκώνουν και εδώ ο M.Redgrave και η Faith Brook ως Σαμψών και Δαλιδά αντίστοιχα. (βλ. παράσταση στο θέατρο Αρνό, Γκίλντφορντ, 1965). Ο Max Adrian υποδύεται τον πατέρα και ο Daniel Massey τον Αγγελιοφόρο.

Σε αυτή την παραγωγή χρησιμοποιούνται διάφορα σκηνοθετικά και ραδιοφωνικά τεχνάσματα για να ενισχύεται η δραματικότητα. Η Δαλιδά συνοδεύεται από φωνές γυναικών που ηχούν σαν αγχές σειρήνες που έρχονται από κάπου μακριά. Στην αρχή και στο τέλος των σκηνών ακούγεται περιοδικά κατευναστική μουσική του Wilfred Josephs. Ο χορός αποτελείται από άντρες και γυναίκες εξίσου. Τα μέλη του χορού μιλούν εναλλάξ με τις φωνές να είναι προσεκτικά διαλεγμένες αναφορικά με το πότε χρησιμοποιείται ανδρική και πότε γυναικεία φωνή. Οι στίχοι του χορού απαγγέλλονται άλλες φορές από έναν ηθοποιό και άλλες φορές από δύο ή περισσότερους σε χορωδία.<sup>128</sup>

Ο απόηχος των παρεμβάσεων και των θεωριών του Πόελ παραμένει εμφανής και στην εκδοχή του ακουστικού βιβλίου και δεδομένου του ότι όλες οι απόπειρες των ως τότε σκηνοθεσιών επιδιώκανε να αναιρέσουν τη φυσική στασιμότητα του έργου, είναι αρκετά εύλογο να ξεκινά ένας κύκλος συζητήσεων για την πρώτη

---

<sup>126</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Caedmon\\_Audio](https://en.wikipedia.org/wiki/Caedmon_Audio).

<sup>127</sup> <https://www.thetimes.co.uk/article/peter-wood-vl68h390grl>

<sup>128</sup> Milton Newsletter, *Recording of Samson Agonistes*, Wiley Online Library, Τεύχος 2 ,αρ. 1, Μάρτιος 1968, p.7.

τέτοιου είδους απόπειρα η οποία έρχεται να απαλλάξει εντελώς το σκηνοθέτη από το γρίφο του πως θα δημιουργήσει πράξεις στη σκηνή μέσα από την απραξία του έργου. Αποδεδειγμένος από αυτή την αντιξοότητα μπορεί λοιπόν να επικεντρώνεται στο λόγο και δημιουργεί νοερές εικόνες με την επιλογή των φωνών, το χρωματισμό και αποχρωματισμό τους, τις εντάσεις και τις παύσεις, τη μουσική και οπωσδήποτε και με τη συνδρομή των ραδιοφωνικών εφέ ήχου. Δε μοιάζει καθόλου καταφρονητέα διέξοδος.

Όλα τα παραπάνω βέβαια (που αφορούν στον ήχο) μπορούν κάλλιστα να αξιοποιηθούν και σε μια θεατρική σκηνή. Εντούτοις, στη σκηνή ο θεατής βλέπει τις εικόνες σχηματισμένες μπροστά του και σε μεγάλο βαθμό δέχεται υποσυνείδητα αυτό που βλέπει ασχέτως αν η φαντασία του μπορεί να υπερβεί το ορατό και να δημιουργήσει δικούς της περαιτέρω συνδέσμους. Άλλως πως, η εικόνα είναι κατά βάση έτοιμη. Στην ακουστική μορφή ενός έργου ο θεατής καλείται να συμμετέχει πιο ολοκληρωτικά καθώς πρέπει να δημιουργεί συνεχώς και εξ' αρχής τις εικόνες που προκαλούν τα ηχητικά δεδομένα που λαμβάνει κάθε στιγμή. Καλείται να σχηματοποιήσει το χώρο δράσης, να φανταστεί πρόσωπα, κινήσεις, χειρονομίες βλέμματα και να οραματιστεί το δικό του φυσικό και συναισθηματικό πλαίσιο όπου όλα αυτά λαμβάνουν χώρα. Με λίγα λόγια, η αφαίρεση της εικόνας μπορεί να ενεργοποιήσει τα αισθητήρια της ακοής, της σκέψης και της νοερής απεικόνισης στο μέγιστο προκειμένου ο θεατής να παράξει ο ίδιος το θέαμα. Το τελικό αποτέλεσμα, ο απώτερος στόχος μοιάζει γοητευτικός και κάπως έτσι δικαίως μάλλον ξεκίνησε το ραδιοφωνικό θέατρο να συναγωνίζεται το θέατρο στη σκηνή.

Εντωμεταξύ, το έργο δεν έπαψε ποτέ να αποτελεί μέρος φεστιβάλ και εκδηλώσεων καθώς παρουσιάζεται τακτικά σε μουσικές και ημιθεατρικές παραστάσεις στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Από τα μέσα της δεκαετίας αυτής και στο εξής οι παραστάσεις πληθαίνουν τόσο σε Βρετανία όσο και σε Πολιτείες της Αμερικής όπου οι σχολές των Πανεπιστημίων προωθούν τον ποιητή και το έργο του. Ως το κλείσιμο του 20<sup>ου</sup> αιώνα προστίθενται στο χορό των διασκευών και άλλες ηχογραφημένες αναγνώσεις ή θεατρικές διασκευές που αναμεταδίδονται μέσω ραδιοφώνου ενώ παρουσιάζονται επίσης μονόλογοι, και παραστάσεις ημι-θεατρικές.

Η χορωδία του BBC, λόγω χάρη, στις 5 Σεπτεμβρίου 1968 έδωσε ένα ρεσιτάλ χορωδών στη Βασιλική αίθουσα συναυλιών Royal Albert Hall όπου

ακούστηκαν συνθέσεις των Purcell, Bach και το ορατόριο *Samson* του Handel. Η κριτική χαρακτήρισε αυτήν την μουσική παράσταση «πνευματώδη».<sup>129</sup> Την ίδια σεζόν παίζεται και η όπερα του Charles-Camille Saint-Saëns (16 Νοεμβρίου 1968) *Samson et Delila* στο πολυτελές θέατρο London Coliseum με την τεράστια σκηνή. Παρά τις αδυναμίες της, κρίθηκε ως μια παράσταση που προκάλεσε θαυμασμό.<sup>130</sup> Τον Οκτώβριο του 1970 ο *Samson* θα έχει ξανά την τιμητική του από την ερασιτεχνική χορωδία της λέσχης Handel (Handel Opera Society Chorus). Πρόκειται για ορατόριο που παρουσιάστηκε στο θέατρο Sadler's Wells σε παραγωγή του William Chappell. Αυτή η παραγωγή δεν κρίθηκε θετικά.<sup>131</sup> Έχει ενδιαφέρον όμως το γεγονός πως ο μύθος – ιστορία του σαμψων προσελκύει το κοινό στις αίθουσες μουσικής της Αγγλικής Πρωτεύουσας.

Κατά το έτος 1971, και ενώ γίνονται εκδηλώσεις για τα τριακόσια χρόνια από την πρώτη έκδοση του *Σαμψών Αγωνιστή* αναφέρεται περιέργως μία μόνο παραστατική πράξη. Στον επίσημο αγγλικό και αμερικάνικο τύπο (London Times, New York Times) και στις βιβλιοθήκες Milton Quarterly και Milton listserv ανιχνεύεται μόνο η θεατρική ανάγνωση της ακαδημαϊκού Stella Revard στο θέατρο του Πανεπιστημίου του Νοτίου Ιλλινόις.<sup>132</sup>

Η επόμενη θεατρική προσέγγιση, αν και όχι πλήρως θεατρική, καταγράφεται στις 9, 10 και 11 Μαΐου του 1978. Υπάγεται σε εορτασμούς για τα 150 χρόνια από την ίδρυση της Επισκοπικής Εκκλησίας του Αγίου Ανδρέα (St. Andrew's Episcopal Church) στην πόλη Ανν Άρμπορ (Ann Arbor) στο Μίσιγκαν και επιχορηγείται από αυτή. Ο θίασος που ανέβασε την παράσταση αποτελείτο από μέλη της θεατρικής ομάδας του πανεπιστημίου St. Andrew's (USA) γνωστή ως "The St. Andrew's Players". Πιο συγκεκριμένα πήραν μέρος στην παράσταση ο καθηγητής της Αγγλικής Φιλολογίας του Μίσιγκαν Ralph Williams στο ρόλο του Αγγελιοφόρου, ο Πρύτανης της Ιατρικής Σχολής Robert Green στο ρόλο του Σαμψών, ο καθηγητής οικονομικών του St. Andrew's Alex Miller στο ρόλο του πατέρα (Μανωέ) και ο καθηγητής

---

<sup>129</sup> The London Times, Thursday September 5, 1968, p.7

<sup>130</sup> The London Times, Saturday, November 16, 1968, p. 21

<sup>131</sup> The London Times, Thursday October 15, p.11

<sup>132</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit.p. 177.

