

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΞΕΝΙΑ ΑΗΔΟΝΟΠΟΥΛΟΥ

Ο ΧΑΡΟΛΑΝΤ ΠΙΝΤΕΡ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ, 1961-2006:  
σκηνοθετικές προσεγγίσεις και κριτικές αποτιμήσεις

Επταμελής επιτροπή κρίσης  
Ανδρέας Δημητριάδης  
Γλυκερία Καλαϊτζή  
Νικηφόρος Παπανδρέου  
Αντώνης Γλυτζουρής  
Ιουλία Πιπινιά  
Έλση Σακελλαρίδου  
Έφη Σταμούλη

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 2013



## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	5
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	7
<b>1. ΤΑ ΕΡΓΑ.....</b>	<b>17</b>
1.1. ΜΙΑ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ.....	19
1.2. ΕΙΚΟΣΙ ΤΕΣΣΕΡΑ ΕΡΓΑ.....	25
1.2.1. <i>Το δωμάτιο</i> .....	25
1.2.2. <i>Πάρτι γενεθλίων</i> .....	27
1.2.3. <i>Ο βουβός υπηρέτης</i> .....	32
1.2.4. <i>Ένας ασήμαντος πόνος</i> .....	35
1.2.5. <i>Ο επιστάτης</i> .....	38
1.2.6. <i>Νυχτερινό σχολείο</i> .....	43
1.2.7. <i>Οι νάνοι</i> .....	45
1.2.8. <i>Επίδειξη μόδας</i> .....	48
1.2.9. <i>Ο εραστής</i> .....	50
1.2.10. <i>Ο γυρισμός</i> .....	53
1.2.11. <i>Τοπίο</i> .....	59
1.2.12. <i>Σιωπή</i> .....	61
1.2.13. <i>Νύχτα</i> .....	63
1.2.14. <i>Παλιοί καιροί</i> .....	64
1.2.15. <i>Νεκρή ζώνη</i> .....	67
1.2.16. <i>Προδοσία</i> .....	71
1.2.17. <i>Άλλοι τόποι: Οικογενειακές φωνές, Σταθμός Βικτώρια, Ένα είδος Αλάσκας</i> .....	74
1.2.18. <i>Ένα για τον δρόμο</i> .....	79
1.2.19. <i>Βουνίσια γλώσσα</i> .....	81
1.2.20. <i>Φεγγαρόφωτο</i> .....	84
1.2.21. <i>Τέφρα και σκιά</i> .....	87
1.2.22. <i>Η επέτειός μας</i> .....	90
<b>2. Η ΠΡΩΤΗ ΕΠΑΦΗ.....</b>	<b>93</b>
2.1. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΛΑΤΟΣ.....	95
2.1.1. <i>Το Θέατρο Τσέπης και Το δωμάτιο (1961)</i> .....	95
2.1.1.1. <i>Η υποδοχή του έργου</i> .....	95
2.1.1.2. <i>Η κριτική για την παράσταση</i> .....	100
2.2. ΚΥΡΙΑΖΗΣ ΧΑΡΑΤΣΑΡΗΣ.....	117
2.2.1. <i>Το Ελεύθερο Θέατρο και οι πρώτες παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη</i> .....	117
2.2.2. <i>Το δωμάτιο (1962) και Ένας ασήμαντος πόνος (1963)</i> .....	120
<b>3. ΠΙΝΤΕΡΙΚΗ ΘΗΤΕΙΑ .....</b>	<b>133</b>
3.1. ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ .....	135
3.1.1. <i>Από τη σιωπή στον λόγο του Θεάτρου Τέχνης</i> .....	135
3.1.2. <i>Ο επιστάτης (1966)</i> .....	141
3.1.2.1. <i>Η υποδοχή του έργου</i> .....	141
3.1.2.2. <i>Η κριτική για την παράσταση</i> .....	156
3.1.3. <i>Ο γυρισμός (1967)</i> .....	164
3.1.3.1. <i>Η υποδοχή του έργου</i> .....	164
3.1.3.2. <i>Η κριτική για την παράσταση</i> .....	178
3.1.4. <i>Πάρτι γενεθλίων (1969)</i> .....	184
3.1.4.1. <i>Η υποδοχή του έργου</i> .....	184
3.1.4.2. <i>Η κριτική για την παράσταση</i> .....	192
3.1.5. <i>Παλιοί καιροί (1973)</i> .....	197
3.1.5.1. <i>Η υποδοχή του έργου</i> .....	197
3.1.5.2. <i>Η κριτική για την παράσταση</i> .....	204
3.1.6. <i>Προδοσία (1981)</i> .....	210
3.1.6.1. <i>Η υποδοχή του έργου</i> .....	210
3.1.6.2. <i>Η κριτική για την παράσταση</i> .....	216
3.1.7. <i>Συμπεράσματα</i> .....	221
3.2. ΜΙΝΩΣ ΒΟΛΑΝΑΚΗΣ.....	227
3.2.1. <i>Βολανάκης και Πίντερ</i> .....	227
3.2.2. <i>Δύο «απιστίες»: Ένας ασήμαντος πόνος και Επίδειξη μόδας (1976)</i> .....	231

3.2.2.1.	Η υποδοχή των έργων.....	231
3.2.2.2.	Η κριτική για την παράσταση.....	237
3.2.3.	<i>Η επιστροφή (1977)</i> .....	245
3.2.3.1.	Η υποδοχή του έργου.....	245
3.2.3.2.	Η κριτική για την παράσταση.....	250
3.2.4.	<i>Δύο ανίγματα: Οι νάνοι και Επίδειξη μόδας (1991)</i> .....	257
3.2.4.1.	Η υποδοχή των έργων.....	257
3.2.4.2.	Η κριτική για την παράσταση.....	262
3.2.5.	<i>Φεστιβάλ Πίντερ: δεύτερη απόπειρα (1992-1993)</i> .....	266
3.2.5.1.	Υποδοχή έργων και παραστάσεων .....	266
3.2.6.	Συμπεράσματα.....	271
3.3.	<b>ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΝΤΥΠΑΣ</b> .....	275
3.3.1.	<i>Ο Αντώνης Αντύπας και το Απλό Θέατρο</i> .....	275
3.3.2.	<i>Άλλοι τόποι: Οικογενειακές φωνές, Σταθμός Βικτώρια και Μια κάποια Αλάσκα (1988)</i> ..	278
3.3.2.1.	Η υποδοχή των έργων.....	278
3.3.2.2.	Η κριτική για την παράσταση.....	281
3.3.3.	<i>Φεγγαρόφωτο (1995)</i> .....	286
3.3.3.1.	Η υποδοχή του έργου.....	286
3.3.3.2.	Η κριτική για την παράσταση.....	290
3.3.4.	<i>Νεκρή ζώνη (2000)</i> .....	300
3.3.4.1.	Η υποδοχή του έργου.....	300
3.3.4.2.	Η κριτική για την παράσταση.....	304
3.3.5.	<i>Η επέτειός μας (2002)</i> .....	313
3.3.5.1.	Η υποδοχή του έργου.....	313
3.3.5.2.	Η κριτική για την παράσταση.....	316
3.3.6.	<i>Πάρτι γενεθλίων (2005)</i> .....	320
3.3.6.1.	Η υποδοχή του έργου.....	320
3.3.6.2.	Η κριτική για την παράσταση.....	324
3.3.7.	Συμπεράσματα.....	331
4.	<b>ΑΛΛΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ</b> .....	335
4.1.	<b>ΝΙΚΟΣ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ</b> .....	337
4.2.	<b>ΝΙΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ</b> .....	347
4.3.	<b>ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ</b> .....	357
4.4.	<b>ΣΠΟΡΑΔΙΚΕΣ ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ</b> .....	361
4.4.1.	<i>Πρώτα ανεβάσματα</i> .....	361
4.4.2.	<i>Επαναλήψεις</i> .....	364
5.	<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	373
	<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b> .....	383
	<b>Α. ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	385
	<b>Β. ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	415
	<b>Γ. ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ-ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	433
	<b>ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ</b> .....	447

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Με την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που με συμβούλεψαν και μου συμπαραστάθηκαν προκειμένου να φέρω σε πέρας τη συγγραφή της.

Ευχαριστώ θερμά τα μέλη της Συμβουλευτικής Επιτροπής και ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Νικηφόρο Παπανδρέου, ο οποίος με καθοδήγησε και με ενθάρρυνε σε όλα τα στάδια εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής. Οι συμβουλές και οι καίριες παρατηρήσεις του υπήρξαν σύμμαχος και οδηγός μου. Ένα ιδιαίτερο ευχαριστώ θα ήθελα να απευθύνω στην κ. Έλση Σακελλαρίδου που δέχτηκε κατ' επανάληψη να συνομιλήσει και να μοιραστεί τις γνώσεις της μαζί μου, καθώς επίσης και να με βοηθήσει στην έρευνά μου. Ευχαριστώ από καρδιάς τον κ. Βίκτωρα Αρδίττη για τις επιστημονικές του υποδείξεις αλλά κυρίως για την ηθική στήριξη που γενναιόδωρα μου προσέφερε.

Οφείλω να ευχαριστήσω τις ηθοποιούς Ρένη Πιττακή και Μαριέττα Ριάλδη, τον ηθοποιό Γιάννη Βόγλη και τους σκηνοθέτες Νίκο Χουρμουζιάδη και Δημήτρη Κολλάτο, οι οποίοι εμπλούτισαν την έρευνά μου με τις μαρτυρίες τους. Επίσης, τον σκηνοθέτη Αντώνη Αντύπα που έθεσε το αρχείο του Απλού Θεάτρου στη διάθεσή μου.

Ένα θερμό ευχαριστώ θα ήθελα να απευθύνω στον καλό μου φίλο και συνάδελφο Αλέξανδρο Ευκλείδη για τις πολύτιμες συμβουλές του και για την υποστήριξη που αφειδώς μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας και συγγραφής της παρούσας διατριβής. Στον φίλο μου Νώντα Αγγέλου που μοιράστηκε τις τεχνικές γνώσεις του μαζί μου, ένα μεγάλο ευχαριστώ για τον χρόνο που μου διέθεσε γενναιόδωρα. Για την πολύπλευρη υποστήριξή τους θα ήθελα να ευχαριστήσω τους φίλους μου, Κωστή Κορνέτη, Κατερίνα Κωνσταντινάκου, Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, Ελένη Ναλμπάντη και Όλγα Χατζηακώβου.

Για την αμέριστη συμπαράσταση και μνημειώδη υπομονή του, ευχαριστώ τον σύντροφό μου Θωμά Χλωρό, ο οποίος στήριξε με κάθε τρόπο την προσπάθειά μου. Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω την απέραντη ευγνωμοσύνη μου απέναντι στους γονείς και την αδελφή μου, που με στηρίζουν –χωρίς ενδοιασμούς– σε κάθε δοκιμασία.



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η διεθνής αναγνώριση του Harold Pinter επισφραγίστηκε το 2005 όταν τιμήθηκε από τη Σουηδική Ακαδημία με τη μεγαλύτερη διάκριση για έναν εν ζωή συγγραφέα, το Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας. Ωστόσο, πρόκειται για μία βράβευση που απλώς επισήμανε ένα γεγονός φανερό από καιρό: το πνευματικό μέγεθος ενός συγγραφέα που σφράγισε με το έργο του την πορεία όχι μόνο του αγγλικού αλλά και του ευρωπαϊκού θεάτρου του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι θεωρητικοί του θεάτρου στράφηκαν προς την ανάλυση των ιδιαιτεροτήτων της δραματουργίας του σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα μετά την εμφάνισή του στα θεατρικά πράγματα, ενώ οδηγήθηκαν στην επινόηση του ειδικού όρου «Pinteresque», «πιντερικός», προκειμένου να περιγράψουν το απολύτως προσωπικό συγγραφικό του ύφος.

Από πολύ νωρίς, ο Πίντερ αναγνωρίστηκε και από την ελληνική κριτική ως εκπρόσωπος του νεωτερικού θεάτρου που προανήγγειλαν συγγραφείς όπως ο Μπέκετ (Samuel Beckett), ο Ιονέσκο (Eugène Ionesco) και ο Ζενέ (Jean Genet),<sup>1</sup> ενός θεάτρου που, σύμφωνα με την Έφη Βαφειάδη, χαρακτηρίστηκε «με μια πληθώρα ονομασιών όπως θέατρο του παράλογου, αντιθέατρο, πρωτοποριακό θέατρο, μεταφυσική φάρσα, τραγική κωμωδία, κριτικό θέατρο, τραγικωμωδία». Τελικά, ο τίτλος που επικράτησε και μάλλον κατοχυρώθηκε από την ιστορία, παρά την ασάφειά του, είναι αυτός του θεάτρου του παραλόγου, που οφείλει την πατρότητά του στον θεωρητικό Μάρτιν Έσλιν (Martin Esslin).<sup>2</sup> Όπως και οι άλλοι συγγραφείς του παραλόγου, ο Πίντερ εμφανίστηκε στη χώρα μας σε μια περίοδο ευρύτερων αναζητήσεων στο χώρο του θεάτρου. Την «περίοδο της άνθισης»,<sup>3</sup> όπως ονομάζει ο Πλάτων Μαυρομούστακος το χρονικό διάστημα από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 έως τον Απρίλιο 1967, κατά τη διάρκεια της οποίας, παρατηρήθηκε «ο γενικός προσανατολισμός του ελληνικού θεάτρου προς τον σύγχρονο, κυρίως ευρωπαϊκό, προβληματισμό για τη σκηνική πράξη».<sup>4</sup> Η πορεία του ελληνικού θεάτρου προς την ανανέωση, αν και θα ανακοπεί βίαια από τη δικτατορία των συνταγματαρχών, θα

---

<sup>1</sup> Βλ. Έφη Βαφειάδου-Ταυρίδου, «Το θέατρο του παράλογου στην Ελλάδα», *Διαβάζω*, τχ. 37, Δεκέμβριος 1980, σ. 54.

<sup>2</sup> Στα ξένα κύρια ονόματα ακολουθήσαμε τη σύγχρονη τάση απόδοσής τους με τον απλούστερο ορθογραφικό τρόπο (φωνητική απόδοση), πχ. Σέξπιρ και όχι Σαίξπηρ. Αντίθετα, στα παραθέματα ακολουθήσαμε την ορθογραφία του πρωτοτύπου και στην παραστασιογραφία την ορθογραφία του προγράμματος της παράστασης. Τον ίδιο κανόνα ακολουθήσαμε και για τα ονόματα των χαρακτήρων των έργων.

<sup>3</sup> Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2005, σσ. 103-108.

<sup>4</sup> Ο.π., σ. 107.

επανακάμψει και θα βρει τους κανονικούς της ρυθμούς από την επόμενη δεκαετία 1970-1980,<sup>5</sup> ήδη από τα τελευταία χρόνια της δικτατορίας. Τελικά, στη διάρκεια της τελευταίας εικοσαετίας του 20<sup>ού</sup> αιώνα δημιουργούνται οι συνθήκες για την απρόσκοπτη ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης στη χώρα μας, ενώ ειδικά η αναζήτηση και παρουσίαση σημαντικών σύγχρονων έργων της παγκόσμιας δραματουργίας αποτελεί πλέον επιδίωξη όλο και περισσότερων θιάσων.<sup>6</sup>

Ο Πίντερ υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλής, ιδιαίτερα μετά τη δεκαετία του '80, όταν δεν περνούσε χρονιά που να μην συμπεριλαμβάνεται κάποιο έργο του στο ρεπερτόριο των ελληνικών θεάτρων.<sup>7</sup> Από ένα σύνολο τριάντα ενός θεατρικών έργων<sup>8</sup> του βρετανού δραματουργού, είκοσι τρία παραστάθηκαν στην Ελλάδα από τον Ιανουάριο 1961 μέχρι τον Ιανουάριο 2006, ενώ τα πιο σημαντικά εξ αυτών γνώρισαν επανειλημμένα ανεβάσματα από διαφορετικούς θιάσους.<sup>9</sup> Ας σημειώσουμε ότι τα πιο δημοφιλή έργα του Πίντερ στη χώρα μας υπήρξαν ο *Εραστής*, ο *Επιστάτης* και οι *Παλιοί καιροί* που παρουσιάστηκαν εννιά φορές το πρώτο και οκτώ το δεύτερο και το τρίτο, έως τον Ιανουάριο 2006.

Το θέατρο του Πίντερ, από την εμφάνισή του ακόμα, έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον των μελετητών παγκοσμίως και αποτελεί ένα από τα πιο πολυσυζητημένα θέματα στην ιστορία του σύγχρονου θεάτρου. Η βιβλιογραφία που σχετίζεται με αυτό είναι ιδιαίτερος εκτενής, και θα ήταν αδύνατο να την καταγράψουμε στο σύνολό της, πόσο μάλλον που δεν περιορίζεται στην αγγλική γλώσσα.<sup>10</sup> Τα βασικά στοιχεία της προβληματικής του Πίντερ, η υπαρξιακή αγωνία απέναντι στο άγνωστο, η βαθιά μοναξιά του ανθρώπου μέσα στο άπειρο του χρόνου, η άλλοτε λυτρωτική και άλλοτε καταστροφική λειτουργία της μνήμης του, η αδυναμία του να επικοινωνήσει ουσιαστικά με τον κοινωνικό του περίγυρο αλλά και η αέναη αναζήτηση της πραγματικής του ταυτότητας, σε συνδυασμό με το μείζον ζήτημα της καταπάτησης

---

<sup>5</sup> Ο.π., σ. 108.

<sup>6</sup> Ο.π., σσ. 169-244.

<sup>7</sup> Βλ. Χρονολόγιο, κεφ. 6.2.

<sup>8</sup> Σύμφωνα με τον κατάλογο της επίσημης ιστοσελίδας του Πίντερ:

<http://www.haroldpinter.org/plays/index.shtml>

<sup>9</sup> Αντίθετα, από τα δεκατρία σύντομα σκετς του μόνο ένα, η *Νύχτα*, βρήκε το δρόμο του προς την ελληνική θεατρική σκηνή, πράγμα που εξηγείται από την εξαιρετικά μικρή διάρκεια αυτών των αυτοτελών κειμένων.

<sup>10</sup> Βλ. ενδεικτικά τη σχολιασμένη καταγραφή κάποιων από τα κυριότερα αγγλόφωνα συγγράμματα που σχετίζονται με την ανάλυση του έργου του βρετανού δραματουργού στην εισαγωγή της διδακτορικής διατριβής της Τόνιας Ι. Τσαμούρη: *Γράφοντας για τη θεατρική σκηνή και τη μεγάλη οθόνη: φαινομενολογικές αναζητήσεις στο θεατρικό και κινηματογραφικό έργο του Χάρολντ Πίντερ*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Μάιος 2009, σσ. 10-11.

των θεμελιωδών ελευθεριών του που ανέκυψε στα έργα της τελευταίας δημιουργικής περιόδου του συγγραφέα, πυροδότησαν ποικίλες προσεγγίσεις της δραματουργίας του από σημαντικούς μελετητές. Από τη δεκαετία του '60 μέχρι τις μέρες μας, εκτός από κάποιες μονογραφίες και την επίσημη βιογραφία του συγγραφέα από τον Μάικλ Μπίλινγκτον (Michael Billington),<sup>11</sup> έχουν προκύψει αναρίθμητες μελέτες που αναλύουν τη δραματουργία του Πίντερ μέσω διαφόρων μεθοδολογικών εργαλείων, όπως η ψυχαναλυτική και η φεμινιστική θεωρία, ο υπαρξισμός και οι διάφορες κοινωνικοπολιτικές προσεγγίσεις.

Παρά την πλούσια διεθνή βιβλιογραφία, η αμιγώς ελληνική παραμένει ιδιαίτερος περιορισμένη. Με εξαίρεση την πρόσφατα ολοκληρωμένη διδακτορική διατριβή της Τόνιας Τσαμούρη που αναλύει μέσω της θεωρίας της φαινομενολογίας το θεατρικό και κινηματογραφικό έργο του Πίντερ,<sup>12</sup> δεν υπάρχει στη γλώσσα μας καμία άλλη εκτενής σχετική μελέτη. Κάποια άρθρα της καθηγήτριας Έλσης Σακελλαρίδου<sup>13</sup> σε λογοτεχνικά περιοδικά και προγράμματα παραστάσεων, όπως και τέσσερα κεφάλαια από την πολύ πρόσφατη έκδοση του βιβλίου της *Θέατρο, αισθητική, πολιτική*,<sup>14</sup> συμπληρώνουν την ισχνή βιβλιογραφία στα ελληνικά.<sup>15</sup> Επίσης σημαντική είναι η συμβολή του περιοδικού *Θεατρικά Τετράδια*, δύο τεύχη του οποίου αφιερώθηκαν στο θέατρο του Πίντερ.<sup>16</sup> Για πολλά χρόνια, το *Θέατρο του παράλογου*<sup>17</sup> του Μάρτιν Έσλιν, που εκδόθηκε στη χώρα μας το 1970, ήταν το μόνο θεωρητικό βιβλίο στο οποίο συμπεριλαμβανόταν ένα κεφάλαιο αφιερωμένο στον Πίντερ. Στις διάσπαρτες εκδόσεις των θεατρικών έργων του συγγραφέα υπάρχουν ορισμένοι κατατοπιστικοί πρόλογοι που συντάσσονται από τους έλληνες μεταφραστές του,

---

<sup>11</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, London: Faber and Faber, 1996.

<sup>12</sup> Βλ. Τόνια Ι. Τσαμούρη, *Γράφοντας για τη θεατρική σκηνή και τη μεγάλη οθόνη...*, ό.π.

<sup>13</sup> Αναφερόμαστε σε άρθρα γραμμένα στην ελληνική γλώσσα, γιατί στην αγγλική υπάρχει η σημαντική διατριβή της: Elizabeth Sakellaridou, *Masks of Women: A Study of Female Characters in the Dramatic Work of Harold Pinter*, RHC University of London, Department of Drama and Theatre Studies, 1984 (*Pinter's Female Portraits*, London: Macmillan, 1988), καθώς και πλήθος άλλες ξενόγλωσσες δημοσιεύσεις.

<sup>14</sup> Βλ. Έλση Σακελλαρίδου, *Θέατρο, αισθητική, πολιτική: περι-διαβάζοντας τη σύγχρονη Βρετανική σκηνή στο γύρισμα της χιλιετίας*, Αθήνα: Παπαζήση, 2012, σσ. 145-181, 237-279, 337-359.

<sup>15</sup> Βλ. ενδεικτικά: Έλση Σακελλαρίδου, «Οι υπαρξιακές πόρτες του Πίντερ», *Δρώμενα*, τχ. 13, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1990, σσ. 29-33, «Η τοπιογραφία της ιστορίας», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Τέφρα και σκιά*, Νέα Σκηνή, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σσ. 65-71, «Η χωροταξία του φαντασιακού», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 46 («Χάρολντ Πίντερ»), Ιανουάριος 2006, σσ. 8-9, «Η διακριτική γοητεία των επετείων», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Η επέτειός μας*, Απλό Θέατρο, Αθήνα: Ιανουάριος 2002, σσ. 15-18, «Γενέθλια θανάτου», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Πάρτι γενεθλίων*, Απλό Θέατρο, Αθήνα: Δεκέμβριος 2005, σσ. 61-63.

<sup>16</sup> *Θεατρικά Τετράδια*, περιοδική έκδοση της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης», τχ. 8 («Το θέατρο του Πίντερ»), Μάρτιος 1983 και τχ. 46 («Χάρολντ Πίντερ»), Ιανουάριος 2006.

<sup>17</sup> Μάρτιν Έσλιν, *Το θέατρο του παράλογου*, μτφ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Αθήνα: Αρίων, 1970.

ωστόσο καμία συστηματική προσπάθεια θεωρητικής ανάλυσης και ερμηνείας της πιντερικής δραματουργίας δεν πραγματοποιήθηκε μέχρι πολύ πρόσφατα.

Την τελευταία δεκαετία, και ειδικά μετά τη βράβευση του συγγραφέα με το Νόμπελ Λογοτεχνίας, αυξάνεται στην Ελλάδα το εκδοτικό ενδιαφέρον για τα εξω-θεατρικά κείμενά του,<sup>18</sup> ενώ εκδίδονται και κάποιες εκτενείς συνεντεύξεις του σε έλληνες δημοσιογράφους.<sup>19</sup> Ωστόσο, η πιο σημαντική πηγή από την οποία θα μπορούσαμε να αντλήσουμε πληροφορίες για το έργο του Πίντερ αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο ανταποκρίθηκε το ελληνικό θέατρο στις απαιτήσεις του, είναι τα κείμενα των θεατρικών κριτικών, καθώς και μια σειρά επιμελημένων θεατρικών προγραμμάτων που συνόδευσαν σημαντικές παραστάσεις των τελευταίων δεκαετιών, όπως θα δούμε αναλυτικά στα κεφάλαια που θα ακολουθήσουν.

Το σημαντικό αυτό κενό στην ελληνική βιβλιογραφία θα μπορούσε να θεωρηθεί η βασική πρόκληση για την ενασχόληση της γράφουσας με το ζήτημα της παρουσίας του Πίντερ στο ελληνικό θεατρικό γίγνεσθαι. Επιθυμώντας να συσχετίσουμε την ανάλυση της δραματουργίας του με την ιστορία του μεταπολεμικού μας θεάτρου, επιλέξαμε ως κεντρικό άξονα της εξέτασής μας τη διερεύνηση της πρόσληψης του έργου του βρετανού συγγραφέα στην ελληνική σκηνή. Η παρουσία των ξένων δραματουργών στην ελληνική σκηνή αποτελεί ένα σημαντικό πεδίο έρευνας που απασχολεί τη θεατρολογική έρευνα στη χώρα μας, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη διδακτορική διατριβή του Γρηγόρη Ιωαννίδη για την πρόσληψη του ξένου δραματολογίου μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο,<sup>20</sup> όπου εξετάζεται ο τρόπος «με τον οποίο ανέβηκαν και έγιναν δεκτοί οι ξένοι θεατρικοί συγγραφείς την πρώτη εικοσαετία μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο»<sup>21</sup> στην ελληνική σκηνή. Ανάμεσά τους συγκαταλέγεται και η περίπτωση του Πίντερ, ειδικότερα η μελέτη της πρώιμης υποδοχής του έργου του από τον Δημήτρη Κολλάτο και η στιγμή

---

<sup>18</sup> Βλ. Harold Pinter, *Τέχνη, αλήθεια και πολιτική: η ομιλία στην τελετή απονομής του Νόμπελ Λογοτεχνίας 2005*, μτφ. Άρης Λασκαράτος, Αθήνα: Αιώρα, 2006, Harold Pinter, *Φωνές: πεζά και πολιτικά κείμενα 1948-2005*, μτφ. Κατερίνα Ιορδάνογλου, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2006, Harold Pinter, *Ποήματα 1948-2004*, μτφ. Νίνος Φένεκ Μικελίδης, Αθήνα: Κέδρος, 2005, Harold Pinter, *Πόλεμος*, μτφ. Τάνια Παπαδοπούλου, Αθήνα: Αιώρα, 2004.

<sup>19</sup> Βλ. Νίνος Φένεκ Μικελίδης, *Harold Pinter. Κείμενα και συνεντεύξεις*, Αθήνα: Κέδρος, 2006 και Θανάσης Λάλας, *Χάρολντ Πίντερ. Μια συνομιλία και η ομιλία στην απονομή του Νόμπελ*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2006.

<sup>20</sup> Γρηγόρης Ιωαννίδης, *Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Μάιος 2005.

<sup>21</sup> Ο.π., σ. 1.

της καθιέρωσής του από τον Κάρολο Κουν με τις παραστάσεις του *Επιστάτη* και του *Γυρισμού*.<sup>22</sup>

Οι θεωρίες της πρόσληψης και της αναγνωστικής ανταπόκρισης<sup>23</sup> που αναπτύχθηκαν στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα στη λογοτεχνία και μετατοπίζουν το ενδιαφέρον από το κείμενο στον αναγνώστη –και κατ’ επέκταση στον θεατή–, ανάγοντάς τον σε κύριο φορέα παραγωγής νοήματος, δεν είναι εύκολο να εφαρμοστούν στο θέατρο, όπως άλλωστε επισήμαναν και θεωρητικοί του θεάτρου σαν τον Μάρβιν Κάρλσον (Marvin Carlson) και τον Πατρίς Παβίς (Patrice Pavis).<sup>24</sup> Η δυσκολία άντλησης στοιχείων, λόγω της εφήμερης φύσης του θεάτρου, σε συνδυασμό με την πολυπλοκότητα του θεατρικού φαινομένου, μας οδήγησε στην επιλογή να ερευνήσουμε την πρόσληψη του Πίντερ στην Ελλάδα μέσα από την προσέγγιση της σκηνικής υποδοχής των έργων του. Θεωρήσαμε ως πρώτους<sup>25</sup> «αναγνώστες» αυτών των έργων τους έλληνες σκηνοθέτες, οι οποίοι με τον σκηνικό τους λόγο μετέφεραν τις ιδιαιτερότητες της πιντερικής δραματουργίας στο ελληνικό κοινό, επιχειρώντας αυτό που ο Ινγκάρντεν (Roman Ingarden) αποκάλεσε «συγκεκριμενοποίηση».<sup>26</sup> Με διαφορετικό τρόπο ο καθένας από αυτούς συνέβαλε στη διασάφηση των ακαθοριστιών και στη συμπλήρωση των «χασμάτων» των δραματικών κειμένων που ανέλαβε να σκηνοθετήσει, ανάγοντάς τα στο επίπεδο της αισθητηριακής εμπειρίας.<sup>27</sup>

Για τη διαπίστωση του σκηνικού αποτελέσματος κύρια πηγή πληροφοριών αποτέλεσε η κριτική, στην οποία αποτυπώνονται κατά ένα μεγάλο ποσοστό, εκτός από τα αισθητικά, τα ιδεολογικά χαρακτηριστικά και οι πνευματικοί προβληματισμοί της εκάστοτε εποχής που επηρεάζουν το «διάβασμα» του κάθε έργου, σε πρώτη φάση

---

<sup>22</sup> Βλ. ό.π., σσ. 331, 587 και το κεφάλαιο 11.4.4 «Ένας ‘βρόμικος’ συγγραφέας: Χάρολντ Πίντερ», σσ. 781-785.

<sup>23</sup> Βλ. Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μτφ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1995 και Raman Selden (επιμ.), *Από τον formalισμό στον μεταδομισμό*, μτφ. Μίλτος Πεχλιβάνος και Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Αθήνα: Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 2004.

<sup>24</sup> Βλ. Marvin Carlson, «Theatre Audiences and the Reading of the Performance», στο: *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*, Thomas Postlewait και Bruce A. McConachie (επιμ.), Iowa City: University of Iowa Press, 1989, σσ. 82-98, Patrice Pavis, *Analyzing Performance. Theater, Dance and Film*, μτφ. David Williams, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003, Patrice Pavis, *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

<sup>25</sup> Βεβαίως, πρώτοι αποδέκτες είναι οι μεταφραστές, στον ρόλο των οποίων αναφερόμαστε όταν μας το επιτρέπουν τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας. Ωστόσο, η πρόσληψη του Πίντερ από τους έλληνες μεταφραστές του θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο ιδιαίτερης εργασίας.

<sup>26</sup> Βλ. Robert C. Holub, *Θεωρία της πρόσληψης. Μια κριτική εισαγωγή*, μτφ. Κωνσταντίνα Τσακοπούλου, Άννα Τζούμα (επιμ.-θεώρηση μτφ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004, σσ. 40-52.

<sup>27</sup> Βλ. ό.π.

από τους σκηνοθέτες και τους ερμηνευτές, και στη συνέχεια από τους κριτικούς-θεατές. Είναι δηλαδή η κριτική μια πηγή πληροφοριών για την πρόσληψη του συγγραφέα από τους σκηνοθέτες, και ταυτόχρονα αποτελεί η ίδια μια έκφραση της πρόσληψης έργου και σκηνοθεσίας από τον δέκτη (θεατή). Επικουρικά και προκειμένου να διασταυρωθούν τα στοιχεία που αντλήσαμε από τις κριτικές, χρησιμοποιήθηκε ένας μικρός αριθμός προσωπικών συνεντεύξεων που παραχωρήθηκαν στη γράφουσα από ορισμένους συντελεστές κάποιων σημαντικών παραστάσεων που αναλύθηκαν στην παρούσα εργασία. Τα προγράμματα των παραστάσεων και τα αφιερώματα περιοδικών, το φωτογραφικό και κινηματογραφικό υλικό που καταφέραμε να συγκεντρώσουμε, αποτελούν, επίσης, σημαντικές πηγές στοιχείων. Ως πολύ χρήσιμα βοηθήματα σημειώνουμε τον αφιερωματικό τόμο για τον Κάρολο Κουν που επιμελήθηκε ο Πλάτων Μαυρομούστακος<sup>28</sup> και τη μελέτη της Κωνσταντίνης Σταματογιαννάκη με αντικείμενο το πολύπλευρο καλλιτεχνικό έργο του Μίνου Βολανάκη.<sup>29</sup> Επίσης, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι από το προσωπικό αρχείο του Πίντερ, που φυλάσσεται στη Βρετανική Βιβλιοθήκη, μελετήσαμε το τμήμα που αφορά στη διεθνή αλληλογραφία του συγγραφέα, σε μια προσπάθεια να αναζητήσουμε πιθανές επαφές του με έλληνες σκηνοθέτες. Δυστυχώς, πέρα από μια επιστολή του Πίντερ σχετική με το ζήτημα της διακοπής της παράστασης του *Γυρισμού* από το Θέατρο Τέχνης λόγω της επιβολής της δικτατορίας των συνταγματαρχών στη χώρα μας, δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε άλλη πληροφορία ανάλογης σημασίας.

