

Σύγκριση

Τόμ. 5 (1993)



**Αριάν Μνουςκίν, 1789 / Ανδρέας Στάικος, 1843:
Θέατρο Ιστορία Σκηνοθεσία**

Πηγή Κουτσογιαννοπούλου

doi: [10.12681/comparison.10714](https://doi.org/10.12681/comparison.10714)

Copyright © 2016, Πηγή Κουτσογιαννοπούλου



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κουτσογιαννοπούλου Π. (2017). Αριάν Μνουςκίν, 1789 / Ανδρέας Στάικος, 1843: Θέατρο Ιστορία Σκηνοθεσία. *Σύγκριση*, 5, 66–83. <https://doi.org/10.12681/comparison.10714>

Αριάν Μνουσκίν, 1789 / Ανδρέας Στάικος, 1843

Θέατρο Ιστορία Σκηνοθεσία

ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ ΘΑ ΓΝΩΡΙΣΟΥΝ ΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΠΑΝΤΟ-
δύναμων και χαρισματικών σκηνοθετών (Αντουάν, Γκροτόφσκι, Κο-
πώ, Κρεγκ, Κουν, Στανισλάφσκι) οι οποίοι θα δώσουν μια καινούρ-
για ώθηση στο θέατρο μέσα από διαφορετική αντιμετώπιση του
θεατρικού κειμένου και της παράστασης. Οι αλλαγές αυτές στο θέα-
τρο είναι απόρροια βαθύτερων κοινωνικοπολιτικών και οικονομικών
ανακατατάξεων κατά τις οποίες ηγετικές μορφές θα επιβληθούν και
θα συνεπάρουν τα πλήθη. Μέσα στα πλαίσια αυτής της πολιτικής
διαμόρφωσης το θέατρο έχει σαν σημείο εκκίνησης το κείμενο, ιδω-
μένο όμως μέσα από την προσωπικότητα του σκηνοθέτη. Η επανα-
τοποθέτηση και προσέγγιση του θεατρικού έργου από το σκηνοθέτη
θα καταλήξει στη «γραφή» της θεατρικής παράστασης που θα λαμ-
βάνει υπ' όψη της την εξέλιξη του θεατρικού κοινού στο οποίο απευθύνε-
ται, αφού η θεατρική παράσταση στοχεύει στο διάλογο ανάμεσα στο σκη-
νοθέτη-ηθοποιό και το θεατή. Ο σκηνοθέτης λοιπόν, που ως τότε ταυτιζό-
ταν με το συγγραφέα, θα πάρει μια καινούργια διάσταση: θα ετοιμάσει και
θα ασκήσει μια σειρά ηθοποιών σ' ένα «θεατρικό λόγο» όπου η κίνηση, η
μουσική, ο χώρος, τα αντικείμενα θα συμμετέχουν στο θεατρικό Γίγνεσθαι.
Στη Γαλλία, ο Αρτό θα έρθει, με το έργο του *Το Θέατρο και το Είδωλό
του*¹, να δώσει θεωρητικό υπόβαθρο σ' αυτή την δραματοποίηση της «α-
πόλυτης παράστασης»· είδος υπερθεάματος, σκληρής γυμναστικής άσκη-
σης του λόγου του σώματος και της ψυχής, που θυμίζει την *commedia
dell'arte*, σε μια πιο απελευθερωμένη και ανοικτή μορφή. Το θέατρο-γιορ-
τή απευθύνεται πια σ' ένα πολύ ευρύτερο κοινό και θα εκτυλίσσεται σ' ένα

χώρο όπου δεν θα υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στους ηθοποιούς και τους θεατές. Βέβαια όταν ο Αρτό μιλάει για τη δημιουργία αυτής της θεατρικής έκφρασης προϋποθέτει την παρουσία του σκηνοθέτη που έχει το ρόλο του αρχιερέα της τελετής στον οποίον οι ηθοποιοί υπακούουν.

Το θέατρο-γιορτή δεν θα μπορέσει να το πραγματοποιήσει ο Αρτό, αλλά μια καινούργια πλειάδα σκηνοθετών, που θα βγουν μέσα από μια καινούργια πολιτικοκοινωνική θεώρηση της ζωής, όπου το κοινωνικό σύνολο θα απαιτήσει να παίξει επιτέλους ένα πρωταρχικό ηγετικό ρόλο.

Οι ανακατατάξεις αυτές θα προβληθούν στο Παρίσι και την Πράγα το 1968, στην Αθήνα το 1973 με την εξέγερση του Πολυτεχνείου, με πρωταρχικά πολιτικό χαρακτήρα λόγω παρουσίας της δικτατορίας. Η πολιτικοκοινωνική μεταλλαγή θα φέρει στο προσκήνιο μια άλλη μορφή σκηνοθέτη που θα βρει τον ενσαρκωτή της στο πρόσωπο της Αριάν Μνουςκίν στη Γαλλία.

Ποια είναι λοιπόν η αλλαγή στο ρόλο του σκηνοθέτη; Είναι η δημιουργία μιας συλλογικής δουλειάς αυτοσχεδιασμών και συνεργασίας σκηνοθέτη και ηθοποιών πάνω σε ένα συγκεκριμένο θέμα, προκειμένου να φθάσουν στην παράσταση και την αποτύπωση του λόγου.

Αυτή τη σχέση σκηνοθέτη-ηθοποιών-κειμένου-θεατή θα εξετάσουμε μέσα από τη θεατρική παράσταση του 1789 από το θίασο της Μνουςκίν στη Γαλλία και το 1843 στην Ελλάδα από το θίασο του Ανδρέα Σταϊκου. Οι ιστορικές στιγμές θα ερμηνευθούν από το θεατρικό παιχνίδι.

Στη Γαλλία, η Αριάν Μνουςκίν, επικεφαλής μιας ερασιτεχνικής θεατρικής ομάδας, συμπράττει στην ίδρυση του «Θεάτρου του Ήλιου», ονομασία που απεικονίζει τους στόχους και τις προσπάθειες των μελών της: ανάδειξη μιας νέας μορφής θεάτρου μέσα από μια κοινή προσπάθεια. Οι *Μικροαστοί* του Γκόρκι, *Όνειρο Θερινής Νυκτός* του Shakespeare, *Οι Κλόουν* και τέλος το 1789.

Η επιλογή του 1789 θα είναι το καταστάλαγμα μιας συνεχούς έρευνας για την ανακάλυψη ενός νέου θεάματος που θα στηρίζεται στον αυτοσχεδιασμό. Η παράσταση αυτή παρουσιάζεται στο κοινό το 1970. Μέσα στο κείμενο-πρόγραμμα του 1789, η Μνουςκίν μάς μιλάει για την πορεία της, το πέραςμά της «από τη σκηνοθεσία στη συλλογική δημιουργία» και μας αναφέρει σαν κρίσιμο στάδιο και παράδειγμα τους *Κλόουν*.