οικονομικών του Μίσιγκαν Robin Barlow στο ρόλο του αξιωματικού Χαραφά. Η Nancy Heisel ήταν η Δαλιδά.<sup>133</sup>

Σκηνοθέτης της παράστασης υπήρξε ο καθηγητής Frank.L.Huntley του Πανεπιστημίου του Μίσιγκαν. Ο Huntley δημιούργησε ένα νέο κείμενο μετά από πολλές περικοπές φτάνοντας το αρχικό κείμενο στα 2/3 της έκτασης του. Ωστόσο, αυτό το κατατεταγμένο κείμενο φέρει όλο το βάρος των νοημάτων που εντοπίζονται στο αυθεντικό κείμενο. Η προσέγγιση του Huntley έχει ενδιαφέρον καθώς φέρει ως κεντρικό άξονα όχι τον προσωπικό αγώνα του πρωταγωνιστή αλλά τον αγώνα μεταξύ Θεού και Δαγών όπου ο Σαμψών αποτελεί τον πρωταθλητή του θεού. Αυτό δε σημαίνει βέβαια πως μειώνει ή αμβλύνει την ένταση του εσωτερικού δράματος του Σαμψών καθώς προχωρά η δράση. Αντιθέτως, με τη συνδρομή και της μουσικής (Ο Thomas Strobe έγραψε μουσική ειδικά για την παράσταση αυτή<sup>134</sup>) ο σκηνοθέτης φρόντισε να εκτείνεται το πεδίο του ψυχικού – πνευματικού αγώνα αναλυτικά σε κάθε του στάδιο ξεκινώντας από τη φυλακή και καταλήγοντας στο ναό των Φιλισταίων.<sup>135</sup>

Η παράσταση ανέβηκε στην «εορτάζουσα» Επισκοπική Εκκλησία του Αγίου Ανδρέα και έχει δύο ξεχωριστά χαρακτηριστικά. Εν πρώτοις, η αναγέννηση του Σαμψών επιτελείται εκτός από το πνευματικό και σε φυσικό επίπεδο. Αυτό συμβαίνει επί σκηνής σε πραγματικό χρόνο. Η σκηνή δεν είναι τίποτα άλλο από το ιερό του ναού όπου υπήρξαν μόνο μικρές παρεμβάσεις ώστε να συμβολίζεται η φυλακή του Σαμψών. Κατά την έναρξη της παράστασης ο Σαμψών εμφανίζεται να κείτεται στο έδαφος με το κεφάλι σκυφτό, ηττημένος και βρωμερός (όχι απλά βρώμικος). Κάθε φορά που δέχεται έναν επισκέπτη ανασηκώνεται λίγο και τότε οι φροντιστές του (πιθανόν ο Χορός των Δαναών) αρχίζουν να καλλωπίζουν το κορμί του και να περιποιούνται την κόμη του ετοιμάζοντας τον για να παίξει το ρόλο του στην επίδειξη/παρέλαση των εορτών του Δαγώνος. Όταν φτάνει η κρίσιμη στιγμή της αλλαγής και ανακοινώνει ο Σαμψών «Αρχίζω να νιώθω κάποιες κινήσεις ανάκαμψης εντός μου...» σηκώνεται όρθιος, ευθυτενής, ψηλός, καθαρός στο κορμί και στο πρόσωπο, τον ντύνουν στα λευκά και οδηγούν αυτόν τον υπέροχο πλέον άνδρα έξω από τη σκηνή, στο αμφιθέατρο και από κει έξω από το ναό προχωρώντας ανάμεσα

<sup>133</sup> <https://facultystaff.richmond.edu/~creamer/milton/archives/2001/200109atxt>

<sup>134</sup> <https://www.linkedin.com/in/thomas-strobe-04464743>

<sup>135</sup> Milton Quarterly, *Samson on stage*, Wiley Online Library, Τεύχος 12, αρ.2, Μάιος 1978, σ.75.

στους θεατές. Η αποχώρηση του Σαμψών γίνεται από την κεντρική πόρτα εισόδου στο ναό. Από την ίδια πόρτα θα εισβάλλει λίγα λεπτά αργότερα ο Αγγελιοφόρος και θα αναγγείλει το τρομερό νέο όχι ως κακή είδηση αλλά ως μια επίδειξη του υψηλού, και του μεγαλείου της θείας πρόνοιας. Η συνολική παρουσία αυτού του ρόλου χαρακτηρίστηκε ως «high drama»<sup>136</sup>

Στην παράσταση αυτή έχουμε και μερική περικοπή των χορικών. Ενώ σε όλες τις προηγούμενες σκηνοθεσίες η παρέμβαση του Χορού έδινε δυναμική πνοή στο στατικό έργο εδώ αφαιρείται σίγουρα τουλάχιστον η έξοδος αφού η παράσταση τελειώνει με τον Αγγελιοφόρο και τα λόγια του Μανωέ. Ακόμη και έτσι, η αίσθηση του τέλους περιγράφεται με τον όρο “terrific” και μάλιστα ως δυνατή ανάμνηση πολλά χρόνια αργότερα.<sup>137</sup> Συνυπολογίζοντας όλα τα παραπάνω, και κυρίως τη μαρτυρία για τη βαθιά εντύπωση που παρέμεινε ζωντανή μετά το πέρας δύο δεκαετιών, συμπεραίνει κανείς πως η εικόνα έδρασε καταλυτικά υπερκαλύπτοντας την ως τότε παντοδυναμία της Μιλτωνικής γλώσσας.

Από την προαναφερθείσα αλληλογραφία (των ακαδημαϊκών Norman Burns και Paul Stanwood) πληροφορούμαστε πως η διασκευή του Huntley χρησιμοποιήθηκε εκ νέου το χειμώνα του ίδιου έτους σε μια παραγωγή από τον Καθεδρικό Ναό της πόλης Καλαμαζού (Kalamazoo) στο Μίσιγκαν (Episcopal Diocese of Western Michigan). Στην ίδια αλληλογραφία εκφράζεται και η επιθυμία να επαναληφθεί η παραγωγή του Huntley στον 21<sup>ο</sup> αιώνα πλέον.<sup>138</sup>

Πολύ σύντομα μετά την παράσταση αυτή, στις 4 Μαΐου του 1979 καταγράφεται η επόμενη προσέγγιση του έργου. Λαμβάνει χώρα στο ιδιωτικό Ιησουϊτικό κολλέγιο Le Moyne στις Συρακούσες της Νέας Υόρκης και πρόκειται για μέρος διήμερου συνεδρίου (forum) ακαδημαϊκών με θέμα «Δράμα και Θεολογία στα έργα του Μίλτων». Η πρώτη μέρα αφιερώνεται αποκλειστικά στον *Σαμψών* μέσω δύο παρουσιάσεων και της παράστασης που θα συζητηθεί παρακάτω. Η δεύτερη μέρα

---

<sup>136</sup> <https://facultystaff.richmond.edu/~creamer/milton/archives/2001/200109atxt>

<sup>137</sup> <https://facultystaff.richmond.edu/~creamer/milton/archives/2001/200109atxt>

<sup>138</sup> <https://facultystaff.richmond.edu/~creamer/milton/archives/2001/200109atxt>

καλύπτεται με επιπλέον παρουσιάσεις και ομάδες συζητήσεων με το έργο *Σαμψών Αγωνιστής* στο επίκεντρο αλλά και επέκταση στα υπόλοιπα έργα του ποιητή.<sup>139</sup>

Η σκηνοθεσία σε αυτή την παράσταση ανήκει στον William P. Shaw, καθηγητή Αγγλικής Λογοτεχνίας στο κολλέγιο Le Moyne από το 1977 ως το 2002. Το κοινό αποτελούνταν αποκλειστικά από ακαδημαϊκούς και έγκριτους μελετητές του Μίλτων (γνωστοί ως Miltonists) τα σχόλια των οποίων έδωσαν ακόμη περισσότερη τροφή στη συζήτηση του τι πρέπει να κάνει πλέον το σύγχρονο θέατρο με αυτό το έργο. Το βίωμα του σκηνοθέτη και των ηθοποιών (οι οποίοι δώσανε συνεντεύξεις μετά το πέρας της παράστασης) σε συνδυασμό με τις κρίσεις των ακαδημαϊκών οδήγησαν στη γενικότερη αίσθηση πως ο *Σαμψών* αξίζει τον κόπο να ανεβεί στη σκηνή. Αυτή η αίσθηση, μαρτυρά ο σκηνοθέτης, υπήρξε και ο λόγος για τον οποίο συνέταξε το προαναφερθέν άρθρο παραθέτοντας επιπλέον και τα δικά του συμπεράσματα και προτάσεις προς την ακαδημαϊκή κοινότητα.<sup>140</sup>

Ανακαλώντας τις πρώτες στιγμές της απόπειρας, ο σκηνοθέτης περιγράφει ζωνρά την κατάσταση. «Στην ατμόσφαιρα υπήρχε διάχυτος εκνευρισμός και ταραχή» καθώς σύμφωνα με τις μαρτυρίες των ηθοποιών, κανείς εξ αυτών δεν είχε συμμετάσχει ξανά σε κάποιο έργο που να παρουσίαζε τόσα προβλήματα όσα ο *Σαμψών Αγωνιστής*. Ας σημειωθεί εδώ πως οι ηθοποιοί ήτανε μόλις τέσσερις για όλους τους ρόλους του έργου και όλοι τους επαγγελματίες οι οποίοι προσφέρθηκαν εθελοντικά να εκπονήσουν αυτό το πείραμα.

Ξεκινώντας λοιπόν να μελετήσουν το κείμενο, οι ηθοποιοί βίωσαν σοβαρές αμφιβολίες για το εάν έπραζαν σωστά. Παρέμεναν ανέκφραστοι και κατάπληκτοι στην προσπάθεια να παλέψουν με την έλλειψη κίνησης, τη γλώσσα, τους εκτεταμένους μονολόγους και τη συντακτική πολυπλοκότητα των στροφών. Αυτή η κρούση οδήγησε στις πρώτες συζητήσεις όπου αποφασίστηκε πως η παράσταση δεν θα είναι αμιγώς θεατρική αλλά παράσταση ανάγνωσης (readers theater format). Άλλωστε οι τρεις εκ των τεσσάρων ηθοποιών (βλ.πίνακα 4) εργαζόντουσαν και ως δάσκαλοι ρητορικής, κάτι απόλυτα συμβατό με την παραπάνω διευθέτηση. Εξαίρεση

---

<sup>139</sup>William Shaw, *Producing Samson Agonistes*, Milton Quarterly, Wiley Online Library, Τεύχος 13, αρ. 3. Οκτώβριος 1979, σ.69.