Ένας τρόπος μελέτης των παραστάσεων θα ήταν η χρονολογική σειρά, η οποία θα είχε το πλεονέκτημα της συμπίεσης με πενήντα χρόνων ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Κρίναμε περισσότερο ενδιαφέρον, ως προς την προβληματική της πρόσληψης, να μελετήσουμε τη δουλειά συγκεκριμένων σκηνοθετών πάνω στον Πίντερ. Μετά τη συγκρότηση μιας κατά το δυνατόν πλήρους παραστασιογραφίας,<sup>30</sup> διαπιστώσαμε ότι, παρά τον μεγάλο αριθμό των σκηνοθετών που επέλεξαν να ανεβάσουν κάποιο ή κάποια έργα του βρετανού συγγραφέα, τρεις είναι εκείνοι που ασχολήθηκαν συστηματικότερα και διεξοδικότερα με τη δραματουργία του.

---

<sup>28</sup> Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2008.

<sup>29</sup> Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*, Αθήνα: Ergo, 2009.

<sup>30</sup> Θεωρούμε ότι η παραστασιογραφία μας είναι κατά το δυνατόν ολοκληρωμένη όσον αφορά τις επαγγελματικές παραστάσεις αλλά και κάποιες ερασιτεχνικές που καταφέραμε να εντοπίσουμε (σίγουρα οι τελευταίες είναι πολύ περισσότερες, κυρίως στην περιοχή των νεανικών ομάδων της επαρχίας).

Πρόκειται για τον Κάρολο Κουν, τον Μίνω Βολανάκη και τον Αντώνη Αντύπα, οι οποίοι υπέγραψαν –ο καθένας ξεχωριστά– τουλάχιστον πέντε ή και περισσότερες σκηνοθεσίες έργων του Πίντερ στο διάστημα που μελετήσαμε, από τον Ιανουάριο 1961 μέχρι τον Ιανουάριο 2006. Ας σημειώσουμε, επιπρόσθετα, ότι οι τρεις σκηνοθέτες ευθύνονται και για δώδεκα πανελλήνιες «πρώτες» μονοπράκτων ή κανονικής διάρκειας έργων του βρετανού δραματουργού.

Ωστόσο, το κριτήριό μας δεν υπήρξε αποκλειστικά ποσοτικό. Η εξέχουσα θέση του Κουν στην ιστορία του θεάτρου μας παραμένει αδιαμφισβήτητη, και η εργασία μας θα μπορούσε να θεωρηθεί μια μικρή συνεισφορά στην ανεπαρκώς καταγεγραμμένη, όπως επισημαίνει ο Μαυρομούστακος, ιστορία της ελληνικής θεατρικής πράξης.<sup>31</sup> Η πολυεπίπεδη συμβολή του Μίνου Βολανάκη ως μεταφραστή και σκηνοθέτη στο ελληνικό θεατρικό γίνεσθαι, θα λέγαμε ότι είναι, επίσης, βαρύνουσας σημασίας. Τέλος, η σταθερή και συνεχής παρουσία του Αντώνη Αντύπα στα θεατρικά πράγματα της χώρας μας για ένα διάστημα μεγαλύτερο των τριάντα χρόνων, και η δράση του Απλού Θεάτρου τον καθιστά υπολογίσιμο παράγοντα της σύγχρονης θεατρικής δραστηριότητας στη χώρα μας. Από τους σκηνοθέτες που ασχολήθηκαν λιγότερο συστηματικά αλλά πολύ ουσιαστικά με τον Πίντερ, επιλέξαμε να αφιερώσουμε ένα κεφάλαιο στον Νίκο Διαμαντή και το Θέατρο Σημείο, τον Νίκο Χουρμουζιάδη και την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», τέλος στον Λευτέρη Βογιατζή για την ιδιαίτερη καλλιτεχνική σημασία της μοναδικής (κατά την περίοδο που εξετάζουμε) πιντερικής του παράστασης.

Θεωρήσαμε αναγκαίο, να αφιερώσουμε το πρώτο μέρος της διατριβής μας στη δραματολογική ανάλυση των είκοσι τεσσάρων έργων του Πίντερ, το ελληνικό ανέβασμα των οποίων θα εξεταστεί στη συνέχεια. Η ανάλυση αυτή, η οποία στηρίχθηκε στην επιλεκτική χρήση της πλούσιας αγγλικής και της περιορισμένης ελληνικής βιβλιογραφίας, θελήσαμε να λειτουργήσει ως βάση για την καλύτερη κατανόηση των αντιδράσεων της ελληνικής κριτικής, όπως και των τρόπων με τους οποίους τα αντιμετώπισαν οι σκηνοθέτες στους οποίους αναφερόμαστε ακολούθως.

Οι πρώτες παραστάσεις έργων του Πίντερ, από τον Δημήτρη Κολλάτο και την Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης στην Αθήνα, και στη συνέχεια από τον Κυριαζή Χαρατσάρη και το Ελεύθερο Θέατρο στη Θεσσαλονίκη, αποτελούν αντικείμενο του δεύτερου μέρους. Εκεί επιχειρείται η ανασύνθεση του τρόπου με τον οποίο επέλεξαν

---

<sup>31</sup> Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης», στο: Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, ό.π., σσ. 17-33.

να προσεγγίσουν δύο έλληνες σκηνοθέτες την, άγνωστη μέχρι τότε στην εγχώρια σκηνή, θεατρική γραφή του Πίντερ.

Στο τρίτο μέρος ερευνώνται οι σκηνικές αναγνώσεις της πιντερικής δραματουργίας, όπως τις πρότειναν ο Κουν, ο Βολανάκης και ο Αντύπας. Μέσα από τη μελέτη της σχετικής κριτικογραφίας, φανερώνεται ο τρόπος με τον οποίο υποδέχτηκαν και αντιλήφθηκαν οι έλληνες κριτικοί το έργο του Πίντερ, όπως και η θετική ή αρνητική συμβολή των συγκεκριμένων σκηνικών ερμηνειών στη διαμόρφωση της εικόνας του συγγραφέα. Παράλληλα, εξετάζεται η συμβολή του έργου των τριών σκηνοθετών στην ελληνική διαδρομή του Πίντερ από την αρχική απόρριψη στην τελική αναγνώριση. Ειδικά στα πέντε κεφάλαια, όπου αναλύονται οι σκηνοθετικές προτάσεις του Κουν, από το 1966 και τον *Επιστάτη* έως το 1980 και την *Προδοσία*, αναφερόμαστε επιγραμματικά και στις παραστάσεις άλλων σκηνοθετών που παρεμβλήθηκαν, προκειμένου να αποδώσουμε τη συνολική εικόνα της υποδοχής του Πίντερ στην Ελλάδα κατά την πρώτη δεκαπενταετία της παρουσίας του.

Στο τέταρτο μέρος αναφερόμαστε στις σκηνοθετικές προσεγγίσεις της πιντερικής δραματουργίας από τον Νίκο Χουρμουζιάδη, τον Νίκο Διαμαντή και τον Λευτέρη Βογιατζή. Αρχικά, μεταφερόμαστε στη Θεσσαλονίκη. Εκτός από τις παραστάσεις του Ελεύθερου Θεάτρου και του ΚΘΒΕ, καθοριστικός στην επαφή του κοινού της πόλης με το θέατρο του Πίντερ υπήρξε ο ρόλος της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης» και του σκηνοθέτη Νίκου Χουρμουζιάδη. Στη συνέχεια αναφερόμαστε στις προσπάθειες του Νίκου Διαμαντή στο Θέατρο Σημείο, ενώ με το κεφάλαιο που ακολουθεί επιχειρούμε μια σύντομη αναφορά στη συμβολή του Λευτέρη Βογιατζή στην ερμηνεία του Πίντερ, μολονότι στην περίοδο που εξετάζουμε ανέβασε μόνο ένα έργο, εκτιμώντας την ξεχωριστή θέση του δημιουργού στη σύγχρονη ιστορία της ελληνικής σκηνοθεσίας αλλά και το αισθητικό ενδιαφέρον της συγκεκριμένης δουλειάς του πάνω σε ένα άγνωστο ως τότε στη χώρα μας έργο του Πίντερ. Ακολουθεί το κεφάλαιο με τίτλο «Σποραδικές απόπειρες», όπου καταγράφονται τα πρώτα ανεβάσματα έργων από άλλους σκηνοθέτες καθώς και οι λοιπές παραστάσεις-επαναλήψεις, προκειμένου να συσταθεί μια γενική άποψη της παρουσίας του Πίντερ στην ελληνική σκηνή.

Τα συμπεράσματά μας συνοψίζονται στο τελευταίο μέρος, ενώ ακολουθούν, εν είδει παραρτημάτων, η παραστασιογραφία και το χρονολόγιο των παραστάσεων του Πίντερ στη χώρα μας. Ακολουθούν τέσσερις συγκεντρωτικοί πίνακες, κατά μεταφραστική, ηθοποιό, σκηνοθέτη και σκηνογράφο (λόγω του πλήθους των ηθοποιών

και των σκηνογράφων που εμπλέκονται στα ελληνικά ανεβάσματα του Πίντερ καταλήξαμε σε μια επιλογή, με κριτήριο το γενικότερο εκτόπισμα αυτών των καλλιτεχνών). Στη συνέχεια συγκεντρώνεται η κριτικογραφία, ενώ ακολουθεί η ξενόγλωσση και ελληνόγλωσση βιβλιογραφία στην οποία βασίστηκε η παρούσα εργασία.

Στα συμπεράσματα της διατριβής, συνοψίζεται ένας επιπλέον στόχος της έρευνάς μας: η απάντηση στο ερώτημα εάν και κατά πόσο διαμορφώθηκε τελικά κάποιο ελληνικό σκηνικό πιντερικό ύφος, ένα σκηνικό Παράδειγμα<sup>32</sup> ανεβάσματος του θεάτρου του βρετανού συγγραφέα, που καθόρισε και την πρόσληψή του.

---

<sup>32</sup> Αν και ο όρος Παράδειγμα προέρχεται από τον χώρο της Επιστημολογίας θεωρούμε ότι, τηρουμένων των αναλογιών, μπορεί να μεταγραφεί και στον χώρο των παραστατικών τεχνών, βλ. Thomas S. Kuhn, *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, μτφ. Γιώργος Γεωργακόπουλος και Βασίλης Κάλφας, Βασίλης Κάλφας (εισαγ.-επιμ.), Αθήνα: 10<sup>η</sup> εκδ., Σύγχρονα Θέματα, 2004 [1981].



## **1. ΤΑ ΕΡΓΑ**<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Όλες οι μεταφράσεις των ξενόγλωσσων αποσπασμάτων που παρατίθενται στην παρούσα εργασία ανήκουν στη γράφουσα, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων όπου και σημειώνεται το όνομα του αντίστοιχου μεταφραστή.



## 1.1. ΜΙΑ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ

Οι σκηνοθεσίες που αποτελούν αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας βασίζονται σε εικοσιένα<sup>34</sup> θεατρικά κείμενα του Πίντερ, από τα οποία άλλα είναι μονόπρακτα και άλλα κανονικής διάρκειας έργα. Με τη σειρά που παρουσιάστηκαν στην ελληνική σκηνή από τους σκηνοθέτες Δημήτρη Κολλάτο, Κυριαζή Χαρατσάρη, Κάρολο Κουν, Μίνω Βολανάκη, Νίκο Χουρμουζιάδη, Αντώνη Αντύπα, Νίκο Διαμαντή και Λευτέρη Βογιατζή είναι τα παρακάτω: *Το δωμάτιο*, *Ένας ασήμαντος πόνος*, *Ο επιστάτης*, *Ο γυρισμός*,<sup>35</sup> *Πάρτι γενεθλίων*, *Παλιοί καιροί*, *Επίδειξη μόδας*,<sup>36</sup> *Προδοσία*, *Ο εραστής*, *Νυχτερινό σχολείο*, *Άλλοι τόποι (Οικογενειακές φωνές, Σταθμός Βικτώρια, Ένα είδος Αλάσκας)*, *Βουνίσια γλώσσα*, *Οι νάνοι*, *Φεγγαρόφωτο*, *Τοπίο*, *Σιωπή*, *Νεκρή ζώνη*, *Τέφρα και σκιά* και *Η επέτειός μας*. Στην παρούσα ενότητα συμπεριλάβαμε επίσης τις σύντομες αναλύσεις των μονόπρακτων *Ο βουβός υπηρέτης*, *Ένα για τον δρόμο* και του σκετς *Νύχτα*, που δεν ανέβηκαν από τους προαναφερθέντες οκτώ σκηνοθέτες, αφού αναφερόμαστε σε αυτά στο κεφάλαιο 4.4 με τίτλο «Σποραδικές απόπειρες». Το σύνολο των έργων τα οποία αναλύονται παρακάτω γράφτηκαν από το 1957 έως το 1999 και καλύπτουν όλες τις φάσεις της συγγραφικής δραστηριότητας του βρετανού δραματουργού. Πριν περάσουμε στις παραστάσεις, κρίναμε αναγκαία την ανάλυση αυτών των κειμένων στο παρόν κεφάλαιο. Προηγουμένως, όμως, θα επιχειρήσουμε την κατάταξή τους σε κατηγορίες.

Αν και το συνολικό έργο του Πίντερ ολοκληρώθηκε αρκετά πρόσφατα, είναι γεγονός ότι ήδη από τη δεκαετία του '60 είχε προσελκύσει το ενδιαφέρον των μελετητών. Προέκυψαν πολλές εργασίες συστηματικής μελέτης της πιντερικής δραματουργίας, σε μεγάλο μέρος των οποίων θα βασιστούμε στις σελίδες που ακολουθούν.

Από πολύ νωρίς, επίσης, αποδόθηκαν στο έργο του Πίντερ χαρακτηρισμοί – στους οποίους αντιστάθηκε σθεναρά ο ίδιος ο συγγραφέας– σε μια προσπάθεια αναγνώρισης των ιδιαίτερων γνωρισμάτων του. Σε μια αρχική κατηγορία συνήθως εντάσσονται τα έργα της πρώτης δημιουργικής δεκαετίας του άγγλου δραματουργού, στα οποία συμπεριλαμβάνονται το *Δωμάτιο*, ο *Βουβός υπηρέτης*, το *Πάρτι γενεθλίων*,

<sup>34</sup> Η ανάλυση του τρίπτυχου *Άλλοι τόποι* που περιλαμβάνει τα μονόπρακτα *Οικογενειακές φωνές*, *Σταθμός Βικτώρια* και *Ένα είδος Αλάσκας* πραγματοποιείται για λόγους οικονομίας σε ένα υποκεφάλαιο.

<sup>35</sup> Η απόδοση του τίτλου (*The Homecoming*) από τη μετάφραση του Κώστα Σταματίου.

<sup>36</sup> Η απόδοση του τίτλου (*The Collection*) από τη μετάφραση του Μίνου Βολανάκη.

το *Ένας ασήμαντος πόνος*, ο *Επιστάτης* και ο *Γυρισμός*. Ο συνδυασμός μαύρου χιούμορ και απειλητικής ατμόσφαιρας που τα διατρέχει, οδήγησαν στην υιοθέτηση του όρου «κωμωδίες απειλής», που πρώτος εισήγαγε το 1958 ο κριτικός Ίρβινγκ Γουόρντλ (Irving Wardle),<sup>37</sup> για να χαρακτηρίσει το *Πάρτι γενεθλίων*. Παρά το γεγονός ότι ο Γουόρντλ απέσυρε τον όρο λίγο καιρό μετά,<sup>38</sup> πρόκειται για μια «ταμπέλα» που ακολούθησε τα έργα της πρώτης συγγραφικής περιόδου του Πίντερ μέχρι σήμερα και που, όπως παρατηρεί ο Κιθ Πίκοκ (D. Keith Peacock), «παρά το γεγονός ότι [ο Γουόρντλ] καθιέρωσε ένα εύκολο κλισέ, συνεισέφερε θετικά στην πρόωμη κριτική κατανόηση της πιντερικής δραματουργίας».<sup>39</sup>

Με βάση τη χρονολογία συγγραφής τους, στην ίδια κατηγορία μπορούν να ενταχθούν και τα έργα, *Επίδειξη μόδας*, *Εραστής* και *Νυχτερινό σχολείο*, στα οποία, ωστόσο, η ιδέα της απροσδιόριστης «απειλής» μετριάζεται αισθητά ή και εξαλείφεται, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω. Μια σοβαρή διαφοροποίηση παρατηρείται στην *Επίδειξη μόδας* και τον *Εραστή*, που αφορά τους ήρωες των μονοπράκτων, οι οποίοι δεν ανήκουν στις κατώτερες τάξεις ή στο περιθώριο, αλλά προέρχονται από τον κόσμο των αστών, κάτι που άλλωστε ισχύει και στην περίπτωση του *Ένας ασήμαντος πόνος*. Όσον αφορά τους *Νάνους*, έργο που ξεκίνησε να γράφει ο Πίντερ στη μορφή του μυθιστορήματος, στη συνέχεια το μετέγραψε στη μορφή του ραδιοφωνικού έργου και τελικά το παρουσίασε ως θεατρικό το 1963, μάλλον αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση, υπό την έννοια ότι συγκεντρώνει τις μελλοντικές εμμονές αλλά και αισθητικές αρχές που θα καθορίσουν τη μετέπειτα πορεία του συγγραφέα.

Το *Τοπίο* και η *Σιωπή* αποτελούν δυο μονόπρακτα που συνήθως αντιμετωπίζονται ως μεταβατικά, καθώς επίσης και το σκετς *Νύχτα*, μια και οδηγούν τον Πίντερ σε μια νέα αφετηρία. Η έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ των ηρώων και η συνεχής αναφορά στο παρελθόν διαμορφώνουν τον κεντρικό προβληματισμό των έργων, τα οποία απομακρύνονται από την ατμόσφαιρα που διέτρεχε τις «κωμωδίες απειλής» και προοικονομούν την επόμενη δημιουργική φάση του συγγραφέα. Σε

---

<sup>37</sup> Ο Γουόρντλ είχε δανειστεί τον όρο από τον Ντέιβιντ Κάμπτον (David Campton), ο οποίος τον προηγούμενο χρόνο είχε χρησιμοποιήσει για τη συλλογή μονοπράκτων έργων του, με τίτλο *The Lunatic View (Από την οπτική του παράφρονα)*, τον υπότιτλο «κωμωδίες απειλής», βλ. σχετικά: D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997, σ. 64.

<sup>38</sup> Susan Hollis Merritt, *Pinter in Play. Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*, Durham, London: Duke University Press, 1990, σ. 226.

<sup>39</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π.

αυτήν ακριβώς την περίοδο ανήκουν τα έργα *Παλιοί καιροί*, *Νεκρή ζώνη* και *Προδοσία*, γραμμένα από το 1970 έως το 1978, τα οποία θεωρητικοί του θεάτρου και κριτικοί ευρέως αναφέρουν ως «έργα μνήμης». Στη δεύτερη δημιουργική δεκαετία, όπως αναφέρει ο Γουίλιαμ Ντόμεν (William F. Dohmen),

ο Πίντερ μείωσε την αίσθηση της απειλής, κατέστησε πιο πνευματώδεις τους χαρακτήρες του και μετρίασε την εφιαλτική αβεβαιότητα των δραματικών μορφών του, περιορίζοντας τους πειραματισμούς του κυρίως σε ζητήματα δομής και στο παιχνίδι με το χρόνο.<sup>40</sup>

Το τρίπτυχο *Άλλοι τόποι* που περιλαμβάνει τα μονόπρακτα *Οικογενειακές φωνές*, *Σταθμός Βικτώρια*, *Ένα είδος Αλάσκας* (το πρώτο γραμμένο για το ραδιόφωνο το 1980 και τα άλλα δύο για τη σκηνή το 1982) ανήκει σε μια επόμενη κατηγορία, όπου ο συγγραφέας εκτός από το ζήτημα της μνήμης εισάγει στα έργα του και την προβληματική του θανάτου. Με την παρουσίαση αυτών των τριών μονοπράκτων, ο Πίντερ, όπως παρατηρεί και ο Πίκοκ,

ολοκλήρωσε μια ομάδα έργων που ήταν στραμμένα στο παρελθόν προβαίνοντας στην αξιολόγησή του. Η αφορμή για τη συγγραφή αυτών των έργων φαίνεται να ήταν η συνειδητοποίηση του χρόνου που περνάει, ένα θέμα στο οποίο θα επέστρεφε περίπου έντεκα χρόνια αργότερα με το *Φεγγαρόφωτο*.<sup>41</sup>

Το *Φεγγαρόφωτο*, έργο του 1993, που συνδέεται θεματολογικά περισσότερο με τη *Νεκρή ζώνη*, όπως θα δούμε παρακάτω, αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση που παρεισφρύει μέσα στην τελευταία, πολιτικά προσανατολισμένη συγγραφική περίοδο του Πίντερ. Σε αυτήν ανήκουν το *Ένα για τον δρόμο*, με χρονολογία συγγραφής το 1984 και η *Βουνίσια γλώσσα*, γραμμένη το 1988, όταν ο Πίντερ, ως δρων πολιτικό υποκείμενο πια, γράφει έργα με εμφανές ιδεολογικό περιεχόμενο. Πράγματι, από τη δεκαετία του '80 ο συγγραφέας εισήγαγε εμφανώς στα έργα του τον πολιτικό προβληματισμό, που πολλοί μελετητές επεσήμαναν ως υποβόσκον στοιχείο των πρώτων του έργων, κυρίως του *Πάρτι γενεθλίων* και του *Θερμοκηπίου* αλλά και του *Βουβού υπηρέτη*. Το *Τέφρα και σκιά*, έργο της ώριμης δημιουργικής περιόδου του

<sup>40</sup> William F. Dohmen, «Approach and Avoidance: Pinter's Recent Antagonists», *South Atlantic Bulletin*, τμ. 45, τχ. 4, Νοέμβριος 1980, σ. 33.

<sup>41</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 123.

συγγραφέα, είναι ένα μονόπρακτο που διαρκεί λιγότερο από μία ώρα και που, ωστόσο, συγχωνεύει τις διαφορετικές τάσεις της πιντερικής δραματουργίας, παραπέμποντας τόσο στα πολιτικά όσο και στα έργα μνήμης του Πίντερ. Το κεφάλαιο αυτό θα κλείσει με το προτελευταίο έργο του Πίντερ, γραμμένο το 1999, την *Επέτειό μας*. Αποτελεί μια σπαρταριστή κωμωδία και μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ανήκει στα «πολιτικά έργα» του δραματουργού, που προέκυψαν μέσα από την προαναφερθείσα σημαντική στροφή στα συγγραφικά του ενδιαφέροντα.

Οφείλουμε να σημειώσουμε ότι η κατηγοριοποίηση των έργων εξυπηρετεί απλώς τη συστηματική μελέτη τους και δεν υπονοεί καθόλου ότι οι φάσεις από τις οποίες πέρασε η συγγραφική πορεία του Πίντερ είναι τόσο «καθαρές». Αντίθετα, θα λέγαμε ότι αυτές αλληλεπικαλύπτονται, ενώ γνωρίσματα που εμφανίζονται στα πρώιμα έργα του, για παράδειγμα, συναντώνται ξανά στα έργα της ωριμότητας, ενδεχομένως αναθεωρημένα. Είναι ενδεικτικό, άλλωστε, ότι οι κριτικοί αντιμετώπισαν, ήδη από τα πρώτα έργα του Πίντερ, το πρόβλημα της κατάταξής του. Σύμφωνα με τον Κάρλσον, το θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα μπορεί να αναλυθεί στη βάση ενός κεντρικού δίπολου: από τη μια μεριά η μπρεχτική θεωρία και το «πολιτικό θέατρο» και από την άλλη ο Αρτό (Antonin Artaud) και το «θέατρο του παραλόγου».<sup>42</sup> Η τοποθέτηση του Πίντερ σ' αυτό το δίπολο παραμένει προβληματική. Έτσι, σύμφωνα με τη Μέριτ (Susan Hollis Merritt):

οι κριτικοί αντιμετωπίζουν δυσκολίες στο να «ταξινομήσουν» τον Πίντερ και τη δραματουργία του, επειδή διαπερνά τα «καθιερωμένα» όρια που απεικονίζονται σε τέτοιες διπολικές αντιθέσεις. Σε διάφορες φάσεις της καριέρας του, ο ίδιος ο Πίντερ έχει κάνει χρήση των παραπάνω όρων για να χαρακτηρίσει το έργο του, και τα θεατρικά του τα διεκδίκησε κατά καιρούς είτε το ένα «στρατόπεδο» είτε το άλλο, οδηγώντας σε πρώιμους κριτικούς ισχυρισμούς ότι ο Πίντερ είναι είτε ένας «κοινωνικός ρεαλιστής» ή ένας «παράλογος» ή ότι το έργο του είναι ένας παράδοξος ιδιοσυγκρασιακός συνδυασμός και των δύο τάσεων.<sup>43</sup>

Από την άλλη μεριά, η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του αποτυπώνεται και στο γεγονός ότι πολύ σύντομα η κριτική επινόησε τον ειδικό όρο «Pinterish» ή «Pinteresque», προκειμένου να περιγράψει τις καταστάσεις που συναντάμε στα έργα

<sup>42</sup> Βλ. Marvin Carlson, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1984.

<sup>43</sup> Susan Hollis Merritt, *Pinter in Play*, ό.π., σ. 172.

του βρετανού δραματουργού. Σύμφωνα με τη Σακελλαρίδου η αποδοχή αυτού του όρου είναι τελικά «ο πιο οικονομικός και περιεκτικός τρόπος χαρακτηρισμού του Πίντερ» παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο συγγραφέας «έχει επανειλημμένα εκφράσει τη δυσφορία του για την κατάχρηση αυτού του νεολογισμού». <sup>44</sup> Όπως σημειώνεται στην εισαγωγή της έκδοσης του δέκατου πέμπτου τόμου του *Drama Criticism*, «με μια σειρά διαδοχικών έργων, ο Πίντερ καθιέρωσε ένα αναγνωρίσιμο ύφος τόσο ταυτισμένο με αυτόν, που ο όρος πιντερικός έφτασε να σημαίνει μια λακωνική, επικίνδυνη δύναμη που απειλεί να διαβρώσει καθιερωμένες συνήθειες και ταυτότητες». <sup>45</sup> Σύμφωνα με τον Γκράιμς (Charles Grimes), ο όρος «πιντερικός» προέκυψε για να περιγράψει τις χαρακτηριστικές καινοτομίες που εισήγαγε ο Πίντερ σε δομή και περιεχόμενο, συνηγορώντας στην ιδέα ότι ο συγκεκριμένος δραματουργός από μόνος του αποτελεί ένα αυτόνομο «καλλιτεχνικό κίνημα». <sup>46</sup>

Έχοντας υπόψη μας τα παραπάνω, θα προβούμε στη συνέχεια στην ανάλυση των είκοσι τεσσάρων δραματικών κειμένων που αναφέρθηκαν στην αρχή του κεφαλαίου, ακολουθώντας τη σειρά συγγραφής τους. Φυσικά στόχος του παρόντος κεφαλαίου δεν είναι η εξαντλητική δραματουργική ανάλυση των έργων αλλά η αδρή παρουσίασή τους, που θα λειτουργήσει ως βάση για την κριτική προσέγγιση των παραστάσεων των οκτώ ελλήνων σκηνοθετών.

---

<sup>44</sup> Έλση Σακελλαρίδου, «Οι υπαρξιακές πόρτες του Πίντερ», ό.π., σ. 30.

<sup>45</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Harold Pinter, Critical Reception», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, τμ. 15, Detroit κ.α.: Thomson Learning, Αύγουστος 2001, σ. 200.

<sup>46</sup> Charles Grimes, *Harold Pinter's Politic. A Silence Beyond Echo*, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2005, σ. 14.



## 1.2. ΕΙΚΟΣΙ ΤΕΣΣΕΡΑ ΕΡΓΑ

### 1.2.1. Το δωμάτιο

Παρά το γεγονός ότι το *Δωμάτιο* είναι ένα πρωτόλειο, γραμμένο το 1957, εύκολα εντοπίζουμε σε αυτήν την πρώτη απόπειρα τα χαρακτηριστικά της δραματοουργίας και του ιδιαίτερου συγγραφικού ύφους του Πίντερ. Η απειλητική ατμόσφαιρα, το σασπένς που κλιμακώνεται σταδιακά, το ιδιότυπο χιούμορ, η ποίηση που προκύπτει από τον καθημερινό διάλογο, οι καθημερινοί ήρωες που δεν εξηγούν τίποτα για την κατάστασή τους και η χρήση του λόγου ως μέσου απόκρυψης της αλήθειας και ως στοιχείου που αποκαλύπτει την καταγωγή των προσώπων, είναι μερικά από τα γνωρίσματα της πιντερικής δραματοουργίας που εμφανίζονται ήδη στο *Δωμάτιο*. Δεν είναι τυχαίο ότι ο προσφιλής σκηνικός χώρος του Πίντερ, όπως θα αποδειχθεί με την ολοκλήρωση της συγγραφικής του πορείας, δεν είναι άλλος από το δωμάτιο: εκεί βρίσκουν καταφύγιο οι ήρωές του από έναν επικίνδυνο και εχθρικό έξω κόσμο, ο χώρος αναδεικνύει την υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπου που έρχεται αντιμέτωπος με την απεραντοσύνη του σύμπαντος. Στην περίπτωση του δωματίου της Ρόουζ Χαντ, όπως σημειώνει ο Γουόλτερ Κερ (Walter Kerr), «το κενό που το πλαισιώνει υπονοείται. Το κενό βρίσκεται έξω από το δωμάτιο, στους επάνω ορόφους, στους κάτω, οπουδήποτε πέρα από τους τοίχους. Το πραγματικό είναι πραγματικό. Το κενό περιτυλίγει το πραγματικό».<sup>47</sup> Σύμφωνα με τον Χουρμουζιάδη, «ο μόνος άλλος χώρος που μνημονεύεται έμμεσα, ως κατοικήσιμος ή πιθανώς κατοικούμενος, είναι το ‘υπόγειο’, μια σκοτεινή και υγρή τρύπα, που μπορεί να έχει καταληφθεί μόνο από κάποιο ανεπιθύμητο πρόσωπο».<sup>48</sup>

Εθελουσίως εγκλωβισμένη στο δωμάτιο-καταφύγιο, η Ρόουζ Χαντ θα έρθει αντιμέτωπη με τους φόβους της. Εκεί θα συναντήσει μια σειρά από «εισβολείς» που θα κλονίσουν, με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, την επίπλαστη ασφάλεια του δωματίου της: τον κ. Κιντ, ιδιοκτήτη –ή μήπως απλό διαχειριστή;– του οικήματος στο οποίο ανήκει το δωμάτιό της, το ζευγάρι των Σαντς που θα εκδηλώσει ενδιαφέρον για την ενοικίαση του δωματίου της και τελικά τον τυφλό νέγρο του υπογείου που η αναπάντεχη άφιξή του θα επιβεβαιώσει τους φόβους της, αφού το μήνυμα που φέρνει

<sup>47</sup> Walter Kerr, «Harold Pinter», στο: Rebecca Blanchard και Justin Kerr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 215 [πρώτη δημοσίευση: *Harold Pinter*, New York: Columbia University Press, 1967, σσ. 3-45].

<sup>48</sup> Νίκος Χουρμουζιάδης, «Ο χώρος και ο τρόμος», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 46, ό.π., σ. 5.

στη Ρόουζ από τον πατέρα της –εάν δεν είναι ο ίδιος ο πατέρας της– είναι σαφές: «Ο πατέρας σου θέλει να γυρίσεις σπίτι. [...] Γύρισε σπίτι Σαλ».<sup>49</sup> Το καλά κρυμμένο παρελθόν «εισβάλλει» στο τακτοποιημένο παρόν της Ρόουζ και απειλεί να διαλύσει την τόσο εύθραυστη πραγματικότητα της ηρωίδας. Η διπλή ταυτότητά της αποκαλύπτεται και η ίδια χάνει το έλεγχο της κατάστασής της. Το χαρακτηριστικό σχήμα που ακολουθείται, και που θα επαναληφθεί σε μεταγενέστερα έργα του Πίντερ, είναι καθαρό: «κάτι από ‘έξω’ εισβάλλει ‘μέσα’ και εκτοπίζει τον ένοικο, εκδιώκοντάς τον από την ασφάλεια, σφετεριζόμενο τη θέση του στον κόσμο, εξαναγκάζοντάς τον σε ένα συμβολικό ισοδύναμο του θανάτου».<sup>50</sup>

Η λύση, αν μπορούμε να μιλήσουμε για λύση σε ένα τόσο αμφίσημο έργο, έρχεται από τον, κατά τα φαινόμενα, σύζυγο της Ρόουζ, τον Μπερτ, ο οποίος, σε μια έξαρση βίαιης συμπεριφοράς και χωρίς κάποια προειδοποίηση, θα δολοφονήσει ή θα ρίξει κάτω αναίσθητο τον νέγρο με το παράξενο και μάλιστα ιρλανδικής προέλευσης όνομα, Ρίλεϊ.<sup>51</sup> Ο σιωπηλός, σχεδόν άβουλος Μπερτ της έναρξης του έργου μετατρέπεται σε ψυχρό δολοφόνο, ενώ η αυλαία κλείνει με την τύφλωση της Ρόουζ, η οποία «δηλώνοντας ότι είναι τυφλή, [...] δηλώνει ότι είναι, σε κάποιο επίπεδο, σαν τον Νέγρο, συνδεδεμένη με το πρόσωπο το οποίο πρωτύτερα αναπαριστούσε όλα όσα φαινόταν να φοβάται η ίδια».<sup>52</sup>

Σύμφωνα με τον Μάρτιν Έσλιν, το *Δωμάτιο*, που έχει επικρατήσει να κατατάσσεται στις «κωμωδίες απειλής», φέρει ήδη τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της πιντερικής δραματουργίας. Η βασική κατάσταση που περιγράφει, και που επρόκειτο να επανεμφανιστεί σε μεταγενέστερα έργα του Πίντερ, είναι αυτή του δωματίου: «ένα δωμάτιο με μια πόρτα, και έξω από την πόρτα ένας ψυχρός, εχθρικός κόσμος. Το δωμάτιο είναι ζεστό και φωτεινό. Έξω υπάρχει ο χειμώνας, το κρύο και το σκοτάδι».<sup>53</sup> Ένα δεύτερο βασικό συστατικό, επίσης χαρακτηριστικό των κατοπινών έργων του συγγραφέα, είναι αυτό του ζευγαριού:

<sup>49</sup> Harold Pinter, *The Room*, στο: *Harold Pinter: Plays One*, London: Faber and Faber, 1996, σ. 108.