Είχαμε διαβάσει πολλά κείμενα· σε κανένα δεν σταματήσαμε. Στην προσπάθειά μας να ανακαλύψουμε ένα καινούργιο θέατρο, είχαμε την ιδέα να

οργανώσουμε ένα θέαμα με βάση λαϊκούς τύπους όπως οι Κλόουν ή Μπεκασίν. Τελικά προκρίναμε τους Κλόουν. Μια κατευθυντήρια γραμμή πολύ απλή προτάθηκε στην ομάδα, ενώ καθένας έπρεπε να ανακαλύψει, στη διάρκεια των ασκήσεων, των αυτοσχεδιασμών που κάναμε, το προσωπικό του ύφος σαν Κλόουν. Έπειτα η δημιουργία έγινε συλλογική και υπάκουσε στο διάλογο ανάμεσα στους ηθοποιούς και το σκηνοθέτη, ο οποίος έγινε, γι' αυτούς ένα βλέμμα. Το βλέμμα αυτού που, όντας μάρτυρας όσων καθένας προσφέρει με τον αυτοσχεδιασμό του, τον βοηθάει να προσδιορίσει το σωστότερο δυνατό χώρο και χρόνο για την ανάδειξη (αξιοποίηση) της δημιουργίας του.²

Σχετικά με το 1789, η κατευθυντήρια γραμμή θα διαγραφεί ύστερα από γνώση των γεγονότων μέσα από μαθήματα ιστορίας, προσωπική μελέτη του ηθοποιού και προβολή κινηματογραφικών ιστορικών έργων. Όμως προς αποφυγή οποιασδήποτε ταύτισης ανάμεσα στα ιστορικά πρόσωπα και τους ηθοποιούς και κατά συνέπεια τους θεατές, η Μνουσκίν ρίχνει την εξής ιδέα: «Το "Θέατρο του Ήλιου" παρουσιάζει ένα θέαμα που παίζεται από τους σαλτιμπάγκους του 1789»,³ πράγμα που επιτρέπει να γίνει μια κριτική στα ιστορικά γεγονότα.

«Η Αριάν», μας μεταφέρει ο Ανρί Γκουγιέ, «δεν περιορίζεται στο ρόλο του "προσεκτικού θεατή". Ο ρόλος της ήταν "να αισθάνεται και να προαισθάνεται", με άλλα λόγια να εξασφαλίσει την πιστότητα της πολιτικής ανάγνωσης των γεγονότων, να επιλέξει τα πιο σημαντικά ιστορικά κείμενα, να ενοποιήσει τους αυτοσχεδιασμούς μεταξύ τους και τέλος να βοηθήσει στην ολοκλήρωση όλων των στοιχείων που δεν είχαν βρει ακόμη την οριστική τους μορφή από τους ηθοποιούς».⁴

Η μεταμόρφωση του σκηνοθέτη υλοποιείται με το 1789: παρατηρητής, συντονιστής, ενσαρκωτής, καταχωρητής και συν-γραφέας της παράστασης σε όλα τα επίπεδα: στο θεατρικό παιχνίδι, στο λόγο, στα κουστούμια, στα φώτα. Ο σκηνοθέτης-συγγραφέας-ηθοποιός βρίσκεται στο κέντρο μιας συλλογικής μαγικής τελετουργίας.

Μαρτυρία του νέου ρόλου του σκηνοθέτη βρίσκουμε στο κείμενο-πρόγραμμα του 1789 διατυπωμένη από την ίδια την Μνουσκίν:

Προτιμούμε το θέαμα που ετοιμάζει η ομάδα να είναι αυτό που θέλει η ομάδα και όχι αυτό που θέλει το σύστημα της επιλογής. Το μερίδιό μου ως σκηνοθέτη είναι μεγάλο και μου φτάνει με το παραπάνω. Εγώ υποδεικνύω τη μορφή του θεάματος χωρίς να την επιβάλλω. Η παρέμβασή μου συνίσταται στο να πραγματοποιηθεί μια σύνθεση.⁵

Την κοπιαστική δουλειά των αυτοσχεδιασμών και την κατάλληλη επιλογή καθώς και το πέρασμα σε μια σύνθεση κατανοητή και αντιπροσωπευτική των στόχων της ομάδας, μπορούμε να παρακολουθήσουμε μέσα από το κείμενο-πρόγραμμα του 1789, σταματώντας στους αυτοσχεδιασμούς της πτώσης της Βασιλλίλης:

Η μακρά και κάποτε δύσκολη πορεία μάς επέτρεψε, ύστερα από διάφορα και απολύτως απαραίτητα στάδια που περάσαμε, να ανακαλύψουμε τα συστατικά στοιχεία αυτού του γεγονότος, μας οδήγησε σε μια θεατρική πλοκή μεστή νοήματος:

- στην αποδόμηση ενός πολιτικού μηχανισμού
- στη διήγηση που κάνει ο λαός για την ίδια του τη νίκη
- και στη γιορτή η οποία επανατοποθετεί όλα αυτά τα στοιχεία σε μια ατμόσφαιρα παιχνιδιού και θεατρικής αποτελεσματικότητας που αποτελούν ανάσα για το θεατή.⁶

Στο ρόλο επίσης του σκηνοθέτη ανήκει και η επιλογή του θέματος που θα καταλήξει στη θεατρική δημιουργία και παράσταση: «Όπως όλοι οι σκηνοθέτες που είναι και διευθυντές του θιάσου, η Αριάν Μνουσκίν παίζει καταρχήν τα έργα που θέλει να ανεβάσει», μας πληροφορεί ο Ανρί Γκουγιέ: «“προσωπικοί λόγοι” υπαγορεύουν την επιλογή του θεάματος, για το οποίο βέβαια προϋποθέτουν μια ορισμένη γραμμή, κάποια θεώρηση, ένα όραμα».⁷

Και έρχεται η ίδια η Μνουσκίν να μας εξηγήσει το λόγο για τον οποίο επιλέχθηκε το 1789:

Έφτασε ο καιρός να αναρωτηθούμε περισσότερο για την ουσία αυτού που πρόκειται να διηγηθούμε. Θέλαμε το περιεχόμενο να είναι κοινό στους θεατές και τους ηθοποιούς. Η Ιστορία της Γαλλίας και μάλιστα αυτή που αποτελεί αφετηρία της σημερινής κοινωνίας, η Επανάσταση του '89, μας φάνηκε ότι ανταποκρινόταν σ' αυτήν την απαίτηση.⁸

Θα παρακολουθήσουμε λοιπόν την αφύπνιση του έθνους, που σύσσωμο θα ξεσηκωθεί ενάντια στο μοναρχικό και καταπιεστικό σύστημα, κυρίως μέσα από το συνειδητοποιημένο λόγο πολίτη της υψηλής και μεσαίας αστικής τάξης. Εμποτισμένος από τα φιλοσοφικά κηρύγματα κυρίως του Ρουσό, ο αστός δεν θα περιορισθεί να παίζει ένα ρόλο καθοριστικό στην πολιτική και κοινωνική ζωή, αλλά θα απαιτήσει να καταγραφεί το πρώτο σύνταγμα, προς όφελός του βέβαια —δεν έχουμε παρά να αναφερθούμε στο άρθρο που αφορά τη διατήρηση της περιουσίας—, ενώ τα

αναφαίρετα δικαιώματα του ανθρώπου ήταν ελευθερία, ισότητα και αδελφοσύνη.

Ο λαός θα ακολουθήσει το κάλεσμα του «αδελφού» του αστού, αφού μέχρι σήμερα μόνους αίτιους της δυστυχίας του έβλεπε τους συχνάζοντες τους κύκλους του μονάρχη και τους απεσταλμένους του για το μάζεμα των φόρων. Όμως ο βασιλιάς παραμένει ακόμη ο καλός πατέρας που αγνοεί τα προβλήματα του λαού του, διότι δεν ενημερώθηκε από τους συνεργάτες του.