<sup>140</sup>William Shaw, *Producing Samson Agonistes*, opcit, p.78.



ο Ken Bowles, ο οποίος εκείνη την περίοδο είχε ήδη σαράντα χρόνων εμπειρία στο θεατρικό σανίδι και έβρισκε αυτό το πλαίσιο υπερβολικά ασφυκτικό.<sup>141</sup>

Οι επόμενες συζητήσεις επικεντρώθηκαν στις περικοπές κειμένου, εργασία η οποία ολοκληρώθηκε σε πολλά στάδια. Ως το τελικό κείμενο το οποίο υπολοιπόταν κατά 242 στίχους έναντι του αρχικού, παρενέβη αρχικά ο σκηνοθέτης και ένας συνεργάτης ακαδημαϊκός. Έπειτα, λήφθηκαν υπόψη οι δυσκολίες των ηθοποιών και οι δυσκολίες αποκοπής στοιχείων από ένα κείμενο που σύμφωνα με την Fitzgerald είναι σοκαριστικές αφού «κάθε φορά που θέλει κανείς να αφαιρέσει ένα κομμάτι, πρέπει να αφαιρέσει και τους επόμενους διακόσιους στίχους». Αφαιρέθηκαν πάντως παρενθετικές προτάσεις, κομμάτια που κρίθηκαν επαναλαμβανόμενα όπως κάποια αντιφεμινιστικά σχόλια του Χορού ( π.χ. στ.1053, 1054) και κομμάτια όπου υπήρχαν λέξεις γλωσσοδέτες ή που απαιτούσαν συστροφή της γλώσσας χωρίς να εξυπηρετούν ουσιαστικά τις ανάγκες του έργου.

Η σκηνή αποτελείτο από μια εξέδρα με δύο κερκίδες. Ο Σαμψών βρισκόταν καθισμένος στην πάνω κερκίδα, στο κέντρο της σκηνής. Ο Χορός βρισκόταν στα αριστερά της σκηνής, κοντά στον Σαμψών αλλά σε πιο χαμηλό επίπεδο, στην κάτω κερκίδα. Παρά το γεγονός ότι επρόκειτο για παράσταση ανάγνωσης, δημιουργήθηκαν είσοδοι και έξοδοι για τους απαραίτητους 'εισβολείς' στα δεξιά της σκηνής, απέναντι από το Χορό και χρησιμοποιήθηκαν πρακτικά μικροαντικείμενα όπως καρέκλες και τραπέζια. Η εμφάνιση των ηθοποιών παρουσίαζε απόλυτη ομοιομορφία. Όλοι τους ήταν ντυμένοι με τα δικά τους απλά ρούχα σε άσπρο και μαύρο χρώμα και κρατούσαν ελαφρούς και ευλύγιστους μαύρους φακέλους. Σύμφωνα με το σκηνοθέτη, η χρήση της καθημερινής ομοιόμορφης εμφάνισης αποσκοπούσε στον αποκλεισμό κάθε σημειολογικού στοιχείου που θα δημιουργούσε την ελπίδα πως επρόκειτο για θεατρική παράσταση πλήρους ανάπτυξης και ταυτοχρόνως, η επιλογή του άσπρου - μαύρου στα ενδυματολογικά κομμάτια αποτέλεσε μια εύκολα αντιληπτή σύμβαση για το συμβολισμό του φωτός και του σκότους που πραγματεύεται το έργο. Οποιαδήποτε

---

<sup>141</sup> William Shaw, *Producing Samson Agonistes*, opcit, p.69

μουσική παρέμβαση αποκλείστηκε εντελώς, χρησιμοποιήθηκε όμως προσαρμοσμένος στα στιγμιότυπα φωτισμός.<sup>142</sup>

Πέρα από τα τεχνικά ζητήματα, οι ιδιαιτερότητες αυτής της παράστασης εστιάζονται σε αρκετά ακόμη σημεία. Κατά πρώτον, η διανομή. Το ρόλο του Χορού υποδύθηκε εξ' ολοκλήρου μια ηθοποιός, η Caroline Fitzgerald. Άλλως πως, ο Χορός αποτελούνταν από ένα μόλις άτομο, γυναίκα και επαγγελματία ηθοποιό με εμπειρία στο Χορό των αρχαίων ελληνικών έργων. Με αυτή την παρέμβαση, καταθέτει ο Tom Hogan, «ο Χορός μετατρέπεται σε έναν ακόμη χαρακτήρα, ένα εργαλείο για την εξέλιξη του Σαμψών, το οποίο εκδηλώνεται πολύ πιο δυναμικά εκφερόμενο από ένα άτομο παρά από κάποιο μεγαλύτερο σύνολο» Η δεινότητα της ηθοποιού έδωσε στην άμορφη μάζα ενός Χορού μια προσωπική ταυτότητα καθώς δημιουργήθηκε η αίσθηση πως υπήρχαν και άλλα μέλη παρόντα και η ηθοποιός μιλούσε εκ μέρους όλων τους. Ταυτόχρονα, βρισκόταν σε διάδραση με τον Σαμψών και τους υπόλοιπους ως σχολιαστής και φιλόσοφος.<sup>143</sup>

Οι αντιδράσεις για το χορό αυτού του είδους κυμάνθηκαν μεταξύ αναστάτωσης και θαυμασμού. Ο τρόπος που απέδωσε η Fitzgerald το θρήνο για την πτώση του Σαμψών χαρακτηρίστηκε σε μία περίπτωση «μητρικός, σαν να επρόκειτο για την Κυρία Μανωέ». Σε άλλη περίπτωση ο Χορός κρίθηκε ως «ιδιαίτερα καλός στα σημεία έντασης και αυτοπεποίθησης αλλά λιγότερο επιτυχής στα σημεία όπου ο Χορός έπρεπε να αποδώσει την πνευματική σύγκρουση που ο ίδιος βίωνε απέναντι στα δράμα του Σαμψών. Οι Anthony Low και Leo Miller αποκόμισαν θετικότερη αίσθηση λέγοντας αντίστοιχα «δούλεψε καλύτερα και πιο εύκολα από αυτό που φανταζόμουν» και «ο χορός ήταν υπέροχος,...ο καλύτερος ρόλος στην παράσταση...με τις δεξιότητες ομιλίας να έχουν ιδιαίτερο βάρος και το σωστό συγχρονισμό, την έμφαση, και τις παύσεις, να γίνονται δυναμικά αποτελεσματικές παράμετροι».<sup>144</sup>

Ενώ δεν παρουσιάστηκαν καθόλου σχόλια για τους δύο αντρικούς ρόλους, η σύλληψη και απόδοση της Δαλιδά αιφνιδίασε σε πολλά επίπεδα δίνοντας μια νέα διάσταση σε αυτό το θρυλικό γυναικείο αρχέτυπο. Η ηθοποιός, όμορφη και κομψή η

<sup>142</sup> William Shaw, *Producing SamsonAgonistes*, opcit.pp .69.

<sup>143</sup> William Shaw, *Producing SamsonAgonistes*, opcit. pp.75,76.

<sup>144</sup> William Shaw, *Producing SamsonAgonistes*, opcit pp. 75,76.

ίδια, προσέδωσε στο ρόλο τη διάσταση του ευαίσθητου (αν όχι ευάλλωτου) συναισθηματικά ανθρώπου που «αναζήτησε τη συντροφιά του Σαμψών επειδή ένιωθε μοναξιά, επειδή χρειαζόταν ένα ερωτικό σύντροφο και επειδή η έλξη που της προκάλεσε και της προκαλούσε ακόμη ο Σαμψών ήταν αυθεντική και παρέμενε φλογερή». Καθώς λοιπόν απορρίπτεται και αναγκάζεται να οπισθοχωρήσει και να αναδιπλώσει τη στάση της μετά τη διαταγή “out Hyæna” (στ.748) «βιώνει αληθινό πόνο απόρριψης που προσπαθεί να επικαλύψει με στάση αμυντική και λόγια εξίσου τολμηρά από την πλευρά της». Αυτή η νέα διάσταση της Δαλιδά που ακτινοβολεί γοητεία, αισθησιασμό και ευφύια ταυτόχρονα, εντυπωσίασε το επιστημονικό κοινό. Σύμφωνα με τον Leo Miller, η Jean Jurick κατάφερε να προβάλει μια «απολύτως γοητευτική σύνθεση θυληκότητας» με τις τέλεια επιλεγμένες κινήσεις, τις εκφράσεις του προσώπου και την εύγλωττη χρήση του βλέμματος να προσδίδουν εύρος, ζωντάνια και εκφραστικότητα στο χαρακτήρα. Σύμφωνα με την Joan Bennett, αυτή η σύνθεση «ίσως αποτελεί και εξήγηση για το πώς ένας άνδρας σαν τον Σαμψών του Μίλτων θα μπορούσε να είχε ερωτευτεί αυτή τη γυναίκα ολοκληρωτικά και όχι μόνο σεξουαλικά»<sup>145</sup> (βλ. εικόνα 1,σελ. 80). Η τριπλή διανομή για την ηθοποιό Jean Jurick, η οποία ανέλαβε εκτός από το ρόλο της Δαλιδά, και αυτόν του του Φιλισταίου Αξιωματικού αλλά και του Αγγελιοφόρου επιλύθηκε απλά και απερίττα. Η Jean Jurick άλλαξε συμβολικά την ενδυμασία της (από μαύρη φούστα σε μαύρο παντελόνι) για να εκτελέσει τους δύο αντρικούς ρόλους.