<sup>50</sup> Kirstin Morison, «Pinter and the New Irony», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 243 [πρώτη δημοσίευση: *The Quarterly Journal of Speech*, τμ. 55, τχ. 4, Δεκέμβριος 1969, σσ. 388-393].

<sup>51</sup> Στο όνομα αποδίδεται η ερμηνεία «γενναίος, θαρραλέος».

<sup>52</sup> Francesca Coppa, «The sacred joke: Comedy and politics in Pinter's early plays», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, σ. 51.

<sup>53</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, London: 6<sup>η</sup> αναθ. εκδ., Methuen, 2000 [1973], σ. 51.

ο άντρας, μεγαλόσωμος, βάνουσος, πενηντάρης· η γυναίκα, μεγαλύτερη σε ηλικία από τον άντρα, σχεδόν στα εξήντα, μητρική φιγούρα, συναισθηματική. Η γυναίκα είναι τελείως αφοσιωμένη, τελείως απορροφημένη στο να φροντίζει τον άντρα. Ο άντρας απλώς κάθεται, διαβάζει την εφημερίδα του και περιμένει να τον ταΐζουν και να τον νταντεύουν.<sup>54</sup>

Κατά τη Σακελλαρίδου, παρά το γεγονός ότι το *Δωμάτιο* είναι ένα πρώιμο έργο, αποτελεί πρότυπο για πολλά μεταγενέστερα, για τον τρόπο που παρουσιάζει την «επιρροή της ανδρικής παρέμβασης στη δόμηση μιας γυναικείας προσωπικότητας». Η «αποσύνθεση» που υφίσταται η Ρόουζ ως προσωπικότητα «είναι το αποτέλεσμα της θέσης της γυναίκας εντός της πατριαρχικής, ηθικής και κοινωνικής τάξης, η οποία προάγει τα ξένα προς τη φύση της ανδρικά συμφέροντα και εμποδίζει την ανάπτυξή της σε ολοκληρωμένο ανθρώπινο ον».<sup>55</sup>

Τελικά, αν εξαιρέσουμε το μελοδραματικό και σχετικά άτεχνο φινάλε, καθώς και τον κάπως απροκάλυπτα συμβολικό χαρακτήρα του τυφλού νέγρου, το *Δωμάτιο* ως έργο θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι υποδειγματικό, σε σχέση με την κατανόηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της πιντερικής γραφής, αφού εμφανώς φέρει τη σφραγίδα του δημιουργού του.

### 1.2.2. Πάρτι γενεθλίων

Το *Πάρτι γενεθλίων* είναι το πρώτο τρίπρακτο έργο του Πίντερ και το τρίτο στη συνολική εργοβιογραφία του, μετά το *Δωμάτιο* και τον *Βουβό υπηρέτη*. Πολύ νωρίς κέντρισε το ενδιαφέρον των μελετητών, γεγονός που προφανώς συνδέεται και με την επεισοδιακή του πρόσληψη από κοινό και κριτική κατά το πρώτο του ανέβασμα το 1958. Σύμφωνα με τον Γκράιμς, από το σύνολο των έργων του Πίντερ είναι αυτό «για το οποίο έχουν γραφτεί τα περισσότερα. Φαίνεται, τουλάχιστον σχηματικά, σαν η σιωπή του Στάνλεϊ να αποτέλεσε το έναυσμα για τη συνεχή παραγωγή λόγου από τους αναγνώστες, τους θεατές, τους κριτικούς και από τον ίδιο τον Πίντερ».<sup>56</sup>

Όπως επισημαίνει ο Έσλιν, «ένα έργο σαν το *Πάρτι γενεθλίων* μπορεί να γίνει κατανοητό μόνο ως σύνθετη ποιητική εικόνα», ενώ «αυτό που ο ποιητής προσπαθεί να επικοινωνήσει μέσω μιας τέτοιας εικόνας είναι, σε τελική ανάλυση, το όλον της

<sup>54</sup> Ο.π.

<sup>55</sup> Elizabeth Sakellariou, *Pinter's Female Portraits*, London: Macmillan, 1988, σ. 29.

<sup>56</sup> Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics. A Silence Beyond Echo*, ό.π., σ. 37.

δικής του υπαρξιακής αγωνίας».<sup>57</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι τα βασικά στοιχεία του πρώτου του έργου συναντώνται και εδώ. Ένα δωμάτιο σε κάποια επαρχιακή πανσιόν, όπου κρύβεται ο πρωταγωνιστής του έργου, Στάνλεϊ Γουέμπερ, από τον εχθρικό έξω κόσμο, και η απειλή που τελικά θα εισβάλει στην επίπλαστη πραγματικότητα του Στάνλεϊ με τη μορφή δύο άγνωστων προσώπων, μελών κάποιας μυστικής οργάνωσης, με την οποία, κατά πάσα πιθανότητα, ο ίδιος είχε συνδεθεί στο παρελθόν. Μετά από μια νύχτα ανάκρισης, το έργο τελειώνει με τον Στάνλεϊ να απάγεται από τους βασανιστές του, σε μια κατάσταση ζωντανού-νεκρού. Τα ερωτήματα που προκύπτουν σε σχέση με το παρελθόν, τα κίνητρα και τις επιδιώξεις των προσώπων είναι, για ακόμη μια φορά, πολλά και παραμένουν αναπάντητα μέχρι το τέλος του έργου. Και παρά το γεγονός ότι το *Πάρτι γενεθλίων* σχετίζεται άμεσα με το *Δωμάτιο* «όσον αφορά την αντίθεση μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, ο Πίντερ προσδίδει στο ζήτημα απείρως μεγαλύτερη πολιτική και φιλοσοφική πολυπλοκότητα»<sup>58</sup> σε σχέση με το πρώτο του μονόπρακτο.

Στη βάση του το *Πάρτι γενεθλίων*, σύμφωνα με τον Κερ, μοιάζει να περιέχει όλα «τα αναγνωρίσιμα συμπαρομαρτούντα ενός παλιομοδίτικου θεατρικού μελοδράματος ή μιας ταινίας αγωνίας». Παρακολουθούμε «ένα θύμα που εγκλωβίζεται από επίδοξους γκάνγκστερ που θέλουν να ‘τον πάνε μια βόλτα’, ενώ ο εγκλωβισμός του συμβαίνει φανερά επί σκηνής».<sup>59</sup> Ο Κερ προσεγγίζει το έργο στα πλαίσια μιας υπαρξιακής προβληματικής. Ο κάθε άνθρωπος ερχόμενος στον κόσμο βρίσκεται σε ένα «κενό» και προσπαθεί μέσα από τις πράξεις του να ανακαλύψει την ταυτότητά του. Η πορεία ανακάλυψης και δόμησης της ταυτότητας είναι μια διαδικασία που δεν υπακούει σε κάποιο «προϋπάρχον σχέδιο, είναι μια διαδικασία δοκιμής και λάθους».<sup>60</sup> Δεν είναι μια συνειδητή απόφαση, αλλά εγγενής στην ίδια τη φύση του ανθρώπου. Από την άλλη, όμως, ο κάθε άνθρωπος «δεν είναι ο μοναδικός κάτοικος του κενού». Αυτή η συγκατοίκηση μπορεί ενδεχομένως να προκαλέσει τη συνάντηση μεταξύ των διαφορετικών υπάρξεων, μέσα από την οποία παράγεται αναπόφευκτα η σύγκρουση. Φαινομενικά είναι μια πάλη για την εξουσία, στην πραγματικότητα όμως είναι μια πάλη για τον καθορισμό της ταυτότητας και τα αποτελέσματά της μπορεί να είναι καταστροφικά για τον έναν ή και για όλους τους

<sup>57</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σσ. 70-71.

<sup>58</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 77.

<sup>59</sup> Walter Kerr, «Harold Pinter», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 218.

<sup>60</sup> Ο.π., σ. 219.

παράγοντες που εμπλέκονται σε αυτήν. Έτσι, το *Πάρτι γενεθλίων* μπορεί να ειδωθεί ως μια περιγραφή αυτής της αιφνίδιας, τυφλής, μυστηριώδους σύγκρουσης ανάμεσα στις αντίρροπες δυνάμεις που εκπροσωπούνται από τον Στάνλεϊ και από τους Γκόλντμπεργκ και Μακάν, με το αποτέλεσμα της να παραμένει ακαθόριστο. «Το τελευταίο πράγμα που ακούμε είναι ο ήχος ενός αυτοκινήτου που απομακρύνεται».<sup>61</sup>

Πολλές ερμηνείες δόθηκαν κατά καιρούς για τους φορείς της απειλής στο έργο, Γκόλντμπεργκ και Μακάν. Ο ίδιος ο Πίντερ τους είχε χαρακτηρίσει το 1958 ως «το Σύστημα», «τα κοινωνιο-θρησκευτικά τέρατα», στο πολύ γνωστό πλέον γράμμα του στον Πίτερ Γουντ (Peter Wood), πρώτο σκηνοθέτη του *Πάρτι γενεθλίων*.<sup>62</sup> Στη συνέντευξη που έδωσε στον Μελ Γκασσο (Mel Gussow) τριάντα χρόνια αργότερα, βλέπει τους ίδιους ήρωες ως αναφορά στη Γκεστάπο,<sup>63</sup> επιβεβαιώνοντας την πολιτική διάσταση του έργου. Η καταγωγή των δύο ηρώων –Εβραίος ο πρώτος, Ιρλανδός ο δεύτερος– δεν αποτελεί καθόλου μια τυχαία επιλογή κατά τον Μπίλινγκτον: «Υπό μίαν έννοια, ο Γκόλντμπεργκ και ο Μακάν σαφέστατα αντιπροσωπεύουν τις δύο μεγάλες κυρίαρχες θρησκείες της Δύσης»,<sup>64</sup> ενώ την ίδια στιγμή αντιπροσωπεύουν και τις «δύο πιο κατατρεγμένες φυλές».<sup>65</sup> Τα δύο αυτά πρόσωπα, που κατά βάση λειτουργούν ως θύτες στο έργο, παρουσιάζουν και κάποιες στιγμές αδυναμίας που αυτόματα τους προσδίδουν την ιδιότητα του θύματος, όπως επισημάνθηκε από διάφορους μελετητές.<sup>66</sup> Ας μην παραλείψουμε και τη λιγότερο προφανή προσέγγισή τους, ως του κωμικού ζευγαριού των γκάνγκστερ που «ανάμεσα στις ανακρίσεις προβαίνουν σε διασκεδαστικά σχόλια για την παράδοση, τη νεωτερικότητα, και τις δυσκολίες της εργασιακής καθημερινότητας».<sup>67</sup>

Ερωτήματα σχετικά με την ταυτότητά του, εγείρονται και για τον κεντρικό ήρωα του έργου, τον Στάνλεϊ, αποδέκτη της βίας των δύο «μυστηριωδών» κακοποιών, τον οποίο πολλοί μελετητές είδαν ως απόγονο του Γιόζεφ Κ. της *Δίκης*

---

<sup>61</sup> Ο.π.

<sup>62</sup> Βλ. Harold Pinter, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, London: Faber and Faber, 1998, σ. 14.

<sup>63</sup> Βλ. Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, London: Nick Hern Books, 1994, σ. 71.

<sup>64</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 79.

<sup>65</sup> Ο.π., σ. 80.

<sup>66</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε: Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 80, Ray Orley, «Pinter and Menace», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 233 [πρώτη δημοσίευση: *Drama Critique*, τχ. 2, 1968, σσ. 125-148].

<sup>67</sup> Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, Toronto: University of Toronto Press, 2005, σ. 42.

του Κάφκα (Franz Kafka).<sup>68</sup> Οι πληροφορίες για το παρελθόν του είναι συγκεκριμένες και δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για την εγκυρότητά τους. Ποιο θα μπορούσε να είναι το μεγάλο αδίκημα που έχει διαπράξει αυτός ο αποτυχημένος πιανίστας στο παρελθόν, για να προκαλέσει την αντίδραση της «οργάνωσης»; Μετά από μια εφιαλτική σκηνή ανάκρισης, που ξεκινάει λογικά και στην πορεία εκτροχιάζεται από τις όλο και πιο παράλογες ερωτήσεις των δύο κακοποιών, μετά από ένα πάρτι γενεθλίων με κεντρική δράση το απειλητικό παιχνίδι της τυφλόμυγας που λειτουργεί ως παγίδα για τον Στάνλεϊ, ο τελευταίος καταλήγει «κάτι σαν μανιακός», για να τον δούμε τελικά στην τρίτη πράξη να «έχει πέσει σε μια σχεδόν κατατονική κατάσταση, να κινείται άγαρμπα και να μπορεί να παράγει μόνο ζώδεις ήχους»,<sup>69</sup> ενώ ο Γκόλντμπεργκ και ο Μακάν τον απομακρύνουν οριστικά από το ασφαλές του καταφύγιο.

Ωστόσο, φορείς της βίας στο έργο δεν είναι μόνο οι Γκόλντμπεργκ και Μακάν, αλλά και ο ίδιος ο Στάνλεϊ. Όπως σημειώνει η Σακελλαρίδου:

στη σουρεαλιστική σκηνή [της τυφλόμυγας] όπου ο Στάνλεϊ προσπαθεί να στραγγαλίσει τη Μεγκ και να βιάσει τη Λούλου, η χωρίς προσχήματα επιθετικότητα του και η αδικαιολόγητη –με ρεαλιστικούς όρους– βία κατά των γυναικών υποδηλώνουν ότι οι δύο γυναίκες έχουν μεταμορφωθεί στο διαταραγμένο μυαλό του Στάνλεϊ σε απειλητικά σύμβολα της θηλυκότητας. Ολόκληρη η σκηνή παίρνει τη μορφή αρχαίας φυλετικής τελετουργίας, περιεχόμενο της οποίας είναι ο εξορκισμός του κινδύνου που αντιπροσωπεύει το θηλυκό στοιχείο.<sup>70</sup>

Για την Γκόρντον (Lois Gordon), η σκηνή του πάρτι αποκαλύπτει «τις βαθύτερες οιδιπόδειες επιθυμίες του Στάνλεϊ καθώς και την απώθηση και την ενοχή που τρέφει προς αυτές».<sup>71</sup> Η σχέση αγάπης-μίσους που τρέφει ο Στάνλεϊ για τα γυναικεία πρόσωπα του έργου έχει προσεγγιστεί κατά βάση με όρους ψυχανάλυσης. Από τη μια μεριά, η σπιτονοικοκυρά του Στάνλεϊ, Μεγκ, μπορεί να ειπωθεί ως η φιγούρα της

---

<sup>68</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε: Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 77, D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σσ. 68-69, Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, Harmondsworth: 2<sup>η</sup> αναθ. εκδ. Penguin, 1973 [1968], σ. 371, Simon O. Lesser, «Reflections on Pinter's *The Birthday Party*», *Contemporary Literature*, τμ. 13, τχ. 1, University of Wisconsin Press, 1972, σσ. 34-43.

<sup>69</sup> Ray Orley, «Pinter and Menace», ό.π., σσ. 233-234.

<sup>70</sup> Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, ό.π., σ. 36.

<sup>71</sup> Lois Gordon, «Οι ήρωες του Πίντερ», μτφ. Ελένη Παπάζογλου, *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 46, ό.π., σ. 10.

μητέρας-ερωμένης και από την άλλη η γειτονοπούλα, Λούλου, ως η γυναίκα-αντικείμενο που ο ρόλος της εξαντλείται στην ικανοποίηση των ερωτικών ορμών του αρσενικού. Όπως σημειώνει ο Έσλιν, «το *Πάρτι γενεθλίων* θα μπορούσε επίσης να ειδωθεί σαν μια εικόνα, μια μεταφορά της διαδικασίας ενηλικίωσης, της εξορίας από το ζεστό, βολικό σύμπαν της παιδικής ηλικίας».<sup>72</sup> Επομένως, «όπως στο συνειδητό επίπεδο ο Στάνλεϊ αποφεύγει τον κίνδυνο και την ευθύνη βρίσκοντας καταφύγιο στο σπίτι της Μεγκ δίπλα στη θάλασσα, έτσι και στο υποσυνείδητο επίπεδο ξεφεύγει από τους κινδύνους της επερχόμενης εφηβείας επιστρέφοντας στην ασφάλεια της ένωσης με τη μητέρα».<sup>73</sup>

Ο Πίτι, άνδρας της Μεγκ και συνιδιοκτήτης της πανσιόν, είναι ο χαρακτήρας που, όπως έχει υποδείξει και ο ίδιος ο Πίντερ,<sup>74</sup> αρθρώνει την πιο σημαντική ατάκα του έργου. Ο άβουλος, ολιγόλογος, σχεδόν κατατονικός Πίτι, που μοιάζει να υπάρχει στη σκιά της γυναίκας του, είναι το πρόσωπο που εκφράζει, έστω και σε μορφή ψιθύρου, μια πρόταση ανυπακοής προς τους δυνάστες, ανήμπορος να αντιδράσει με έναν πιο δυναμικό τρόπο: «Σταν, μην τους αφήσεις να σε κάνουν ό,τι θέλουν!».<sup>75</sup> Πολλοί κριτικοί θεώρησαν σχεδόν ηρωική τη στάση του Πίτι, ενώ ο ίδιος ο Πίντερ αναφέρεται συχνά στη συγκεκριμένη ατάκα προκειμένου να περιγράψει την προσωπική του πολιτική στάση.<sup>76</sup> Ωστόσο, όπως προτείνει ο Γκράιμς, θα πρέπει να δούμε, εκτός από τη σημασία των λέξεων, και την κατάσταση μέσα στην οποία αυτές λέγονται. «Ο Πίτι δεν είναι τίποτα περισσότερο από ένας παπαγάλος που επαναλαμβάνει λέξεις χωρίς νόημα»,<sup>77</sup> αφού, όπως σημειώνει η Μάλκιν (Jeanette R. Malkin), όταν απευθύνει αυτή την έκκληση είναι πολύ αργά, εφόσον ο Στάνλεϊ έχει ήδη υπαχθεί στη θέληση των άλλων.<sup>78</sup>

Η πολιτική φύση του έργου τονίζεται ιδιαίτερα στις πιο πρόσφατες ερμηνείες του.<sup>79</sup> Σύμφωνα με τον Μπέγκλεϊ (Varun Begley), «η απαγωγή και η έξοδος του Στάνλεϊ» αποτελεί μια εικόνα που είναι δύσκολο να τη συλλάβει κανείς χωρίς να

<sup>72</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 74.

<sup>73</sup> Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach*, Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1976, σ. 45.

<sup>74</sup> Βλ. Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, ό.π., σ. 71.

<sup>75</sup> Harold Pinter, *The Birthday Party*, στο: *Harold Pinter: Plays One*, ό.π., σ. 80.

<sup>76</sup> Βλ. Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics. A Silence Beyond Echo*, ό.π., σ. 46.

<sup>77</sup> Ο.π.

<sup>78</sup> Βλ. Jeanette R. Malkin, όπως παρατίθεται στο: Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics. A Silence Beyond Echo*, ό.π.

<sup>79</sup> Βλ. Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics. A Silence Beyond Echo*, ό.π., σ. 37.

λάβει υπόψη τις πολιτικές και ιστορικές συνδηλώσεις της.<sup>80</sup> Το *Πάρτι γενεθλίων* αναλύθηκε ως αναφορά στο Ολοκαύτωμα ή τον Ψυχρό Πόλεμο, ενώ από δηλώσεις του ίδιου του Πίντερ φαίνεται ότι αυτό που τον ενδιαφέρει να δει στο έργο είναι «η καταδίωξη ως φαινόμενο που επαναλαμβάνεται σε όλη την ανθρώπινη ιστορία».<sup>81</sup> Αν θα έπρεπε να δώσουμε έναν ορισμό, θα λέγαμε ότι πρόκειται για ένα έργο με το ζήτημα της εξουσίας και της άσκησής της στον πυρήνα του. Χτισμένο πάνω σε μια ρεαλιστική βάση, η οποία με την είσοδο των Γκόλντμπεργκ και Μακάν σταδιακά διαλύεται,<sup>82</sup> θα λέγαμε ότι «μπέρδεψε» σε μια πρώτη φάση κοινό και κριτικούς, που δεν ήταν έτοιμοι να συλλάβουν τη σύνθετη και σαφέστατα ποιητική του φύση. Ωστόσο, μετά το «σοκ» της πρώτης επαφής, αποτέλεσε και εξακολουθεί να αποτελεί αντικείμενο ενός μεγάλου αριθμού αναλύσεων και ερμηνειών, θεωρητικών όπως και σκηνοθετικών.

### 1.2.3. Ο βουβός υπηρέτης<sup>83</sup>

Το 1957 ο Πίντερ, εκτός από το *Δωμάτιο* και το *Πάρτι γενεθλίων*, έγραψε ένα ακόμα έργο, τον *Βουβό υπηρέτη*. Η πλοκή του έργου είναι απλή και, σε μια πρώτη ανάγνωση, χωρίς κενά που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν σύγχυση. Μέσα σε ένα υπόγειο δωμάτιο στο Μπέρμιγχαμ ο Μπεν και ο Γκας, περιμένουν οδηγίες από κάποιο αφεντικό. Δύο κρεβάτια συμπληρώνουν το σκηνικό του δωματίου και ανάμεσά τους ένας ανελκυστήρας φαγητού, που ξεκινά απροσδόκητα να λειτουργεί, μεταφέρει άκυρες παραγγελίες απευθυνόμενες στους δύο προσωρινούς κατοίκους του υπογείου. Στην πορεία διαπιστώνουμε ότι πρόκειται για δύο επαγγελματίες δολοφόνους, οι οποίοι δουλεύουν για κάποια μυστηριώδη οργάνωση, που κατά καιρούς τους στέλνει σε διάφορες αποστολές. Οι δύο δολοφόνοι ξεκινούν με ελάχιστα στοιχεία κάθε φορά για το θύμα τους και οφείλουν να περιμένουν περαιτέρω οδηγίες προκειμένου να προχωρήσουν στην εκτέλεσή του. Ακολούθως φεύγουν από τον τόπο του εγκλήματος, χωρίς να γνωρίζουν καν ποιος «ξεφορτώνεται» στη συνέχεια τα πτώματα, για να βρεθούν και πάλι σε αναμονή της επόμενης εντολής του αφεντικού τους.

<sup>80</sup> Βλ. Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, ό.π., σ. 46.

<sup>81</sup> Βλ. Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics. A Silence Beyond Echo*, ό.π., σ. 39.

<sup>82</sup> Βλ. Ruby Cohn, «The World of Harold Pinter», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 209 [πρώτη δημοσίευση: *Tulane Drama Review*, τμ. 6, τχ. 3, Μάρτιος 1962, σσ. 55-68].

<sup>83</sup> Επιλέγουμε τη μετάφραση του Νίκου Σιαφκάλη.

Η βασική κατάσταση που περιγράφεται στο μονόπρακτο μοιάζει αρκετά με εκείνη του *Δωματίου*, μόνο που αυτή τη φορά το δωμάτιο διαθέτει δύο πόρτες: η μία οδηγεί στην κουζίνα και το μπάνιο, η άλλη προς κάποιο αδιευκρίνιστο «πέρασμα». Και πάλι βρισκόμαστε μέσα σε έναν κλειστό χώρο που λειτουργεί σαν καταφύγιο, έξω από τον οποίο παραμονεύει ο κίνδυνος και η απειλή ενός άγνωστου σύμπαντος. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Έσλιν, ενώ η Ρόουζ στο δικό της δωμάτιο, απέναντι από τη δική της πόρτα φαινόταν να είναι εκείνη το επόμενο θύμα, «ο Μπεν και ο Γκας κοιτάζουν την πόρτα περιμένοντας το θύμα να εισέλθει και να πέσει στην παγίδα».<sup>84</sup> Έτσι, η κατάληξη του έργου επιφυλάσσει μια μεγάλη ανατροπή για τον θεατή εφόσον αποκαλύπτεται ότι το υποψήφιο θύμα ήταν τελικά ο Γκας, ενώ ο συνεργάτης του Μπεν είναι αυτός που καλείται να εκτελέσει τη διαταγή άνωθεν.

Παρά τη φαινομενικά απλή πλοκή του έργου, τα ηθελημένα κενά που αφήνει ο Πίντερ στην αφήγηση δημιουργούν βασικά ερωτήματα. Πως γίνεται να ακούγεται το καζανάκι της τουαλέτας όταν ούτε ο Μπεν ούτε ο Γκας βρίσκονται εκεί; Ποιος σπρώχνει κάτω από την κλειστή πόρτα έναν φάκελο με δώδεκα σπύρτα και για ποιο λόγο; Το «μυστήριο» εντείνεται όταν ο ανελκυστήρας ξεκινά να ανεβοκατεβαίνει φέρνοντας στο δίδυμο των γκάγκστερ, αντί για το αναμενόμενο μήνυμα, παραγγελίες φαγητών. Τελικά, πως είναι δυνατό ενώ ο Γκας βγαίνει από την πόρτα που οδηγεί στην κουζίνα να μπαίνει στο δωμάτιο από τη άλλη είσοδο και μάλιστα χωρίς το σακάκι, το γιλέκο, τη γραβάτα, το περίστροφο και τη θήκη του. Τι του συνέβη όσο έλειπε από το δωμάτιο και ποιος του πήρε όλα τα παραπάνω πράγματα;

Το «γιατί» συμβαίνουν όσα αφηγείται το έργο αποτέλεσε πεδίο συζητήσεων για ερευνητές και κριτικούς. Η Πενέλοπε Πρέντις (Penelope Prentice) σχολιάζοντας τις ερμηνείες των κριτικών σημειώνει ότι αυτό που οι κριτικοί επιτόλαια ονόμασαν θέατρο του παραλόγου

στην πραγματικότητα είναι η εκδήλωση μιας προσεκτικά κατασκευασμένης αμφισημίας, μέσω της οποίας επανακαθορίζονται οι ρόλοι του θύτη και του θύματος στην πιντερική εκδοχή της σύγκρουσης αφέντη και δούλου. Το κοινό οδηγείται στη συμπάθεια προς έναν από τους δύο πληρωμένους δολοφόνους, τον Γκας, και στην πραγματικότητα η συμπάθεια αυτή ανεπαίσθητα αφορά

---

<sup>84</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 61.

και τους δύο, καθώς το έργο απομυστικοποιεί τη δύναμη του εμφανιζόμενου ως θύτη, παρουσιάζοντάς την ως μπλόφα.<sup>85</sup>

Το φαινομενικά κυρίαρχο δίδυμο των δολοφόνων σταδιακά μέσα στο έργο αποδυναμώνεται ενώ τελικά «οι κυνηγοί γίνονται οι κυνηγημένοι».<sup>86</sup> Το ότι στη λήξη του έργου, ο Μπεν στρέφει το περίστροφό του εναντίον του Γκας δεν αποδεικνύει μόνο ότι σε έναν τέτοιο κόσμο δεν μπορεί να υπάρξει η φιλία, αλλά και ότι όλες οι σχέσεις ορίζονται από τον αγώνα για εξουσία και επικράτηση. Αυτός ο αγώνας, θα λέγαμε ότι αντανάκλαται και στον τρόπο που τα δύο πρόσωπα χρησιμοποιούν τον λόγο,<sup>87</sup> διεκδικώντας σε κάθε αψιμαχία τους την επικράτηση του ικανότερου.

Παρά τη σοβαρότητα των θεμάτων που θίγονται στο έργο και την ατμόσφαιρα μυστηρίου που το διατρέχει, ο Πίντερ επιλέγει να προσδώσει στους χαρακτήρες του έντονα κωμικά χαρακτηριστικά. Από την έναρξη κιόλας του έργου ανταλλάσσουν αστείες ιστορίες ενώ οι αντιδράσεις τους, πολλές φορές, είναι κωμικές, για παράδειγμα το ξάφνιασμά τους απέναντι στην αναπάντεχη ενεργοποίηση του ανελκυστήρα φαγητών.

Ο *Βουβός υπηρέτης*, που πολλές φορές αγγίζει τα όρια της φάρσας, θα μπορούσε να προσεγγιστεί και ως ένα «ελαφρύ» έργο. Ωστόσο, ο τρόπος που διαχειρίζεται ο Πίντερ τη σχεδόν υπερβατική εισβολή του έξω κόσμου στον μικρόκοσμο του δωματίου περιπλέκει τα πράγματα. Όπως σημειώνει ο Γκράιμς, ο *Βουβός υπηρέτης* θα μπορούσε να ειπωθεί «ως μια θρησκευτική ή μεταφυσική αλληγορία, σαν ένα βαριετέ με άρωμα υπαρξισμού, σαν αναπαράσταση ενός μεταυπαρξιακού παραλόγου ή σαν ένα έργο για την επιστημολογική αμφιβολία» ενώ προσθέτει και την περίπτωση της πολιτικής ανάλυσής του, υπό το πρίσμα της θεωρίας για την εξουσία του Μισέλ Φουκώ (Michel Foucault).<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Penelope Prentice, *The Pinter Ethic. The Erotic Aesthetic*, New York: Garland Publishing, 2000, σ. 11.

<sup>86</sup> John Stokes, «Pinter and the 1950s», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σ. 41.

<sup>87</sup> Βλ. Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 65.

<sup>88</sup> Βλ. Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics. A Silence Beyond Echo*, ό.π., σ. 50.

#### 1.2.4. Ένας ασήμαντος πόνος

Πρόκειται για το τέταρτο έργο του συγγραφέα, ένα μονόπρακτο που έγραψε ο Πίντερ το 1958, αρχικά για να μεταδοθεί στο ραδιόφωνο. Σε αντίθεση με το ασφυκτικό περιβάλλον του *Δωματίου* και του *Πάρτι γενεθλίων*, στην εναρκτήρια εικόνα ερχόμαστε εδώ αντιμέτωποι με έναν εξωτερικό, ηλιόλουστο χώρο που μας προδιαθέτει για μια διαφορετική εξέλιξη των πραγμάτων. Ωστόσο, ο δραματικός χώρος θα λειτουργήσει στη συνέχεια με τον ίδιο τρόπο που λειτουργούν τα κλειστοφοβικά δωμάτια των προηγούμενων έργων του Πίντερ. Αν και δεν περιορίζεται από τοίχους, τα όρια του κήπου είναι πεπερασμένα και, όπως πολύ εύστοχα σημειώνει ο Χουρμουζιάδης:

Η «πίσω πόρτα» έναντι του «ανθισμένου κήπου» [στο *Ένας ασήμαντος πόνος*], όπως και το «σκοτεινό υπόγειο» έναντι του «βολικού δωματίου» [στο *Δωμάτιο*], λειτουργεί ως σκηνικό όπου σιωπά ο αστάθμητος ανθρώπινος παράγοντας, μια επίμονη σκιά από το παρελθόν, φορέας τρόμου και ανατροπής.<sup>89</sup>

Ο βουβός Σπιρτοπώλης, σε αντιστοιχία με τον τυφλό νέγρο του υπογείου, θα λειτουργήσει ως εισβολέας που θα διαταράξει την επίπλαστη ηρεμία του μεσήλικου ζευγαριού, προκαλώντας την κεντρική ρωγή στη εξέλιξη της δράσης του έργου. Και τα δύο πρόσωπα, των οποίων οι ταυτότητες παραμένουν επίμονα άγνωστες, προέρχονται από ένα ασαφές παρελθόν, ενώ η εμφάνισή τους συνδέεται με το στοιχείο της τύφλωσης, ένα μοτίβο που σύμφωνα με τη Σακελλαρίδου αναμφίβολα παραπέμπει στα πρώτα έργα του Μπέκετ, το *Περιμένοντας τον Γκοντό* και το *Τέλος του παιχνιδιού*.<sup>90</sup>

Αντίθετα με τους λούμπεν πρωταγωνιστές των προηγούμενων έργων του, ο Πίντερ για πρώτη φορά μας εισάγει στον κόσμο ενός μεσοαστικού ζευγαριού, η προβληματική σχέση του οποίου υποδηλώνεται από την πρώτη στιγμή. Όπως σημειώνει ο Έσλιν: «Το έργο ξεκινάει με τον Έντουαρντ κι τη Φλώρα να παίρνουν το πρωινό τους. Ο διάλογός τους για ασήμαντα ζητήματα φανερώνει [...] ότι υπάρχει αξιοσημείωτη ένταση μεταξύ τους. Οι σφήκες ‘δαγκώνουν’ ή ‘τσιμπούν’; Το ερώτημα οδηγεί σε μια πικρή φιλονικία».<sup>91</sup> Κάτω από τις φαινομενικά επουσιώδεις

<sup>89</sup> Νίκος Χουρμουζιάδης, «Ο χώρος και ο τρόμος», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 46, ό.π., σ. 7.