Τις ελπίδες, τον αγώνα του απλού λαού, που κάθε νικητήριο άγγελμα τον ενθουσιάζει και γίνεται αφορμή λαμπρής γιορτής, θα μας παρουσιάσει ο θίασος της Αριάν Μνουςκίν. Αλλά συνάμα θα μας σκιαγραφήσει τα προβλήματα και τους κινδύνους μιας καινούργιας αρχής που караδοκεί να ενθronισθεί στην θέση της παλιάς. Οι αντιφάσεις και τα λάθη των πρωταιτίων της Γαλλικής Επανάστασης θα φανερωθούν μέσα από την επιλογή της μορφής του θεάματος, μέσα από το θεατρικό παιχνίδι καθώς και την επιλογή του χώρου, της σκηνογραφίας και του φωτισμού.

Μια παράλληλη πορεία με αυτή της Αριάν Μνουςκίν ως προς τη συλλογική συνεργασία και δημιουργία ηθοποιών, σκηνοθέτη-συγγραφέα θα ακολουθήσει και ο Ανδρέας Στάικος για το 1843.

«Αρχισαν Πρόβες σε ... Άγραφο Έργο», θα είναι ο τίτλος της εφημερίδας *Τα Νέα*,⁹ προκειμένου να εκφράσει την έκπληξη μπρος στο μέγεθος αυτής της επιχείρησης, που βρήκε τον ενσάρκωτή της, το 1990, στην Ελλάδα, στο πρόσωπο του Στάικου. Στο «Αττικό Θέατρο» της 7' Σεπτεμβρίου, το 1843 θα γραφτεί «κατά την διάρκεια των δοκιμών πάνω στη σκηνή».¹⁰ Ο τρόπος προετοιμασίας των ηθοποιών προκειμένου να λάβουν μέρος στο θεατρικό παιχνίδι μάς θυμίζει το «Θέατρο του Ήλιου».

«Μέσα από την μελέτη ιστορικών και θεατρικών γεγονότων, μέσα από συζητήσεις, αυτοσχεδιασμούς και παιχνίδια»¹¹ θα φθάσουν στο θεατρικό κείμενο, απόρροια αυτοσχεδιασμού και θεατρικού παιχνιδιού. Γι' αυτή την αλληλοεπίδραση και αλληλοεξάρτηση θεατρικού παιχνιδιού, γραφής και σκηνοθεσίας θα μας μιλήσει ο Ανδρέας Στάικος:

Η γραφή γεννούσε αυτομάτως τη σκηνοθεσία τους και η σκηνοθεσία αυτομάτως τη γραφή τους. Σύγχυση ή ταύτιση της γραφής και της σκηνοθεσίας.¹²

Δεν είναι μόνο ο ρόλος του σκηνοθέτη που μεταβάλλεται αλλά και αυτός του ηθοποιού που έχει την ελευθερία να φαντασθεί και να δημιουργή-

σει το ρόλο του, ενώ ο σκηνοθέτης-συγγραφέας-ηθοποιός συμμετέχει, συντονίζει και κρίνει την παράσταση:

Οι ηθοποιοί εγκατέλειπαν το ρόλο του εκτελεστικού οργάνου, αναλαμβάνοντας, κατά το δυνατόν, τη μοίρα του ρόλου τους ενώ ο συγγραφέας έπαιζε τον ηθοποιό με τους ηθοποιούς.¹³

Βλέπουμε λοιπόν ότι τόσο ο Στάικος όσο και η Μνουςκίν συνεργάζονται με τους ηθοποιούς πάνω σ' ένα πλαίσιο, προκειμένου να φθάσουν στην τελική μορφή του έργου μέσα από τους αλληπάλληλους αναπροσαρμοζόμενους αυτοσχεδιασμούς.

Και προς την επιλογή του πλαισίου του έργου, ιστορικό ως προς τον τίτλο, ο Στάικος φαίνεται να ασπάζεται την κατευθυντήρια γραμμή της Μνουςκίν. Βέβαια το 1843 μας θυμίζει την απαίτηση μιας άρχουσας και «εγκολαπτόμενης»¹⁴ αστικής τάξης για παραχώρηση Συντάγματος και συνταγματικών ελευθεριών. Όμως στο έργο αυτό, η εξέγερση της τότε ηγεσίας αποτελούμενη από το στρατό δεν είναι το ζητούμενο της θεατρικής πράξης. Το 1843 είναι η αφορμή για τους ηθοποιούς για «να παίζουν» μια άλλη ιστορική στιγμή που είναι το 1821 και πιο συγκεκριμένα να αναστήσουν την ατμόσφαιρα και τους εμπνευστές της πριν την Επανάσταση του '21. Το θέατρο λοιπόν, δοσμένο μέσα από το παίξιμο μιας αστικής λόγιας τάξης, θα αναβιώσει το λαμπρό παρελθόν που υποκίνησε την επανάσταση ενός έθνους και ενός λαού. Ταξίδι μέσα στο χρόνο, δεδομένου ότι το έργο αυτό που γράφτηκε στο Βουκουρέστι δεν πρόλαβε να παιχθεί, διότι η μάχη του Δραγατσανίου σήμανε το τέλος της καλλιτεχνικής ζωής και την αρχή του αγώνα. Ταξίδι μέσα στο χώρο, διότι οι «επιζήσαντες» ή όσοι φαίνονται ότι επέζησαν —θα μάθουμε στην συνέχεια ότι κάποιος εγκατέλειψε τον αγώνα και πήρε το όνομα άλλου— θα συναντηθούν στη Σύρα για το ύστατο παιχνίδι.

Μία από τις ηρωίδες της παράστασης, η ΜΑΝΤΩ, θα αναφωνήσει:

Κάμποσο καιρό πριν η φωτιά της Επανάστασης ξεσπάσει, εμείς την είχαμε κλείσει στου θεάτρου το σπιρτόκουτο. Παίζαμε με τη φωτιά, Όλγα, με τη φωτιά. [σσ. 18-19]

Ο επαναστατικός ρόλος του θεάτρου, που προηγείται, προβλέπει και προετοιμάζει κάθε αλλαγή, είτε πολιτική είτε κοινωνική, υπογραμμίζεται. Επίσης γίνεται σαφές ο ρόλος των Ελλήνων των παραδουναβίων ηγεμονιών, που με τη δημιουργία θιάσου «παρουσίαζαν έργα εθνεγερτικού χαρακτήρα επηρεασμένα από το Διαφωτισμό και τα διδάγματα του Κοραή».¹⁵

Τα δύο θεατρικά έργα, το 1789 και το 1843, ως προς την ιστορική τους αφετηρία παρουσιάζουν το εξής κοινό σημείο: επανάσταση της «άρχουσας αστικής τάξης» για επιβολή συντάγματος που θα μπορέσει να τους εξασφαλίσει περισσότερα δικαιώματα και ηγετικό ρόλο στην πολιτική ζωή του τόπου. Η μορφή όμως που θα λάβει κάθε θεατρική παράσταση θα αντανακλά τους στόχους και τα μηνύματα της εκάστοτε ιστορικής στιγμής και της συλλογικής θεατρικής δημιουργίας.

Ο στόχος και των δύο παραστάσεων είναι το θεατρικό παιχνίδι. Και αυτή άλλωστε θα είναι η κατευθυντήρια γραμμή.