Αναφορικά με τις υπόλοιπες συνιστώσες του έργου έχει ενδιαφέρον το γεγονός πως δεν υπήρξαν καθόλου σχόλια για τον ρόλο του Αγγελιοφόρου αλλά σχολιάστηκε εκτενώς το προφίλ του πατέρα και η ανιδιοτελής σχέση αγάπης που προβλήθηκε με την απόδοση του Ken Bowles. Τόσο για τον σκηνοθέτη όσο και για κάποια μέλη του κοινού (Bennet,Doyle), ο τρόπος που συνέλαβε ο ηθοποιός το ρόλο και ο τρόπος που τον απέδωσε βεβαίως αποτέλεσαν κυρίαρχα στοιχεία επιτυχίας της παράστασης. Η Ann Doyle συγκεκριμένα εξέφρασε την έκπληξή της για το «πόσο καίριας σημασίας στοιχείο είναι ο τρόπος που θα παιχτεί αυτός ο ρόλος αναφορικά με τον αντίκτυπο που δημιουργεί η παράσταση στο σύνολό της». Η αυθεντική και ξέχειλη αγάπη που νιώθει ο Μανωέ για το παιδί του, η υπερηφάνεια αλλά και ο τραγικός πόνος στο τέλος, μεταφέρθηκαν σαν κύματα ενέργειας σε όλους τόσο στη σκηνή όσο και στο ακροατήριο καταθέτει ο σκηνοθέτης. Ο ίδιος θεωρεί πως ο

<sup>145</sup> William Shaw, *Producing Samson Agonistes*, opcit, p.74.

τελικός λόγος του πατέρα μόλις πληροφορείται το θάνατο του γιου του αποτέλεσε τη συναισθηματική κορύφωση της παράστασης αυτής επισκιάζοντας τα προηγούμενα διαμειφθέντα με τον Ken Bowles να απλώνει στο ακροατήριο βαρύ πέπλο θλίψης και την Fitzgerald να ξεσπά σε δάκρυα επί σκηνής πρώτη φορά στην θεατρική της πορεία.<sup>146</sup>

Κατά τα λεγόμενα του σκηνοθέτη Dr. William P. Shaw, η αίσθηση που δημιουργείται κατά την αποτίμηση αυτού του εκπονήματος μπορεί να αποδοθεί με έναν συνοπτικό αλλά περιεκτικότερο χαρακτηρισμό: «Περιπέτεια έμφορτη με πολλαπλές αβεβαιότητες και πιθανές παγίδες που σίγουρα όμως αξίζει το ρίσκο καθώς αποφέρει αμοιβές, γνώση και επίγνωση, οφέλη που υπερτερούν μακράν αυτών της ιδιωτικής ανάγνωσης».<sup>147</sup> Έκείνο που καταφανώς προκύπτει από την περιπέτεια αυτού του πονήματος εν έτει 1979 είναι το γεγονός πως το έργο, μετά το ρίσκο που πήρε αρχικώς ο Πόελ και μετά από οχτώ δεκαετίες πειραματισμών, δεν έχει εξαντληθεί. Αντιθέτως, η παράσταση στο Le Moynne ανέδειξε στοιχεία που δύνανται να δημιουργήσουν πολλαπλά μοτίβα και να αναδείξουν τον πλούτο των χαρακτήρων του έργου μεταθέτοντας την οπτική ποικιλοτρόπως.

Συνοψίζοντας, η παράσταση ανέδειξε ένα άλλο έργο. Καταρχάς προέκυψε μια άλλη Δαλιδά. Η ευφυής και συναισθηματική Δαλιδά της Jean Jurick γκρέμισε παταγωδώς το στερεότυπο είδωλο της λάγνας και πανούργας γυναίκας ελευθερώνοντας αυτό το ρόλο και ανοίγοντας ίσως το δρόμο για πιο προκλητικές ακόμα προσεγγίσεις όπως αυτή της Oriental Δαλιδά στη διασκευή της όπερας του Saint-Saëns *Samson et Delila* την Άνοιξη του 1991 στο Covent Garden.<sup>148</sup> Σε δεύτερο επίπεδο, περιόρισε τη θεολογία του έργου και το μετέτρεψε σε ιστορία του κόσμου. Αυτή η παράσταση εγκωμιάζει, τρόπο τινά, το μόνο ίσως ανιδιοτελές συναίσθημα στη σφαίρα του κοσμικού, την άσπιλη αγάπη του γονιού προς το παιδί του. Δεν γίνεται μόνο με την αφοσίωση και τις προσπάθειες που κάνει ο Μανωέ να σώσει τον Σαμψων. Προβάλλεται κυρίως μέσω της αντίθετης οδού, με τη σύνθλιψη που βίωσαν οι συμμετέχοντες στην εκδήλωση του ανυπέβλητου πόνου που μετέφερε ο Ken Bowles ως πατέρας στο κοινό και στη σκηνή, ενός πόνου που είναι πάντα ο ίδιος όταν ο κύκλος της ζωής διαταράσσεται, όταν δηλαδή ένα παιδί φεύγει από τη

<sup>146</sup> William Shaw, *Producing Samson Agonistes*, opcit p.75.

<sup>147</sup> William Shaw, *Producing Samson Agonistes*, opcit p.78.

<sup>148</sup> Ralph.P. Locke, *Constructing the Oriental Other*, opcit, pp. 261-302.

ζωή και ένας γονιός ζει για να πενθεί. Ως εκ τούτου, φάνηκε πως το έργο μπορεί να απεκδυθεί το θεολογικό του χαρακτήρα εντελώς και να καταλάβει τη σκηνή του θεάτρου με αξιώσεις για διαχείριση θεμάτων κοσμικού χαρακτήρα.

Η επόμενη θεατρική παράσταση σε πλήρη παραγωγή καταγράφεται πάλι σε περιβάλλον Πανεπιστημιακής Εκπαίδευσης λόγω της «εγγενούς περιέργειας του ακαδημαϊκού χώρου» ή της «ακατανίκητης παρόρμησης για θριάμβους πειραματισμού» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Dayton Haskin, καθηγητής της Αγγλικής Λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου της Βοστώνης και ειδικός στη λογοτεχνία του 17<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>149</sup>

Πρόκειται για την παραγωγή θεατρικής ομάδας από τη σχολή Θεατρικών Σπουδών The Yale Drama School του Πανεπιστημίου του Γέιλ στο Κονέκτικατ των Ηνωμένων Πολιτειών. Η ομάδα ανέβασε το *Σαμψών Αγωνιστής* σε σκηνή της σχολής δίνοντας τρεις παραστάσεις, στις 31 Ιανουαρίου και στις 1 και 2 Φεβρουαρίου του 1985. Οι παραστάσεις απευθύνονταν σε ευρύ και όχι αποκλειστικά ακαδημαϊκό κοινό όπως στην περίπτωση του Le Moyné.

Η ιδέα της παράστασης προήλθε από δύο δραματουργούς, πρώην φοιτητές της σχολής οι οποίοι είχαν μελετήσει τον Μίλτων ως προπτυχιακοί.<sup>150</sup> Σκηνοθέτης της παράστασης ανέλαβε η Phyllis Look. Ο πρύτανης της σχολής αναμείχθηκε στην επιλογή των φοιτητών – σπουδαστών που αποτέλεσαν το μικρό θίασο της παραγωγής. Επιλέχθηκαν δευτεροετείς φοιτητές διότι οι σπουδές στο έτος αυτό αφορούν αποκλειστικά Δράμα σε ποίηση. Ο χώρος που δόθηκε από το πανεπιστήμιο για την παράσταση ήτανε ένα κάπως μικρό δωμάτιο, ούτε θεατρική σκηνή αλλά ούτε και αίθουσα διδασκαλίας, με περίπου εξήντα σταθερά καθίσματα σε δύο επίπεδα και με σκηνή σχετικά μικρή και λίγο υπερυψωμένη.

Η κεντρική ιδέα της παράστασης υπήρξε η αναγέννηση του Σαμψών και το βασικό μέλημα της παραγωγής να καταφέρουν να δώσουν ζωή σε αυτή την, κατά κύριο λόγο, πνευματική διαδικασία. Για να το πετύχουν αυτό επινοήθηκαν διάφορες τεχνικές πρωτότυπες και μη. Ως Σαμψών επιλέχθηκε ένας φοιτητής που είχε την όψη

---

<sup>149</sup> Dayton Haskin, *Samson Agonistes on the stage at Yale*, Milton Quarterly, Wiley Τεύχος 19, αρ.2, Μάιος 1985, σ.48.

<sup>150</sup> Dayton Haskin, *Samson Agonistes on the stage at Yale*, opcit, p.48.

του Ηρακλή, ό,τι πιο κοντινό ίσως στην κυρίαρχη εικόνα του αναγεννημένου αργότερα ήρωα. Τα μάτια του Σαμψών βάρφθηκαν μαύρα χωρίς να υπάρξει άλλη παρέμβαση στο πρόσωπο και το ένδυμά του ήτανε λευκός αμάνικος χιτώνας. Πρόκειται πάντως για έναν εξ' αρχής λιγότερο βρώμικο ή αποκρουστικό Σαμψών με ατημέλητα μαλλιά, πλην όμως κοντά, και κοντά γένια επίσης. Στα πόδια του φορά αλυσίδες.