<sup>90</sup> Βλ. Έλση Σακελλαρίδου, «Η χωροταξία του φαντασιακού», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 46, ό.π., σ. 8.

<sup>91</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 77.

αντιπαραθέσεις του ζευγαριού μοιάζει να κρύβονται οι ανικανοποίητες επιθυμίες τους ή οι φόβοι που τους κατατρύχουν και που πρόκειται να «ομολογήσουν» στον αμετάκλητα σιωπηλό Σπιρτοπώλη, στη συνέχεια του έργου.

Το κεντρικής σημασίας ερώτημα «ποιος είναι τελικά ο μυστηριώδης Σπιρτοπώλης» γίνεται όλο και πιο επιτακτικό στην εξέλιξη της δράσης, ενώ τίθεται από τους ίδιους τους πρωταγωνιστές του έργου. Κατά τον Στορτς (R.F. Storch), αντιπροσωπεύει «οτιδήποτε έχει κάποιος επιθυμήσει ή φοβηθεί ή λυπηθεί περισσότερο».<sup>92</sup> Σε μια ψυχαναλυτική προσέγγιση, ο Σπιρτοπώλης θα μπορούσε να ειπωθεί είτε ως σύμβολο της σεξουαλικής ανικανότητας του Έντουαρντ είτε ως ενσάρκωση των σεξουαλικών φαντασιώσεων της Φλώρας.<sup>93</sup> Για τη Φλώρα, όπως παρατηρεί ο Χίντςλιφ (Arnold P. Hinchliffe), «ο σπιρτοπώλης δεν αποτελεί πρόβλημα», δίνοντάς του ένα όνομα λύνει το ζήτημα της ταυτότητάς του: «Ο Βαρνάβας γίνεται για εκείνην ο πολυπόθητος συνδυασμός του παιδιού, του συζύγου και του εραστή που ο αναμφίβολα κυριαρχικός Έντουαρντ δεν θα μπορούσε να είναι ποτέ».<sup>94</sup> Η Φλώρα, άλλωστε, είναι αυτή που, ξεπερνώντας τις αναστολές που επιβάλλει η κοινωνική της τάξη, αναδεικνύει σε κεντρικής σημασίας στοιχείο του έργου το ερωτικό. Όπως αναφέρει η Σακελλαρίδου:

Η Φλώρα μιλάει ανοιχτά για τη σημασία του σαρκικού έρωτα στη ζωή. Όλα όσα συμβαίνουν μετά την αποκάλυψη του ερωτικού της ταμπεραμέντου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, έχουν τη λογική του ονείρου ή της ερωτικής φαντασίωσης. Η απόρριψη του γερασμένου, αποστεγνωμένου Έντουαρντ, η ξαφνική αναγέννηση του ηλικιωμένου Σπιρτοπώλη, η σύγχυση των ταυτοτήτων των δύο ανδρών, η τελική αντιστροφή της μεταξύ τους κατάστασης, όλα μοιάζουν να είναι μια αναπαράσταση της τελετουργίας θάνατος-αναγέννηση και μια γιορτή της σεξουαλικότητας.<sup>95</sup>

Ο Έντουαρντ, από την άλλη μεριά, ενώ κάνει μια δυναμική έναρξη και σε μια επίδειξη ανδρισμού σκοτώνει τη σφήκα που τους παρενοχλούσε, παρουσιάζεται όλο και πιο αδύναμος και άβουλος στην εξέλιξη του έργου. Αντίθετα με τη Φλώρα, δεν

---

<sup>92</sup> R.F. Storch, «Harold Pinter's Happy Families», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 228 [πρώτη δημοσίευση: *The Massachusetts Review*, τμ. 8, τχ. 4, Φθινόπωρο 1967, σσ. 703-712].

<sup>93</sup> Βλ. Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach*, ό.π., σσ. 70-84.

<sup>94</sup> Arnold P. Hinchliffe, «Comedies of Menace», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 282 [πηγή: Arnold P. Hinchliffe, *Harold Pinter*, New York: Twayne Publishers, 5<sup>η</sup> αναθ. εκδ. 1981 [1967], σσ. 38-76].

<sup>95</sup> Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, ό.π., σ. 80.

καταφέρνει να ξεπεράσει το φόβο του για τον αινιγματικό Σπιρτοπόλη, τον οποίο, όπως ομολογεί και ο ίδιος, παρακολουθεί με προσήλωση εδώ και αρκετό καιρό. Απεγνωσμένος, τον υποβάλλει σε «ανάκριση» που ωστόσο δεν καταλήγει πουθενά αφού ο Σπιρτοπόλης αρνείται σθεναρά οποιαδήποτε δήλωση. «Η ανάκριση προκαλεί την κατάρρευση του ανακριτή – δεν υπάρχει απάντηση στο ερώτημα: ποιος είσαι; Το έργο τελειώνει με την αντικατάσταση του Έντουαρντ από τον σπιρτοπόλη». <sup>96</sup>

Πρόκειται για ένα τέλος εμφανώς λιγότερο μελοδραματικό από εκείνο του *Δωματίου*, που ίσως υποδηλώνει και την πρόοδο της συγγραφικής αντίληψης του Πίντερ. Όπως παρατηρεί ο Όρλεϊ (Ray Orley), το «βίαιο μελόδραμα» του *Δωματίου* αντικαθίσταται στο *Ένας ασήμαντος πόνος*

με την αναπάντεχη ανταλλαγή ανδρών από τη Φλώρα, όπου ο Σπιρτοπόλης στο τέλος γίνεται ξαφνικά απλώς ένας άνθρωπος. Και αντιλαμβανόμαστε ότι οι επιπτώσεις αυτής της ανταλλαγής είναι αναμφίβολα πιο βαθιές, πιο κεντρικές για τις ζωές των προσώπων, απ' ό,τι είναι η σύγχυση που προκαλούν ο φόνος και η τύφλωση, με τα οποία τελειώνει το *Δωμάτιο*. <sup>97</sup>

Αν, τέλος, λάβουμε υπόψη ότι το έργο γράφτηκε αρχικά για το ραδιόφωνο, αυτόματα θα πρέπει να αντιμετωπίσουμε και το ζήτημα της ύπαρξης ή της ανυπαρξίας του τρίτου προσώπου. Ο σιωπηλός Σπιρτοπόλης στη ραδιοφωνική του εκδοχή θα μπορούσε να ειπωθεί ως αποκύημα της εξωφρενικής φαντασίας των δύο άλλων προσώπων, μια εκδοχή που θα ενίσχυε την ατμόσφαιρα μυστηρίου και την αγωνιώδη πλοκή του έργου. Για αυτούς τους λόγους, και σύμφωνα με τον Έσλιν, το έργο στη ραδιοφωνική του μορφή «δεν γίνεται παρά να είναι πιο αποτελεσματικό»:

Στη σκηνική και στην τηλεοπτική του εκδοχή, η απειλή την οποία αντιπροσωπεύει ο Σπιρτοπόλης μειώνεται αισθητά από τη στιγμή που απεικονίζεται ως ένας απόλυτα συνηθισμένος γέρος άντρας, και η σιωπή του, η οποία είναι τρομακτική στη ραδιοφωνική εκδοχή, γίνεται τρόπον τινά ένα ντροπιαστικό σημάδι ηλιθιότητας. <sup>98</sup>

<sup>96</sup> Arnold P. Hinchliffe, «Comedies of Menace», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 282.

<sup>97</sup> Ray Orley, «Pinter and Menace», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 232.

<sup>98</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 78.

Πάντως, ακόμα και αν δεχτούμε την παρατήρηση του Έσλιν, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο τρόπος της εμφάνισης καθώς και της ερμηνείας του Σπιρτοπώλη στη σκηνή αποτελεί μία από τις προκλήσεις του έργου και μία από τις αιτίες της γοητείας του.

### 1.2.5. Ο επιστάτης

Ο *Επιστάτης* είναι το δεύτερο<sup>99</sup> κανονικής διάρκειας έργο του Πίντερ μετά το *Πάρτι γενεθλίων* και αυτό που του χάρισε την αναγνώριση, αρχικά στη χώρα του και κατόπιν στις μεγάλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Πρόκειται για έργο μινιμαλιστικό στη σύλληψή του, που οι σκηνικές του απαιτήσεις περιορίζονται σε ένα δωμάτιο γεμάτο πράγματα και τρία πρόσωπα. Ο χώρος δράσης του *Επιστάτη* είναι ένα παρηκμασμένο δωμάτιο που ανήκει σε κάποιο φθαρμένο από το χρόνο σπίτι, τοποθετημένο σε μια φτωχογειτονιά του δυτικού Λονδίνου. Οι κάτοικοί του ανήκουν εμφανώς στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, πράγμα που υπογραμμίζεται και από τη γλώσσα την οποία μιλούν, τη χαρακτηριστική λονδρέζικη κόκνει.

Ο Άστον, ένας νεαρός άνδρας, σώζει από καυγά στο δρόμο έναν γέρο-αλήτη ονόματι Ντέιβις. Τον περιμαζεύει στο δωμάτιό του και του προσφέρει το «πόστο» του επιστάτη, μέχρι αυτός να καταφέρει να τακτοποιηθεί. Ο Ντέιβις θα προσπαθήσει, προσεταιριζόμενος τον μικρότερο αδελφό και ιδιοκτήτη του σπιτιού, Μικ, να παραγκωνίσει τον πρώτο και να γίνει «κυρίαρχος» του περιβόητου δωματίου. Κάτι τέτοιο τελικά δεν συμβαίνει, αφού ο προσκεκλημένος αυτή τη φορά «εισβολέας» δεν καταφέρνει να διαταράξει την ισορροπία της σχέσης των δύο αδερφών. Το έργο κλείνει με την εικόνα του Ντέιβις σε μια ύστατη προσπάθεια να κερδίσει και πάλι την εύνοια του Άστον, ο οποίος, απολύτως σιωπηλός, έχει στρέψει –κυριολεκτικά και συμβολικά– την πλάτη στον άλλοτε ευνοούμενό του. Όπως πρότεινε ο Έσλιν, θα μπορούσαμε να δούμε τους τρεις πρωταγωνιστές του *Επιστάτη* ως τις αρχετυπικές φιγούρες του πατέρα και των δύο γιων σε έναν αγώνα επικράτησης, που καταλήγει στην έξωση του πρώτου από τον παράδεισο.<sup>100</sup>

Ο Μαρκ Μπάτι (Mark Batty) επισημαίνει ότι με τον *Επιστάτη* το περιεχόμενο της γραφής του Πίντερ δείχνει να μετατοπίζεται από την έμφαση στο άτομο και τις

<sup>99</sup> Σήμερα γνωρίζουμε ότι είχε προηγηθεί το *Θερμοκήπιο*, του οποίου την ύπαρξη ο Πίντερ είχε επιλέξει να μην αποκαλύψει μέχρι την πρώτη του παρουσίαση το 1980. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, ο *Επιστάτης* είναι το τρίτο κανονικής διάρκειας έργο του.

<sup>100</sup> Βλ. Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σσ. 87-102.

απειλές που αυτό αντιμετωπίζει, προς την ανάδειξη των δομικών στοιχείων –όπως η εμπιστοσύνη, η εξάρτηση και οι προσδοκίες– βάσει των οποίων συγκροτούνται τα πρότυπα των κοινωνικών συμπεριφορών.<sup>101</sup> Αντίστοιχα, όπως μας πληροφορεί ο Πίκοκ, με τον *Επιστάτη* οι κριτικοί του Λονδίνου «άρχισαν να βλέπουν στη δουλειά του Πίντερ κάτι περισσότερο από ψυχολογικά παιχνίδια-εξουσίας και συμβολικές φαντασιώσεις και να εντοπίζουν τις αναμφίβολες αναφορές του στις άδηλες ανησυχίες της σύγχρονης βρετανικής κοινωνίας».<sup>102</sup>

Ο χαρακτήρας του Ντέιβις και οι ερμηνείες που αυτός πυροδότησε συμβάλλουν καθοριστικά στην κατανόηση των αναφορών του έργου. Από τη μια μεριά απόγονος του Ντιντί και του Γκογκό ή ακόμα και του Τσάρλι Τσάπλιν, αστείος και ταυτόχρονα τραγικός. Από την άλλη μεριά, σύμφωνα με τον Στόουκς (John Stokes), «το πιο αυθεντικό πορτρέτο ενός μοντέρνου ρατσιστή στο σύγχρονο βρετανικό θέατρο».<sup>103</sup> Ο άστεγος αλήτης που περιμαζεύει ο Άστον, υπερασπιζόμενος την «καθαρότητα» της βρετανικής του ταυτότητας, εκφράζει ανοιχτά από πολύ νωρίς στο έργο το ρατσιστικό του μένος απέναντι σε «μαύρους», Σκοτσέζους, Ιρλανδούς, Έλληνες και Πολωνούς, προφανώς μετανάστες στο μητροπολιτικό Λονδίνο του '60. Σύμφωνα με τον Πίκοκ, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ο Πίντερ «έμμεσα αναφέρεται στη ρατσιστική ένταση που –μετά τις ταραχές του 1958 στο Notting Hill που ξέσπασαν λόγω της δολοφονίας ενός Ινδού– ήταν έκδηλη ειδικά στο Λονδίνο, όπου βρισκόταν συγκεντρωμένο περίπου το ένα τρίτο του συνόλου των μεταναστών [της Βρετανίας]».<sup>104</sup> Ωστόσο, όπως σημειώνει ο Μπέγκλεϊ αυτές οι αναφορές είναι αποσπασματικές και στην εξέλιξη του έργου το ζήτημα αποσιωπάται, για να καταλήξει τελικά στην άποψη ότι «η φυλή λειτουργεί ως ένα ακόμη σημαίνον μέσα σε ένα πλέγμα ‘πολιτικών θεμάτων’ που μπολιάζονται στο έργο χωρίς να διερευνώνται πλήρως».<sup>105</sup>

Ενδεχομένως, οι ρατσιστικές δηλώσεις του Ντέιβις θα μπορούσαν να συγκαταλεγούν στις απόπειρες δόμησης μιας κάποιας ταυτότητας από την πλευρά του που θα τον βοηθούσε να κερδίσει τη εύνοια των Άστον και Μικ. Όπως αναφέρει ο Μπράιαν Ρόουζ (Brian Rose), «ο Ντέιβις παλινδρομεί μεταξύ διαφόρων ονομάτων, διαδικασία που προσδιορίζει την αέναη κατασκευή της ταυτότητάς του. Τα έγγραφα

<sup>101</sup> Βλ. Mark Batty, *About Pinter: the Playwright and the Work*, London: Faber and Faber, 2005, σ. 37.

<sup>102</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 76.

<sup>103</sup> John Stokes, «Pinter and the 1950s», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, σ. 35.

<sup>104</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 76.

<sup>105</sup> Βλ. Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, ό.π., σσ. 49-50.

στο Sidcup, τα οποία όπως ισχυρίζεται ο ίδιος θα αποδείξουν την αληθινή του ταυτότητα, δεν ανακτώνται ποτέ και γίνονται το σύμβολο της ικανότητάς του να εγκαθιδρύει και να μεταβάλλει την ταυτότητά του κατά βούληση». <sup>106</sup>

Σε αντίθεση με τον Ντέιβις –ή τον Τζένκινς, εάν πιστέψουμε ότι αυτό είναι το πραγματικό του όνομα– από τον οποίο απαιτείται, κατά κάποιο τρόπο, η παρουσίαση των διαπιστευτηρίων που ορίζουν την ταυτότητά του, ο Άστον και ο Μικ δεν υποχρεούνται να αποδείξουν οτιδήποτε. Ο πρώτος, άλλωστε, είναι ο «ξένος» που προσκαλείται στον κλειστό κόσμο των δύο αδελφών και οφείλει να «συστηθεί». Οι πληροφορίες που παίρνουμε από τα άλλα δύο πρόσωπα του έργου είναι περιορισμένες, και κάποιες μάλιστα αμφίβολης εγκυρότητας. Όπως σημειώνει ο Πίτερ Τόμσον (Peter Thomson),

αντί να μαθαίνουμε τι πραγματικά σημαντικό έχει ήδη συμβεί, όπως θα πρέπει υπομονετικά να κάνουμε στον Ίγνεν, δοκιμαζόμαστε από πιθανότητες και τροφοδοτούμαστε με ματαιότητες. Η αναζήτηση ενός στοιχείου τόσο ακλόνητου όσο ένα κίνητρο, περιπλέκεται ακόμα περισσότερο από τη νοητική αστάθεια του Άστον. Δεν μπορούμε να βασιστούμε σε τίποτα άλλο παρά στο τι πραγματικά συμβαίνει, και αυτό μπορεί να συνοψιστεί σε λίγες γραμμές. <sup>107</sup>

Πράγματι, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ούτε καν για το κίνητρο του κεντρικού γεγονότος στο οποίο βασίζεται η δράση του έργου: της πράξης του Άστον να προσκαλέσει έναν άστεγο αλήτη στο σπίτι του και να του προσφέρει κατάλυμα. Πρόκειται για πράξη γενναιοδωρίας, για απόπειρα δημιουργίας ουσιαστικών κοινωνικών σχέσεων ή απλώς ο Άστον «μαζεύει» τον Ντέιβις όπως ακριβώς μαζεύει από το δρόμο όλα τα άχρηστα αντικείμενα που έχουν κατακλύσει το δωμάτιό του;

Η δόμηση της ταυτότητας του μεγαλύτερου αδελφού, του Άστον, στηρίζεται στην κεντρικής σημασίας σκηνή της «εξομολόγησής» του με την οποία κλείνει η δεύτερη πράξη του *Επιστάτη*. Σε αυτήν μαθαίνουμε για το βασικό γεγονός που καθορίζει το παρελθόν του ήρωα, τη νοσηλεία του σε κάποια ψυχιατρική κλινική όπου και υπέστη θεραπεία με ηλεκτροσόκ. Παρά την αγριότητα μιας τέτοιας

---

<sup>106</sup> Brian Rose, «The City Beyond the Door: Effects of the Urban Milieu in Pinter's Early Plays», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 332 [πρώτη δημοσίευση: *Theatre Studies*, τμ. 37, 1992, σσ. 57-65].

<sup>107</sup> Peter Thomson, «Harold Pinter: A Retrospect», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 270 [πρώτη δημοσίευση: *Critical Quarterly*, τμ. 20, τχ. 4, Χειμώνας 1978, σσ. 21-28].

εμπειρίας, την ανάμνηση της οποίας, ενδεχομένως, κουβαλά συνέχεια μαζί του ο ήρωας, «πουθενά στο έργο δεν εκδηλώνει οποιοδήποτε σημάδι φόβου επιστροφής στο άσυλο», όπως παρατηρεί ο Όρλεϊ.<sup>108</sup> Το δωμάτιο είναι το καταφύγιο ή, ακόμα, ο παράδεισός του, που τον προστατεύει από τον «εχθρικό» έξω κόσμο. Ωστόσο, σε αντίθεση με πρόσωπα προηγούμενων έργων του Πίντερ (όπως η Ρούζ στο *Δωμάτιο* ή ο Στάνλεϊ στο *Πάρτι γενεθλίων*), ο Άστον δεν αποφεύγει την αλληλεπίδραση με τον κοινωνικό του περίγυρο, έστω και σε ένα στοιχειώδες επίπεδο που αφορά τις διάφορες πρακτικές συναλλαγές του με αυτόν.

Ενδιαφέρον έχει η παρατήρηση του Ίαν Σμιθ (Ian Smith), ο οποίος βλέπει στο επεισόδιο του εγκλεισμού του Άστον στην ψυχιατρική κλινική τη συγκεκριμένη άσκηση κοινωνικής κριτικής από την πλευρά του συγγραφέα.<sup>109</sup> Ο Σμιθ αναφέρεται στο ψυχροπολεμικό κλίμα του '60, την παράνοια των Δυτικών κυβερνήσεων – ειδικότερα των ΗΠΑ αλλά και της Βρετανίας– που σε έναν αγώνα πάταξης της αριστερής ιδεολογίας είχαν εξαπολύσει αμείλικτες διώξεις εναντίον των «ύποπτων» πολιτών τους. Ο Άστον θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένας τέτοιος ανεπιθύμητος πολίτης, που εκδιώχθηκε και τιμωρήθηκε με εγκλεισμό σε ψυχιατρική κλινική.

Ο λιγότερο ευάλωτος από τους τρεις χαρακτήρες του έργου είναι ο Μικ. Αυτός είναι ο ιδιοκτήτης ολόκληρου του κτηρίου στο οποίο ανήκει το δωμάτιο όπου διαμένει ο ίδιος και ο αδελφός του. Η ιδέα τουωματίου-καταφυγίου δεν φαίνεται να ισχύει στην περίπτωση του Μικ, ο οποίος δεν ζει μόνιμα σε αυτό, παρά το επισκέπτεται περιστασιακά, ενδεχομένως και για να παρακολουθεί την κατάσταση του Άστον. Ο ίδιος μας δίνει επίσης ελάχιστες πληροφορίες για την ταυτότητά του: είναι τεχνίτης και έχει φορτηγάκι. Πάντως, η θέση του μέσα στην τριάδα είναι σαφέστατα προνομιακή. Είναι ιδιοκτήτης, διανοητικά υγιής και εργαζόμενος. Το όπλο του εναντίον του Ντέιβις, σύμφωνα με τον Έσλιν, είναι ο λόγος: «ο λόγος ως όργανο βασανιστηρίων, η γλώσσα ως ένα μέσο άσκησης εξουσίας».<sup>110</sup> Παίζει το «παιχνίδι της γάτας και του ποντικού» με τον Ντέιβις, «μπερδεύοντάς τον με ερωτήσεις τις οποίες δεν μπορεί να καταλάβει και εκφοβίζοντάς τον με τη χρήση λέξεων που αδυνατεί να κατανοήσει».<sup>111</sup> Βέβαια, χρησιμοποιεί και τη σωματική του

---

<sup>108</sup> Ray Orley, «Pinter and Menace», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 235.

<sup>109</sup> Βλ. Ian Smith (επιμ.), *Pinter in the Theatre*, London: Nick Hern Books, 2005, σ. 19.

<sup>110</sup> Martin Esslin, «Harold Pinter's Theatre of Cruelty», στο: Katherine H. Burkman και John L. Kundert-Gibbs (επιμ.), *Pinter at Sixty*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1993, σ. 32.

<sup>111</sup> Ο.π.

υπεροχή για να επιβληθεί στον Ντέιβις, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το κυνηγητό με την ηλεκτρική σκούπα στο σκοτάδι, ένα ταυτόχρονα κωμικό και τρομακτικό επεισόδιο. Σύμφωνα με τον Πίκοκ, «η συχνά βίαιη συμπεριφορά του Μικ συμπληρώνει την κατάσταση αδράνειας του Άστον, και ως εκ τούτου δημιουργεί μια εξισορροπημένη δυαδική δομή την οποία ο Ντέιβις, το τρίτο πρόσωπο, αποπειράται να διαταράξει».<sup>112</sup>

Ο σκηνικός χώρος μέσα στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση δεν αλλάζει, όπως ακριβώς συμβαίνει στο *Δωμάτιο* και το *Πάρτι γενεθλίων*. Ο γνώριμος πλέον χώρος του δωματίου αυτή τη φορά είναι γεμάτος ατάκτως ερριμμένα αντικείμενα, αμφίβολης χρησιμότητας, αφού πολλά είναι εμφανώς χαλασμένα ή ήδη ξεπερασμένα από την εποχή. Ενδιαφέρουσα είναι η προσέγγιση του Μπέγκλεϊ, σύμφωνα με τον οποίο:

Αυτός ο κόσμος-των-αντικειμένων είναι απειλητικός και απείθαρχος, είναι φορτωμένος με το πάθος μιας αποφυσικοποιημένης, απάνθρωπης κοινωνίας. Αυτή η αίσθηση ενισχύεται από τους απειλητικούς υπαινιγμούς στο φυλετικό και ταξικό μίσος. Επιπλέον, με τρόπο που θυμίζει το *Τέλος του παιχνιδιού* (1957) του Μπέκετ, ο κόσμος-των-αντικειμένων του *Επιστάτη* λειτουργεί ως άρνηση της κουλτούρας του εμπορεύματος της δεκαετίας του '50.<sup>113</sup>

Θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο Ντέιβις εκφράζει ευθαρσώς τον τρόμο του για αυτόν τον κόσμο των αντικειμένων, ενώ όπως παρατηρεί ο Έσλιν, «όταν μένει μόνος στο δωμάτιο, ο Πίντερ καταφέρνει ξανά να δημιουργήσει, μέσα από την έλλειψη αυτοπεποίθησης του Ντέιβις και τη νευρικότητα που του προκαλούν τα απειλητικά αυτά αντικείμενα, μια ατμόσφαιρα κινδύνου, μυστηρίου και τρόμου».<sup>114</sup>

Σε αντίθεση με το *Δωμάτιο*, το *Ένας ασήμαντος πόνος* και το *Πάρτι γενεθλίων*, το θέμα της «απειλής» που εκπροσωπεί ο «έξω κόσμος» δεν αποτελεί βασική παράμετρο στον *Επιστάτη*. Εδώ αυτός που απειλείται από τον «έξω κόσμο» είναι κυρίως ο Ντέιβις, που τον παρακολουθούμε να αγωνίζεται –σίγουρα με ποταπά μέσα– για την κατοχύρωση της θέσης του στο σύμπαν του δωματίου. Για τον Τζον Ράσελ Τέιλορ (John Russell Taylor), δεν υπάρχει εξωτερική απειλή αλλά μια

<sup>112</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 78.

<sup>113</sup> Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, ό.π., σσ. 51-52.

<sup>114</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 89.

σύγκρουση προσωπικοτήτων στον εσωτερικό χώρο ενός δωματίου,<sup>115</sup> ενώ ο Μπίλινγκτον συνοψίζει το θέμα του έργου στο ζήτημα της εξουσίας: «όποιος δεν κυριαρχήσει θα κυριαρχηθεί».<sup>116</sup>

Ολοκληρώνοντας την ανάλυσή μας, θα λέγαμε ότι οι αρετές του *Επιστάτη* δεν περιορίζονται στην πιο καθαρή του εγγύτητα στον ρεαλισμό ή στην ενδεχόμενη σχέση του με τη βρετανική πραγματικότητα, αλλά επίσης στην ποιητική του δύναμη που το καθιστά για πολλούς το «αριστούργημα» του Πίντερ, το οποίο, ακριβώς επειδή είναι «αριστούργημα», επιδέχεται και άπειρες ερμηνείες.

### 1.2.6. *Νυχτερινό σχολείο*

Πρόκειται για τηλεοπτικό έργο, που ο Πίντερ έγραψε το 1960 και αρχικά εξαιρέσε από τη συνολική έκδοση των απάντων του με την αιτιολογία ότι ήταν ένα «ολοφάνερα και πολύ μηχανιστικά ‘πιντερικό’ έργο».<sup>117</sup> Ωστόσο, το 1966 επανήλθε σε αυτό και κάνοντας κάποιες διορθώσεις το παρουσίασε και στο ραδιόφωνο, στην εκδοχή που τελικά εκδόθηκε το 1967, ενώ «επρόκειτο να είναι το μοναδικό από τα τηλεοπτικά του έργα που δεν θα μεταφερόταν στη σκηνή»,<sup>118</sup> μέχρι το 1998.<sup>119</sup> Σίγουρα αποτελεί «έλασσον»<sup>120</sup> έργο στο σύνολο της πιντερικής δραματουργίας, ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Μπίλινγκτον, «είναι μια ιδιαίτερος αποκαλυπτική δουλειά»<sup>121</sup> για τον τρόπο που αναπτύσσει ο Πίντερ τον ρόλο της κεντρικής του ηρωίδας, Σάλι, όπως θα δούμε παρακάτω.

Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το *Νυχτερινό σχολείο* τυπικά «πιντερικό» στη βάση του, αφού και πάλι η υπόθεση αναπτύσσεται γύρω από το θέμα της διεκδίκησης ενός δωματίου στον κόσμο των λούμπεν συνοικιών του Λονδίνου. Όταν ο μικροκακοποιός Γουόλτερ επιστρέφει σπίτι του από τη φυλακή, ανακαλύπτει ότι οι

<sup>115</sup> Βλ. John Russell Taylor, *Anger and After. A Guide to the New British Drama*, London: Methuen, [10<sup>η</sup>] αναθ. εκδ. 1977 [1962], σ. 336.

<sup>116</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 118.

<sup>117</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 102.

<sup>118</sup> Ας σημειώσουμε ότι ο Πίκκοκ αναφέρεται στη βρετανική σκηνή, καθώς και ότι η χρονολογία έκδοσης του βιβλίου του είναι το 1997: D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 174.

<sup>119</sup> Παρουσιάστηκε στις 29.3.1998 σε ενιαία παράσταση με το *Ένας ασήμαντος πόνος*, στο King's Head Theatre του Λονδίνου, βλ. [http://www.haroldpinter.org/plays/plays\\_nightschool2.shtml](http://www.haroldpinter.org/plays/plays_nightschool2.shtml). Όπως θα δούμε, το έργο είχε ήδη ανεβαστεί στη Θεσσαλονίκη, το 1983, από τον Νίκο Χουρμουζιάδη, με την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης».

<sup>120</sup> Βλ. Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 105, Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 135.

<sup>121</sup> Βλ. Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π.

θείες του υπενοικίασαν το δωμάτιό του σε κάποια νεαρή δασκάλα με το όνομα Σάλι. Ο Γουόλτερ θα διεκδικήσει το δωμάτιό του όπως και την ίδια τη Σάλι, ενώ θα προσπαθήσει να αποκαλύψει και την ταυτότητα της τελευταίας με τη βοήθεια του Σόλτο, ιδιοκτήτη του σπιτιού τους και επιφανούς μέλους του υποκόσμου.

Η διπλή ζωή της βασικής ηρωίδας – μια αξιοπρεπής δασκάλα κατά τη διάρκεια της ημέρας που μεταμορφώνεται το βράδυ σε συνοδό ανδρών σε νυχτερινό κέντρο – και συνεπώς η δυϊκή γυναικεία φύση, αποτελεί ένα θέμα που απασχόλησε τον Πίντερ και στα επόμενα έργα του. Επιπρόσθετα, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τη Σάλι, όπως προτείνει η Σακελλαρίδου, ως μια «μετενσάρκωση» της Βιρτζίνια, του μοναδικού γυναικείου χαρακτήρα του μυθιστορήματος των *Νάνων* και προτύπου για αρκετές ηρωίδες του Πίντερ: «Όπως η Βιρτζίνια, η Σάλι διαθέτει μια ισχυρή αλλά και ατίθαση προσωπικότητα και παρουσιάζεται με αμφιλεγόμενους όρους. Συνδέεται με το επάγγελμα της δασκάλας όπως επίσης και με την πορνεία».<sup>122</sup> Δεν θα λέγαμε ότι πρόκειται για κάποιον αδύναμο ή καταπιεσμένο γυναικείο χαρακτήρα, αφού η Σάλι «σε ψυχολογικό επίπεδο είναι συμφιλιωμένη με την ιδέα της δυϊκής της φύσης».<sup>123</sup>

Ούτε ο Γουόλτερ αποκαλύπτει την πλήρη ταυτότητά του στη Σάλι, στην οποία αφηγείται τις περιπέτειές του ως μέλους κάποιας συμμορίας ένοπλων ληστών. Ο ίδιος, ανακαλύπτοντας μια φωτογραφία της Σάλι όπου απεικονίζεται ανάμεσα σε άνδρες σε κάποιο νυχτερινό κέντρο, υποψιάζεται την ταυτότητά της αλλά δεν καταφέρνει να την επαληθεύσει. Τελικά, γίνεται ξανά κύριος του δωματίου του και επιλέγει να ξεχάσει τη «μυστηριώδη» ενοικιάστρια, που φεύγει αφήνοντας πίσω της ένα σημείωμα. Σε ένα πρώτο επίπεδο ο Γουόλτερ μοιάζει να καταλήγει νικητής στην αναμέτρησή του με τη Σάλι, αφού το δωμάτιο έρχεται και πάλι στην κατοχή του, η ανεπιθύμητη εισβολέας εκδιώκεται, ωστόσο ο πόθος του για εκείνη παραμένει ανικανοποίητος με το τέλος του έργου. Αν δανειστούμε τα λόγια της Σακελλαρίδου, η Σάλι «όπως και πολλοί άλλοι γυναικείοι χαρακτήρες του Πίντερ, παραμένει άπιαστη, ένα πλάσμα πέρα από κάθε ορισμό, ένα άλυτο μυστήριο για τον ανδρικό νου».<sup>124</sup>

Παρατηρούμε ότι το περίφημο ζήτημα της σθεναρής άρνησης του Πίντερ να αποκαλύπτει στοιχεία της ταυτότητας των ηρώων του στο κοινό, δεν ισχύει για το συγκεκριμένο έργο. Όπως σημειώνει ο Τέιλορ, «όλες οι αμφιβολίες διαλύονται με

<sup>122</sup> Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, ό.π., σ. 84.