Στο 1789 «οι σαλτιμπάγκοι διηγούνται την ιστορία της Γαλλικής Επανάστασης», με αποτέλεσμα να αποφευχθεί ο κίνδυνος του λιβανισμού κάποιων ηρώων που, στο τέλος-τέλος, δεν θα υπήρχαν εάν ο λαός δεν είχε δώσει το αίμα του. Το «Θέατρο του Ήλιου» απέφυγε επίσης να παρουσιάσει μόνο το λαό, ηθοποιό και ενσαρκωτή των πολιτικοκοινωνικών αλλαγών. Στο 1789 «το ιστορικό γεγονός βιώνεται σε καθημερινό επίπεδο από τους ανθρώπους του λαού, ενώ οι θεατές έρχονται σε άμεση επαφή με την ιστορική καθημερινότητα».¹⁶

Θέατρο-μέσα-στο-θέατρο, η παράσταση του 1789 παρουσιάζει τρία επίπεδα: Οι ηθοποιοί του «Θεάτρου του Ήλιου» αναβιώνουν, το 1970, τις ιστορικές μνήμες του παρελθόντος μέσα από τις δικές τους εμπειρίες, ιστορικές και θεατρικές (δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτή η παράσταση έρχεται μετά το Μάη του '68), υποδυόμενοι τους σαλτιμπάγκους του 1789, που παίζουν αυτή την ιστορική φαρσική εποποιία, μέσα στην οποία εκτυλίσσονται καινούργια θεάματα: οι μαριονέτες, η μιμητική αναπαράσταση και το πανηγύρι (θα μπορούσαμε βέβαια να συμπεριλάβουμε ακόμη και τις διενέξεις στη Βουλή), πράγμα που δίνει τη δυνατότητα αποστασιοποίησης και άσκησης κριτικής.

Η αναπαράσταση με πελώριες μαριονέτες —ανθρώπινου μεγέθους¹⁷— «της γνωστής κωμωδίας», όπως μας προσδιορίζουν οι σκηνικές οδηγίες, «της Γενικής Συνέλευσης των Τριών Τάξεων» (σ. 21). Ο όρος κωμωδία ίσως ξαφνιάζει, αλλά μας προετοιμάζει για το θέαμα που πρόκειται να παιχθεί με «ήρωες»: μια κακομαθημένη πεισματάρη βασίλισσα, έναν άβουλο ηλίθιο βασιλιά, κοντόφθαλμους και κουτοπόνηρους αντιπροσώπους του κλήρου και των ευγενών. Πρόκειται για μια χοντροκομμένη φάρσα που ετοιμάζεται κατά του λαού.¹⁸ Κινώντας τα νήματα της μαριονέτας, οι σαλτιμπάγκοι μάς αφήνουν να δούμε τα νήματα των δολοπλοκιών.

Ο ρόλος της μίμησης σκηνών δίνει τη δυνατότητα να παρουσιασθούν παράλληλα διάφορα γεγονότα της εποχής, που βοηθούν ώστε να διαμορφώσει ο θεατής μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα, αφού θα αναγκασθεί να ερμηνεύσει τις κινήσεις των μίμων: π.χ. η ανακήρυξη των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στις αποικίες, το κρύψιμο του ψωμιού από τους αρτοποιούς που θέλουν να επωφεληθούν από την κρίση, η πορεία των γυναικών στις Βερσαλλίες. Όλες αυτές οι σκηνές συγκλίνουν στη δημιουργία ενός ρυθμού ισάξιου της εποποιίας της Επανάστασης.

Η μίμηση λοιπόν, πέρα από το ότι επιταχύνει τη δραματική πορεία του έργου, παίζει συχνά το ρόλο της μοίρας που αποφασίζει για τη λύση: το τέλος της Επανάστασης με τη νίκη των αστών εις βάρος του λαού. Θα παρακολουθήσουμε σαν θεατές τους αστούς-θεατές που παρακολουθούν το έργο της Επανάστασής τους. Οι διδασκαλίες μάς πληροφορούν για το περιεχόμενο του έργου:

Ένας γελωτοποιός παρουσιάζει ένα παραμύθι σύμφωνα με το αστείο ιταλικό ρεπερτόριο «πανταλονάντ»¹⁹: Η αστική τάξη βγάζει το λαό έξω από ένα μπαούλο για να σκοτώσει τους ευγενείς και τον κλήρο. Στη συνέχεια τον ξανακλείνει μέσα και υποκλίνεται ικανοποιημένη από τα χειροκροτήματα και γέλια των ομοίων της. Όμως τα γέλια μεταμορφώνονται σε κραυγές τρόμου όταν ο λαός ξαναβγαίνει από το μπαούλο του και προσπαθεί να πνίξει τον αστό που φωνάζει την Εθνοφυλακή. Ο στρατιωτικός νόμος εφαρμόζεται: Πυρ! Και οι αστοί ευχαριστημένοι φεύγουν από το «θέατρο» εν πομπή και παρατάξει... [σσ. 31-32]

Με έντονο το σατιρικό στοιχείο παρουσιάζεται η εκμετάλλευση του αγώνα του λαού από την αστική τάξη που τελικά θα επωφεληθεί από την ανατροπή της προηγούμενης πολιτικής κατάστασης.

Το πανηγύρι τέλος είναι η κορύφωση της χαράς του λαού τροπαιοφόρου μετά την πτώση της Βασιλλής. Παράγκες θα φυτρώσουν σε χρόνο ρεκόρ, όπου ισορροπιστές, μίμοι και χορευτές θα λάβουν μέρος σε μια πανηγυρική ατμόσφαιρα τα στοιχεία της οποίας είχαν ήδη προαναγγεληθεί από την τρίτη εικόνα («Τα Τετράδια των Παραπόνων»), «πρώτη αναφορά της μεγάλης ελπίδας που γεννιέται στο βάθος της καρδιάς των πλέον στερημένων. Είναι το προοίμιο, σύμφωνα με μια συνεχή εξέλιξη, στο ξέσπασμα της χαράς του λαού, για την οποία το θέαμα αυτό έλαβε σάρκα και οστά: στιγμή έξαρσης, εφήμερης και περίπου αυθόρμητης, αφού προϋποθέτει και τη συμμετοχή του λαού».²⁰

Το πανηγύρι λοιπόν, θέαμα μέσα στο υπερθέαμα, μας δίνει τη δυνατότητα να θίξουμε ένα άλλο στοιχείο θεατρικής δομής του έργου: συμμετοχή του κοινού στα ιστορικά δρώμενα χάρις στη διάταξη του χώρου: Χώρος παραλληλόγραμμος —το θέαμα θα δοθεί στην Καρτουσερί²¹ της Βενσέν, στο Παρίσι—, όπου θα στηθούν εξέδρες προκειμένου να γίνεται η σύγχρονη παρουσίαση διαφόρων εικόνων που δίνει το γρήγορο ρυθμό της παράστασης. Επίσης οι εξέδρες δίνουν την δυνατότητα στο κοινό να κινηθεί μέσα στο χώρο και να υποδυθεί το λαό. Αλλά και οι ηθοποιοί αναμειγνύονται με το κοινό όταν διηγούνται, ο καθένας χωριστά, σ' ένα μέρος των θεατών, την κατάληψη της Βαστίλλης. Επίσης όταν οι βουλευτές θα λάβουν μέρος στις πολιτικές συζητήσεις στη Βουλή, κάποιοι από αυτούς θα κατευθυνθούν και θα καθίσουν δίπλα στους θεατές, υποδεικνύοντας ότι Βουλή είναι όλος ο θεατρικός χώρος στον οποίο συμπεριλαμβάνονται και οι θεατές.