Κατά βάση, τηρήθηκε σε μεγάλο βαθμό το κείμενο με τομές της τάξεως των 150 στίχων συνολικά και ανάλογες με αυτές στην παράσταση του *Le Moyne*. Σε ίδιο μεγάλο βαθμό τηρήθηκαν και οι σκηνικές οδηγίες του Μίλτωνα αλλά σε μοντέρνα πλέον εκδοχή. Στο πίσω μέρος της σκηνής τοποθετήθηκε λεπτό ημιδιάφανο ύφασμα σκίασης (*scrim*) παραπέμποντας για άλλη μια φορά στον Πόελ. Ο Σαμψών τοποθετήθηκε στο κέντρο της σκηνής σε ένα υπερυψωμένο λευκό βάθρο που έμοιαζε με γιγάντιο βιβλιοστάτη. Όλοι οι άλλοι ηθοποιοί βρισκόντουσαν στο επίπεδο της σκηνής και απήγγειλαν τους στίχους τους κοιτώντας μπροστά όπως στο κλασσικό δράμα. Τη στιγμή όμως που ο Σαμψών αναχωρεί από τη σκηνή η διάταξη άλλαξε. Ο διάλογος έπαψε να είναι κατά πρόσωπο και έγινε ρεαλιστικός.<sup>151</sup>

Εκείνο που παρενέβη εδώ και έπαιξε καθοριστικό ρόλο στο αισθητικό αποτέλεσμα ήτανε το παιχνίδι με τις σκιάσεις και το φως. Ο υπεύθυνος φωτισμού έβαλε τον κάθε ρόλο να προαναγγέλεται ουσιαστικά από τη σκιά του και να φωτίζεται από μια ξεχωριστή δέσμη φωτός όταν από σκιά γινόταν ρόλος στη σκηνή. Οι δέσμες φωτός χρησιμοποιήθηκαν και ως τεχνικό μέσο που έκανε εμφανή το διαχωρισμό και την απόσταση του καθενός από τον Σαμψών και του Σαμψών από όλους τους εμπλεκόμενους. Έτσι, κατά την έναρξη του έργου και μόλις τα φώτα ανέβηκαν ψηλά διαγράφηκαν πάνω στο πανί δύο σκιές. Η μία ανήκε στο νεαρό αγόρι το οποίο είχε αναλάβει το ρόλο του οδηγού, (ρόλο που οι περισσότεροι σκηνοθέτες αφαίρεσαν εντελώς) και η άλλη στον Σαμψών. Η πρώτη σκιά σύντομα εξαφανίστηκε ενώ η δεύτερη σκιά μετατράπηκε σε έναν επιβλητικό Σαμψών που κατέλαβε τη σκηνή από πίσω προς το κέντρο όπου και πήρε θέση.

Η ίδια τακτική ακολουθήθηκε και για την είσοδο όλων των επισκεπτών του πρωταγωνιστή με τη Δαλιδά να δημιουργεί σοκ κατά την είσοδό της καθώς η

---

<sup>151</sup> Dayton Haskin, *Samson Agonistes* on the stage at Yale, *opcit*, pp. 48-50.

επιβλητική σκιά που πλησίαζε πίσω από το ύφασμα έδωσε τη θέση της σε μια ακόμη πιο επιβλητική εικόνα. Εισέβαλε στη σκηνή μια γυναικεία οπτασία με μακρύ κατακόκκινο φόρεμα, έντονο κραγιόν, μακρυνά σκουλαρίκια, χρυσό περιδέραιο, κόκκινα και χρυσά βραχιόλια και κυματιστά κόκκινα μαλλιά. Στο δεξί της χέρι κράταγε ένα επίσης κόκκινο μαντήλι το οποίο κουνούσε σαγηνευτικά ενώ στον αριστερό της ώμο ακουμπούσε μια πολύχρωμη ομπρέλλα. Όταν ο Σαμψών την απέρριψε, η Δαλιδά αγκάλιασε την άψυχη συνοδεία της για παρηγοριά, την ομπρέλα. Θρήνησε και αποχώρησε παραγμένη προς την κουρτίνα και έξω από την αίθουσα. Η εκτέλεση του ρόλου της θεωρήθηκε «ευγενής και με ποικιλία».<sup>152</sup>

Υπήρξαν και κάποιες παρεμβάσεις που αφορούν σε στοιχεία των φυσιογνωμιών. Η Δαλιδά (όπως και ο Χαράφα) επιλέχθηκε να μιλά με κυματισμούς φωνής και να χρησιμοποιεί απρόβλεπτες (ουσιαστικά λάθος) κλίσεις προκειμένου να δηλώνεται το διαφορετικό της καταγωγής. Για την ίδια ανάγκη, όταν μιλά ο αξιωματικός των Φιλισταίων τα λόγια του επαναλαμβάνονται μαγνητοσκοπημένα σαν ηχώ. Η επίσκεψη του Χαράφα αποτέλεσε για άλλη μια φορά σημείο διασκέδασης καθώς εισέβαλε στη σκηνή ένα γιγάντιο αλλόκτο πλάσμα, κάτι σαν αποτυχημένος αμερικανός μπασκετμπολίστας, κραδαίνοντας πολύ ψηλά μια σπάθη. Πρόκειται για άτομο που έκανε την είσοδό του πάνω στους ώμους ενός δεύτερου. Ο υποβαστάζων δεν ήταν ορατός καθώς ο μεταφερόμενος φορούσε μακριά κάπα και κρατούσε ασπίδα στο σημείο που γινόταν η ένωση των δύο σωμάτων. Αντί του Σαμψών, μακριά μαλλιά είχε αυτός ο χαρακτήρας και μάλιστα κοκκινωπά ενώ τα μάτια του ήταν πεταχτά. Σύμφωνα με την κριτική, αυτή η καρικατούρα είχε σκοπό απλώς να διασκεδάσει καθώς για λίγες στιγμές η όλη κατάσταση θύμιζε παιδική χαρά και κανείς δεν άκουγε τι διάλογος γινόταν.

Σε τέτοιες στιγμές, η μουσική που συνόδευε την παράσταση έπαιξε δυνατά και η τάξη επανερχότανε ακαριαία. Σύμφωνα με το κοινό, πολύ δυνατά έπαιξε η μουσική σηματοδοτώντας την καταστροφή του ναού από τον Σαμψών και καταλυτικά κατά τη διάρκεια της παραμονής του Αξιωματικού στη σκηνή. Η μουσική ήτανε συνθέσεις του Philip Glass με συνθεσάιζερ και ηλεκτρικό όργανο.<sup>153</sup>

<sup>152</sup> Dayton Haskin, *Samson Agonistes* on the stage at Yale, opcit, p.50.

<sup>153</sup> Dayton Haskin, *Samson Agonistes* on the stage at Yale opcit,p.52.

Ενδιαφέρον έχει και η χρήση του Χορού. Με οδηγό πάλι τον Πόελ, ο Χορός ήτανε μικτός. Κρατώντας το ίδιο μοτίβο διέφερε στον αριθμό καθώς αποτελούνταν από ένα άνδρα και μια γυναίκα μόνο (λευκή γυναίκα, έγχρωμος άνδρας) οι οποίοι όμως ήτανε ντυμένοι με ολόιδιο τρόπο. Φοράγανε μακρείς, λιτούς χιτώνες σε αποχρώσεις του γκρι και του μώβ. Μιλάγανε εναλλάξ με την εναλλαγή να συμβαίνει κυρίως όταν γινόταν αισθητό ότι ο Χορός άλλαζε σκεπτικό. Πάντως η διάθεση αυτού του Χορού υπήρξε καυστική στην αρχή και προοδευτικά εξελίχθηκε σε πιο φιλική και συμπαραστατική προς τον Σαμψών.<sup>154</sup>

Μια λεπτή αλλά καινοτόμα παρέμβαση συνδέεται με το ρόλο του Αγγελιοφόρου. Σε αυτό το ρόλο δόθηκε μια προσωπική ιστορία και δεν αποτέλεσε απλώς τον μεταφορέα ειδήσεων. Ο Αγγελιοφόρος ήτανε λοιπόν ένας κλέφτης, Εβραίος στην καταγωγή ο οποίος είχε πάει στη γιορτή των Φιλισταίων για να κλέψει από τους παρευρισκόμενους. Βλέποντας ωστόσο τα τεκταινόμενα, βίωσε ένα είδος μεταστροφής το οποίο ένιωθε πως σιγά σιγά του άλλαζε τη ζωή. Η εκτέλεση αυτού του νέου ρόλου από τον ηθοποιό μετέδωσε τη δύναμη της αλλαγής και άφησε το κοινό «μαγεμένο».<sup>155</sup>

Αφού τελειώσει ο Αγγελιοφόρος την αφήγησή του, ο Μανωέ τον αγκαλιάζει σφιχτά προβάλλοντας με την κίνηση αυτή την προσωπική του ψευδαίσθηση ότι αγκαλιάζει έναν ξαναγεννημένο υιό. Καθώς απαγγέλει τον δικό του συγκινητικό μονόλογο με τον εναρκτήριο στίχο: “*Come Come, no time for lamentation now...*” που σε άλλες παραστάσεις αποτέλεσε την πεμπτουςία του έργου, ο θεατής αντικρύζει έναν πατέρα που διατηρεί την γαλήνη του χάρη σε μια ψευδαίσθηση. Εδώ η σκηνοθέτης έκανε άλλη μία διπλή παρέμβαση. Έδωσε στον Μανωέ να απαγγείλει τους οκτώ τελευταίους στίχους του έργου, στίχοι που στο αυθεντικό κείμενο ανήκουν στο Χορό και αποτελούν την απαγγελία της εξόδου, ενώ τοποθέτησε παράλληλα στη σκηνή μια αντιφατική ενίσχυση. Εμπνευσμένη πιθανώς από τους στίχους του χορού στο τελευταίο ημιχόριο: “*From under ashes into sudden flame*”,στ. 1691, τοποθέτησε στο φόντο το οπτικό εφέ του μυθικού φοίνικα τη στιγμή που φλέγεται για να αναγεννηθεί από τις στάχτες του. Συμβαίνει τη στιγμή που απαγγέλλει τους στίχους του Χορού ο Μανωέ χωρίς να βλέπει τι γίνεται πίσω του.

<sup>154</sup> Dayton Haskin, *Samson Agonistes* on the stage at Yale, opcit, p.50.

<sup>155</sup> Dayton Haskin, *Samson Agonistes* on the stage at Yale, opcit, p.49.