<sup>123</sup> Ο.π.

<sup>124</sup> Ο.π., σ. 86.

έναν τρόπο που δεν προσφέρει καμία έκπληξη»,<sup>125</sup> ενώ, σύμφωνα με τον Πίκοκ, αυτό που καθιστά το *Νυχτερινό σχολείο* «μη-πιντερικό» είναι η έλλειψη κάποιων βασικών συστατικών, αυτών της «αμφιβολίας» και του «μυστηρίου»: «Το έργο είναι εμφανώς ρεαλιστικό, το κοινό μαθαίνει ό,τι χρειάζεται να μάθει για τον κάθε χαρακτήρα, ενώ γνωρίζει για το τι συμβαίνει ακόμα περισσότερα και από τον ίδιο τον Γουόλτερ».<sup>126</sup> Βέβαια, αυτό που σπάει την κανονικότητα του έργου είναι το χαρακτηριστικά πιντερικό κωμικό στοιχείο, όπως αυτό αποτυπώνεται κυρίως στις δύο θείες που μοιάζουν με κωμικό ντουέτο του μιούζικ-χολ. Το σχόλιο του Χίντσλιφ ίσως παρέχει μια εξήγηση: «Το *Νυχτερινό σχολείο* είχε την πρόθεση να είναι το πρώτο ενός νέου είδους έργων του Πίντερ – ελαφριά κωμωδία μαζί με έναν νέο ρεαλισμό. Η αποτυχία του πηγάζει από το γεγονός ότι κανένας συγγραφέας δεν μπορεί να βάλει παλιό κρασί σε καινούρια μπουκάλια».<sup>127</sup>

Τελικά, ίσως θα μπορούσαμε να δούμε το *Νυχτερινό σχολείο* σαν μια συγγραφική άσκηση για το πέρασμα στην *Επίδειξη μόδας*, όπου ο Πίντερ θα πετύχει ό,τι δεν κατάφερε εδώ, να καταστήσει το στοιχείο της αμφιβολίας τη *raison d' être* του έργου.<sup>128</sup>

### 1.2.7. Οι νάνοι

*Οι Νάνοι* παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στο ραδιόφωνο το 1960, ενώ μεταφέρθηκαν στη σκηνή το 1963. Πρόκειται για ένα μονόπρακτο βασισμένο στο μοναδικό ομότιτλο μυθιστόρημα του Πίντερ, γραμμένο κάπου ανάμεσα στα 1950 και 1956, πριν ακόμα ο συγγραφέας σκεφτεί να δοκιμάσει τις δυνάμεις του στο θέατρο. Η ραδιοφωνική και κατ' επέκταση σκηνική μεταφορά του δεν υπήρξε ιδιαίτερα επιτυχημένη, ωστόσο αποτελεί έργο σημαντικό για την κατανόηση της πιντερικής δραματουργίας, αφού συναντάμε σε αυτό είτε θέματα που θα απασχολήσουν διεξοδικότερα τον συγγραφέα στο μέλλον, είτε τα άγουρα πρότυπα κάποιων αντιπροσωπευτικών πιντερικών ηρώων. Είναι, όπως έχει παραδεχτεί και ο ίδιος, ένα αυτοβιογραφικό έργο, εμπνευσμένο από την παιδική και εφηβική του ηλικία στο

<sup>125</sup> John Russell Taylor, *Anger and After. A Guide to the New British Drama*, ό.π., σσ. 343-344.

<sup>126</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 174.

<sup>127</sup> Arnold P. Hinchliffe, όπως παρατίθεται στο: Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach*, ό.π., σ. 119.

<sup>128</sup> Βλ. ό.π., σ. 175.

Χάκνει του Ανατολικού Λονδίνου όπου μεγάλωσε, ενώ οι ήρωες του έργου βασίζονται σε πραγματικά πρόσωπα της πρότερης ζωής του συγγραφέα.

Ο Πίντερ αφαίρεσε πολλά στοιχεία του μυθιστορήματος για να προκύψει το θεατρικό έργο, πράγμα που ενδεχομένως κατέστησε δυσχερή την κατανόηση του τελευταίου, το οποίο, σύμφωνα με τον Τόμσον, είναι «μυστηριώδες» με έναν «ενοχλητικό» τρόπο.<sup>129</sup> Ο Πίκοκ, αναφερόμενος στις διαφορετικές απαιτήσεις της σκηνής σε σχέση με το ραδιόφωνο, επισημαίνει ότι οι ελάχιστες αναφορές στον τόπο δράσης καθιστούν το έργο δυσνόητο, ενώ και η απουσία οποιασδήποτε «καθαρά εξελισσόμενης δράσης» δυσκολεύει το κοινό να αντιληφθεί τι ακριβώς συμβαίνει.<sup>130</sup> Η σημαντικότερη, ωστόσο, παρέμβαση του Πίντερ αφορά στην αφαίρεση από το θεατρικό έργο ενός από τους βασικούς ρόλους του μυθιστορήματος, αυτού της μοναδικής γυναίκας μέσα στην παρέα των ανδρών. «Εξαλείφοντας τον ρόλο της Βιρτζίνια», σημειώνει η Σακελλαρίδου, «ο Πίντερ μετατρέπει το έργο σε έναν αυστηρά ανδρικό κόσμο που αποκλείει τις γυναίκες όχι μόνο ως πραγματικούς χαρακτήρες αλλά και ως περαστικές αναφορές».<sup>131</sup>

Τη μοναδική γυναικεία μορφή τη συναντάμε στη σκηνή όπου ο Πίτι μας αφηγείται ένα τρομακτικό όνειρό του. Πρόκειται για την εικόνα μιας μεγάλης καταστροφής, όπου άνθρωποι σε πανικό τρέχουν ουρλιάζοντας, με τα πρόσωπά τους να αποσυντίθενται σιγά σιγά. Σύντροφός του σε αυτόν τον εφιάλτη είναι ένα κορίτσι, μόνο που και αυτό έχει χάσει το πρόσωπό του, άρα και την ταυτότητά του. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Έσλιν, στη σκηνή της αφήγησης του Πίτι «ο γνώριμος μεταπολεμικός εφιάλτης ενός πυρηνικού πολέμου έχει συγχωνευθεί με την αμφισβήτηση της ίδιας της ταυτότητας του ατόμου».<sup>132</sup>

Άλλωστε, το πρόβλημα της ταυτότητας, ποιοι ακριβώς είμαστε και αν αυτό που είμαστε τελικά αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου, αποτελεί βασικό ζήτημα που διατρέχει το έργο. Αυτό που παρακολουθούμε είναι η φιλία τριών αγοριών, το πέρασμά τους από την εφηβεία στην ενηλικίωση και η διάλυση της σχέσης τους. Μέσα από την εναλλαγή μονολόγων και διαλόγων εκθέτονται οι φιλοσοφικές αναζητήσεις των τριών αγοριών που τελικά θα προδώσουν τη φιλία τους. Κεντρική θέση ανάμεσά τους έχει ο Λεν, πρότυπο ενδεχομένως για τον χαρακτήρα του Άστον

<sup>129</sup> Βλ. Peter Thomson, «Harold Pinter: A Retrospect», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 271.

<sup>130</sup> Βλ. D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σσ. 170-171.

<sup>131</sup> Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, ό.π., σ. 130.

<sup>132</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 110.

στον *Επιστάτη*, που εμφανώς παλινδρομεί μεταξύ του πραγματικού και ενός φανταστικού κόσμου, όπου κατοικούν μικροσκοπικοί, αηδιαστικοί νάνοι που τον παρενοχλούν με διάφορους τρόπους. Αυτός –και όχι η Βιρτζίνια όπως συνέβαινε στο μυθιστόρημα– θα προκαλέσει τη διάλυση της τριάδας, λέγοντας στον Μαρκ ότι ο Πίτι πιστεύει για εκείνον ότι είναι ένας ανόητος. Όπως σημειώνει ο Έσλιν, η απόφαση του Πίντερ να καταργήσει τον γυναικείο χαρακτήρα στο θεατρικό έργο μπορεί να οφείλεται στη σκέψη ότι η γυναίκα θα αποπροσανατόλιζε το κοινό από την παρακολούθηση της αναπόφευκτης διάλυσης της τριάδας των φίλων, προσφέροντας ένα τυχαίο κίνητρο που θα υποβοηθούσε αυτήν τη διάλυση.<sup>133</sup>

Το έργο κλείνει με τον μονόλογο του Λεν, στον οποίο μας αφηγείται ότι τελικά οι νάνοι φύγανε –ακριβώς όπως έφυγαν και οι φίλοι του– αφήνοντας την αυλή του καθαρή, καταπράσινη, με έναν θάμνο και ένα λουλούδι. Θα λέγαμε ότι η έκβαση του έργου εξαρτάται από την οπτική γωνία που θα επιλέξουμε να το αντιμετωπίσουμε. Ο Λεν, εγκαταλειμμένος ή απαλλαγμένος από τους φίλους του και τους νάνους, στην ψυχιατρική κλινική ή στο σπίτι του, βιώνει ένα ψυχωσικό επεισόδιο ή ανακουφισμένος περιγράφει μια νέα αρχή στη ζωή του. Σύμφωνα με τη φροϋδική προσέγγιση της Γκάμπαρντ (Lucina Paquet Gabbard), ο Λεν ως ένας «καινούριος» άνθρωπος ξαναγεννιέται σε μια νέα ζωή, απαλλαγμένη από τη βρωμιά και το σκοτάδι της προηγούμενης.<sup>134</sup> Η, αλλιώς, όπως καταλήγει ο Χίντσλιφ, ο Λεν, αντίθετα από τους φίλους του, αρνούμενος να προχωρήσει στη ζωή του, να αφήσει πίσω του την εφηβεία και να ενηλικιωθεί αναλαμβάνοντας τους νέους κοινωνικούς του ρόλους, μένει μόνος και υποκύπτει στην επικείμενη κατάρρευση.<sup>135</sup>

Οι *Νάνοι* παρουσιάζουν εμφανείς αδυναμίες λόγω του μη κατασταλαγμένου συγγραφικού τους ύφους, της μπερδεμένης δομής τους, όπως και της απουσίας σαφούς δράσης στην εξέλιξή τους. Όλα τα παραπάνω καθιστούν προβληματική την παρακολούθησή τους και σίγουρα κάνουν ακόμα πιο απαιτητική τη δουλειά του σκηνοθέτη που επιχειρεί να τους προσεγγίσει. Ωστόσο, θα μπορούσαμε να αντιμετωπίσουμε το έργο ως το πρώτο μέρος ενός χρονικού στο οποίο περιγράφεται η συγγραφική εξέλιξη του Πίντερ.

---

<sup>133</sup> Βλ. ό.π., σ. 114.

<sup>134</sup> Βλ. Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach*, ό.π., σσ. 125-140.

<sup>135</sup> Βλ. Arnold P. Hinchliffe, «Comedies of Menace», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 289.

### 1.2.8. *Επίδειξη μόδας*

Με την *Επίδειξη μόδας*, έργο γραμμένο αρχικά για την τηλεόραση, ο Πίντερ απομακρύνει το κέντρο του ενδιαφέροντός του από τις λαϊκές γειτονιές του ανατολικού Λονδίνου και μας εισάγει για δεύτερη φορά, μετά το *Ένας ασήμαντος πόνος*, στον «εκλεπτυσμένο» κόσμο των αστών. Η ιδιότυπη –και δυσμετάφραστη– διάλεκτος του δρόμου αντικαθίσταται από τη γλώσσα της μπουρζουαζίας, εξίσου ιδιαίτερη, χαρακτηριστική ενός κόσμου που δεν έχει σημεία επαφής με τους ήρωες των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων των προηγούμενων έργων του συγγραφέα. Η δράση εκτυλίσσεται σε δύο εσωτερικούς χώρους και έναν εξωτερικό, που όλοι αναπαριστώνται ταυτόχρονα επί σκηνής. Το μοντέρνο διαμέρισμα του Τζέιμς και της Στέλλας, το κομψό σπίτι του Χάρι όπου διαμένει και ο Μπιλ, και ανάμεσά τους ένα δρομάκι και ένας τηλεφωνικός θάλαμος. Όλοι οι πρωταγωνιστές εργάζονται στο χώρο της μόδας, ενώ η δράση χτίζεται γύρω από το επεισόδιο της πραγματικής ή υποθετικής απιστίας της Στέλλας εις βάρος του άνδρα της Τζέιμς, όπως και κατ' επέκταση του Μπιλ εις βάρος του δικού του συντρόφου Χάρι. Μοναδικό βέβαιο γεγονός αποτελεί κάποια επίδειξη μόδας στο Λιντς όπου παραβρέθηκαν αμφότεροι, η Στέλλα και ο Μπιλ. Η μεταξύ τους αλληλεπίδραση κυμαίνεται, σύμφωνα με την εξέλιξη της ιστορίας, από την απλή συνύπαρξη στην παραπάνω εκδήλωση, ένα φιλί στο ασανσέρ, μια κουβέντα στο σαλόνι του ξενοδοχείου για το τι θα έκαναν εάν βρίσκονταν όντως στο δωμάτιο της Στέλλας, μέχρι και τη διάπραξη της περιβόητης μοιχείας.

Το ζήτημα της απροσδιοριστίας της αλήθειας και των πολλαπλών πιθανών εκδοχών της διατρέχει το έργο. Τα δύο πρόσωπα που εμπλέκονται άμεσα στο επεισόδιο της απιστίας, η Στέλλα και ο Μπιλ, δεν δίνουν ποτέ μια ικανοποιητική απάντηση στο ερώτημα του τι συνέβη πραγματικά στο Λιντς, ενώ και οι δύο έχουν εμφανή κίνητρα για την υπεράσπιση της εκάστοτε θέσης τους. Η Στέλλα λέει μια ιστορία απιστίας στον Τζέιμς για να προκαλέσει τη ζήλια του, να αναζωπυρώσει το πάθος στη σχέση τους. Ο Μπιλ τη διαψεύδει για να αντιμετωπίσει την επιθετική διάθεση του Τζέιμς, να τον κατευνάσει και να τον ξεφορτωθεί. Αργότερα, αλλάζοντας γνώμη, προσφέρει στον ζηλόφθονο(;) σύζυγο κάποιες καινούργιες εκδοχές της ιστορίας. Για να τον προκαλέσει; Για να ξεκινήσει ένα νέο παιχνίδι σαγήνης με θήραμα αυτή τη φορά τον Τζέιμς; Για να εκδικηθεί μέσα από την υπόνοια της ετεροφυλοφιλικής του σεξουαλικής συνεύρεσης τον κατά πολύ μεγαλύτερο

σύντροφό του, Χάρι, που ενδεχομένως τον εκμεταλλεύεται, λόγω της κοινωνικής και επαγγελματικής του θέσης; Όταν καταφθάνει ο Χάρι για να ζητήσει εξηγήσεις από τη Στέλλα, εκείνη παίρνει πίσω όσα είχε πει αρχικά, είτε για να απαλλαγθεί από την παρουσία του είτε επειδή ήταν όντως ψέματα και θέλει να τον καθησυχάσει.

Είναι χαρακτηριστικό ότι το μόνο ζευγάρι, που δεν συναντιέται ποτέ επί σκηνής είναι ακριβώς εκείνο που θα μπορούσε να αποκαλύψει την πραγματική αλήθεια, η Στέλλα και ο Μπιλ. Είναι προφανές ότι πρόκειται για μια επιλογή του συγγραφέα, μέσω της οποίας δηλώνει ότι δεν έχει καμία σημασία η αποκάλυψη της αλήθειας. Όπως παρατηρεί ο Μπέρναρντ Ντούκορ (Bernard F. Dukore), το κεντρικό ζήτημα της *Επίδειξης μόδας* δεν είναι το «τι συνέβη πραγματικά μεταξύ του Μπιλ και της Στέλλας στο Λιντς»: «το τι συμβαίνει [τώρα] είναι πιο σημαντικό από το τι συνέβη [στο παρελθόν], παρά το γεγονός ότι το δεύτερο επηρεάζει το πρώτο. Στο ζήτημα του τι συμβαίνει τώρα, το όνομα του παιχιδιού είναι εξουσία».<sup>136</sup> Το επίκεντρο του ενδιαφέροντος γίνεται ο αγώνας για επικράτηση μέσα στις διφορούμενες σχέσεις των δύο ζευγαριών.

Όπως αναφέρει ο Όρλεϊ, το παρελθόν στο έργο μοιάζει να λειτουργεί ως «απειλή» που βάζει εναντίον της εύθραυστης ισορροπίας των δύο σχέσεων.<sup>137</sup> Όσον αφορά στον Τζέιμς, αρχικά ο Μπιλ αποτελεί μια «απειλή» για τον γάμο του. Για τον Χάρι δεν είναι καθαρό αν αντιμετωπίζει τη Στέλλα, μια γυναίκα, ως απειλή στην ομοφυλοφιλική του σχέση. Πάντως, η απειλητική του διάθεση στρέφεται στον ίδιο τον σύντροφό του. Ουσιαστικά τον εξευτελίζει μπροστά στον Τζέιμς, καθιστώντας καθαρή την εξουσιαστική τους σχέση, αφού τον παρουσιάζει ως ένα καθ' ολοκληρία δημιούργημά του, που του οφείλει την κοινωνική του άνοδο. Κατά τον Όρλεϊ:

Ο Μπιλ και η Στέλλα δεν αποδεικνύονται απόλυτα αξιόπιστοι μάρτυρες κατά τη μίνι ανάκριση στην οποία υποβάλλονται από τους Χάρι και Τζέιμς αντίστοιχα, και έτσι καθίστανται αρκετά απειλητικοί για εκείνους. Από αυτό το γεγονός αναδύεται σε μεγάλο βαθμό η δραματική ένταση η οποία κατακλύζει το έργο.<sup>138</sup>

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι αυτή η «δραματική ένταση» χτίζεται μέσα από ρεαλιστικές καταστάσεις, ενώ και οι χαρακτήρες προσομοιάζουν με πρόσωπα

<sup>136</sup> Bernard F. Dukore, «The Pinter Collection», *Educational Theatre Journal*, τμ. 26, τχ. 1, The John Hopkins University Press, Μάρτιος 1974, σ. 83.

<sup>137</sup> Βλ. Ray Orley, «Pinter and Menace», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σσ. 237-238.

<sup>138</sup> Ο.π., σ. 238.

αληθινά. Κατά τον Τέιλορ, στην *Επίδειξη μόδας* δεν υπάρχει πλέον το ζήτημα της «αδυναμίας επικοινωνίας» που συναντάμε σε προγενέστερα έργα, και οι πρωταγωνιστές της εσχεμένα αποκρύπτουν την αλήθεια.<sup>139</sup> Αν και υπάρχουν κωμικά στοιχεία στο έργο, σύμφωνα με τη Σακελλαρίδου θα ήταν λάθος να το αντιμετωπίσουμε «σαν μια απλή κωμωδία ηθών».<sup>140</sup> Ενδεχομένως, ενυπάρχει μέσα στο έργο το κοινωνικό σχόλιο του Πίντερ για αυτόν τον κόσμο των αστών όπου, κάτω από μια επίφαση ευγένειας, κρύβονται πάθη έτοιμα να ξεσπάσουν. Ωστόσο το στοιχείο της αμφιβολίας, που συναντήσαμε κατ' επανάληψη σε προηγούμενα έργα του, λειτουργεί και στην προκειμένη περίπτωση ως κινητήριο δύναμη για το ξετύλιγμα της ιστορίας. Το έργο τελειώνει χωρίς να επέρχεται κάποια λύση που θα ανακούφιζε τους ήρωες και θα ικανοποιούσε τους θεατές. Ο Τζέιμς αποφασίζει, παρά συμπεραίνει, ότι δεν συνέβη τίποτα στο Λιντς. Η αυλαία κλείνει με τις αγωνιώδεις του προσπάθειες να αποσπάσει κάποια απάντηση, ενώ το μόνο που εισπράττει είναι το αινιγματικό χαμόγελο της Στέλλας που αναζωπυρώνει τις δικές του, όπως και τις δικές μας, αμφιβολίες.

Με αυτό το καταληκτικό επεισόδιο στην *Επίδειξη μόδας*, ολοκληρώνεται κατά κάποιον τρόπο και το πορτρέτο της Στέλλας. Είναι η στιγμή που η εύθραυστη και σιωπηλή Στέλλα επιδεικνύει τη δύναμή της και την κυριαρχία της στη σχέση της με τον Τζέιμς, προοικονομώντας τη Ρουθ του *Γυρισμού*. Όπως παρατηρεί ο Ντούκορ, στην τελική σκηνή του έργου

η Στέλλα κερδίζει ή ξανακερδίζει τον έλεγχο πάνω στον Τζέιμς. Όπως η Ρουθ, η Στέλλα έχει τον έλεγχο εν μέρει επειδή αυτή γνωρίζει ενώ οι άλλοι όχι. Όπως η Ρουθ, χρησιμοποιεί το σεξ και τη σιωπή. Όπως η Ρουθ, καταλαμβάνει θέση ισχύος με το να σιωπά γύρω από τη σεξουαλική της δραστηριότητα, με τη διαφορά ότι εκεί που η Ρουθ είναι σιωπηλή σχετικά με το μέλλον, η Στέλλα παραμένει σιωπηλή σχετικά με το παρελθόν.<sup>141</sup>

### 1.2.9. Ο εραστής

Πρόκειται για ένα ακόμη τηλεοπτικό σενάριο του Πίντερ που ακολούθησε την *Επίδειξη μόδας*, με την οποία πολύ συχνά παρουσιάστηκε σε ενιαία παράσταση, λόγω

<sup>139</sup> Βλ. John Russell Taylor, *Anger and After. A Guide to the New British Drama*, ό.π., σ. 348.

<sup>140</sup> Βλ. Elizabeth Sakellariidou, *Pinter's Female Portraits*, ό.π., σ. 92.

<sup>141</sup> Bernard F. Dukore, «The Pinter Collection», *Educational Theatre Journal*, τμ. 26, τχ. 1, ό.π., σ. 83.

της κοινής τους σχέσης με το ζήτημα της πολυπλοκότητας της ανθρώπινης φύσης και κατ' επέκταση των ανθρωπίνων σχέσεων. Το έργο περιστρέφεται γύρω από την ερωτική ζωή ενός αστικού ζευγαριού, του Ρίτσαρντ και της Σάρας, που εδώ και μια δεκαετία ζει τον έγγαμο βίο του σε ένα «σικ» προάστιο του Λονδίνου. Κάθε πρωί ο ευυπόληπτος σύζυγος αποχωρεί για τη δουλειά του στο City, αφήνοντας πίσω τη σύζυγο του, που θα μοιράσει τον χρόνο της στην κηπουρική, τις βόλτες στο χωριό και τη μαγειρική. Νωρίς το απόγευμα ο σύζυγος επιστρέφει, αυτή τη φορά ως εραστής, για να συναντήσει τη σύζυγο-ερωμένη του.

Το ζήτημα της συζυγικής απιστίας, εισάγεται πολύ δυναμικά και με απολύτως αναπάντεχο τρόπο, όταν στην εναρκτήρια σκηνή του έργου ο Ρίτσαρντ ρωτάει σε ήπιο τόνο τη Σάρα εάν ο εραστής της πρόκειται να έρθει, κατά τί ώρα και ποια είναι τα σχέδιά τους, ενώ της εύχεται ένα ευχάριστο απόγευμα καθώς αποχωρεί. Η έκπληξη των θεατών γίνεται ακόμα μεγαλύτερη όταν το ίδιο πρόσωπο επιστρέφει, με αλλαγμένα ρούχα και ένα καινούριο όνομα, για να υποδυθεί τον εραστή της Σάρας. Από εκείνη τη στιγμή γίνεται φανερό ότι αυτό που παρακολουθούμε είναι μια – γνώριμη για τους δύο πρωταγωνιστές– τελετουργία που επαναλαμβάνεται στην καθημερινότητά τους. Για να ξεπεράσουν την πλήξη που τους προκαλεί η συζυγική τους ζωή; Για να εξερευνήσουν τον, ανεπίτρεπτο για ένα αξιοσέβαστο ζευγάρι της κοινωνικής τους τάξης, κόσμο των ερωτικών τους φαντασιώσεων; Για να απεγκλωβιστούν από τους αυστηρούς και μονοδιάστατους κοινωνικούς τους ρόλους; Μπορεί κάλλιστα να ισχύουν όλες οι παραπάνω υποθέσεις ή και καμία. Άλλωστε, τα κίνητρα των δύο ηρώων –που παραμένουν κρυμμένα– δεν είναι απαραίτητο να συμπίπτουν. Το μόνο σημείο για το οποίο μπορούμε να είμαστε σίγουροι είναι η κοινή τους συναίνεση σε αυτό το επαναλαμβανόμενο παιχνίδι-ρόλων.

Όπως και η *Επίδειξη μόδας*, το έργο εκτυλίσσεται στον εκλεπτυσμένο κόσμο των καλλιεργημένων αστών, που εκφράζονται σε μια γλώσσα αντίστοιχη του μορφωτικού τους επιπέδου. Σε αντίθεση με τα πρώτα έργα του Πίντερ, οι καταστάσεις που περιγράφονται εδώ είναι ρεαλιστικές και δεν υπάρχει κανενός είδους μεταφυσική απειλή που να επισκιάζει τις ζωές των ηρώων. Η Γκάμπιρντ, ωστόσο, παρατηρεί ότι και ο *Εραστής*

είναι μια ιδιαίτερη εκδοχή του ίδιου βασικού μοτίβου. Ο Ρίτσαρντ και η Σάρα είναι δύο πρόσωπα μέσα σε ένα δωμάτιο που περιμένουν έναν επισκέπτη. Ο επισκέπτης, βέβαια, είναι ο Ρίτσαρντ στον άλλο του ρόλο, αυτόν του Μαξ. Ο Μαξ, ωστόσο, δεν

αποτελεί απειλή γιατί ο Ρίτσαρντ και η Σάρα δεν καταστέλλουν τα ερωτικά τους αισθήματα. Τα αποδέχονται και τα πραγματώνουν.<sup>142</sup>

Κατά τον Τέιλορ αυτή η «ενδεχόμενη απειλή» δεν έρχεται από κάποιον εξωτερικό παράγοντα αλλά βρίσκεται στο εσωτερικό της σχέσης του ζευγαριού. Έτσι εάν η διευθέτηση που έχουν καταφέρει ανάμεσα στον πραγματικό κόσμο και τον κόσμο των φαντασιώσεων «φαίνεται να καταρρέει, αυτό οφείλεται στην επιθυμία να γίνουν όλα καθαρά, μια επιθυμία που αποτελεί στοιχείο της ανθρώπινης φύσης ακατανίκητο».<sup>143</sup>

Ο Ρίτσαρντ είναι αυτός που θα διαταράξει την ισορροπία ανάμεσα στους δύο ευδιάκριτους κόσμους και θα θελήσει να θολώσει τα όριά τους. Στην τελευταία σκηνή θα απεκδυθεί το πολιτισμένο προσωπείο του και αφού εκφράσει με έντονο τρόπο την αντιζηλία του απέναντι στον εραστή-Μαξ, θα απαγορεύσει κατηγορηματικά τη μελλοντική είσοδο του τελευταίου στο σπίτι του. Άλλωστε, ο ίδιος, κατά δήλωσή του, έχει ήδη λήξει τις συναλλαγές του με την πόρνη-ερωμένη του. Όπως αναφέρει ο Πίκοκ, «ο Ρίτσαρντ συγχωνεύει οπτικά τους δύο κόσμους όταν παίρνει το τύμπανο»,<sup>144</sup> το οποίο αποτελεί σημείο αναφοράς για τα ερωτικά παιχνίδια της Σάρας και του Μαξ. Η Σάρα αντιστέκεται για λίγο στην επίθεση, αλλά τελικά ενδίδει, προτείνοντας μάλιστα να φορέσει το «κοστούμι» της ερωμένης: «Ο Ρίτσαρντ και ο εραστής είναι πλέον ένα πρόσωπο [...]. Το όριο ανάμεσα στο πλατωνικό και το ερωτικό έχει γκρεμιστεί και οι ρόλοι του συζύγου/εραστή και της συζύγου/πόρνης έχουν τώρα συνενωθεί».<sup>145</sup>

Από την άλλη μεριά, η Σάρα δεν φαίνεται να έχει πρόβλημα με τη διπλή της ταυτότητα, της συζύγου και της ερωμένης, και δείχνει ικανοποιημένη από την οργάνωση της συζυγικής και της ερωτικής της ζωής. Θα μπορούσε να ειπωθεί και ως μετεξέλιξη της Στέλλας της *Επίδειξης μόδας*, με κάποιες βασικές διαφοροποιήσεις, οι οποίες, όπως τις συνοψίζει η Σακελλαρίδου, είναι οι παρακάτω:

Εάν η σεξουαλικότητα της Στέλλας είναι απλώς μια υπόνοια που δεν επιβεβαιώνεται ποτέ αλλά ούτε και αναιρείται, η σεξουαλικότητα της Σάρας εκφράζεται με τόλμη.

---

<sup>142</sup> Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach*, ό.π., σσ. 157-158.

<sup>143</sup> Βλ. John Russell Taylor, «Η αλήθεια και το ψέμα», απόδ. Ελένη Μαυροματίδου, *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 8, ό.π., σ. 6.

<sup>144</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 176.

<sup>145</sup> Ο.π.

Ενώ η Στέλλα ήταν παθητική και σιωπηλή, η Σάρα εκφράζει την ενεργητικότητά της και με πράξεις και με λόγια. Έχει επιτύχει την προσωπική της πληρότητα και επιδιώκει δυναμικά την αποδοχή της από το σύντροφό της, σε αντίθεση με τη Στέλλα, η οποία εκδηλώνει την ολοκλήρωσή της με σιωπηλό, παθητικό τρόπο.<sup>146</sup>

Στον *Εραστή*, πέρα από οτιδήποτε άλλο, δηλώνεται η συνύπαρξη των πολλαπλών προσώπων που κρύβονται πίσω από τον ίδιο άνθρωπο, μία θέση που οδηγεί τελικά στην παραδοχή της απροσδιοριστίας της ανθρώπινης φύσης. Ή, για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Κερ, «ο άνθρωπος δεν γίνεται να περιγραφεί παρά μόνο με όρους κίνησης: είναι αυτό που θα πράξει μετά. Και μπορεί να υπάρξει και ένα επόμενο 'μετά' στη συνέχεια, το οποίο σημαίνει ότι θα υπάρξει ένα καινούργιο και παρόλα αυτά ανολοκλήρωτο, 'είναι'». <sup>147</sup>

### 1.2.10. Ο γυρισμός

Πέντε χρόνια μετά τον *Επιστάτη*, ο Πίντερ θα ολοκληρώσει το επόμενο κανονικής διάρκειας έργο του, τον *Γυρισμό*:

το πιο δυνατό και αντιπροσωπευτικό από την κατηγορία των έργων που είναι γνωστά ως Κωμωδίες της Απειλής, στο οποίο ο Πίντερ διεισδύει κάτω από τη ρεαλιστική επιφάνεια ενός καλοφτιαγμένου έργου για να αποκαλύψει μια ψυχολογικά αυθεντική ερμηνεία των καλά κρυμμένων ανθρώπινων φόβων και της φύσης της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης.<sup>148</sup>

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για το πιο αμφιλεγόμενο έργο του Πίντερ ως προς την πρόσληψή του από κοινό και κριτικούς, αφού ακόμα και σήμερα προκαλεί αντιφατικές αντιδράσεις.<sup>149</sup>

Η υπόθεση του έργου μοιάζει εξωπραγματική. Εκτυλίσσεται σε ένα άθλιο σπίτι κάποιας υποβαθμισμένης γειτονιάς του βόρειου Λονδίνου, όπου κατοικούν ο Μαξ, ένας πρώην κρεοπώλης, με τους δύο γιους του, Λένι και Τζόουι, καθώς επίσης και με τον αδελφό του Σαμ που εργάζεται ως σοφέρ. Ο Λένι, όπως αποκαλύπτεται

<sup>146</sup> Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, ό.π., σσ. 98-99.

<sup>147</sup> Βλ. Walter Kerr, «Harold Pinter», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 222.

<sup>148</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 87.

<sup>149</sup> Βλ. Mark Batty, *About Pinter: the Playwright and the Work*, ό.π., σ. 42.