Η ενιαία μορφή του θεάματος-επανάσταση θα δοθεί με την παρουσία του ΑΦΗΓΗΤΗ που αρχίζει σαν να πρόκειται για παραμύθι στο οποίο δίνει την μορφή του μύθου:

Μια φορά κι ένα καιρό σ' ένα κράτος, που λησμονήσατε, ήταν ένας βασιλιάς άρρωστος, εξουθενωμένος από τα βάσανα. (*Ο βασιλιάς, που στηρίζεται σε μια πατερίτσα, ανεβαίνει με δυσκολία πάνω στην εξέδρα.*) Αυτός ο ταλαίπωρος βασιλιάς, επειδή αισθανόταν το θάνατο να πλησιάζει, κάλεσε τους υπηκόους του. Ανέβασαν πρώτα τη χήνα. (*Ένας θεατρίνος του οποίου το κουστούμι και η στάση θυμίζουν τον ευγενή, πλησιάζει το βασιλιά, τον μυρίζει και κάνει μεταβολή*). Αλλά η χήνα είπε ότι δεν μπορούσε να κάνει τίποτα. Ας φωνάξουν το κοράκι...

[σ. 19]

Το παραμύθι και ο μύθος είναι άλλο ένα στοιχείο της αποστασιοποίησης που επιχειρείται για να γίνει δυνατή η κριτική παρουσίαση της ιστορίας.

Το θεατρικό παιχνίδι δεν εξαντλείται με το θέατρο-μέσα-στο-θέατρο, ή τη συμμετοχή του κοινού στο έργο (μάλλον θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για διάλογο ηθοποιών και κοινού). Για να υπογραμμίσουν ότι παίζουν θέατρο, οι σαλτιμπάγκοι μακιγιάρονται ή αλλάζουν πάνω στη σκηνή, καταργώντας τη θεατρική σύμβαση.

Όλα τα μέσα, ενδύματα δηλωτικά του ρόλου, φωτισμοί για κάθε επίπεδο, προβολείς για τις θεαματικές σκηνές, είναι στην υπηρεσία του θεατρικού παιχνιδιού του παρελθόντος που παίζεται στο παρόν, και μας

επαναλαμβάνεται ότι αυτό που βλέπουμε είναι θέατρο όπου μπορούμε να πάρουμε μέρος σαν κοινό και να αισθανθούμε κοντά μας τον ηθοποιό που ως τώρα θεωρούσαμε ιερό τέρας.

Η θεατρική παράσταση του 1789 είναι ένα παιχνίδι μέσα στο χρόνο και το χώρο όπου το ένα θέαμα έρχεται και προσαρμόζεται μέσα στο άλλο, με κοινό στόχο την κριτική της Ιστορίας και αναδημιουργία του θεάτρου γιορτή-τελετουργία.

Το θέατρο-μέσα-στο-θέατρο και το θεατρικό παιχνίδι θα είναι και η μορφή του 1843 του Ανδρέα Σταΐκου.²² Όπως επισημαίνει ο ίδιος: «Η τυχοδιωκτική σχεδόν προσπάθεια υπαγορεύτηκε αποκλειστικά και μόνο από την επιθυμία του παιχνιδιού της ανακατωσούρας, της μεταμφίεσης των ρόλων».²³

Όμως το θεατρικό παιχνίδι θα εκτυλιχθεί στο χώρο της παραδοσιακής σκηνής, αφού το μεγαλύτερο μέρος των σκηνών θα παιχθεί στο σπίτι του προέδρου του δημαρχιακού συμβούλου στη Σύρα, πόλη με πλούσια θεατρική ζωή. Τα θεατρικά πρόσωπα συγκεντρώνονται σ' αυτό το πολιτιστικό και εμπορικό κέντρο της Ελλάδας, για να παίξουν τη *Θυσία*, που γράφτηκε το 1821, πριν από το ξέσπασμα της Επανάστασης η οποία και διέκοψε τις πρόβες.

Οι ηθοποιοί του 1990 καλούνται να ενσαρκώσουν τους ηθοποιούς-ερασιτέχνες του 1843 που με την σειρά τους θα μας παρουσιάσουν το 1821. Μέσα από τα τρία επίπεδα διαφαίνεται η σχέση «θεάτρου και ζωής, θεάτρου και πολιτικής, θεάτρου και ιστορίας [...]». Η θεατρικότητα ως κύριος μοχλός του έργου επιτρέπει να λειτουργήσει το πέρασμα από το 1821 στο 1843 και στο 1990: η μετάβαση δηλαδή από τις παραδουνάβιες ηγεμονίες, με τους εξιδανικευμένους ερασιτέχνες του θεάτρου, οραματιστές σε όλα τα επίπεδα, στη Σύρα, με τους απομυθοποιημένους ήρωες του Δραγατσανίου και τους αυτοσχέδιους θεατρίνους, και από κει στη σημερινή Αθήνα, με τους ηθοποιούς του Αττικού Θεάτρου, συνειδητούς παίχτες, γνώστες των θεατρικών και κοινωνικών συμβάσεων».²⁴

Το θεατρικό παιχνίδι, τα τρία επίπεδα μέσα στο χρόνο, μας δίνουν την ευκαιρία της κρίσης και της επίκρισης. Η κατάργηση της θεατρικής σύμβασης δεν οφείλεται μόνο στις αλλαγές των ρόλων αλλά και στο λόγο: εκεί που οι σαλτιμπάγκοι του 1789 με το κωμικό στοιχείο μάς έδειχναν το ρόλο του θεάτρου, ο ηθοποιός του 1843 μας μιλάει για το θέατρο και για τη σκηνοθεσία, ενώ «παιίζει θέατρο» σε κάθε στιγμή της ζωής του.

Το θέατρο είναι αυτό που κρατάει άσβεστη τη φλόγα της Επανάστασης θα μας πει η ΜΑΝΤΩ, που έρχεται στη Σύρα για να εκτελέσει την τελευταία εντολή του συζύγου της, του κόμητος Λα-Μπρουγιέρ: να θέσει το θεμέλιο λίθο για την ανέγερση του θεάτρου. Στην συνέχεια θα αναφερθεί στους ξένους και Έλληνες λόγιους φιλοσόφους και καλλιτέχνες που θα παίξουν το ρόλο του εμπνευστή και εμψυχωτή:

Ξένες και δικές μας πνοές κρατούσαν τη φλόγα ζωντανή. Βολταίρος, Μεταστάσιος, Αλφιέρι, Ρακίνας, Χριστόπουλος, Ρίζος... [σ. 19]

Θεατρική και καλλιτεχνική παράδοση με αφετηρία το Βουκουρέστι θα αποτελέσουν το έναυσμα για την Επανάσταση.

Οι μεταμφιέσεις, στη ζωή και το θέατρο, η αλήθεια και το ψέμα, επαναλαμβάνονται μέσα από το λόγο και την κίνηση. Ο ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, που ως τώρα εθεωρείτο νεκρός στη μάχη του Δραγατσάνιου, θα αποκαλύψει επιτέλους στην Όλγα, το δεύτερο γυναικείο πρόσωπο και νυν ηθοποιό, ότι ο έρωτάς του προς αυτήν τον έσπρωξε να πάρει μέρος στο θεατρικό έργο που δεν παίχτηκε το 1821:

Μεταμφιέστηκα σε ό,τι εσείς θα αγαπούσατε...

«Γιατί νομίζετε πως υπάρχει το θέατρο;» τον ρωτάει η ΟΛΓΑ.