Οι παρεμβάσεις επομένως στην παράσταση αυτή δεν ζωντανεύουν απλώς το έργο. Αντιθέτως τροποποιούν τους χαρακτήρες σε πολλά σημεία και ίσως ξενίζουν ως ένα βαθμό. Κρίνοντας από την τελευταία παρέμβαση, λόγου χάρη, είναι πιθανό η σκηνοθέτης να έδωσε τους στίχους στο Μανωέ για να προβάλλει την ψευδή ψυχική του ισορροπία εντονότερα.<sup>156</sup> Αυτό που συνέβη όμως είναι ότι δημιουργήθηκε πιθανόν ένας νέος τύπος, πολύ κατώτερος του συμπαθούς Μανωέ του παρελθόντος. Αντιπαραβάλλοντας τη φωτιά με την εσωτερική γαλήνη του πατέρα, το τέλος με την αρχή ενός νέου κακού (πτώση – αναγέννηση – θάνατος Σαμψών – σφαγή Φιλισταίων), είναι σαν το εφέ του φοίνικα και της φωτιάς να ειρωνεύεται αυτόν τον πατέρα που υποκρίνεται πως όλα είναι καλά, σαν να απαντά στον τελευταίο στίχο που λέει «...and calm of Mind, all passion spent» και να του λει: «There is no calm of mind. Passion is not spent». Ο υιός σου με άλλα λόγια δεν εξελίχθηκε σε αυτό που πιστεύεις. Αντί αυτού, αν και είχε αναγεννηθεί, εν τέλει πέθανε. Δεν είναι αθάνατος όπως το μυθικό πουλί. Και ακόμη πιο ειρωνικά, η αναγέννηση δεν έφερε την γαλήνη που διατυμπανίζεις. Γιατί δεν βλέπεις και την άλλη όψη; Η αναγέννηση του ενός προκάλεσε καταστροφικό χάος των πολλών.

Η χρήση αυτού και άλλων διαφοροποιημένων ιδιοτήτων των χαρακτήρων, όπως λόγου χάρη, του υποδουλωμένου μεν αλλά εκλεπτυσμένου και όχι άθλιου Σαμψών (όπως σε παλιότερες συλλήψεις) ή του αναγεννημένου κλέφτη και της εκρηκτικής αλλά συναισθηματικής Δαλιδά δίνουν σαφώς ξεχωριστό στίγμα στην παράσταση και την διαφοροποιούν από όλες τις προηγούμενες. Αυτό που προσφέρει η παράσταση στο Γέιλ σε αντιδιαστολή πάντα με την ιδιωτική ανάγνωση του έργου και σε σύγκριση με προηγούμενες παραγωγές είναι η προβολή λανθανόντων διαστάσεων των χαρακτήρων και η εναλλακτική ερμηνεία των συμπεριφορικών τους χαρακτηριστικών και αντιδράσεων στα γεγονότα. Άλλως πως, η εμπειρία διευρύνει ακόμη περισσότερο το πεδίο για αξιοποίηση όλων των χαρακτήρων ξεχωριστά αλλά και του έργου ως σύνολο.

---

<sup>156</sup> Dayton Haskin, *Samson Agonistes* on the stage at Yale, opcit, p.52.

Η τελευταία θεατρική παράσταση του 20<sup>ού</sup> αιώνα καταγράφεται το 1998 στην πόλη East Halifax στη νότια Αγγλία σε σκηνοθεσία Barry Rutter. Πραγματοποιήθηκε από την περιοδεύουσα θεατρική εταιρία Northern Broadsides Company.<sup>157</sup>

Η παραγωγή αυτή παρουσίασε ιδιαιτερότητες και ενδιαφέρουσες καινοτομίες για την ιστορία του έργου. Αρχικώς, για πρώτη φορά στην πορεία των εκατό περίπου χρόνων παραστάσεων δεν υπήρξαν παρεμβάσεις στο κείμενο. Αντί μέτρων όπως η κλασική πλέον περικοπή και ο διαμοιρασμός των στίχων σε περισσότερους από έναν χαρακτήρες, ο σκηνοθέτης κατέφυγε στην αξιοποίηση της γλώσσας του σώματος και των δυνατοτήτων της απαγγελίας. Έπειτα, η παραγωγή αυτή ξεχώρισε για τη σκηνική της διευθέτηση. Δόθηκε στον ιδιαίτερο χώρο ενός βαθούς υπογείου που ανήκε σε μύλο της περιοχής ο οποίος είχε πάψει να λειτουργεί ως χώρος άλεσης. Στον υπόγειο αυτό χώρο κατασκευάστηκε επίσης και το ομοίωμα του ναού των Φιλισταίων, ορατό στη σκηνή και σε ομοίωμα του θεάτρου Drury Lane. Στην κορύφωση του έργου, όταν ο Σαμψών καταστρέφει το θέατρο – ναό, το επιβλητικό οικοδόμημα πέφτει με πάταγο πάνω στη σκηνή.

Ως αναμενόμενο, η δράση ξεκινά και, κατά πως φαίνεται, επικεντρώνεται κιόλας σχεδόν αποκλειστικά στον Σαμψών. Εκείνος ανοίγει την παράσταση εν κινήσει. Μπαίνει αργά σέρνοντας μια τεράστια μυλόπετρα προς κάποιο κύκλο στο έδαφος. Το ένδυμά του είναι ένα καφέ μαντήλι που καλύπτει μερικώς το σώμα τονίζοντας ωστόσο την ένταση των μυών του και επιδεικνύοντας την άνεση που του προσδίδει η φυσική του ρώμη. Είναι φανερά βρώμικος και συνοφρυωμένος. Προς το τέλος της παράστασης, όταν ο Σαμψών δέχεται την τελευταία επίσκεψη από τον Αξιωματικό, το οικείο προφίλ αλλάζει εντελώς και η δράση παίρνει ξεχωριστή τροπή. Ο Αξιωματικός αφαιρεί το μαντήλι από το κορμί του Σαμψών, πλένει το ολόγυμνο πλέον κορμί του και έπειτα του φορά μωβ μεταξωτά ρούχα.<sup>158</sup>

Η πρόταση της παραγωγής αυτής είναι η διαταράξη των ισορροπιών. Αντιστρέφεται η δυναμική, λόγου χάρη, μεταξύ Αξιωματικού και Σαμψών όταν ο πρώτος, αν και αξιωματούχος, παίρνει τη θέση του φροντιστή και ο δεύτερος, αν και ταπεινωμένος φυλακισμένος, δέχεται βασιλικές περιποιήσεις. Πέραν του εντυπωσιασμού και του υπονοούμενου ότι ο Σαμψών δεν έπαψε να είναι ο εκλεκτός

<sup>157</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p.177.

<sup>158</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p. 160.

του Θεού, προοικονομείται τεχνιέντως και η επικείμενη ανατροπή. Τελετουργικά, σαν να τηρείται πρωτόκολλο, ο Σαμψών ενδύεται ρούχα τιμής και υπεροχής από τον κατώτερό του πλέον Φιλισταίο και τα πράγματα οδεύουν προς το τέλος.

Η γλώσσα του σώματος φαίνεται να εκτελεί άριστα επεξηγηματικό ρόλο. Όπως τονίζει ο J. Kingston που γράφει στην εφημερίδα Halifax Times, ο Rutter, που εκτός από τη σκηνοθεσία ανέλαβε και το ρόλο του Σαμψών, μείωσε ανεπαίσθητα το σμίξιμο των φρυδιών του πριν απαγγείλει το καίριο σημείο της παράστασης « .... Αρχίζω να βιώνω συναισθήματα αφύπνισης...». <sup>159</sup> Μία ελάχιστη αλλαγή έκφρασης με αναρίθμητες όμως συνδηλώσεις που μπορεί να επιδράσει στην ψυχολογία και το σώμα όχι μόνο του πρωταγωνιστή αλλά και του θεατή. Μετά από το βάρος του πρώτου μέρους η υποψία χαλάρωσης ή αλλαγής μπορεί να δημιουργήσει αντιδράσεις που να κυμαίνονται από ένα σκίρτημα, έναν αναστεναγμό, μια ανακάθιση, μια ανάσα ανακούφισης του είδους «επιτέλους!» ως τον ενθουσιασμό, την εγρήγορση, και την αγωνία που θα βάλει το θεατή στον ίδιο αγώνα με τον Σαμψών. Αν μια και μόνο κίνηση μπορεί όντως να προκαλέσει τέτοια δυναμική στην παράσταση, ο θεατής θα πρέπει να έφυγε από εκείνο το χώρο εξουθενωμένος αλλά και με την σιγουριά ότι παρακολούθησε ένα επίτευγμα. Άλλωστε, την άποψη αυτή επιβεβαιώνει και η κριτική του J. Kingston ο οποίος περιέγραψε την παράσταση ως «πειστικό κατόρθωμα». <sup>160</sup>

Στην ίδια γραμμή κρίθηκε η παράσταση και από τον ποιητή Tom Paulin στο ένθετο των *Τάιμς* (*Times Literary Supplement*). Η εγκωμιαστική κριτική του περιλαμβάνει επαίνους για κλασικά χαρακτηριστικά μιας παράστασης, όπως η απαγγελία, οι χειρονομίες και οι κινήσεις, για την απόδοση της Ishia Bennison που εκτέλεσε το ρόλο της Δαλιδά όπως και για την απόδοση του Dave Hill στο ρόλο του Μανωέ που εκτέλεσε το ρόλο «με ένα τρόπο που είναι και πιστευτός και συγκινητικός συνάμα». Ο Tom Paulin κλείνει το κείμενο της εγκωμιαστικής κριτικής του με τη δήλωση πως η διασκευή της Northern Broadside «ανέβασε τον *Σαμψών Αγωνιστή* σε θεμελιώδες έργο του Αγγλικού δράματος».

---

<sup>159</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p.160.

<sup>160</sup> T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, opcit, p.161.