στην εξέλιξη του έργου, είναι επαγγελματίας μαστροπός ενώ ο Τζόουι, ο νεότερος, είναι επίδοξος μποξέρ και δουλεύει σε κάποια εταιρία κατεδαφίσεων. Η μητέρα των αγοριών, Τζέσι, έχει από χρόνια πεθάνει, ωστόσο, γίνονται συχνά αναφορές σε εκείνην, που άλλοτε την παρουσιάζουν σαν «αγία» και άλλοτε σαν «πόρνη». Το έργο ξεκινάει με την άφιξη του μεγαλύτερου γιου της οικογένειας, Τέντι, καθηγητή της φιλοσοφίας σε κάποιο αμερικάνικο πανεπιστήμιο, και της γυναίκας του Ρουθ. Μετά από ένα ταξίδι του ζευγαριού στην Ιταλία και πριν την αναχώρησή του για την Αμερική, επισκέπτονται το πατρικό του Τέντι, προκειμένου να γνωρίσει η Ρουθ την οικογένειά του. Η υποδοχή του ζευγαριού δεν θα είναι καθόλου η αναμενόμενη. Με την εξαίρεση του θείου Σαμ, όλα τα μέλη της ανδροκρατούμενης οικογένειας του Μαξ θα επιτεθούν φραστικά αλλά και σωματικά στη Ρουθ, η οποία δεν θα αντιδράσει με κανενός είδους ξέσπασμα μέχρι το τέλος του έργου. Ο καθόλα απαθής σύζυγός της θα φύγει μόνος για την Αμερική, προκειμένου να αναλάβει τη φροντίδα των τριών γιων που απέκτησε με τη Ρουθ, ενώ η τελευταία θα παραμείνει στο Λονδίνο. Θα αποδεχθεί, μάλιστα, την πρόταση της νέας της «οικογένειας» να αναλάβει εργασία ως πόρνη, προκειμένου να συμβάλει στα έξοδα του σπιτιού, θέτοντας ωστόσο τους δικούς της όρους.

Όπως επισημαίνει η Γκάμπαρντ, «υφολογικά το έργο μοιάζει να είναι εξίσου ρεαλιστικό με το *Νυχτερινό σχολείο* ή την *Επίδειξη μόδας*, ωστόσο, αν κατατάσσεται στον ρεαλισμό, πρόκειται για έναν περίεργο ρεαλισμό τον οποίο οι θεατές αδυνατούν να αναγνωρίσουν ή να ταυτιστούν μαζί του».<sup>150</sup> Η ίδια προσεγγίζει τον *Γυρισμό* στην ονειρική του διάσταση, όπου αντικατοπτρίζεται η επιθυμία του ανθρώπου να επιστρέψει εκεί από όπου προήλθε, η επιθυμία για τη μητέρα.<sup>151</sup> Και ο Έσλιν επίσης, πέρα από τη ρεαλιστική προσέγγιση του έργου, επισημαίνει τη λειτουργία του «ως μιας μεταφοράς των ανθρώπινων πόθων και επιδιώξεων, ενός μύθου, μιας ονειρικής εικόνας, μιας προβολής αρχετυπικών φόβων και επιθυμιών», συνδέοντάς το μάλιστα με τον *Οιδίποδα* και τον *Βασιλιά Λιρ*.<sup>152</sup>

Ο Μπέγκλεϊ, από την άλλη μεριά, επιχειρεί μια έμφυλη ψυχαναλυτική προσέγγιση του έργου και σημειώνει: «εάν ο *Επιστάτης* μετουσιώνει τον καπιταλισμό, ο *Γυρισμός* μετουσιώνει την πατριαρχία». Όχι τόσο με νατουραλιστικούς όρους όσο φέρνοντας στο προσκήνιο τις υποσυνείδητες δομές

<sup>150</sup> Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach*, ό.π., σ. 185.

<sup>151</sup> Ό.π., σσ. 183-208.

<sup>152</sup> Βλ. Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σσ. 141-146.

μέσω των οποίων η πατριαρχία βιώνεται και αναπαράγει τον εαυτό της.<sup>153</sup> Πέρα από την αποδόμηση της πατριαρχικής οικογένειας, ο *Γυρισμός* αποδομεί

και το συμβατικό οικογενειακό δράμα ως ιδεολογική δομή. Το έργο παρέχει μια σημείο προς σημείο μετακριτική των ιδεολογικών υποστυλωμάτων αυτής της κατηγορίας δράματος, υποδηλώνοντας ότι οι συμβατικές πολιτισμικές μορφές αποτελούν σημαντικό μέσο για την πολιτική ρύθμιση των έμφυλων σχέσεων.<sup>154</sup>

Θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο ίδιος ο Πίντερ, όταν του ζητήθηκε να δώσει εξηγήσεις για τον *Γυρισμό*, μίλησε για έργο που εκτυλίσσεται σε ένα εντελώς ρεαλιστικό επίπεδο, ενώ όταν ρωτήθηκε για το θέμα του έργου ανέφερε τα εξής: «Αφορά την αγάπη και την έλλειψη αγάπης. Ομολογουμένως, οι άνθρωποι είναι σκληροί και ανελέητοι. Ωστόσο, η συμπεριφορά τους δεν είναι αυθαίρετη αλλά στηρίζεται σε βαθιά εδραιωμένους λόγους».<sup>155</sup> Πάντως, επειδή πρόκειται για ένα εξαιρετικά αμφίσημο έργο, ακόμα και οι ρεαλιστικές ερμηνείες που του αποδόθηκαν είναι πολλαπλές.

Κεντρικός άξονας για την κατανόηση του *Γυρισμού*, σε ένα ρεαλιστικό επίπεδο, είναι η ερμηνεία του ρόλου της Ρουθ και της πορείας της μέσα στο έργο. Η πολυπλοκότητα της ταυτότητάς της δύσκολα μπορεί να αμφισβητηθεί: σύζυγος, μητέρα και πόρνη, η μοναδική γυναίκα του έργου παλινδρομεί ανάμεσα σε δύο βασικές κατηγοριοποιήσεις. Πρόκειται για το θύμα της υπόθεσης, που αδυνατώντας να αναχαιτίσει τις επιθετικές διαθέσεις της ανδροκρατούμενης οικογένειας του συζύγου της, υποτάσσεται τελικά στη θέληση της τελευταίας; Ή μήπως είναι ο θύτης, ο εισβολέας που φέρει την απειλή και που τελικά γίνεται κυρίαρχος της αγέλης, αφού όλοι παραδίνονται στην εξουσία του;

Σύμφωνα με τον Ντριου Μιλν (Drew Milne), «είναι δύσκολο να προσεγγιστεί η Ρουθ ως θετική απεικόνιση της γυναικείας αυτοδιάθεσης, εφόσον η δύναμή της εξαρτάται από την αναγνώριση και την επιβεβαίωση εκ μέρους της της μισογυνικής φαντασίωσης στα πλαίσια της οποίας υποχρεώνεται να δράσει».<sup>156</sup> Για τη Σακελλαρίδου, η Ρουθ μέχρι το τέλος του έργου έχει επιτύχει την ατομική της

---

<sup>153</sup> Βλ. Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, ό.π., σ. 63.

<sup>154</sup> Ό.π., σ. 64.

<sup>155</sup> Βλ. συνέντευξη του Χάρολντ Πίντερ στη *Saturday Review* (8.4.1967), αναδημοσιευμένη στο: Mark Batty, *About Pinter: the Playwright and the Work*, ό.π., σ. 120.

<sup>156</sup> Drew Milne, «Pinter's sexual politics», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σ. 206.

ολοκλήρωση, μέσα από τη σύνθεση των διαφορετικών απόψεων της προσωπικότητάς της, αυτών της μητέρας, της συζύγου και της πόρνης.<sup>157</sup> Και ενώ όλες οι πιθανότητες είναι εναντίον της, «καταφέρνει, μετά από μια σύντομη διαπραγμάτευση, να ανατρέψει τα σχέδια των ανδρών και να επιβάλει τους δικούς της όρους, και έτσι να αναδειχθεί ο νικητής μιας υπόθεσης που έμοιαζε χαμένη για την ίδια».<sup>158</sup>

Το αν η Ρουθ προσαρμόζεται σε μια αναγκαστική συνθήκη ή εάν απελευθερώνεται από τα δεσμά της βαρετής συζυγικής ζωής της, επιλέγοντας την οδό της πορνείας, είναι δύσκολο να απαντηθεί με βάση τα στοιχεία που συλλέγουμε από το έργο. Είναι βέβαιο ότι παίρνει τη θέση της Τζέσι, της αποθανούσης μητρός –δεν μπορεί να είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι και η Ρουθ έχει τρεις γιους– και ο «γυρισμός» του τίτλου αναφέρεται και σε εκείνην –αν όχι αποκλειστικά σε εκείνην– τη «μητέρα που επέστρεψε» σπίτι.<sup>159</sup> Θα πρέπει να αναφέρουμε, πάντως, ότι ο ίδιος ο Πίντερ άφηνε ανοιχτό το ζήτημα της κατάληξης της Ρουθ, θέτοντας σε αμφισβήτηση την προσχώρησή της στην ιεροδουλία: «Στο τέλος του έργου έχει στην κατοχή της ένα συγκεκριμένο είδος ελευθερίας. Μπορεί να κάνει ό,τι επιθυμεί και δεν είναι καθόλου σίγουρο ότι θα αποχωρήσει για την Greek Street».<sup>160</sup>

Πέρα από τη λειτουργία της Ρουθ στον *Γυρισμό*, αυτό που προκάλεσε ακόμα περισσότερες συζητήσεις σχετικά με το έργο ήταν η χαρακτηριστικά απαθής στάση του Τέντι μπροστά στις επιθέσεις –λεκτικές και σωματικές– που δέχεται η γυναίκα του από τα αδέρφια και τον πατέρα του. Αποκορύφωμα, η ήρεμη αποχώρησή του, μετά τη σιωπηλή του συναίνεση στην εκπόρνευση και εκμετάλλευση της Ρουθ από την οικογένειά του. Ενδεικτική είναι η άποψη του Πίτερ Χολ (Peter Hall), ο οποίος βλέπει τον Τέντι ως τον «πρωταγωνιστή» του *Γυρισμού*: «ο μεγαλύτερος μπάσταρδος σε ένα σπίτι γεμάτο από μπάσταρδους, είναι για την ακρίβεια ο άνθρωπος που αρχικά παρουσιάζεται ως το θύμα».<sup>161</sup> Αν και ο Τέντι είναι αυτός που κατάφερε να μορφωθεί και να ξεφύγει από την ταπεινή καταγωγή του, δεν αποδεικνύεται τελικά καλύτερος από τους υπόλοιπους, ενώ όπως παρατηρεί η Πρέντις:

---

<sup>157</sup> Βλ. Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, ό.π., σ. 111.

<sup>158</sup> Ο.π., σ. 114.

<sup>159</sup> Βλ. Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 143.

<sup>160</sup> Βλ. συνέντευξη του Χάρολντ Πίντερ στη *Saturday Review* (8.4.1967), αναδημ. στο: Mark Batty, *About Pinter: the Playwright and the Work*, ό.π., σ. 121.

<sup>161</sup> Συνέντευξη του Πίτερ Χολ στους Κάθριν Άιτзин (Catherine Itzin) και Σάμιον Τράσλερ (Simon Trussler), *Theatre Quarterly*, τχ. 16, 1974, αναδημ. στο: Ian Smith (επιμ.), *Pinter in the Theatre*, ό.π., σ. 136.

Η επιμονή του Τέντυ στο γεγονός ότι είναι επιτυχημένος και ευτυχισμένος, εκφραζόμενη με κοινοτοπίες τις οποίες συναγωνίζεται μόνο η περιαντολογία του Σαμ σχετικά με τη φοβερή ικανότητά του στην οδήγηση, αναδεικνύει το ζήτημα της επιτυχίας και της ευτυχίας του μόνο και μόνο για να σπείρει αμφιβολίες σχετικά με την αλήθεια των ισχυρισμών του.<sup>162</sup>

Στο πρόσωπο του Τέντυ βλέπουμε έναν ψυχρό διανοούμενο που δεν αποκαλύπτει σε καμία στιγμή τι συμβαίνει μέσα στο μυαλό του ή έστω τι αισθάνεται. Ωστόσο, ο Τέντυ είναι ο γιος, ανάμεσα στους τρεις, που παρουσιάζει ορισμένες παράδοξες ομοιότητες με τον πατέρα του. Προδομένοι(;) και οι δύο από τις γυναίκες τους, έχουν τρεις γιους, των οποίων η πατρότητα είναι, κατά τον Μαξ, αμφισβητήσιμη.<sup>163</sup> Ο Τέντυ και ο Μαξ, κατά τον Ρίκι Μόργκαν (Ricki Morgan), είναι τα δύο πρόσωπα του έργου που διακρίνονται για την «επιλεκτική τους κώφωση» και την «επιλεκτική τους ακατανόηση».<sup>164</sup>

Ο Μαξ, ο «πάτερ φαμίλιας» του έργου, αγωνίζεται για τη διατήρηση της κυριαρχικής του θέσης μέσα στην οικογένεια. Δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει ακόμα και σωματική βία για να υπερασπιστεί τη θέση του, ωστόσο οι παρελθοντικές αφηγήσεις αποτελούν το κύριο μέσο επιβολής του. Ιδιαίτερα οι ιστορίες όπου πρωταγωνιστεί με τον φίλο του Μαγκκρέγκορ, που λειτουργούν ως υπενθύμιση της νεανικής του δύναμης.<sup>165</sup> Χαρακτηριστικό γνώρισμα του Μαξ είναι ότι μιλάει τη γλώσσα του δρόμου και το φρασεολόγιό του, σε οποιονδήποτε και αν απευθύνεται, συμπεριλαμβανομένου και του εαυτού του, είναι απροκάλυπτα προσβλητικό. Βασικός στόχος των επιθέσεών του είναι οι γυναίκες. Στην πρώτη τους κιόλας συνάντηση και χωρίς να γνωρίζει τίποτα για εκείνην, προσφωνεί τη νύφη του «τσούλα»,<sup>166</sup> ενώ οι αναφορές στη νεκρή γυναίκα του είναι άλλοτε συμβατικά γλυκερές και άλλοτε απροκάλυπτα υβριστικές.

Ο Λένι, όπως και ο Μαξ, εκφράζει τον μισογυνισμό του αλλά και τον αγώνα του για επικράτηση μέσα από προσωπικές εξιστορήσεις βίαιων επεισοδίων με θύματα

---

<sup>162</sup> Penelope Prentice, *The Pinter Ethic. The Erotic Aesthetic*, ό.π., σ. 142.

<sup>163</sup> Βλ. Bernard F. Dukore, «'Violent Families': A Whistle in the Dark and *The Homecoming*», *Twentieth Century Literature*, τμ. 36, τχ. 1, Hofstra University, 1990, σσ. 29-30.

<sup>164</sup> Ricki Morgan, «What Max and Teddy Come Home to in *The Homecoming*», *Educational Theatre Journal*, τμ. 25, τχ. 4, The Johns Hopkins University Press, Δεκέμβριος 1973, σ. 490.

<sup>165</sup> Βλ. Arthur Ganz, «A Clue to the Pinter Puzzle: The Triple Self in *The Homecoming*», *Educational Theatre Journal*, τμ. 21, τχ. 2, The Johns Hopkins University Press, Μάιος 1969, σ. 184.

<sup>166</sup> Βλ. Harold Pinter, *The Homecoming*, στο: *Harold Pinter: Plays Three*, London: Faber and Faber, 1996, σ. 49.

γυναίκες. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Άρθουρ Γκαντς (Arthur Ganz), σε αντίθεση με τον Μαξ που είναι «πρόστυχος, κομपाστικός, παράφορος», ο Λένι είναι «οξυδερκής, σαρκαστικός, στοχαστικός».<sup>167</sup> Είναι ο μόνος άλλωστε χαρακτήρας που προσκαλεί τον Τέντι σε μια φιλοσοφική συζήτηση, προκαλώντας τον διανοητικά. Ο Τζόουι από την άλλη μεριά, θα μπορούσε να ειπωθεί ως ο αντίποδας του Λένι. Στα όρια της διανοητικής υστέρησης, το βασικό του χαρακτηριστικό είναι η σωματική του δύναμη, όπως και η σεξουαλική του ενεργητικότητα. Αυτός είναι, άλλωστε, που θα περάσει δύο ώρες στο επάνω δωμάτιο με τη Ρουθ, χωρίς να καταφέρει, ωστόσο, να φέρει εις πέρας τη σεξουαλική τους συνέντευξη.

Μοναδικός φορέας ενός είδους ανθρωπιάς, ο θείος Σαμ, που εκφράζει ανοιχτά στον Τέντι την προτίμησή του σε εκείνον, όπως επίσης και την προτίμηση της Τζέσι: «Ήσουν πάντοτε ο αγαπημένος της μητέρας σου. Μου το είπε. Είναι αλήθεια».<sup>168</sup> Παρά το γεγονός ότι η θέση του μέσα στο σπίτι είναι σαφώς η υποδεέστερη, ο Σαμ είναι ο μόνος που μπορεί να απειλήσει την αυθεντία του Μαξ στον έλεγχο του παρελθόντος.<sup>169</sup> Στην τελευταία σκηνή του έργου, λίγο πριν πέσει αναισθητός στο πάτωμα, αποκαλύπτει την απιστία που είχε διαπραχθεί εις βάρος του Μαξ από την Τζέσι και τον «παλιόφιλο» Μακ, ανατρέποντας το παρελθόν όπως το είχε αφηγηθεί ο αδελφός του.

Έτσι, το έργο κλείνει με τον Τέντι απόντα, τον Σαμ αναισθητό, τον Μαξ στα γόνατα να ικετεύει τη Ρουθ για ένα φιλί, τον Λένι να παρακολουθεί όρθιος, τη Ρουθ να κάθεται ήρεμη στην πολυθρόνα, χαϊδεύοντας το κεφάλι του Τζόουι που ακουμπά στην αγκαλιά της. Σύμφωνα με τον Πίκοκ, παρά την ωμή βία και τις αποκάλυπτες σεξουαλικές αναφορές του έργου, «ήταν το Οιδιπόδειο τέλος του που προκάλεσε περισσότερη δυσπιστία σε κοινό και κριτικούς».<sup>170</sup> Η εικόνα στην οποία καταλήγει ο *Γυρισμός*, κατά τον Ρίτσαρντ Άλεν Κέιβ (Richard Allen Cave), αναπαριστά

μια μαύρη παρωδία των παραδοσιακών στοιχείων που συνθέτουν την εικόνα της Θείας Γέννησης ή εκείνων των αμέτρητων πινάκων που ονομάζονται «Η Παναγία και το Βρέφος.....». [...] Η πράξη της Ρουθ να καταλάβει το κέντρο της σκηνής επανακαθορίζει την παθητικότητα [...] ως εξουσία και έλεγχο. Είναι τώρα ο πυρήνας

<sup>167</sup> Arthur Ganz, «A Clue to the Pinter Puzzle: The Triple Self in *The Homecoming*», *Educational Theatre Journal*, τμ. 21, τχ. 2, ό.π., σ. 183.

<sup>168</sup> Harold Pinter, *The Homecoming*, στο: *Harold Pinter: Plays Three*, ό.π., σ. 71.

<sup>169</sup> Βλ. Michael Hinden, «To Verify a Proposition in *The Homecoming*», *Theatre Journal*, τμ. 34, τχ. 1, The Johns Hopkins University Press, Μάρτιος 1982, σ. 35.

<sup>170</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 86.

γύρω από τον οποίο θα περιστρέφονται οι άνδρες σύμφωνα με τις διαταγές της. Ωστόσο, η απόκτηση αυτής της εξουσίας είναι δείγμα της νίκης ή της ήττας της;<sup>171</sup>

Το γεγονός ότι ούτε η πλοκή ούτε οι χαρακτήρες του *Γυρισμού* είναι δυνατό να ερμηνευτούν μονοσήμαντα, όπως και η συνύπαρξη πολλαπλών υπόγειων νοημάτων, κατέστησαν το έργο έναν άλυτο ή έστω δισεπίλυτο γρίφο που ακόμα απασχολεί τους μελετητές και προκαλεί αντικρουόμενες απόψεις.

### 1.2.11. *Τοπίο*

Έχουν περάσει τρία χρόνια από τον *Γυρισμό*, όταν ο Πίντερ γράφει το *Τοπίο* που μαζί με τη *Σιωπή*, γραμμένη ένα χρόνο μετά, σηματοδοτούν μια αλλαγή πορείας για τον συγγραφέα. Όπως σημειώνει ο Μάρτιν Ρίγκαλ (Martin Regal), τα δύο έργα,

υποδεικνύουν το ξεκάθαρο ενδιαφέρον [του συγγραφέα] για τον χρόνο που περνά αλλά και για τον χρόνο που παραμένει ακίνητος. Όντας περισσότερο λυρικές παρά δραματικές εκφράσεις των σχέσεων μεταξύ των αντίστοιχων ηρώων τους, [τα δύο έργα] διασχίζουν ελεύθερα τα όρια του χρόνου.<sup>172</sup>

Ωστόσο, δεν είναι μόνο ως προς το περιεχόμενο αλλά και ως προς τη δομή οι διαφοροποιήσεις που εμφανίζουν τα δύο μονόπρακτα, συγκρινόμενα με προγενέστερα έργα.

Το *Τοπίο* ξεκινά με την εικόνα ενός μεσήλικου ζευγαριού, της Μπεθ και του Νταφ, που κάθονται στις διαμετρικά αντίθετες άκρες ενός τραπεζιού, στην κουζίνα κάποιου εξοχικού σπιτιού. Όπως υπογραμμίζουν και οι σκηνικές οδηγίες, τα δύο πρόσωπα, αν και βρίσκονται στον ίδιο χώρο, δεν φαίνεται να ακούν ο ένας τα λόγια του άλλου. Ο «διάλογος» τους απαρτίζεται από δυο παράλληλους μονολόγους που διακόπτουν ο ένας τον άλλο, χωρίς ουσιαστικά να διασταυρώνονται πουθενά.

Η Μπεθ μιλάει για το μακρινό παρελθόν, αναφερόμενη στην ερωτική της σχέση με κάποιον άνδρα, ο οποίος, σε πρώτο επίπεδο δεν μοιάζει να είναι ο Νταφ. Από την αφήγησή της αναδύεται η εικόνα κάποιας παραλίας –το τοπίο του τίτλου– στην οποία εκτυλίχθηκε η ερωτική της συνεύρεση με τον ανώνυμο άνδρα. Όπως

<sup>171</sup> Richard Allen Cave, «Body Language in Pinter's plays», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σ. 121.

<sup>172</sup> Martin S. Regal, *Harold Pinter: A Question of Timing*, London: MacMillan Press, 1995, σσ. 68-69.

παρατηρεί η Κάθριν Μπέρκμαν (Katherine Burkman), για την Μπεθ «η κουζίνα στην οποία βρίσκεται είναι σαν να μην υπάρχει, μια και η επιθυμία της να αιχμαλωτίσει την παρελθούσα εμπειρία μεταφέρει το φόντο εκείνης της εμπειρίας στο παρόν και το προβάλλει στο μέλλον». <sup>173</sup> Οι απόπειρες απεύθυνσης που κάνει ο Νταφ πέφτουν στο κενό, αφού η Μπεθ παραμένει μέχρι το τέλος απροσπέλαστη, αρνούμενη ακόμα και να μετακινήσει το βλέμμα της προς την κατεύθυνσή του. Οι αναφορές του Νταφ αφορούν διάφορα καθημερινά συμβάντα, κυρίως του πρόσφατου παρελθόντος, και δεν έχουν τη δυναμική να ανταγωνιστούν την εμπειρία της Μπεθ. Για την Μπέρκμαν, «οι προσπάθειες του Νταφ να πλησιάσει την Μπεθ υποδηλώνουν ότι ο ίδιος διαισθάνεται γεμάτος μελαγχολία ότι τα βιώματα της Μπεθ διαθέτουν μεγαλύτερη αξιοπιστία σε σύγκριση με τα δικά του». <sup>174</sup>

Όπως επισημάνθηκε από αρκετούς μελετητές, το *Τοπίο*, καθώς και η *Σιωπή*, είναι τα έργα που αναδεικνύουν τη μεγάλη επιρροή που άσκησε στον Πίντερ «ο αναγνωρισμένος μέντοράς του, Σάμιουελ Μπέκετ». <sup>175</sup> Οι δύο πρωταγωνιστές του *Τοπίου*, αν και δεν είναι καθηλωμένοι σε σκουπιδοτενεκέδες ούτε θαμμένοι κάτω από το χώμα, βρίσκονται καταδικασμένοι στην ακινησία και την απομόνωση. Ο σκηνικός χώρος στον οποίο κατοικούν είναι φανερά πιο έρημος από εκείνον του *Δωματίου*, του *Επιστάτη* ή του *Γυρισμού*, θυμίζοντας περισσότερο το τοπίο του *Περιμένοντας τον Γκοντό*. <sup>176</sup>

Κατά τον Νταφ, οι δυο τους είναι ζευγάρι και εργάζονται για κάποιον κ. Σάικς. Πρόκειται για τον ιδιοκτήτη του σπιτιού όπου διαμένουν, το οποίο οφείλουν να διατηρούν σε τάξη, ως αντάλλαγμα της φιλοξενίας. Σύμφωνα με τον Άντονι Ρος (Anthony Roche), ο τρόπος με τον οποίο ο Νταφ αναφέρεται στα καθημερινά τους καθήκοντα μας μεταφέρει στον κόσμο του μπεκετικού ήρωα, Γουάτ. <sup>177</sup> Ο Ρος επίσης, εντοπίζει κάποιες αντιστοιχίες ανάμεσα στον τρόπο που περιγράφει η Μπεθ την ερωτική της συνέντευξη με τον άγνωστο εραστή της και στον ερωτικό μονόλογο του νεαρού εαυτού του, που ακούει με εμμονή ο Κραπ, στην *Τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*. <sup>178</sup>

---

<sup>173</sup> Katherine H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, [Columbus]: Ohio State University Press, 1971, σ. 142.

<sup>174</sup> Ο.π., σ. 144.

<sup>175</sup> Βλ. Guido Almansi, Simon Henderson, *Harold Pinter (Contemporary Writers)*, London, New York: Methuen, 1983, σ. 75.

<sup>176</sup> Βλ. ό.π.

<sup>177</sup> Βλ. Anthony Roche, «Pinter and Ireland», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σ. 184.

<sup>178</sup> Βλ. ό.π.

Το έργο κλείνει με την αντιπαράθεση δύο αφηγήσεων. Ο Νταφ περιγράφει μια βίαιη φαντασίωσή(;) του, με πρωταγωνιστές τον εαυτό του και την Μπεθ. Η Μπεθ, από την άλλη, αναπολεί τη στιγμή που ήταν ξαπλωμένη στην παραλία και ο εραστής της έγερνε τρυφερά από πάνω της. Τα ερωτήματα που προκύπτουν δεν είναι εύκολο να απαντηθούν. Ο Νταφ εξιστορεί ένα αληθινό γεγονός ή πρόκειται για μια ανεκπλήρωτη προσωπική φαντασίωση; Ποιος είναι ο άντρας στον οποίο αναφέρεται η Μπεθ; Θα μπορούσε να είναι ο Νταφ ή ακόμα ο κ. Σάικς; Σε ένα γράμμα του προς τον σκηνοθέτη του πρώτου γερμανικού ανεβάσματος του *Τοπίου*, ο Πίντερ υποστήριζε ότι ο άντρας ήταν ο Νταφ, συμπέρασμα στο οποίο κατέληξε αφού ξαναδιάβασε και έκανε πρόβες στο έργο.<sup>179</sup> Ωστόσο, ακόμα και η άποψη του συγγραφέα παραμένει μία, ανάμεσα σε πολλές ερμηνευτικές εκδοχές του *Τοπίου*. Είναι φανερό ότι τα όρια ανάμεσα στην ονειροπόληση, τη φαντασίωση και την πραγματικότητα παραμένουν μέχρι το τέλος του έργου ηθελημένα θολά, αναδεικνύοντας το ζήτημα που θα απασχολήσει τον Πίντερ για την επόμενη δημιουργική του δεκαετία, αυτό της λειτουργίας της μνήμης.

### 1.2.12. Σιωπή

Το «δίδυμο» έργο του *Τοπίου*, σε συνδυασμό με το οποίο ανεβαίνει συχνά, είναι η *Σιωπή*, γραμμένη το 1968. Η θεματική της αφορά και πάλι στην εξερεύνηση των ερωτικών σχέσεων, μέσω της –αμφιβόλου αξιοπιστίας– λειτουργίας της μνήμης, η οποία υπόκειται στη φθορά του χρόνου που περνά. Η πλοκή, και στη *Σιωπή*, είναι ανύπαρκτη, οι χαρακτήρες σχεδόν ακίνητοι και ο σκηνικός χώρος απόλυτα λιτός. Όπως, επισημαίνει η Σακελλαρίδου:

Με τη *Σιωπή*, ο Πίντερ πλησιάζει περισσότερο από ποτέ την περιοχή του Μπέκετ. Η μουσικότητα της γλώσσας, η ποιητική ενόραση και η κυκλικότητα του μοτίβου είναι αλάνθαστα σημάδια της μπεκετικής επιρροής, την οποία ο Πίντερ ποτέ δεν προσπάθησε να κρύψει.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Βλ. υποσημείωση στο Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σσ. 163-164.

<sup>180</sup> Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, ό.π., σ. 153.

Ας αναφέρουμε ενδεικτικά ότι κατά τον Έσλιν η *Σιωπή* εμφανίζει αντιστοιχίες με το *Έργο*,<sup>181</sup> ενώ η Γκάμπαρντ εντοπίζει αναλογίες με την *Τελευταία μαγνητοταινία του Κραπ*.<sup>182</sup>

Τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο μονόπρακτο είναι τρία: η εικοσάχρονη Έλεν, ο σαραντάρης Ράμσεϊ και ο τριανταπεντάχρονος Μπέιτς, το καθένα τοποθετημένο στον δικό του δραματικό χώρο που τον ορίζει μόνο η ύπαρξη μιας καρέκλας. Επιδίδονται σε τρεις παράλληλους μονολόγους που αφορούν σε συμβάντα του κοινού τους, όπως αποκαλύπτεται σταδιακά, παρελθόντος. Η «αυτιστική» τους κατάσταση διακόπτεται μοναχά σε τρία σημεία, όταν αναπαριστώντας σε ζευγάρια επεισόδια από το παρελθόν, εισέρχονται ο ένας στην περιοχή του άλλου για να συνομιλήσουν. Οι ερωτικές ιστορίες της Έλεν με τον Ράμσεϊ και τον Μπέιτς ξετυλίγονται μέσα από τις διαφορετικές οπτικές γωνίες των προσώπων, που καθιστούν την αφήγηση ακόμα πιο αποσπασματική από εκείνη του *Τοπίου*.

Ο χρόνος και ο τρόπος με τον οποίο τον αντιλαμβάνονται τα πρόσωπα είναι κεντρικής σημασίας για την κατανόηση του έργου. Και οι τρεις μιλούν για τη νεότητα τους σαν μια περίοδο περασμένη από καιρό, με αποκορύφωμα την ομολογία της εικοσάχρονης Έλεν που περιγράφει τον εαυτό της σαν ηλικιωμένο. Όπως παρατηρεί η Μπέρκμαν, «παρά το γεγονός ότι είναι νέοι, και οι τρεις υποφέρουν από την αίσθηση ότι ο επίγειος χρόνος τους προσπερνά, αφήνοντάς τους πίσω, σε μια κατάσταση απροσδιοριστίας».<sup>183</sup> Οι αναμνήσεις τους λειτουργούν σαν κομμάτια παζλ που σταδιακά διαμορφώνουν μια αποσπασματική εικόνα της προηγούμενης ζωής τους. Ωστόσο, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για την ορθότητά τους. Η ίδια η Έλεν αναφέρει χαρακτηριστικά σε έναν από τους μονολόγους της: «Ναι, θυμάμαι. Ωστόσο, δεν μπορώ να είμαι σίγουρη αν αυτό που θυμάμαι συνέβη σήμερα ή χτες ή εδώ και καιρό. Και μετά, είναι συχνά μόνο μισά πράγματα αυτά που θυμάμαι, μισά πράγματα, η αρχή των πραγμάτων».<sup>184</sup>

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η *Σιωπή* είναι ένα έργο πιο σκοτεινό, συγκρινόμενο με το *Τοπίο*, γιατί ο έρωτας, έστω και ως ανάμνηση, έχει πάψει πια να είναι «παραμυθένιος», όπως τον περιέγραφε η Μπεθ, και μοιάζει περισσότερο με μια προσδοκία που κανένα από τα τρία πρόσωπα δεν κατάφερε να ικανοποιήσει

<sup>181</sup> Βλ. Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σσ. 170-171.

<sup>182</sup> Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach*, ό.π., σ. 226.

<sup>183</sup> Katherine H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, ό.π., σ. 153.

<sup>184</sup> Harold Pinter, *Silence*, στο: *Harold Pinter: Plays Three*, ό.π., σ. 204.

ολοκληρωτικά. Ωστόσο, και στα δύο έργα, όπως παρατηρεί η Πρέντις, ο έρωτας σκιαγραφείται ως ένα συναίσθημα «που αποτυγχάνει να συνδέσει τις ζωές των προσώπων, των οποίων ο διαχωρισμός δίνεται ακόμα περισσότερο έντονα μέσα από παρελθούσες, συχνά αποτυχημένες, απόπειρες να αγαπήσουν».<sup>185</sup>

Στους αλληλοδιακοπτόμενους μονολόγους τους, περιγράφουν θραύσματα από τις απόπειρές τους αυτές, που καταφανώς οδήγησαν σε αδιέξοδες καταστάσεις. Ενδεχομένως, η «σιωπή» στην οποία συχνά καταλήγουν τα τρία πρόσωπα να είναι και το σημείο που δύναται να εκφράσει τα παραπάνω αδιέξοδα. Εκτός από τίτλος του μονόπρακτου και επίμονη αναφορά της Έλεν,<sup>186</sup> η σιωπή, αποτελεί και δομικό στοιχείο του έργου. Στην αρχή, οι σιωπές είναι σποραδικές, αλλά όσο εξελίσσεται η υπόθεση αυξάνονται αισθητά, μέχρι που προς το τέλος εμφανίζονται στην κατάληξη σχεδόν κάθε ατάκας των προσώπων. Σύμφωνα με τον Ρίγκαλ, οι σιωπές δεν βρίσκονται στο κείμενο για να δηλώσουν το πέρασμα του χρόνου αλλά προκαλούν μέσα του μικρά κενά, τα οποία όταν ενώνονται δημιουργούν ακόμα μεγαλύτερα κενά, καθιστώντας τον χρόνο διάτρητο.<sup>187</sup> Ο χρόνος που έχει χάσει την ιδιότητά του να προχωρά, ενδεχομένως προκαλεί και την ακινησία των προσώπων. Τελικά, η μόνη ένδειξη ζωής προκύπτει από την, έστω και αποσπασματική, λειτουργία της μνήμης τους.