Για να μεταμφιέζονται οι άνθρωποι σε ό,τι ονειρεύονται να είναι, και ακόμα περισσότερο να μεταμφιέζονται σε ό,τι οι άλλοι ονειρεύονται γι' αυτούς. [σ. 49]

Σύμφωνα με την Όλγα-ηθοποιό, το θέατρο-παιχνίδι, το θέατρο-ζωή δεν είναι παρά μια συνεχής μεταμφίεση και συνεπώς ένα συνεχές ψέμα ή καλύτερα μια συνεχής αυταπάτη ή αντικατοπτρισμός. Με τη φράση, «Την αλήθεια λέω σαν ψέμα, το ψέμα αλήθεια είναι για μένα» (σ. 47), καθορίζονται οι νόμοι του θεατρικού παιχνιδιού που συχνά έχει προεκτάσεις στη ζωή. Άλλωστε ο ρόλος της θεατρίνας, σύμφωνα με το κείμενο, είναι: «Να δείχνει ότι δεν είναι και να λέει ό,τι δεν πιστεύει» (σ. 27).

Το διττό ρόλο της θεατρικής παράστασης, του ψέματος και της αλήθειας, μέσα από το παίξιμο του 1789, μέσα και από το λόγο στο έργο του Στάικου, θα παρακολουθήσουμε με την πρόβα του 1821. Ακολουθείται όλη η ιεροτελεστία του θεάτρου και μάλιστα των πατριωτικών σκετς των αρχών του αιώνα: αναγγελία του τίτλου του έργου και του συγγραφέα.

Το έργο του Αλέξανδρου Σακελλάρη *Η Θυσία*.

Χτυπά το πόδι του τρεις φορές στο πάτωμα, δίνοντας το σύνθημα της εκκίνησης. [σ. 59]

Όμως λάθος προσδοκία· η παράσταση δεν θα αρχίσει, διότι η ΟΛΓΑ και νυν ηθοποιός καριέρας αισθάνεται την ανάγκη να παίζει το ρόλο του σκηνοθέτη:

Με συγχωρείτε. Προτείνω να διαβάσουμε όρθιοι. Η κίνηση, ακόμη και η στοιχειώδης κίνηση, προσδίδει χρώμα και ρυθμό. [σ. 60]

Εν τω μεταξύ ο Παναγιώτης Αργυρόπουλος, που παίζει το παιδί της Ελλάδας, λησμόνησε τι ακριβώς έκανε και οι άλλοι τον πληροφορούν. Και αυτή η προετοιμασία της πρόβας επιτρέπει στο θεατή να γνωρίζει εκ των προτέρων το θέμα και τις κινήσεις του έργου, συνεπώς να αποστασιοποιηθεί από την παράσταση. Και η όλη ιεροτελεστία ξεκινά και πάλι. Το ύφος του έργου μάς θυμίζει δημοτικό τραγούδι, διάλογο ανάμεσα στην Ελλάδα και την Ελευθερία που ζητάει σαν τίμημα την ζωή των δύο παλληκαριών. Στο τέλος του έργου «οι ηθοποιοί παρατάσσονται για να υποκλιθούν στο κοινό, εκτός του Π. Αργυρόπουλου που παραμένει στο έδαφος» (σ. 66). Αυτή η εικόνα καταργεί την αποστασιοποίηση με αποτέλεσμα δευτερόλεπτα ανησυχίας για το κοινό που ταυτίζεται με το ρόλο και βλέπει τον ηθοποιό νεκρό και που δίνει τη θέση της στο γέλιο όταν ακούγεται η φωνή της ΟΛΓΑΣ-σκηνοθέτη:

Παναγιώτη, σηκωθείτε.

Π. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ: Με συγχωρείτε. Ξεχάστηκα. (Σηκώνεται).

Ήταν ο γλυκύτερος θάνατος. [σ. 66]

Πέρα από την πρόβα για το θεατρικό έργο έχουμε και την ομιλία που θα εκφωνήσει η Μαντώ στα πλαίσια της τελετής για το θεμέλιο λίθο. Θα αναφερθεί στο ρόλο του προέδρου του συμβουλίου Κωστάκη Λάππα (που στην πραγματικότητα είναι ο Αλέξανδρος Σακελλάρης, πράγμα που η Μαντώ γνωρίζει και αφήνει να καταλάβει και ο θεατής από τις διάφορες αντιδράσεις της μέσα στο έργο). Κατά συνέπεια, η Μαντώ, εκθειάζοντας τους αγώνες του Κ. Λάππα παίζει θέατρο με ένα συγκεκριμένο στόχο: να κοροϊδέψει και να εκδικηθεί τον άνθρωπο που δεν στάθηκε στο ύψος του και στο ύψος των περιστάσεων. Θα φθάσει μάλιστα να του προτείνει να «παίζει το ρόλο» του Αλέξανδρου Σακελλάρη, δηλαδή τον πραγματικό του εαυτό, για να τον εκδικηθεί και στο επίπε-

δο του λόγου και της πράξης (η Μαντώ θα βγάλει μαχαίρι και εκείνος σαν υπνωτισμένος θα πέσει επάνω).

Όλο αυτό το θεατρικό παιχνίδι πάνω στην αλήθεια και το ψέμα, χαρακτηριστικό του θεατρικού γίγνεσθαι, στην πραγματικότητα δεν είναι παρά τακτοποίηση λογαριασμών. «Για να ξοφλήσουμε κάποια παλαιά χρέη» (σ. 51), θα μας αποκαλύψει η ΟΛΓΑ, γυρίζοντάς μας στην ανθρώπινη φύση του ηθοποιού, με τα ελαττώματα και τις αδυναμίες του που υπάρχουν στην προετοιμασία της παράστασης αλλά που απορροφώνται και χάνονται πάνω στη σκηνή.

Το θέατρο-μέσα-στο θέατρο, όπως λειτούργησε στο 1789 και το 1843, ερμηνεύει κάποιες ιστορικές καταστάσεις με αποτέλεσμα να γίνεται μια καινούργια ανάγνωση της Επανάστασης. Ο διάλογος θεάτρου-ιστορίας θεατροποιεί τα γεγονότα ώστε να φαίνονται πιο ξεκάθαρα.

Η πολιτική κριτική πάνω στη Γαλλική Επανάσταση, που περνάει από τη διαλεκτική του χθες και του σήμερα, φέρνει στην επιφάνεια τους λόγους που οδήγησαν στο τέλος της: η αβουλία του βασιλιά, η ανικανότητα, η κακία και η διαστροφή των προνομιούχων τάξεων, η παιδική αφέλεια του λαού και κυρίως η ύπουλη θέση της αστικής τάξης. Στο λόγο του Μαρά ενυπάρχουν τα αρνητικά στοιχεία που θα σημάνουν το τέλος μιας εποχής μοναδικής:

Η ιστορική ερμηνεία επιλέχθηκε για να παρουσιάσει τον σημαντικό ρόλο του λαού και να δείξει ότι η αστική τάξη τον παραμέρισε και σφετερίσθηκε την νίκη του. Πρόκειται για μια νέα ερμηνεία της Ιστορίας δοσμένη με φαντασμαγορικό τρόπο όπου ο θεατρικός λόγος βρίσκει την καλύτερή του έκφραση.²⁵

Το όραμα του Αρτό να παρουσιάσει ένα θέατρο κατ' εξοχήν πανοραμικό, θέατρο-γιορτή απευθυνόμενο στο «πλήθος» που θα γίνει κοινωνός των δρώμενων, σ' ένα χώρο όπου δεν υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στους ηθοποιούς και στους θεατές, βρήκε την τέλεια μορφή του με το 1789 της Αριάν Μνουσκίν. Σύμφωνα με την εφημερίδα *Μοντ*:

Το «Θέατρο του Ήλιου» ξαναδιαβάζει την Ιστορία όπως διδάσκεται στο σχολείο [...]. Τα πάντα τίθενται επί τάπητος, η Ιστορία και το Θέατρο με τον ίδιο τρόπο αντιστροφής των μύθων. Όπως τα σύμβολα και τα θρυλικά λόγια της εποχής αναφέρονται με κριτικό πνεύμα, το ίδιο διάφορα σκηνικά τεχνάσματα έχουν αξιοποιηθεί με ασυνήθιστο τρόπο. Το θέαμα έχει οργανωθεί με τρόπο αντίθετο από την δραματική εξέλιξη. Το

πρώτο μέρος, «Πόρτα Ανοικτή προς την Ελπίδα», είναι πανοραμικό, ζωηρό, ενθουσιώδες. Στο δεύτερο μέρος, η ατμόσφαιρα γίνεται καταπιεστική. Ψέματα και συμβιβασμοί δημιουργούν ένταση στη πράξη.²⁶

Η αποστασιοποίηση και η κριτική που υπάρχουν στο 1843 αντανακλάται στο κάπως επιτηδευμένο παίξιμο των ηθοποιών, κι επιτρέπει την κριτική πάνω στα κοινωνικά γεγονότα. Μέσα από τα λόγια της ηθοποιού-προσώπου ΟΛΓΑΣ «Κύριε, το μέλλον αυτής της χώρας, το δικό σας και το δικό μου μέλλον είναι το παρελθόν» (σ. 46) στιγματίζεται η προγονολατρία και ο ρομαντισμός του Έλληνα που αντί να ζει το παρόν και να διαγράφει το μέλλον, κομπάζει για τα κατορθώματα του παρελθόντος. Μέσα από αυτό το παρελθόν αναδύεται η πεμπτουσία του Έλληνα με τα ελαττώματα και τα προτερήματά του.

Από την αρχαιότητα, ο μύθος του Έλληνα καταφερτζή, παμπόνηρου μηχανορράφου βρίσκει σαν πρότυπο τον Οδυσσέα. Στο έργο του Ανδρέα Σταϊκού υπάρχει ο Κωστάκης Λάμπας και πρώην Αλέξανδρος Σακελλάρης. Ο συναγωνιστής του θα εκφράσει αυτή τη διαδοχική αλήθεια:

Πώς σώθηκες στο Δραγατσάνι, ξέρω. Θέλω όμως να μου πεις πώς σώθηκες το 490 π.Χ. στη μάχη του Μαραθώνα! [...]

... να μου διηγηθείς την προϊστορική περίοδο της ζωής σου. Πώς σώθηκες στον κατακλυσμό! Πώς κατόρθωσες να βρεθείς κι εσύ μέσα στην κιβωτό του Νώε! [σ. 33]

Από την προϊστορική εποχή ο Έλληνας τα καταφέρνει, επιζεί, πολλές φορές όμως προδίδοντας τον εαυτό του και τους άλλους, βρίσκοντας και επιχειρήματα που δικαιολογούν αυτή του την ντροπή:

Παναγιώτη, δικαιωνίζουμε το γένος των Ελλήνων. Αν δεν ζούσες εσύ, αν δεν ζούσα εγώ, αν δεν ζούσαν τόσοι και τόσοι, αν δεν ζούσαν οι περισσότεροι, τι αξία θα είχε η θυσία των άλλων; Ποιος θα την απολάμβανε, ποιος θα την υμνούσε και σε ποιον θα γινόταν παράδειγμα; [σ. 33-34]

Μέσα από την προδοσία και το ψέμα ο νυν ΚΩΣΤΑΚΗΣ ΛΑΜΠΑΣ θα ανέρθει κοινωνικά και πολιτικά:

Κατέρχομαι κι εγώ στον πολιτικό στίβο και φιλοδοξώ να περιβληθώ το βουλευτικό αξίωμα προς το παρόν... [σ. 25]

λέει στη Μαντώ, άρτι αφιχθείσα από το Παρίσι, ενώ ανακαλύπτουμε ένα άλλο πρόσωπο, όταν μιλάει για το ίδιο θέμα στον Αργυρόπουλο:

Της προδοσίας, της δειλίας και των τύψεων τον πηλό θα σμίξω και το πολιτικό μέλλον μου, ολόλαμπρο θα χτίσω. [σ. 45-46]

Η προδοσία μπορεί να πάρει μορφή καπηλείας. Είναι η περίπτωση του ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, ο οποίος στο όνομα των ιδανικών του πολέμησε με αυταπάρνηση και ενθουσιασμό στο Δραγατσάνι με τον Ιερό λόγο των σπουδαστών:

Το λεπίδι του βουνού αποκεφάλιζε τον πιο μεγάλο και τον πιο κόκκινο ήλιο που είδανε ποτέ τα μάτια. Γύρω τα άνθη σφάζονταν και στρώθηκε η γης με παπαρούνες. [σ. 44]

Στη συνέχεια θα εκμεταλλευθεί αυτή του την προσφορά:

Μόνο και μόνο επειδή είχα λάβει μέρος στη μάχη εκείνη μου ανοίχτηκαν διάπλατα οι πόρτες. Άνοιξε η τύχη μου. Η συμμετοχή μου στη μάχη αποδείχτηκε χίλιες φορές πιο επικερδής από οποιοσδήποτε σπουδές, κληρονομίες και προίκες. [σ. 34]

Και έρχεται ο ρόλος που παίζουν στο θέατρο του 1821 να τους τιμωρήσει, αναγκάζοντας να προφέρουν τα λόγια που πρόδωσαν. Ο Αλέξανδρος Σακελλάρης και νυν ΚΩΣΤΑΚΗΣ ΛΑΠΠΑΣ, που εγκατέλειψε τη μάχη, υποδουόμενος το παιδί της Ελλάδας, της ζητά:

Τ' άρματα που βαστώ, θα τα τιμώ μέχρι την ύστερη πνοή μου. [σ. 65]

Ο ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ και νυν έμπορος ζητάει:

Την αδικία που τρέφεται από καρπό περίσσιο, πλούτο εμπόριο και χρήμα, να μη δω. [σ. 65]

Και τ' ανδρείκελα αυτά, δραματική παρωδία του ανθρώπου, θα γίνουν θεατές της ίδρυσης του θεάτρου της Σύρας, θεάτρου του ελληνικού αγώνα.

Το θέατρο είναι η κιβωτός της μνήμης ενός έθνους. [σ. 66]

Η διάσπαρτη εθνική λήθη θα στεγαστεί [σ. 67],

μας ενημερώνει η ΜΑΝΤΩ, υπογραμμίζοντας τους άρρηκτους δεσμούς Ιστορίας και Θεάτρου.

Η πολιτική και κοινωνική ζωή του τόπου, στηριγμένες πάνω στο ψέμα θα έχουν αντίκτυπο πάνω στην καλλιτεχνική ζωή:

Θα δίδονται παραστάσεις εναντίον της μνήμης και παραστάσεις ομοιώματα της μνήμης, κατὰ τις εθνικές εορτές, ομοιώματα κι αυτές των εθνικών εορτών. [σ. 67]

Καπηλεία λοιπόν των εθνικών επετείων, των ιδανικών και οι ήρωες του '21 θα αποτελούν χορό μεταμφιεσμένων. Στη θέση του Οδυσσέα, στη νεότερη Ελλάδα, θα μπει η αλεπού: «Αλέξανδρε, θα σε κάνω αλεπού» (σ. 70), λέει η ΟΛΓΑ στον Κωστάκη Λάππα, αφού τον έσωσε από το μαχαίρι της Μαντώ, αποκαλύπτοντάς του ότι τον αναγνώρισε.