Ολοκληρώνοντας τη διαδρομή του έργου στο δευτερο μισό του 20ού αιώνα δεν παρατηρείται μεγάλη διαφορά στο ενδιαφέρον για το έργο σε σχέση με το προηγούμενο διάστημα. Σε απόλυτους αριθμούς, οι επαγγελματικές παραστάσεις ανέρχονται σε οχτώ, οι ερασιτεχνικές/ ακαδημαϊκές σε επτά και υπήρξε και μία μόνο παραγωγή από εκκλησιαστικούς φορείς. Για το διάστημα των πενήντα ετών που συζητάται οι παραγωγές είναι ελάχιστες. Πέρασαν σαν κομήτης από τις Βρετανικές σκηνές και χαθηκαν. Το έργο δεν απέκτησε ποτέ γερές βάσεις σε κάποιο μεγάλο θέατρο, δεν έγινε ποτέ εμπορικό.

Διαφορετική εικόνα όμως παρουσιάζει το έργο ως ορατόριο και παράσταση όπερας στη γενέτειρά του. Παρατηρείται μια αναβίωση του ενδιαφέροντος για τη σύνθεση του Χαίντελ από το 1950 και μετά. Οι παραστάσεις όπερας πληθαίνουν και οι παραστάσεις ορατορίου φιλοξενούνται τακτικά σε μεγάλες μουσικές σκηνές του Ηνωμένου Βασιλείου. Ο πίνακας 7 παρουσιάζει την πορεία του έργου στις μουσικές σκηνές από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα ως σήμερα. Οι πληροφορίες ως το έτος 1985 προέρχονται από το ψηφιακό αρχείο των Τάιμς. Οι πληροφορίες για παραστάσεις μεταγενέστερες του 1985 ως σήμερα είναι ενδεικτικές και προέρχονται από τον ιστότοπο [operatoday.com](https://operatoday.com)<sup>161</sup> και τους ιστότοπους των οργανισμών στους οποίους λαμβάνουν χώρα οι παραστάσεις. Μια συνεχής αναζήτηση ανά τόπους σίγουρα θα φέρει στο φως δεκάδες ακόμα μουσικές παραστάσεις όμως το μικρό αυτό δείγμα των πιο διάσημων σκηνών του Λονδίνου είναι αντιπροσωπευτικό της τάσης. Εξαίρεση αποτελεί το Royal Opera House, Covent Garden, που τις τελευταίες δεκαετίες ανέβαζει το ορατόριο του Σαιν Σανς *Σαμψών και Δαλιδά*. Σε παράλληλο κλίμα, το 1962 έγινε και η πρώτη ηχογράφηση του ρεπερτορίου (με κάποιες ακόμη να ακολουθούν) και έτσι ο *Σαμψών* του Χαίντελ απέκτησε και δισκογραφία. Ο τελευταίος πίνακας παρουσιάζει τις συλλογές δίσκων.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> <https://operatoday.com/2021/10/the-english-concert-perform-samson-at-the-london-handel-festival/>

<sup>162</sup> [https://www.wikiwand.com/en/Samson\\_\(Handel\)](https://www.wikiwand.com/en/Samson_(Handel))

**Πίνακας 7. Παραστάσεις όπερας και ορατορίου.**

Έτος	Είδος	Ορχήστρα / Χορωδία	Παραγωγός	Διευθυντής ορχήστρας	Σκηνικά	Τόπος
1958	Opera	-	-	-	-	Covent Garden
1959	Oratorium	London Choral Society London Philharmonic Orchestra Soloists		John Tobin		Festival Hall
1967	Oratorium	Handel Opera Society	-	-	-	Queen Elizabeth Hall
1968	Oratorium	BBC Chorus	-	Philip Ledger	-	Albert Hall
1970	Opera	Handel Opera Society  Jacques Orchestra	William Chapell	Charles Fancombe	-	Sadler's Wells
1977	Oratorium	Oxford Scola Candorum	-	Nickola Cleobury	-	Queen Elizabeth Hall
1984	Oratorium	-		-	-	Covent Garden
1985	Opera	-	-	Elijah Moshinski	Timothy O'Brien	Covent Garden
2009	Oratorium	Choir of the English Concert The New Company The English Concert	BBC PROMS	Harry Bicket		Royal Albert Hall
2018	Oratorium	Sinfonia of St Andrews The Queensland Choir	-	-	-	The Old Museum Building Brisbane
2019	Oratorium	The English Concert The New Company	-	Harry Bicket	-	-

2020	Oratorium	Carolyn Sampson Mark Padmore	-	-	-	St Giles Cripplegate Church
2021	Oratorium	The English Concert ripieno singers(3) soloists (9)	-	Harry Bicket	-	Saint George Hanover square

### Πίνακας 8. Δισκογραφία

Year	Cast: Samson, Delilah, Micah, Harapha, Manoah, A maiden, A messenger	Conductor, Orchestra and chorus	Label
1962	Jan Peerce, Phyllis Curtin, Louise Parker, Malcolm Smith, Roy Samuelsen, Jean Preston, Kenly Whitelock	Maurice Abravanel, Utah Symphony Orchestra (Dr. Alexander Schreiner, organ, harpsichord), University of Utah Symphonic Chorale (Dr. Newell B. Weight, director)	CD: Vanguard Classics Cat: SVC-131-32
1968	Alexander Young, Martina Arroyo, Norma Procter, Ezio Flagello, Thomas Stewart, Helen Donath, Jerry J. Jennings	Karl Richter, Münchener Bach-Orchester, Münchener Bach-Chor	Archiv CD: 453245
1978	Robert Tear, Janet Baker, Helen Watts, Benjamin Luxon, John Shirley-Quirk	Raymond Leppard, English Chamber Orchestra, London Voices (Terry Edwards, dir.)	Erato LP: STU 71240
1992	Anthony Rolfe Johnson, Roberta Alexander, Jochen Kowalski, Alistar Miles, Anton Scharinger	Nikolaus Harnoncourt, Concentus musicus Wien and Arnold Schoenberg Chor	CD: Teldec, Das Alte Werk
1996	Thomas Randle, Lynda Russell, Catherine Wyn-Rogers, Jonathan Best, Michael George,	Harry Christophers, The Symphony of Harmony and Invention, The Sixteen	CD:Coro Cat: COR16008

	Lynne Dawson, Matthew Vine		
2019	Joshua Ellicott, Sophie Bevan, Jess Dandy, Vitali Rozyanko, Matthew Brook, Mary Bevan, Hugo Hymas	John Butt, Dunedin Consort, Tiffin Boys' Choir	CD:Linn Records Cat:CKD599
2020	Matthew Newlin, Klara Ek, Lawrence Zazzo, Luigi Di Donato, Luigi Di Donato, Julie Roset, Maxime Melnik	Leonardo García Alarcón, Millenium Orchestra, Chœur de chambre de Namur	CD:Ricercar Records, Cat:RIC411

#### Ε) Συμπέρασμα.

Για άλλη μια φορά οι αριθμοί συνηγορούν υπέρ της μουσικής απόδοσης του έργου με τον 21ο αιώνα να υποδέχεται τον Χαίντελ με τον ίδιο τρόπο που φιλοξενούν τα θέατρα του κόσμου την αρχαία Τραγωδία. Το μεγάλο ερώτημα είναι γιατί δεν μπόρεσε ποτέ ο *Σαμψών Αγωνιστής* να έχει την απήχηση μιας μεγάλης τραγωδίας παρόλο που έγκριτοι καλλιτέχνες και ακαδημαϊκοί συμφωνούν πως αποτελεί ένα σπουδαίο δείγμα τέτοιας γραφής; Ακόμη και οι ενθουσιώδεις παραστάσεις του Πόελ απείχαν μεταξύ τους το σεβαστό διάστημα των οχτώ ετών ενώ ποτέ δεν ξεπέρασαν σε αριθμό τις λίγες επαναλήψεις. Οι παραγωγές σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα υποδηλώνουν μια πολύ μικρή ανησυχία, ένα χαμηλών τόνων πειραματισμό και όλες αποτέλεσαν μια στιγμιαία αναλαμπή στο χρόνο.

Συγκρίνοντας αναδρομικά την απήχηση του *Σαμψών* του Χαίντελ με αυτή του θεατρικού *Σαμψών* μπορεί κανείς να καταλήξει στο συμπέρασμα πως δεν μπόρεσε ποτέ κανείς σκηνοθέτης να απεγκλωβίσει το έργο από τα θεολογικά του δεσμά και να το μεταφέρει στο κοσμικό θέατρο και έτσι ίσως εξηγείται η περιορισμένη του παρουσία στις θεατρικές σκηνές. Η θεμελιώδης βιβλική του υπόσταση αποδεικνυεί πως δεν μπορεί να σταθεί ως έργο κοσμικό. Δεν μπορεί να σταθεί ως έργο οικουμενικής αξίας καθότι δεν ανοίκει στην οικουμένη. Ας αναλογιστούμε, ένα έργο

που θα παρουσιάζει τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου θα έκανε επιτυχία στο θέατρο; Όχι, διότι, όπως και ο Σαμψών ανήκει σε υποστάσεις εξωκοσμικές, μυστηριώδεις δυνάμεις που κινούν τα νήματα της ζωής των ανθρώπων και βρίσκονται στη σφαίρα του υψηλού. Ανήκει σε θεούς και δαίμονες, στο φως και στο σκοτάδι, σε ανώτερα πνεύματα και σε πύρηνες γλώσσες. Με άλλα λόγια ανήκει στους ύμνους. Ανήκει στις υμνωδίες όπου οι φωνές των μουσικών και τα όργανα της ορχήστρας μιλούν τη γλώσσα της ψυχής και μεταφέρουν τον θεατή έξω από τον φυσικό κόσμο. Στον κόσμο των ψυχών και των πνευμάτων όπως ο καθένας τον φαντάζεται, στον κόσμο του θεού.