Παρά το γεγονός ότι στο συγκεκριμένο έργο η τεχνική του Πίντερ γίνεται ακόμα πιο περίπλοκη, σύμφωνα με τον Έσλιν ο συγγραφέας καταφέρνει να πει μια ιστορία λιγότερο «διφορούμενη» από αυτές που συνήθιζε να γράφει, με δυνατές εικόνες και έντονα συναισθήματα, συνθέτοντας ένα πραγματικά λυρικό είδος θεάτρου.<sup>188</sup>

### 1.2.13. *Νύχτα*

Η *Νύχτα* είναι ένα από τα δεκατρία σκετς του Πίντερ, το οποίο έγραψε το 1969 ως μέρος μιας σπονδυλωτής παράστασης<sup>189</sup> αποτελούμενης από οκτώ σύντομα έργα με θέμα τον γάμο.

<sup>185</sup> Penelope Prentice, *The Pinter Ethic. The Erotic Aesthetic*, ό.π., σ. 177.

<sup>186</sup> Harold Pinter, *Silence*, στο: *Harold Pinter: Plays Three*, ό.π., σσ. 201, 207.

<sup>187</sup> Βλ. Martin S. Regal, *Harold Pinter: A Question of Timing*, ό.π., σ. 75.

<sup>188</sup> Βλ. Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 171.

<sup>189</sup> Ο τίτλος της παράστασης ήταν *Mixed Doubles*.

Ένα μεσήλικο ζευγάρι ο Άντρας και η Γυναίκα, χωρίς όνομα και συγκεκριμένη ταυτότητα, αναπολεί το παρελθόν του, πίνοντας καφέ. Μέσα από τον διάλογό τους γίνεται φανερό ότι φέρουν δύο διαφορετικές εκδοχές του στιγμιότυπου της πρώτης γνωριμίας τους. Οι αναμνήσεις του Άντρα δεν ταυτίζονται με εκείνες της Γυναίκας, παρά μόνο σε ελάχιστα σημεία: όλα έγιναν κάποια χειμωνιάτικη νύχτα, σε κάποιον εξωτερικό χώρο. Οι λεπτομέρειες της συνάντησής τους είναι επίσης διαφορετικές για τα δύο πρόσωπα, τα οποία αμφότερα παρουσιάζονται εξαιρετικά βέβαια για την ορθότητα της εκδοχής τους.

Η βασική ιδέα του σύντομου αυτού σκετς, η ανακατασκευή του παρελθόντος αλλά και η υποκειμενικότητα της μνήμης, αποτελεί κεντρικό άξονα στη δραματολογία του Πίντερ. Όπως σημειώνει ο Μπίλινγκτον:

Το έργο απηχεί την ισόβια γοητεία που άσκησε στον Πίντερ το ζήτημα της μνήμης, αλλά επίσης σχετίζεται με το *Τοπίο* – ειδικότερα, ο συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο έργων συνίσταται στο ζήτημα της διαφορετικής φύσης της ανδρικής και της γυναικείας ευαισθησίας και στη διαπίστωση ότι οι ζωές δύο ανθρώπων, μετά από μακρόχρονη συμβίωση, μπορεί να στηρίζονται σε θεμέλια που δεν έχουν τίποτα κοινό μεταξύ τους.<sup>190</sup>

#### **1.2.14. Παλιοί καιροί**

Με τα μονόπρακτα *Τοπίο* και *Σιωπή* ο Πίντερ περνάει σταδιακά σε μια νέα συγγραφική φάση, εκείνη των «έργων μνήμης». Σε αυτήν την κατηγορία ανήκει και το τέταρτο κανονικής διάρκειας έργο του, *Παλιοί καιροί*, με κεντρικό θέμα –όπως, άλλωστε, υπονοεί και ο τίτλος του– τη μνήμη και το πώς αυτή επηρεάζει την εξιστόρηση του παρελθόντος. Πρόκειται για ένα έργο μικρής φόρμας, που εκτυλίσσεται σε κάποια ανακαινισμένη αγροικία της αγγλικής υπαίθρου, με τρεις πρωταγωνιστές. Τον Ντίλι, τη σύζυγό του Κέιτ και τη φίλη των νεανικών της χρόνων, Άννα, όλοι τους γύρω στα σαράντα και –τόρα πλέον– εκλεπτυσμένοι αστοί. Οι δύο φίλες έχουν να ειδωθούν για περίπου είκοσι χρόνια, από τη δεκαετία του '50 δηλαδή, τότε που ζούσαν στο Λονδίνο και μοιράζονταν το ίδιο δωμάτιο. Η υποψία μιας λεσβιακής σχέσης ανάμεσά τους ενυπάρχει στο έργο, καθιστώντας ακόμα πιο ισχυρό το τρίγωνο που σχηματίζεται από τις δύο γυναίκες και τον άνδρα. Όταν η Άννα

---

<sup>190</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 197.

επισκέπτεται το ζευγάρι, πυροδοτεί την αναπόληση των «παλιών καιρών» και παρασέρνει τον Ντίλι σε ένα ανταγωνιστικό παιχνίδι αναμνήσεων με τελικό «έπαθλο» την Κέιτ.

Οι χαρακτήρες μοιάζουν πραγματικοί, ωστόσο, η ρεαλιστική διάσταση των *Παλιών καιρών* υπονομεύεται συνεχώς από την εισβολή του παρελθόντος χρόνου στο παρόν και την κυκλική αναπαραγωγή συγκεκριμένων συμβάντων κατά την εξέλιξη του έργου. Άλλα από αυτά τα συμβάντα παραμένουν απλές αφηγήσεις και άλλα δραματοποιούνται από τους ίδιους τους συνομιλητές, σαν ξαφνικά να γίνεται μια τομή στο χρόνο και να ζουν ξανά στο παρελθόν. Σε γενικές γραμμές το έργο λειτουργεί ταυτόχρονα σε ρεαλιστικό και φανταστικό επίπεδο. Η Άννα θα μπορούσε εξίσου να είναι πραγματικό πρόσωπο ή φανταστικό: ο εφιάλτης του Ντίλι, ή το καταπιεσμένο alter ego της Κέιτ, ο δυναμικός, εξωστρεφής εαυτός της εύθραυστης και ντροπαλής Κέιτ. Ακόμη, θα μπορούσαμε να αντιμετωπίσουμε τη δράση του έργου σαν ένα είδος προκαταρκτικού ερωτικού παιχνιδιού ανάμεσα στον Ντίλι και την Κέιτ.<sup>191</sup> Ωστόσο, πέρα από την ερμηνεία που θα επιλέξουμε για το έργο, η Άννα παραμένει ένας εισβολέας που διαταράσσει την ισορροπία της συζυγικής σχέσης του Ντίλι και της Κέιτ και δεν είναι τυχαίο ότι, σύμφωνα με τον Γκαντς, «η βασική δραματική κατάσταση θυμίζει εκείνην του *Δωματίου*».<sup>192</sup>

Η καινοτομία του Πίντερ συνίσταται στο ότι ο «εισβολέας» αυτή τη φορά βρίσκεται ήδη μέσα στο δωμάτιο. Η αμφιβολία για την ύπαρξη ή όχι της Άννας γεννιέται από την εναρκτήρια σκηνή του έργου, όπου παρακολουθούμε τον Ντίλι και την Κέιτ σε μια συζήτηση με θέμα την επικείμενη επισκέπτρια, η οποία ωστόσο βρίσκεται σχεδόν δίπλα τους, κοιτάζοντας έξω από το παράθυρο, ακίνητη και χωρίς να μιλά. Η Άννα εισέρχεται δυναμικά στην πραγματικότητα του ζευγαριού, ξεκινώντας ξαφνικά μια εκτενή αναπόληση των καιρών που μοιράστηκε με την Κέιτ πριν από είκοσι χρόνια, όταν οι δυο τους ήταν δυο νεαρά κορίτσια στον θαυμαστό κόσμο του Λονδίνου. Μέσα από την εξιστόρηση παρελθόντων γεγονότων, καθώς και των αντικρουόμενων εκδοχών τους, η Άννα και ο Ντίλι ξεκινούν έναν αγώνα επικράτησης, που πέρα από την κατάκτηση της Κέιτ έχει ως στόχο τη διεκδίκηση μιας απρόσβλητης ταυτότητας για τον καθέναν από αυτούς.

<sup>191</sup> Βλ. Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, ό.π., σ. 163.

<sup>192</sup> Arthur Ganz, όπως παρατίθεται στο: Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach*, ό.π., σ. 85.

Όπως, χαρακτηριστικά σημειώνει ο Πίκοκ, η δομή των *Παλιών καιρών* «έχει το τυπικό σχήμα ενός διανοητικού διαγωνισμού».<sup>193</sup> Η πρώτη πράξη που ξεκινάει, όπως είδαμε, με μια αφήγηση της Άννας για το παρελθόν, θα λέγαμε ότι κορυφώνεται με έναν διαγωνισμό μνήμης ανάμεσα σε εκείνην και τον Ντίλι: «Οι στίχοι γνωστών τραγουδιών χρησιμοποιούνται ως όπλα εξόντωσης και επιβίωσης από τους δύο αντιπάλους και τονίζουν τη δυσκολία, αν όχι την παντελή αδυναμία της επαλήθευσης του παρελθόντος».<sup>194</sup> Αντίστοιχο μοτίβο ακολουθείται και στη δεύτερη πράξη, με εκτενέστερες αφηγήσεις που αφορούν στο παρελθόν. Η κατάσταση περιπλέκεται όταν ο Ντίλι και η Άννα φαίνεται να αφηγούνται τις ίδιες ιστορίες, δίνοντας ο καθένας τη δική του εκδοχή.

Αν και η Κέιτ αρχικά εμφανίζεται παθητική, χωρίς ούτε να επιβεβαιώνει ούτε να διαψεύδει τα λεγόμενα των άλλων, η στάση της αλλάζει από τη δεύτερη πράξη, και είναι αυτή που θα δώσει το τέλος στην αναμέτρηση. Η Κέιτ λέει ότι θυμάται την Άννα να ξαπλώνει νεκρή στο κοινό τους δωμάτιο, με το πρόσωπο γεμάτο βρωμιές. Προφανώς, αναφέρεται στον συμβολικό «θάνατο» της Άννας, που σήμανε και το τέλος της σχέσης τους. Στη συνέχεια, αφηγείται πώς κάλεσε τον Ντίλι –έναν άντρα– στο δωμάτιό τους, ο οποίος εγκαταστάθηκε στο κρεβάτι της Άννας, και πώς η ίδια προσπάθησε να βρωμίσει το πρόσωπό του: «Δεν θα με άφηνε να λερώσω το πρόσωπό του, ή να το μουτζουρώσω, δεν θα με άφηνε. Αντιπρότεινε έναν γάμο και μια αλλαγή περιβάλλοντος».<sup>195</sup> Μέσω αυτής της αφήγησης η Κέιτ πετυχαίνει να δηλώσει, όχι μόνο τον «θάνατο» της σχέσης της με την Άννα, αλλά και την έναρξη μιας καταδικασμένης σχέσης με τον Ντίλι. Ο Ντίλι φοβόταν το βάθος της σχέσης των δύο γυναικών, ωστόσο, αυτό που στην πραγματικότητα απειλούσε τη συζυγική του σχέση ήταν η ρηχότητά της.

Με έναν τρόπο τα πρόσωπα του έργου προσπαθούν να επικρατήσουν στο παρελθόν, προκειμένου να νικήσουν στο παρόν. Υπονοείται ότι για να φτάσει κανείς στην αλήθεια των πραγμάτων θα πρέπει να κατανοήσει το παρελθόν. Ωστόσο, μια τέτοια διαδικασία είναι σχεδόν αδύνατη –τουλάχιστον για τον θεατή– αφού κατά τον Ντέιβιντ Σάβραν (David Savran) αυτό που κάνει ο Πίντερ στους *Παλιούς καιρούς* είναι να αντιστρέφει τις αρχές του «ψυχολογικού θεάτρου»:

---

<sup>193</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 110.

<sup>194</sup> Ευαγγελία Χαϊδεμένου, «Μετάφραση Θεάτρου: *Παλιοί καιροί* του Harold Pinter», περ. *Θεατρογραφίες*, τχ. 4-5, Χειμώνας-Άνοιξη 1999, σσ. 18-19.

<sup>195</sup> Harold Pinter, *Old Times*, στο: *Harold Pinter: Plays Three*, ό.π., σ. 311.

Το παρελθόν δεν είναι πλέον σταθερό, δεν είναι πλέον βεβαιότητα, αλλά επινόηση, μια μυθοπλασία που είναι πιο ευμετάβλητη από το παρόν. Το πρότυπο του παρόντος είναι το αμετάβλητο και το οριστικό, το σταθερό σύνολο δράσεων, και το παρελθόν δεν μπορεί να είναι τίποτα περισσότερο από μια εικασία, μια υπόθεση, ένα λογικό συμπέρασμα. Κατασκευάζοντας ένα παρελθόν, «θυμούμενοι» τους παλιούς καιρούς, οι χαρακτήρες χειραγωγούν ο ένας τον άλλο, δημιουργούν τη δράση του έργου (το παρόν του) και ξεδιπλώνουν τη δυναμική της τριγωνικής επιθυμίας.<sup>196</sup>

Κάτω από αυτό το πρίσμα, το έργο μοιάζει δισεπίλυτος γρίφος και τα ερωτήματα που ανακύπτουν παραμένουν μετέωρα, όχι μόνο για το κοινό αλλά, κυρίως, για τους ίδιους τους ήρωες. Όταν η δράση φτάνει στο σημείο όπου οι λέξεις πλέον δεν αρκούν για να αποδώσουν την περιπλοκότητα των νοημάτων, αναλαμβάνει το σώμα και η γλώσσα της κίνησης.<sup>197</sup> Στο τέλος του έργου τα πρόσωπα αναπαριστούν στη σιωπή μια ιστορία που θυμίζει μια αφήγηση της Άννας, καταλήγοντας σε ένα ταμπλώ: ο Ντίλι καταρρέει στην πολυθρόνα, η Άννα είναι ξαπλωμένη στο ένα ντιβάνι, η Κέιτ καθισμένη στο άλλο. Η διεκδίκηση λήγει χωρίς κάποιον νικητή και οι ήρωες του έργου αποσύρονται στην προσωπική τους μοναξιά.

### 1.2.15. Νεκρή ζώνη

Η *Νεκρή ζώνη* είναι το πέμπτο κανονικής διάρκειας έργο του Πίντερ, γραμμένο το 1974, που θεωρήθηκε ιδιαίτερος αιγυμιακό από κριτικούς και θεωρητικούς του θεάτρου. Συσχετίστηκε με τον ποιητικό κόσμο του Τ.Σ. Έλιοτ (T.S. Eliot),<sup>198</sup> όπως και με το *Τέλος του παιχνιδιού*<sup>199</sup> του Μπέκετ:

Και τα δύο έργα πραγματεύονται μία σχεδόν στατική κατάσταση, στην οποία ένας ηλικιωμένος άνδρας φαίνεται να προσεγγίζει το τέλος της ζωής του. Ο Χριστ θα κάθεται για πάντα στη νεκρή ζώνη του, με τον Μπριγκς και τον Φόστερ να τον

---

<sup>196</sup> David Savran, «The Girardian Economy of Desire: *Old Times Recaptured*», *Theatre Journal*, τμ. 34, τχ. 1, The Johns Hopkins University Press, Μάρτιος 1982, σ. 43.

<sup>197</sup> Βλ. Richard Allen Cave, «Body Language in Pinter's plays», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σ. 122.

<sup>198</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε: Peter Raby, «Tales of the city: some places and voices in Pinter's plays», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σσ. 61-62. Ronald Knowles, «Pinter and twentieth-century drama», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σσ. 82-83. Ian Smith (επιμ.), *Pinter in the Theatre*, ό.π., σ. 34.

<sup>199</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε: Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 246. D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 114.

προσέχουν, καθώς ο Χαμ συντηρείται στο γυμνό του δωμάτιο από τον Κλοβ. Ωστόσο, έξω από το δωμάτιο του Χριστ δεν βρίσκεται η μετά την πυρηνική καταστροφή έρημος του *Τέλους του παιχνιδιού*, αλλά το κάπως πιο ευχάριστο και λιγότερο συμβολικό περιβάλλον του Χάμστεντ Χιθ.<sup>200</sup>

Το έργο εκτυλίσσεται στο σαλόνι ενός πλούσιου σπιτιού του δυτικού Λονδίνου, με κεντρικούς ήρωες τον Χριστ και τον Σπούνερ. Ο πρώτος, οικοδεσπότης και, κατά πάσα πιθανότητα, επιτυχημένος ποιητής και άνθρωπος των γραμμάτων, ο δεύτερος έκπτωτος ποιητής και, εάν εμπιστευθούμε τα λεγόμενά του, ενός είδους λογοτεχνικός σύμβουλος νεαρών συγγραφέων. Μετά τη γνωριμία τους σε κάποια παμπ, αποσύρονται στο σπίτι του Χριστ για να συνεχίσουν την οινοποσία. Στην πρώτη πράξη του έργου γίνεται φανερό ότι είναι η πρώτη φορά που συναντιούνται αυτά τα δύο πρόσωπα. Αντίθετα, στη δεύτερη πράξη, που ξεκινάει το επόμενο πρωί, εμφανίζονται σαν παλιοί γνώριμοι, από τον καιρό που ήταν φοιτητές στο πανεπιστήμιο της Οξφόρδης. Μάλιστα, προχωρούν σε αμοιβαίες αποκαλύψεις σχετικές με το κοινό τους παρελθόν. Τελικά δεν υπάρχει μία βέβαιη εκδοχή για τη σχέση των δύο ηρώων, που θα μπορούσε να γίνει αμιγώς πιστευτή. Τα δύο επιπλέον πρόσωπα του έργου, ο Φόστερ και ο Μπριγκς, είναι οι υπηρέτες-γραμματείς του Χριστ, δεμένοι μαζί του με μια σχέση αμφίδρομης εξάρτησης. Εκείνος τους συντηρεί και δίνει νόημα στην ύπαρξή τους, εκείνοι διασφαλίζουν την ικανοποίηση των αναγκών του. Βρίσκονται στην υπηρεσία του Χριστ αλλά ταυτόχρονα λειτουργούν και ως δεσμοφύλακές του. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι ταυτότητες και των τεσσάρων προσώπων είναι ασαφείς, αφού ακόμα και τα ονόματά τους μεταβάλλονται ανεξήγητα κατά τη διάρκεια του έργου.

Σε γενικές γραμμές και οι χαρακτήρες και η θεματολογία της *Νεκρής ζώνης* θυμίζουν προγενέστερα έργα του Πίντερ. Ο Σπούνερ, ο μυστηριώδης, άγνωστος εισβολέας, θα μπορούσε να ειδωθεί ως μια βελτιωμένη έκδοση του Ντίβις που και αυτός με τη σειρά του διεκδικεί κάποια θέση στον οίκο του Χριστ, προσφέροντας ως αντάλλαγμα τις υπηρεσίες του. Είναι το alter ego του Χριστ, η λιγότερο αξιοσέβαστη πλευρά του αλλά και η συνειδήσή του. Ο άλλοτε πετυχημένος ποιητής Χριστ είναι «ο άνθρωπος υπό κατάρρευση» που τόσο συχνά συναντάμε στο κλείσιμο των έργων του

---

<sup>200</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σσ. 114-115.

Πίντερ και που αυτή τη φορά «αυτοτιμωρείται», μέσω της διαρκούς και παρορμητικής κατανάλωσης αλκοόλ.<sup>201</sup>

Η βασική σύγκρουση στο έργο πραγματοποιείται ανάμεσα στον Σπούνερ και τους δύο υπηρέτες, τον Φόστερ και τον Μπριγκς. Το γνωστό άτεγκτο αρσενικό δίδυμο που, χωρίς να ξεσπάει σε βίαιες ενέργειες, φέρει την απειλή και ενισχύει την αίσθηση του κινδύνου σε κάθε εμφάνισή του, και που η παρουσία του, κατά τον Μπέγκλεϊ, αντισταθμίζει την ποίηση του έργου.<sup>202</sup> Όπως αναφέρει ο Μπίλινγκτον, η μάχη ανάμεσα στα δύο αντίπαλα στρατόπεδα,

είναι εδαφική, συναισθηματική και γλωσσική. Ο Σπούνερ επιθυμεί να γίνει μέρος του κόσμου του Χριστ, να επανενεργοποιήσει τη φαντασία του, να αντικρούσει την αίσθηση της παράλυσης που τον διακατέχει. Οι υπηρέτες απλώς θέλουν να είναι οι βοηθοί γραφείων του στο ήσυχο ταξίδι προς τη λήθη.<sup>203</sup>

Στο τέλος της πρώτης πράξης, ο Μπριγκς μεταφέρει τον σωριασμένο στο πάτωμα Χριστ έξω από το δωμάτιο και ο Φόστερ αφήνει τον Σπούνερ στο απόλυτο σκοτάδι, επιδεικνύοντας αμφοτέρωθεν τη δύναμή τους. Ωστόσο, ο αγώνας για εξουσία στη *Νεκρή ζώνη* είναι πιο ύπουλος σε σχέση με προγενέστερα έργα του Πίντερ και γίνεται μέσα από λεκτικά παιχνίδια, αλλά και με όπλα ιστορίες από το παρελθόν.

Όπως και στους *Παλιούς καιρούς*, οι αφηγήσεις των ηρώων εντείνουν την αίσθηση της επίμονης ύπαρξης του παρελθόντος μέσα στο παρόν. Ωστόσο, όπως επισημαίνει η Γκάμπαρντ, πρόκειται για ένα συγκεχυμένο παρελθόν:

στη *Νεκρή ζώνη* διερευνάται ο νεφελώδης κόσμος της φαντασίας και της μνήμης, όμως οι αναμνήσεις σκοτεινιάζουν. Οι άνθρωποι του σήμερα συγχωνεύονται με εκείνους του χθες, ενώ εμφανίζονται και εξαφανίζονται σταδιακά μέσα σε ένα αγνά διακρινόμενο παρόν, όπου η πραγματικότητα δεν βρίσκεται σε καθαρή εστίαση.<sup>204</sup>

Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι οι ήρωες του έργου εμφανίζονται με πολλαπλές ταυτότητες. Ο Σπούνερ είναι ένας άγνωστος θαμώνας μιας παμπ που τυχαία διασταυρώθηκε με τον Χριστ ή ο Τσαρλς Γουέδερμπι των καιρών της Οξφόρδης; Ο

<sup>201</sup> Βλ. Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach*, ό.π., σ. 252.

<sup>202</sup> Βλ. Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, ό.π., σ. 153.

<sup>203</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 247.

<sup>204</sup> Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic Approach*, ό.π., σ. 252.

Φόστερ είναι γιος του Χριστ ή ένας παλιός φίλος του Μπριγκς; Τέτοιου είδους ερωτήματα είναι αδύνατο να απαντηθούν, αφού συνδέονται με τη λειτουργία της μνήμης στο έργο. Μιας μνήμης που σύμφωνα με τον Τζον Λάτερμπι (John Lutterbie) «αποτυγχάνει στην αναζήτηση ενός ενιαίου υποκειμένου, εκχωρώντας μόνο ίχνη που δεν έχουν ‘ξεχαστεί’». <sup>205</sup> Αυτή η αποτυχία της μνήμης διαγράφεται καθαρά στη χαρακτηριστική περιγραφή που κάνει ο Χριστ για το περιεχόμενο του φωτογραφικού του άλμπουμ. Εκεί, σύμφωνα με τον Χριστ, δεν αποτυπώνονται ακέραια πρόσωπα, παρά μόνο θραύσματα προσώπων –μάγουλα, σαγόνια ή μάτια που πέφτει πάνω τους η σκιά των καπέλων– <sup>206</sup> τα οποία μπορεί και να θυμίζουν κάποιους ανθρώπους που έζησαν στο παρελθόν.

Ο χρόνος για τα πρόσωπα του έργου μοιάζει να έχει παγώσει, ενώ το σαλόνι του Χριστ παίρνει διαστάσεις υπερβατικές, ακροβατώντας ανάμεσα στον κόσμο των ζωντανών και τον κόσμο των νεκρών, μια κατάσταση που υπογραμμίζεται και από τα τελευταία λόγια του Σπούνερ: «Βρισκόμαστε στη νεκρή ζώνη. Που ποτέ δεν σαλεύει, που ποτέ δεν αλλάζει, που ποτέ δεν γερνάει, αλλά που παραμένει για πάντα παγερή και σιωπηλή». <sup>207</sup> Σύμφωνα με τον Άντλερ (Thomas Adler), όπως παρατηρεί ο Μπέγκλεϊ, η δημιουργική δύναμη της μνήμης είναι ανάλογη με τη ροή της ζωής, οπότε ο θάνατος «είναι ένα είδος αμνησίας ή ανικανότητας στη μνήμη». <sup>208</sup> Για τον Άντλερ, ο Σπούνερ είναι μια φιγούρα θανάτου που έχει έρθει για να καλέσει τον Χριστ, ο οποίος και ανταποκρίνεται στο κάλεσμά του. <sup>209</sup>

Η *Νεκρή ζώνη* είναι ένα έργο βαθιά ποιητικό και ανοιχτό σε ερμηνείες, ενώ δεν έλειψαν και οι φωνές που εντόπισαν στο παραπάνω γεγονός την αδυναμία του, και το αντιμετώπισαν ως έργο επιτηδευμένο. <sup>210</sup> Εκτός από τα ζητήματα της απώλειας της μνήμης και του παρελθόντος, του θανάτου, των γηρατειών και της μοναξιάς, ένα βασικό θέμα που επίσης θίγεται στο έργο είναι η αδυναμία του συγγραφέα να γράψει, πράγμα που ενδεχομένως αποτελεί μια άμεση παραπομπή στην κατάσταση που βίωνε ο ίδιος ο Πίντερ στις αρχές της δεκαετίας του '70. Παρά τη σοβαρότητα της θεματολογίας, το χιούμορ που υποκρύπτεται στους διαλόγους αποτελεί βασικό

---

<sup>205</sup> John Lutterbie, «Subjects of Silence», *Theatre Journal*, τμ. 40, τχ. 4, The Johns Hopkins University Press, Δεκέμβριος 1988, σ. 471.

<sup>206</sup> Βλ. Harold Pinter, *No Man's Land*, στο: *Harold Pinter: Plays Three*, ό.π., σ. 383.

<sup>207</sup> Ό.π., σ. 399.

<sup>208</sup> Βλ. Thomas Adler, όπως παρατίθεται στο: Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, ό.π., 152.

<sup>209</sup> Βλ. ό.π., σσ. 152-153.

<sup>210</sup> Βλ. D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 115.

συστατικό της *Νεκρής ζώνης* και λειτουργεί με τρόπο λυτρωτικό απέναντι στον ζόφο που βιώνουν οι πρωταγωνιστές της. Σύμφωνα με τον Μπίλινγκτον:

Πίσω από την κωμική διάσταση του έργου κρύβεται η ψυχρή αναγνώριση του γεγονότος ότι όλοι είμαστε παγιδευμένοι μέσα στο ίδιο μας το δέρμα και όλοι καταλαμβάνουμε κάποιον ακαθόριστο χώρο ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, τη γέννηση και το θάνατο, την ασφάλεια και το φόβο. Το κωμικό στοιχείο είναι ακόμα εκεί. Το ίδιο επίσης και η αίσθηση της βαρβαρότητας κρυμμένης πίσω από το ραφιναρισμένο περιτύλιγμα. Αλλά αυτό είναι, με κάποιο τρόπο, το πιο σκληρό βλέμμα του Πίντερ πάνω στην ανθρώπινη κατάσταση.<sup>211</sup>

Θα λέγαμε ότι πρόκειται για ένα έργο αρκετά προσωπικό και σχετικά απαισιόδοξο, που, χωρίς να αντικατοπτρίζει μια κατάσταση απόλυτης παραίτησης, εκφράζει τις υπαρξιακές αγωνίες του συγγραφέα. Ο Πίντερ, ειδικά στη *Νεκρή ζώνη*, κυρίως θέτει ερωτήματα παρά δίνει απαντήσεις. Είναι το έργο του με τη μεγαλύτερη συγγένεια προς τον κόσμο του Μπέκετ, αφού υπηρετεί «μια τέχνη που δεν κάνει δηλώσεις, δεν διεκδικεί δικαιώματα ή προνόμια, αλλά αντίθετα λειτουργεί σαν ένα είδος αρνητικού ειδώλου, σαν ένας τόπος μνήμης, σαν μια διαθήκη».<sup>212</sup>

### 1.2.16. Προδοσία

Με την *Προδοσία* ολοκληρώνεται η περίοδος των «έργων μνήμης» του Πίντερ. Παρά το γεγονός ότι ως έργο συγγενεύει με τους *Παλιούς καιρούς*, εξαιτίας της θεματολογίας αλλά και της επανεμφάνισης του ερωτικού τριγώνου, ως προς το ύφος του αποτελεί «μια επιστροφή στον ρεαλισμό και την εξωτερική παρατήρηση της *Επίδειξης μόδας* και του *Εραστή*».<sup>213</sup> Αυτή τη φορά το ερωτικό τρίγωνο συμπληρώνουν δύο άντρες, στενοί φίλοι και ενίοτε συνεργάτες μια και ο ένας είναι εκδότης και ο άλλος λογοτεχνικός πράκτορας, και μία γυναίκα, σύζυγος του πρώτου και ερωμένη του δεύτερου. Πρόκειται για μια συνηθισμένη, σχεδόν κλισέ ιστορία έρωτα και προδοσίας, η αφήγηση της οποίας γίνεται με αμιγώς ρεαλιστικό τρόπο. Σύμφωνα με τη Λίντα Γουέλς (Linda S. Wells):

<sup>211</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 244.

<sup>212</sup> Ό.π., σ. 161.

<sup>213</sup> Βλ. Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, ό.π., σ. 179.

Το έργο, απέριττο και μάλλον απλό σε αφηγηματικό επίπεδο, δεν περιέχει τις πλήρεις λεπτομέρειες μιας αφήγησης με αρχή, μέση και τέλος, επειδή αυτό που υπονοείται είναι ότι στη «φέτα ζωής» διάρκειας εννέα ετών που παρουσιάζεται εδώ, τίποτα δεν έχει αλλάξει, καμιά καινούργια γνώση δεν έχει αποκτηθεί, τίποτα δεν έχει επιλυθεί.<sup>214</sup>

Το ενδιαφέρον, θα λέγαμε ότι επικεντρώνεται περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο γίνεται η αφήγηση. Το έργο χωρίζεται σε εννέα σκηνές, η χρονική αλληλουχία των οποίων είναι αντίστροφη, με εξαίρεση τη σκηνή 2 που πραγματοποιείται λίγο χρόνο μετά την 1, και τις σκηνές 5,6,7 που ακολουθούν την πραγματική ροή του χρόνου.

Η δράση ξεκινάει την άνοιξη του 1977 και ολοκληρώνεται τον χειμώνα του 1968. Στην εναρκτήρια σκηνή παρακολουθούμε την Έμμα και τον Τζέρι, δύο χρόνια μετά τη διάλυση της εξωσυζυγικής τους σχέσης, να συζητούν σε μια παμπ. Η Έμμα ενημερώνει τον πρώην εραστή της ότι πρόκειται να πάρει διαζύγιο από τον Ρόμπερτ, σύζυγό της και καλύτερο φίλο του Τζέρι. Ακόμη του λέει ότι ο Ρόμπερτ γνωρίζει πια τα πάντα για την περασμένη σχέση τους. Εκθέτοντας από την αρχή το τέλος του έργου, ο Πίντερ κάνει σαφές ότι δεν τον ενδιαφέρει να επικεντρωθεί ο θεατής στη «λύση» κάποιου μυστηρίου αλλά στη συμπεριφορά και τη λειτουργία των χαρακτήρων μέσα στο πλέγμα των σχέσεών τους. Είναι ίσως η μόνη φορά, στο σύνολο της δραματουργίας του Πίντερ, όπου οι θεατές βρίσκονται σε πλεονεκτική θέση σε σχέση με τους ήρωες του έργου και οι αμφιβολίες τους δεν αφορούν στα γεγονότα αλλά «στη σχετική γνώση και κατανόηση των τριών προσώπων».<sup>215</sup>

Παρά το γεγονός ότι το έργο γράφτηκε για το θέατρο, η δομή του είναι χαρακτηριστικά κινηματογραφική. Σύντομες σκηνές που εναλλάσσονται και που, πέρα από την αντιστροφή της ροής του χρόνου, μας μεταφέρουν σε διαφορετικούς χώρους, συμβάλλοντας στον γρήγορο ρυθμό της δράσης. Βασικός χώρος ανάμεσά τους –και ο μόνος που επαναλαμβάνεται στην αφήγηση– το «κρυφό» διαμέρισμα που έχουν νοικιάσει ο Τζέρι και η Έμμα για να συναντιούνται τα ελεύθερα απογεύματά τους. Εκεί διαδραματίζονται τρεις από τις εννιά σκηνές του έργου, στις οποίες παρακολουθούμε την αντίστροφη πορεία της σχέσης του ζευγαριού, από την παρακμή στο αποκορύφωμά της. Η Έμμα στην *Προδοσία* δεν λειτουργεί ως ερωτικό αντικείμενο διεκδίκησης αλλά ούτε και ως απλός μεσάζων στη σχέση των δύο

<sup>214</sup> Linda S. Wells, «A Discourse on Failed Love: Harold Pinter's *Betrayal*», *Modern Language Studies*, τμ. 13, τχ. 1, Modern Language Studies, Χειμώνας 1983, σσ. 22-23.