Και μια η Μαντώ θα σε φορά και μια εγώ θα σε φορώ, παντοτινά να μας ζηλεύουν οι επερχόμενες γενιές. [σ. 70]

Το σύμβολο της πονηριάς, της επιβίωσης, του ελιγμού αλλά και νεκρό, άδαιο ζώο, θα είναι η μοίρα του προδότη επίορκου. Και τώρα μπορεί ο θεατής να καταλάβει την υπερρεαλιστική ρήση της ΟΛΓΑΣ προς τον Παναγιώτη: «Ο τολμών ηττάται» (σ. 50).

Κοινωνικές κρίσεις και πολιτικές επικρίσεις έρχονται σε δεύτερο επίπεδο: το 1843 παραμένει στο επίπεδο του θεατρικού παιχνιδιού. Η φριχτή σκληρή ειλικρίνεια των λόγων απαλύνεται χάρις στο θέατρο και τον ηθοποιό. Τα πάντα εκτυλίσσονται με τη λογική του παιχνιδιού και του ονείρου. Η τελευταία εικόνα που δείχνει το ταξίδι των δύο γυναικών (αναχώρηση από τη Σύρα προφανώς) όπου υπάρχει αλλαγή των ρόλων ανάμεσα στην Μαντώ και την Όλγα, μας κάνει να αναρωτιόμαστε κατὰ πόσο τα προηγούμενα που παρακολουθήσαμε συνέβησαν πραγματικά ή ήταν πλάσματα της φαντασίας των ηρωίδων ή έργου που έπαιξαν στο καράβι. Στο στόμα της ΜΑΝΤΩΣ ακούμε τα λόγια που είχε εκστομίσει η Όλγα:

Τώρα που το καράβι μας βρίσκεται στη μέση της θάλασσας, φανέρωσε μου το μυστικό του ταξιδιού.

Και η απάντηση της ΟΛΓΑΣ:

Η αρχή βρίσκεται στο τέλος. Στις 7 Ιουνίου του 1821. [σ. 70]

Στο Βουκουρέστι τελειώνει μια θεατρική και κοινωνική ζωή για την ελληνική παροικία που θα ξεριζωθεί και θα θελήσει να ξανασυνδεθεί με την Ελλάδα. Το θέατρο, αρχή και τέλος των πάντων, φάντασμα των ιστορικών και των ατομικών πεπρωμένων θα μας ξαναθυμίζει και θα μας παρασύρει στο δικό του παιχνίδι.

Το 1789 και το 1843, αποτέλεσμα συλλογικής δημιουργίας, κατορθώνουν να δώσουν μια άλλη ερμηνεία στην Ιστορία. Το θεατρικό παιχνίδι έρχεται για να καταργήσει την θεατρική σύμβαση και λίγο μετά να την επαναφέρει, έτσι ώστε ο θεατής να συμμετέχει σε αυτή την πρωτεύκη αλλαγή των ρόλων.

Σ η μ ε ι ώ σ ε ι ς

1. ARTAUD (Antonin), *Le Théâtre et son double*, στο *Oeuvres complètes*, τ. IV, Παρίσι: Gallimard, 1964, σσ. 158-159.
2. Πρβλ. MIGNON (Paul-Louis), «Ariane Mnouchkine», *L'Avant-scène*, αρ. 526/527, Παρίσι, 1/15 Οκτωβρίου 1973, σ. 17.
3. THÉÂTRE DU SOLEIL, 1789, texte-programme, Παρίσι: Stock, [«Théâtre ouvert»], 1971, σ. 86.
4. GOUHIER (Henri), *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Παρίσι: Flammarion, 1989, σ. 185.
5. GODARD (Colette), *Le Théâtre depuis 1968*, Παρίσι: Jean-Claude Lattès, 1980, σ. 44.
6. THÉÂTRE DU SOLEIL, όπ., σ. 93.
7. GOUHIER, σ. 184.
8. THÉÂTRE DU SOLEIL, όπ., σ. 86.
9. *Τα Νέα*, Αθ. 23/11/1990.
10. ΣΤΑΙΚΟΣ (Ανδρέας), 1843, Αθ.: Βιβλ. της «Εστίας», 1991, οπισθόφυλλο.
11. *Ελευθεροτυπία*, 10/10/1991.
12. ΣΤΑΙΚΟΣ, *αυτ.*
13. *Αυτ.*
14. *Αντί*, αρ. 461, Αθ., 8 Μαρτίου 1991.
15. ΣΤΑΙΚΟΣ, *αυτ.*
16. DORT (Bernard), «L'Histoire jouée», *L'Avant-scène*, αρ. 526/527, όπ., σ. 9.
17. Η μαριονέτα ανθρώπινου μεγέθους πρωτοχρησιμοποιήθηκε στην παράσταση από το θέατρο «Bread and Puppet» (1962 έτος ιδρύσεώς του). Ιδε συνέντευξη της Α. MNOUCHKINE στην Colette GODARD, όπ.
18. *L'Avant-scène*, όπ.: «ΜΑΡΙΑ-ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΑ: Πάτερ μου, εάν της (τρίτης Τάξης) κάναμε μια μικρή φάρσα; ΚΛΗΡΟΣ: Μια φάρσα, Κυρία; Μάλιστα, έχω μια ιδέα: εάν της κλείναμε την πόρτα στη μούρη!» (σ. 21).
19. Pantalonnade: Φάρσα σκαμπρόζικη του ιταλικού ρεπερτορίου.
20. BONNEROT (Sylviane), *Visages du théâtre contemporain*, Παρίσι: Masson et Cie, 1971, σ. 213.
21. Cartoucherie: Παλαιά, εργοστάσιο που έφτιαχνε φυσίγγια.
22. ΣΑΜΑΡΑ (Ζωή), «Ποιητική και Μεταφυσική: Θέατρο μέσα στο Θέατρο», *Σύγκριση*, Τεύχ. αρ. 2-3, Θεσσαλονίκη Νοέμβρης 1991, σ. 74.
23. ΣΤΑΙΚΟΣ, *αυτ.*
24. *Βήμα*, Αθ. 3 Μαρτίου 1991.
25. BONNEROT, *αυτ.*
26. GODARD, όπ., σ. 45.

S o m m a i r e

Pighi KOUTSOYANNOPOULOU, *Ariane Mnouchkine*, 1789 / *Andréas Staïkos*, 1843: *Théâtre - histoire - mise en scène*

1789 d'Ariane Mnouchkine en France et 1843 d'Andréas Staïkos en Grèce sont deux exemples de création collective: une improvisation précédant l'écriture de la pièce,

où tout langage théâtral se met au service d'une relecture de l'Histoire. Relecture critique grâce à une distanciation par la présence du théâtre dans le théâtre. En ce qui concerne 1789, la pantomime, les marionnettes seront introduits dans la représentation de la Révolution. 1843 sera le prétexte pour jouer la guerre de libération nationale de 1821. Dans les deux cas le passé (1789 ou 1821) illumine et explique le présent (1968 ou 1843-1990) par la démystification des «héros» et de leurs «idéaux». Ainsi, ces deux pièces pourraient être considérées comme prophétiques pour l'homme de cette fin de siècle, pleine de changements brusques et rapides dans le monde, prouvant encore une fois que l'art est précurseur de tout bouleversement.