Αντιθέτως, ακόμα και η πιο άριστη ηθοποιία δεν θα μπορούσε ποτέ να φτάσει την συντριπτική επίδραση που έχουν οι άριες του Χαίντελ και ίσως περισσότερο από όλες η άρια *Total Eclipse* λαμβάνοντας υπόψη και το συγκλονιστικό λιμπρέττο που δημιούργησε ο Χάμιλτον. Η επίδραση κάθε άριας, ρετσιτατίβου κ.λπ. είναι κάτι πέρα από την επίδραση του λόγου και του θεάματος. Είναι εγκλωβισμός του πνεύματος, της ψυχής και όλων των αισθήσεων. Είναι αφύπνιση και υπερδιέγερση, είναι συγκλονισμός και κάθαρση, είναι κύμα που σαρώνει τον θεατή καθολικά. Από τη φύση της άλλωστε η μουσική επιδρά στο πνεύμα του ανθρώπου ασυγκρίτως πιο καθολικά σε σχέση με το λόγο και αυτό είναι κάτι με το οποίο ο άνθρωπος γεννιέται, δεν μπορεί να το απεκδυθεί.

Εν κατακλείδι, η πορεία του Σαμψών Αγωνιστή αποδεικνύει πως το έργο δεν μπορεί να σταθεί με πολλούς τρόπους. Απευθύνεται στο πνεύμα και χρειάζεται ένας πνευματικός οδηγός για να οδηγήσει τον εκάστοτε θεατή σε αυτό. Και εφόσον υπάρχει γενική παραδοχή πως το έργο είναι στατικό θα πρέπει και να διαιωνίζεται ως στατικό. Οι άνθρωποι του θεάτρου ίσως να συνεχίσουν να πειραματίζονται, άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο με το πώς θα αλλοιώσουν τη στατικότητα αυτή αλλά αυτό που χρειάζεται το έργο είναι να αναδεικνύει μέσα από τη φυσική στατικότητα το ταξίδι των ψυχών. Το πλήθος των παραστάσεων του 21<sup>ου</sup> αιώνα το αποδεικνύει.

**Τέλος εργασίας.**

---



Εικόνες.



Εικόνα 1. Covent Garden / first presented Handel's Samson.

<https://www.wikiwand.com/en/Samson> (Handel).



Sir Michael Redgrave as Samson and Miss Faith Brook as Dalila in a scene from *Samson Agonistes* produced last night at the Yvonne Arnaud Theatre at Guildford.

Εικόνα 2.



Εικόνα 3.



John Beard. Τενόρος. Ο άνθρωπος πάνω στις δυνατότητες του οποίου ο Handel συνέθεσε τον ρόλο του Σαμψών στο ομώνυμο ορατόριο το 1743 ([operatoday.com](http://operatoday.com)).

## Βιβλιογραφία

1. The London Times Archives. Ψηφιακή συνδρομητική υπηρεσία της εφημερίδας. Αρχεία 48. (καταγραφές από το έτος 1900 ως το 1985).
2. T.J.Burbery, *Milton the dramatist*, Duquesne University Press, Pittsburg, USA, 2007.
3. Dayton Haskin, *Samson Agonistes* on the stage at Yale, *Milton Quarterly*, Wiley online Library Τεύχος 19, Αρ.2, 1985.
4. Ralph.p. Locke, “Constucting the Oriental Other, Saint-Saëns *Samson and Dalila*”, *Cambridge Opera Journal*, Cambridge University Press Τεύχος 3, Αρ.3, Νοέμβριος 1991.
5. Anthony Low, Milton’s ‘Samson’ and the stage, with implications for dating the play, *Huntington Library Quarterly*, University of Pennsylvania Press Τεύχος 40, (Αύγουστος 1977), αρ.4, Πενσυλβανία, 1977.
6. G. F. Goekjian, “Suicide and revenge: *Samson Agonistes* and the law of the father”, *Milton studies*, αρ. 26, Penn State University Press, U.S.A., 1900.
7. David Martin Jones, “Dissolving allegiance to the acknowledged power supreme: Milton, casuistry and the commonwealth”, *History of Political Thought*, Τεύχος 32, Αρ. 2 (Καλοκαίρι 2011), Imprint Academic, Έξετερ, 2011.
8. Dennis Kezar, “Samson’s Death by Theater and Milton’s Art of Dying”, *ELH*, Τεύχος 66, Αρ. 2 (Καλοκαίρι 1999), The John Hopkins University Press, U.S.A., 1999.
9. Claris Glick, “William Poel: His theories and influence” *Shakespeare Quarterly*, Τεύχος 15, Αρ.1, (Χειμώνας 1964) Oxford University Press, Oxford, 1964.
10. *Milton Quarterly*, “Samson on stage”, *Wiley Online Library*, Τεύχος 12, Αρ.2, 1978.
11. William Shaw, “Producing *Samson Agonistes*”, *Milton Quarterly*, Wiley Online Library, Τεύχος 13, Αρ. 3, 1979.
12. *Milton Newsletter*, “Recording of *Samson Agonistes*”, *Wiley Online Library*, Τεύχος 2, Αρ. 1, Μάρτιος 1968.
13. Stella P. Revard, “Handel’s *Samson*, London 1985”, *Milton Quarterly*, Wiley on line Library, τεύχος 21, Αρ.1, Μάρτιος 1987.

14. Editorial, *Music and Letters*, Τεύχος 49, Αρ.2, Oxford University Press, Οξφόρδη, 1968.
15. Walter Clyde Curry, ‘*Samson Agonistes*’ yet again. *The Sewanee Review*, Τεύχος 32, Αρ.3, The Johns Hopkins University Press, 1924.
16. Donald Burrows, “The Word – Books for Handel’s performances of *Samson*”, *The Musical Times*, Τεύχος 146, Αρ. 1980, Musical Times Publications LTD, 2005.
17. , “Abstracts of Recent Articles”, *Milton Quarterly* Τεύχος 47, Αρ.2, Wiley Online Library, Μάιος 2013.
18. Jeffry B. Beck, “Young genius or old master? John Milton and the two life cycles of artistic creativity”, *Interdisciplinary Literary Studies*, Τεύχος 17, Αρ.1, Penn State University Press, 2015.
19. Mason Tung, “*Samson Impatiens*: A reinterpretation of Milton’s *Samson Agonistes*”, *Texas studies in Literature and Language*, Τεύχος 9, Αρ. 4, University of Texas Press, 1968.
20. T.S.K. Scott – Craig, “Concerning Milton’s *Samson*”, *Renaissance News*, Τεύχος 5, Αρ.3, Cambridge University Press on behalf of Renaissance Society Of America, 1952.
21. Holy M. Sypniewsky and Anne MacMaster, “Double Motivation and the ambiguity of ungodly deeds: Euripide’s *Medea* and Milton’s *Samson Agonistes*”, *Milton Quarterly*, Τεύχος 44, Αρ.3, Wiley Online Library, 2010.
22. Joan Blythe, “The Tenth International Milton Symposium Tokyo, 20-24 August 2012”, *Milton Quarterly*, Τεύχος. 46, Αρ.. 4, Aoyama Gakuin University, Wiley on Line Library, 2012
23. Elizabeth Spiller, *Journal for Early Modern Cultural Studies*, Spring/Summer 2011, Τεύχος. 11, Αρ. 1 University of Pennsylvania Press Stable, 2011.
24. Leigh G. Dillard, “Some current publications”, *Restoration Studies in English Literary Culture, 1660-1700*, Fall 2004, Τεύχος 28, Αρ. 2, University of Maryland, 2004.

25. Drew Daniel "Dagon as Queer Assemblage: Effeminacy and Terror in Samson Agonistes," *Early Modern Culture*, 2018, Τεύχος 10 , άρθρο 5.
26. Claude Schumacher, *Theatre in Europe: a documentary history, naturalism and symbolism in European Theatre 1850-1918*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
27. Peter Thomson, *The Cambridge introduction to English theatre 1660-1900*, Cambridge university press, Cambridge, 2006.
28. J.L. Styan, *The English Stage, A history of drama and performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
29. Gary Jay Williams, *Theatre Histories, an introduction* ,Routledge, New York, 2006.
30. Erica Fischer – Lichte, μτφρ. Γ, Σαγκριώτης, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου*, Πλέθρον, Αθήνα 2012.
31. Φύλλις Χάρτνολ, μτφρ. Ρούλα Πατεράκη, *Ιστορία του Θεάτρου, Υποδομή*, Αθήνα, 1980.
32. <https://facultystaff.richmond.edu/~creamer/milton/archives/2001/200109atxt>
33. [https://en.wikipedia.org/wiki/London\\_theatre\\_closure\\_1642](https://en.wikipedia.org/wiki/London_theatre_closure_1642)
34. [https:// https://www.asc.ox.ac.uk/](https://www.asc.ox.ac.uk/)
35. [en.wikipedia.org/wiki/Maddermarket Theatre](https://en.wikipedia.org/wiki/Maddermarket_Theatre)
36. [https://en.wikipedia.org/wiki/Ruth\\_Spalding](https://en.wikipedia.org/wiki/Ruth_Spalding)
37. [https://www.imdb.com/name/nm0714878/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0714878/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

38. [https://en.wikipedia.org/wiki/Caedmon\\_Audio](https://en.wikipedia.org/wiki/Caedmon_Audio)
39. <https://www.thetimes.co.uk/article/peter-wood-vl68h390grl>
40. <https://www.linkedin.com/in/thomas-strode-04464743>
41. <https://www.britannica.com/biography/John-Milton>
42. <https://www.theguardian.com/world/2001/sep/18/september11.usa30>
43. [https://en.wikipedia.org/wiki/Samson\\_\(Handel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Samson_(Handel))

---

ΤΕΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