<sup>215</sup> Βλ. Silvio Gaggi, «Pinter's *Betrayal*: Problems of Language or Grand Metatheatre?», *Theatre Journal*, τμ. 33, τχ. 4, The Johns Hopkins University Press, Δεκέμβριος 1981, σ. 505.

ανδρών, αντίθετα είναι μια γυναίκα που εκφράζει και διεκδικεί τις ανάγκες της. Είναι σύζυγος του Ρόμπερτ, με τον οποίο έχει αποκτήσει δύο παιδιά, ερωμένη του Τζέρι και ακολούθως –αφήνεται να υπονοηθεί– ερωμένη ενός συγγραφέα, του Κέισι, τον οποίο «ανακάλυψε» ο Τζέρι και τον «συνέστησε» στον Ρόμπερτ. Η Έμμα δεν είναι το θύμα μιας σειράς αποτυχημένων σχέσεων, διεκδικεί τη ζωή της και εξελίσσεται, φτάνοντας να διευθύνει τη δική της γκαλερί τέχνης. Όπως σημειώνει ο Μπάτι:

Ενώ η Έμμα στην *Προδοσία* μετατοπίζεται από τη συναισθηματική παράλυση προς την ανεξαρτησία και κινείται αποτελεσματικά προς την ανάπτυξη της δημιουργικότητας της [...], οι άντρες, προδίδοντας τα λογοτεχνικά τους ιδανικά στις δυνάμεις της αγοράς, οπισθοδρομούν και απομακρύνονται τόσο μεταξύ τους όσο και από την Έμμα.<sup>216</sup>

Πέρα από την προφανή προδοσία που διαπράττουν ο Τζέρι και η Έμμα εις βάρος του Ρόμπερτ, το έργο είναι διαποτισμένο θα λέγαμε από την ιδέα της προδοσίας. Ο Τζέρι προδίδει τη γυναίκα του Τζούντιθ, η οποία ενδεχομένως τον προδίδει με κάποιον συνάδελφό της, ο Ρόμπερτ προδίδει τη Έμμα με άλλες γυναίκες και προδίδει τον καλύτερό του φίλο αποκρύπτοντάς του ότι γνωρίζει από καιρό τη σχέση του τελευταίου με τη γυναίκα του. Ο ίδιος ο Πίντερ εντοπίζει στη φιλική σχέση των δύο ανδρών τη μεγαλύτερη «προδοσία» που συμβαίνει στο έργο.<sup>217</sup> Η ιδιαίτερη σχέση τους άλλωστε υπογραμμίζεται στο κείμενο με χαρακτηριστικό σημείο έναν από τους λίγους μεγάλους μονολόγους του έργου, τη «σοβινιστική αγόρευση»<sup>218</sup> του Ρόμπερτ για την πολυεπίπεδη σημασιολογία ενός παιχνιδιού σκουός μεταξύ ανδρών, από το οποίο αποκλείονται αυστηρά οι γυναίκες.<sup>219</sup> Επιπρόσθετα, στη δεύτερη σκηνή του έργου ο Τζέρι σπεύδει να δικαιολογηθεί στον Ρόμπερτ, ο οποίος του αποκαλύπτει ότι γνώριζε όλη την αλήθεια εδώ και τέσσερα χρόνια. Από την πλευρά του ο Ρόμπερτ, τη στιγμή που η Έμμα του αποκαλύπτει την ερωτική της σχέση με τον Τζέρι, χωρίς να εκδηλώσει κανενός είδους έντονο συναίσθημα δίνει την παρακάτω χαρακτηριστική απάντηση: «Πάντοτε μου άρεσε ο Τζέρι. Για να είμαι ειλικρινής, πάντοτε μου άρεσε

<sup>216</sup> Mark Batty, *About Pinter: the Playwright and the Work*, ό.π., σ. 58.

<sup>217</sup> Βλ. Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, ό.π., σ. 52.

<sup>218</sup> Βλ. Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, ό.π., σ. 179.

<sup>219</sup> Harold Pinter, *Betrayal*, στο: *Harold Pinter: Plays Four*, London: Faber and Faber, 1996, σ. 57.

κάπως περισσότερο απ' ό,τι μου άρεσες εσύ. Ίσως θα έπρεπε να είχα συνάψει εγώ μια σχέση μαζί του».<sup>220</sup>

Τελικά, αυτό που φαίνεται να διεκδικούν οι ήρωες της *Προδοσίας* είναι η εξουσία να ελέγχουν ο ένας τον άλλο. Κατά τον Σίλβιο Γκάτζι (Silvio Gaggi): «Η γλώσσα καθεαυτή γίνεται η αρένα για ενός είδους αγώνα πληροφοριών μεταξύ των προσώπων. [...] 'Κερδίζει' όποιος καταφέρει να αποκρύψει πληροφορίες και ταυτόχρονα να κοροϊδέψει τον αντίπαλο ώστε να του αποκαλύψει εκείνος πληροφορίες».<sup>221</sup> Για αυτό το λόγο, αυτός που μοιάζει να αισθάνεται περισσότερο προδομένος από τους υπόλοιπους είναι ο Τζέρι, που συνέχισε να «υποδύεται» τον «καλύτερο» φίλο του Ρόμπερτ, ενόσω ο τελευταίος ήταν ενήμερος για την προδοσία που είχε διαπραχθεί εις βάρος του. Είναι δύσκολο να απομονωθεί ο απόλυτα «αρνητικός» ήρωας του έργου, αφού, σύμφωνα με τον Μπάτι: «καθένα από τα πρόσωπα προκαλεί την αποστροφή και τον θαυμασμό μας σε διαφορετικό μέτρο στις διάφορες φάσεις».<sup>222</sup>

Η σχεδόν παγερή στάση των τριών ηρώων απέναντι στις καθημερινές προδοσίες με τις οποίες έρχονται αντιμέτωποι, φανερώνει ότι οι ίδιοι επιλέγουν να αυταπατώνται. Ενδεχομένως και για να προστατέψουν τους εαυτούς τους από το βάρος των συναισθημάτων τους που θα μπορούσε να τους συνθλίψει, ή ακόμα επειδή οι πιο εξωστρεφείς αντιδράσεις δεν θα ταίριαζαν σε άτομα της κοινωνικής τους τάξης. Έτσι, διεκδικούν τις σχέσεις τους με πλάγιους τρόπους, επειδή, όπως παρατηρεί η Γουέλς, «φοβούνται ότι η ειλικρίνεια θα σήμαινε το τέλος των εύθραυστων αλλά θεμελιωδών κοινωνικών δομών τους».<sup>223</sup>

### **1.2.17. Άλλοι τόποι: Οικογενειακές φωνές, Σταθμός Βικτώρια, Ένα είδος Αλάσκας**

Οι *Άλλοι τόποι* αποτελούν μια τριλογία μονοπράκτων έργων εμπνευσμένων από εμφανώς διαφορετικές αφορμές, που αφηγούνται ιστορίες ανόμοιες μεταξύ τους, ο κεντρικός άξονας των οποίων είναι, ωστόσο, κοινός: «η απομόνωση και η μοναξιά

---

<sup>220</sup> Ό.π., σ. 72.

<sup>221</sup> Silvio Gaggi, «Pinter's *Betrayal*: Problems of Language or Grand Metatheatre?», *Theatre Journal*, τμ. 33, τχ. 4, ό.π., σ. 505.

<sup>222</sup> Mark Batty, *About Pinter: the Playwright and the Work*, ό.π., σ. 57.

<sup>223</sup> Βλ. Linda S. Wells, «A Discourse on Failed Love: Harold Pinter's *Betrayal*», *Modern Language Studies*, τμ. 13, τχ. 1, ό.π., σ. 30.

του ανθρώπου στη σύγχρονη μαζική κοινωνία». <sup>224</sup> Όπως αναφέρει ο Έβαλντ Μένγκελ (Ewald Mengel), ο συγκεκριμένος τίτλος αναφέρεται στους διαφορετικούς σκηνικούς χώρους στους οποίους εκτυλίσσονται τα τρία μονόπρακτα, αλλά, κυρίως, στο γεγονός ότι τα πρόσωπα των έργων, «ζουν, είτε στην πραγματικότητα είτε στο μυαλό τους, σε ‘άλλους τόπους’, έτσι ώστε η μεταξύ τους επικοινωνία έχει αποβεί δύσκολη ή προβληματική». <sup>225</sup>

Στις *Οικογενειακές φωνές*, είναι περισσότερο από προφανές ο λόγος για τον οποίο το έργο αρχικά προορίστηκε για το ραδιόφωνο. Ουσιαστικά, δεν υπάρχουν πρόσωπα στο έργο αλλά τρεις «φωνές», η ένα, η δύο και η τρία, που αντιστοιχούν στα πρόσωπα του γιου, της μητέρας και του πατέρα. Το κείμενο αποτελείται από μια σειρά εναλλασσόμενων μονολόγων ανάμεσα στα μέλη αυτής της τριμελούς οικογένειας, τα οποία δεν αλληλεπιδρούν μεταξύ τους. Αρχικά, νομίζουμε ότι πρόκειται για μια ανταλλαγή επιστολών ανάμεσα στον γιο και τη μητέρα, μια αίσθηση που καταρρίπτεται στην εξέλιξη του έργου. Τελικά αντιλαμβανόμαστε ότι είτε πρόκειται για γράμματα που δεν γράφτηκαν ή δεν στάλθηκαν ποτέ, είτε για τις σκέψεις των ηρώων που ακούγονται στις παράλληλες τροχιές τους. Η φωνή του νεκρού, όπως μαθαίνουμε, πατέρα από το «υπερέραν», παρεμβαίνει δύο μόνο φορές προς το τέλος του έργου για να προσδώσει μια μεταφυσική διάσταση στην αφήγηση.

Οι σκέψεις των δύο κεντρικών χαρακτήρων, της μητέρας και του γιου, «περιστασιακά σαν από τύχη συνταυτίζονται, [όμως] σύντομα γίνεται φανερό ότι το ρήγμα μεταξύ τους είναι ολοκληρωτικό». <sup>226</sup> Ο γιος, που δεν γνωρίζει ότι έχει πεθάνει ο πατέρας του, έχει φύγει από το πατρικό του και διαμένει σε κάποια πανσιόν μιας μεγαλούπολης. Οι σχέσεις του με την ιδιοκτήτριά του είναι εξαιρετικές, όπως και με τις υπόλοιπες γυναίκες του σπιτιού. Υποστηρίζει ότι έχει βρει ένα σπίτι, μια οικογένεια. <sup>227</sup> Ωστόσο, οι πληροφορίες που μας δίνει για αυτό το σπίτι είναι αντιφατικές. Από τη μια περιγράφει την κατάσταση ευτυχίας στην οποία βρίσκεται και από την άλλη αναφέρεται στην απειλή που νιώθει από την ύπαρξη διαφόρων «σκοτεινών» συγκατοίκων. Στις ύστατες σκέψεις του, εκφράζει την απόφασή του να κάνει το αντίστροφο ταξίδι, να γυρίσει στη μητρική αγκαλιά.

---

<sup>224</sup> Ewald Mengel, «‘Yes! In the Sea of Life Enisled’: Harold Pinter’s *Other Places*», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 295 [πρώτη δημοσίευση: Lois Gordon, (επιμ.), *Harold Pinter: A Casebook*, New York: Garland Publishing, 1990, σσ. 161-188].

<sup>225</sup> Ό.π.

<sup>226</sup> D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 172.

<sup>227</sup> Βλ. Harold Pinter, *Family Voices*, στο: *Harold Pinter: Plays Four*, ό.π., σ. 141.

Η μητέρα ακολουθεί την ακριβώς αντίστροφη συναισθηματική πορεία. Εκφράζει αρχικά, με χαρακτηριστικό λυρισμό, τη σχέση εξάρτησης που έχει με τον γιο της, για να τη συνεπάρει στην πορεία ο θυμός και να καταλήξει στην ολοκληρωτική άρνηση αυτής της σχέσης. Ο Μένγκελ εντοπίζει ότι η «ειρωνεία» –την οποία, βέβαια, εισπράττει ο θεατής και όχι τα ίδια τα πρόσωπα του έργου– στην εξέλιξη των παραπάνω μονολόγων, «έγκειται στο γεγονός ότι η μητέρα απορρίπτει τον γιο ακριβώς τη στιγμή που εκείνος προσπαθεί να την πλησιάσει».<sup>228</sup> Βέβαια, πέρα από την τραγική διάσταση των χαρακτήρων είναι εμφανής και η κωμική χροιά τους, η οποία διακρίνεται ιδιαίτερα στο λόγο της άλλοτε γλυκιάς και άλλοτε μνησικάκης και εξουσιαστικής μητέρας. Ακόμα, όπως παρατηρεί ο Μπίλινγκτον, τα πρόσωπα που περιγράφει ο γιος ως κατοίκους της «εκκεντρικής» πανσιόν μοιάζουν με ήρωες του Ντίκενς, η σκιαγράφηση των οποίων συμβάλλει στον κωμικό τόνο του έργου. Αυτό που κάνει εντύπωση, κατά τον Μπίλινγκτον, στις *Οικογενειακές φωνές*

είναι η αντίθεση ανάμεσα στο περιεχόμενο του έργου και στον τρόπο γραφής του. Τα θέματα είναι εξαιρετικά σοβαρά: ενοχές για την εγκατάλειψη του σπιτιού, για τον αποχωρισμό από τους γονείς, για την αντικατάσταση της οικογένειας μέσα στην οποία γεννιόμαστε από τις οικογένειες τις οποίες δημιουργούμε. Ωστόσο, ο τόνος είναι φαιδρά κωμικός.<sup>229</sup>

Ο *Σταθμός Βικτώρια* είναι ένα αντίστοιχης έκτασης μονόπρακτο, γραμμένο για τη σκηνή, με πρωταγωνιστές δύο πρόσωπα, χωρίς όνομα, που προσδιορίζονται μόνο από την επαγγελματική τους ιδιότητα: έναν οδηγό ταξί<sup>230</sup> και τον υπάλληλο του τηλεφωνικού κέντρου.<sup>231</sup> Το επεισόδιο χτίζεται γύρω από την άρνηση του οδηγού να υπακούσει στην υπόδειξη του υπαλλήλου να παραλάβει κάποιον πελάτη από τον σταθμό Βικτώρια. Η εμπιστοσύνη μας στα λόγια του οδηγού σύντομα κλονίζεται, αφού τον ακούμε να υποστηρίζει ότι δεν γνωρίζει τον σταθμό Βικτώρια και ότι βρίσκεται παρκαρισμένος δίπλα σε ένα σκοτεινό πάρκο από όπου βλέπει το Κρυστάλλινο παλάτι (Crystal Palace), κτίριο που καταστράφηκε στη μεγάλη φωτιά του Λονδίνου το 1936. Το αν το άτομο που μεταφέρει κοιμισμένο στο πίσω κάθισμα του ταξί είναι όντως μια γυναίκα την οποία έχει ερωτευτεί, είναι επίσης

<sup>228</sup> Ewald Mengel, «‘Yes! In the Sea of Life Enisled’: Harold Pinter’s *Other Places*», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 303.

<sup>229</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 279.

<sup>230</sup> Εφεξής: οδηγός.

<sup>231</sup> Εφεξής: υπάλληλος.

αμφισβητήσιμο. Οι παρακλήσεις που απευθύνει ο υπάλληλος στον ανυπάκουο οδηγό, δίνουν τη θέση τους σε ένα εκτεταμένο υβρεολόγιο που στόχο έχει τον εκφοβισμό και συνετισμό του δεύτερου. Όταν κανένας τρόπος προσέγγισης δεν πετυχαίνει, ο υπάλληλος μοιράζεται το «όνειρό του» με τον οδηγό. Τον καλεί να κάνουν οι δυο τους ένα ταξίδι στην Καραϊβική, να περάσει από το γραφείο και να πιουν ένα τσάι, συζητώντας. Μετά την αποκάλυψη ύπαρξης τρίτου προσώπου, του κοιμισμένου κοριτσιού, ο υπάλληλος αποφασίζει να εγκαταλείψει το γραφείο του και να συναντήσει εκείνος τον οδηγό.

Αυτό που ουσιαστικά παρακολουθούμε είναι μια μάχη για επικράτηση, αλλά παράλληλα και ένας αμοιβαίος αγώνας για ειλικρινή επικοινωνία, ανάμεσα σε δύο ήρωες οδυνηρά μόνους, καταδικασμένους στην ανωνυμία και την απόσταση. Ωστόσο, οι παρανοϊκές καταστάσεις που περιγράφει ο οδηγός, σε συνδυασμό με τον κυκλοθυμικό χαρακτήρα του υπαλλήλου, δίνουν έναν καθαρά κωμικό χαρακτήρα στο έργο. Σύμφωνα με τον Μπίλινγκτον, ο *Σταθμός Βικτώρια*:

Είναι [έργο] αστείο, λιτό, αλλά ωστόσο συνδέεται ισχυρά με το έργο που προηγείται και με εκείνο που έπεται. Όπως και οι *Οικογενειακές φωνές*, μας δείχνει δύο ανθρώπους σε διαφορετικούς κόσμους που προσπαθούν μάταια να επικοινωνήσουν. Ενώ στο πρώτο έργο [*Οικογενειακές φωνές*] η μοναξιά και ο διαχωρισμός δημιουργούνται στο πλαίσιο της οικογενειακής ζωής, σε αυτό το έργο προέρχονται από την ίδια την εργασιακή διαδικασία. Αλλά ο *Σταθμός Βικτώρια* προοικονομεί επίσης το *Ένα είδος Αλάσκας*, υπό την έννοια ότι ο οδηγός, αν και επαγγελματίας ταξιτζής, είναι «χαμένος» και υπάρχει σε ένα καθεστώς αιωρούμενης συνείδησης.<sup>232</sup>

Όπως παρατηρεί ο Μένγκελ, ενδεχομένως ο Πίντερ αρχικά σκόπευε να γράψει ένα ραδιοφωνικό έργο, εφόσον ο *Σταθμός Βικτώρια* έως ένα σημείο νοηματοδοτείται ακριβώς από την αδυναμία επαλήθευσης των όσων λέγονται από τους ήρωες. Πράγματι, η φυσική παρουσία των ηθοποιών στη σκηνή μειώνει την αμφισημία του κειμένου, «όταν ο οδηγός, που κάθεται στο αμάξι του, υποστηρίζει ότι περιπλανιέται γενικώς, αυτή η δήλωση έρχεται σε αντίθεση με το γεγονός ότι δεν κινείται. Το ίδιο ισχύει και για τη δήλωσή του ότι έχει κάποιον πελάτη μαζί του».<sup>233</sup>

<sup>232</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 280.

<sup>233</sup> Ewald Mengel, «‘Yes! In the Sea of Life Enisled’: Harold Pinter’s *Other Places*», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 301.

Το τελευταίο και πιο σημαντικό έργο της τριλογίας, ένα «αριστούργημα» κατά τον Μπίλινγκτον,<sup>234</sup> είναι το *Ένα είδος Αλάσκας*. Η ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου μονόπρακτου έγκειται στο γεγονός ότι για πρώτη φορά ο Πίντερ χρησιμοποιεί ως πηγή έμπνευσης ένα βιβλίο, και μάλιστα ιατρικού ενδιαφέροντος. Πρόκειται για τα *Ξυπνήματα* [Awakenings] του νευρολόγου Όλιβερ Σακς (Oliver Sacks) που εκδόθηκε το 1973, στο οποίο περιγράφονται οι περιπτώσεις είκοσι ασθενών που προσβλήθηκαν ανάμεσα στο 1916 και το 1927 από μία επιδημική ασθένεια, την encephalitis lethargica ή ασθένεια του ύπνου, και που «ξύπνησαν» με τη χορήγηση του θαυματουργού φαρμάκου L-DOPA μετά από πενήντα χρόνια. Ο Πίντερ χρησιμοποίησε ως αφορμή την περίπτωση μιας συγκεκριμένης ασθενούς, της Ρόουζ Ρ., χωρίς ωστόσο να επιμείνει σε ιστορικές ή ιατρικές λεπτομέρειες, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στη στιγμή του «ξύπνημάτος» της.

Η ηρωίδα του έργου, Ντέμπορα, ξυπνάει μετά από είκοσι εννιά χρόνια που πέρασε σε μια κατάσταση ύπνου, ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο. Ο γιατρός της Χόρνμπι και η αδελφή της Πολίν είναι τα άλλα δύο πρόσωπα του έργου, επιφορτισμένα με το καθήκον να τη βοηθήσουν να αντιμετωπίσει την αλήθεια. Βρισκόταν σε μια «κατάσταση Αλάσκας»,<sup>235</sup> είναι σαράντα πέντε χρονών, η αδελφή της παντρεύτηκε τον Χόρνμπι και «είναι χήρα»,<sup>236</sup> γιατί εκείνος επέλεξε να αφοσιωθεί στη φροντίδα της Ντέμπορα. Η μητέρα τους, κατά τον Χόρνμπι, έχει πεθάνει και ο πατέρας τους είναι τυφλός και τον προσέχει η τρίτη αδελφή τους, Εστέλα, που δεν παντρεύτηκε ποτέ. Αρχικά, η Πολίν επιλέγει να κρύψει την αλήθεια από την Ντέμπορα, λέγοντάς της ότι τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς τους βρίσκονται σε κρουαζιέρα. Τελικά, οδηγούμαστε σε «έναν αγώνα κατοχής του παρελθόντος ανάμεσα στην Ντέμπορα και την Πολίν».<sup>237</sup> Η φυσική παρουσία της γυναίκας-Πολίν, υποχρεώνει την Ντέμπορα να αντιμετωπίσει το γεγονός ότι και η ίδια είναι μια γυναίκα, και ότι η πραγματική της ηλικία δεν συνάδει με την ψυχολογική της ηλικία.

Η Ντέμπορα καλείται να διαχειριστεί τις αναμνήσεις της παιδικής της ηλικίας και τις συγκεχυμένες μνήμες που αποκόμισε κατά τη διάρκεια της αρρώστιας, με τις πληροφορίες που παίρνει από τα άλλα δύο πρόσωπα σχετικά με το τελείως άγνωστο παρόν της. Ουσιαστικά παρακολουθούμε την Ντέμπορα σε μια απεγνωσμένη

<sup>234</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 280.

<sup>235</sup> Βλ. Harold Pinter, *A Kind of Alaska*, στο: *Harold Pinter: Plays Four*, ό.π., σ. 184.

<sup>236</sup> Ό.π. σ. 185.

<sup>237</sup> Βλ. D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre*, ό.π., σ. 122.

προσπάθεια ανασύνθεσης της ταυτότητά της. Όπως σημειώνει ο Μένγκελ, «ο λόγος της είναι εν μέρει αυτός ενός νεαρού κοριτσιού και στις αναμνήσεις της αναμιγνύονται πρώιμα και ύστερα στάδια της παιδικής της ηλικίας. Φαίνεται ότι, για αυτήν, ο χρόνος έχει σταματήσει εδώ και χρόνια».<sup>238</sup> Η απουσία της εμπειρίας της ενηλικίωσης και ο υποχρεωτικός συμβιβασμός της ηρωίδας με ένα σώμα ξένο αλλά και με έναν κόσμο άγνωστο, καθιστά τραγική τη θέση της.

Αφού ξεπερνά μια σύντομη κρίση, όπου εμφανίζονται συμπτώματα της ασθένειας, η Ντέμπορα μοιάζει έτοιμη να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα. Αρθρώνοντας έναν αποφασιστικό μονόλογο εκθέτει την κατάστασή της. Ωστόσο, είναι φανερό ότι έχει κάνει μια επιλογή πληροφοριών προκειμένου να αντέξει αυτήν τη νέα πραγματικότητα. Δεν είναι τυχαία, άλλωστε, η άρνησή της να κοιτάξει τον εαυτό της στον καθρέφτη. Το έργο κλείνει με την Ντέμπορα να ισχυρίζεται ότι έχει κατανοήσει την κατάστασή της, μια δήλωση, ωστόσο, αμφίβολης εγκυρότητας που καθιστά τις δύο τελευταίες της λέξεις ένα ειρωνικό σχόλιο του Πίντερ: «Σας ευχαριστώ».<sup>239</sup> Σε αντίθεση με τον επιστήμονα Σακς, «ο δραματουργός Πίντερ είναι πολύ περισσότερο δύσπιστος σχετικά με την ‘αναγέννηση’ της δικής του Ντέμπορα».<sup>240</sup> Το αν θα «νικήσει» η πραγματικότητα του Χόρνμπι και της Πολίν ή εκείνη της Ντέμπορα αφήνεται σκόπιμα ανοιχτό στο έργο. Καταλήγοντας θα λέγαμε ότι ο Πίντερ, δομώντας ένα τελείως ρεαλιστικό ως προς την πλοκή και τους χαρακτήρες του έργο, καθιστά πλέον αντικειμενικά κατανοητό το ζήτημα της απροσδιοριστίας της πραγματικότητας και της κατασκευής του παρελθόντος.

### 1.2.18. Ένα για τον δρόμο

Πρόκειται για το πρώτο αμιγώς πολιτικό έργο του Πίντερ που η συγγραφή του το 1984 σηματοδοτεί για πολλούς μελετητές τη μετάβαση σε μια νέα φάση στην πορεία του δραματουργού. Μια φάση που σίγουρα συνδέεται με την ενεργό πολιτικοποίηση του Πίντερ και την ανοιχτή σύγκρουσή του με τους φέροντες την εξουσία, εθνικές κυβερνήσεις αλλά και συγκεκριμένα πρόσωπα της διεθνούς πολιτικής σκηνής. Ωστόσο, το ζήτημα της κατάχρησης εξουσίας αλλά και της βίας είχε ήδη τεθεί από τα

<sup>238</sup> Ewald Mengel, «‘Yes! In the Sea of Life Enisled’: Harold Pinter’s *Other Places*», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 297.

<sup>239</sup> Βλ. Harold Pinter, *A Kind of Alaska*, στο: *Harold Pinter: Plays Four*, ό.π., σ. 190.

<sup>240</sup> Ewald Mengel, «‘Yes! In the Sea of Life Enisled’: Harold Pinter’s *Other Places*», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 299.

πρώτα του έργα ακόμη, τον *Βουβό υπηρέτη*, το *Θερμοκήπιο* και ιδίως το *Πάρτι γενεθλίων*.

Όπως σημειώνει η Πρέντις, ο Πίντερ για πρώτη φορά δραματοποιεί μία κατάσταση όπου τα πρόσωπα δεν έχουν τρόπο να υπερασπιστούν τον εαυτό τους απέναντι στην εξουσία που αυθαιρετεί εις βάρος τους.<sup>241</sup> Στο μονόπρακτο παρακολουθούμε έναν άντρα, που κατά ειρωνικό τρόπο ονομάζεται Βίκτωρ, τη σύζυγό του Τζίλα, και τον επτάχρονο γιο τους Νίκι να εναλλάσσονται σε μικρές σκηνές στην καρέκλα του ανακριτή τους, Νικόλας, απόλυτου εκπροσώπου κάποιου απολυταρχικού καθεστώτος. Οι δύο πρώτοι έχουν εμφανώς υποστεί βασανιστήρια ενώ και η ανάκριση έχει στόχο την ψυχολογική και διανοητική τους εξόντωση. Ποτέ δεν αποσαφηνίζεται ο λόγος για τον οποίο κρατούνται και ανακρίνονται, πάντως η «ενοχή» τους είναι φανερό ότι προκύπτει από τις πολιτικές πεποιθήσεις τους. Το μόνο που μαθαίνουν κατά τη λήξη του έργου, μαζί με τους θεατές, είναι πως ο γιος τους είναι νεκρός.

Ωστόσο, ακόμα και αυτή η τελευταία πληροφορία δεν έρχεται με κάποιον άμεσο τρόπο. Δεν ανακοινώνεται αλλά προκύπτει από τον παρελθοντικό χρόνο της τελευταίας πρότασης του Νικόλας: «Ο γιος σου; Α, μην ανησυχείς για εκείνον. Ήταν ένα μικρό κάθαρμα».<sup>242</sup> Σιωπή ακολουθεί τα τελευταία λόγια του έργου. Όπως εύστοχα αναφέρει ο Γκράιμς αυτή η «σύνθετη» σιωπή «δηλώνει ότι δεν υπάρχουν λέξεις που θα μπορούσαν να περιγράψουν επαρκώς τη φρίκη για αυτό που έχει συμβεί».<sup>243</sup>

Ο Νικόλας είναι ένας ιδιαίτερος χαρακτήρας στη δραματολογία του Πίντερ. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι εκπροσωπεί το απόλυτο «κακό». Είναι προφανές ότι ελέγχει τις ζωές των ανακρινόμενων, ωστόσο η βία που ασκεί στα θύματά του δεν εκφράζεται ποτέ σωματικά παρά μόνο μέσα από τον λόγο και τον τρόπο που τον χρησιμοποιεί. Δεν αυτοπαρουσιάζεται απλώς ως εκπρόσωπος του κράτους αλλά και ως εκπρόσωπος του Θεού, δηλώνοντας μέσα από ένα τέτοιο παραλογισμό τη δύναμή του απέναντι στους καθόλα ανίσχυρους Τζίλα και Βίκτωρ, οι οποίοι πολλές φορές επιλέγουν ως όπλο τους τη σιωπή, προκειμένου να αντικρούσουν την ακατάσχετη φλυαρία και περιαντολογία του ανακριτή-βασανιστή τους. Ο Πίντερ, σύμφωνα με τον Γκράιμς, επιχειρεί μέσα από το *Ένα για τον δρόμο* να ερευνήσει

<sup>241</sup> Βλ. Penelope Prentice, *The Pinter Ethic. The Erotic Aesthetic*, ό.π., σ. 273.

<sup>242</sup> Harold Pinter, *Family Voices*, στο: *Harold Pinter: Plays Four*, ό.π., σ. 247.

<sup>243</sup> Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*, ό.π., σ. 83.

επιπρόσθετα «την ψυχολογία ενός βασανιστή ή ηγέτη που σκοτώνει ή θυσιάζει άλλους ανθρώπους για τα ιδανικά, την πατρίδα, την κοινότητα ή την πίστη του» ενώ παράλληλα θέτει το ερώτημα του «πώς ένας τέτοιος άνθρωπος γίνεται να συμβιβάζει δολοφονικές πράξεις με μια θετική εικόνα του εαυτού του».<sup>244</sup>

Είναι χαρακτηριστικό ότι στη διάρκεια του μονόπρακτου καμία πράξη βίας δεν πραγματοποιείται μπροστά στα μάτια των θεατών, είναι μόνο το προαίσθημα, η υπόνοια ότι θα υπάρξει βία που κρατάει τον θεατή σε διαρκή αγωνία.<sup>245</sup> Και η ελπίδα ότι τουλάχιστον στο τέλος θα έρθει η απελευθέρωση των θυμάτων, που θα προκαλούσε την ανακούφιση του κοινού, ματαιώνεται βάνουσα με τη δολοφονία του Νίκι, του απόλυτα αθώου θύματος στο οποίο ο Πίντερ επέλεξε να δώσει το ίδιο όνομα με τον βασανιστή Νικόλας.

### 1.2.19. *Βουνίσια γλώσσα*

Η *Βουνίσια γλώσσα* είναι το δεύτερο αμιγώς πολιτικό έργο του Πίντερ, το οποίο έγραψε το 1988, τέσσερα χρόνια μετά το *Ένα για το δρόμο*.<sup>246</sup> Όπως σημειώνει ο Ντέιβιντ Τζόουνς (David Jones), με τα παραπάνω μονόπρακτα «ο Πίντερ αγκαλιάζει τη σκληρή πλευρά του Κάφκα», ενώ τα πρώτα του έργα σχετίζονταν περισσότερο με τον κόσμο του Μπέκετ.<sup>247</sup> Όντας και ο ίδιος πια ένας πολιτικός ακτιβιστής, επιδιώκει να καταδείξει μέσα από τα έργα του την αδικία και την καταπίεση, αλλά και να «χτυπήσει» ανοιχτά εκείνους που τις ασκούν.<sup>248</sup> Για τον Μαρκ Σίλβερσταϊν (Marc Silverstein), αυτή η «νέα κατεύθυνση» που χαράσσουν το *Ένα για το δρόμο* και η *Βουνίσια γλώσσα* μοιάζει περισσότερο με λογική συνέχεια της πρώιμης δραματουργίας του παρά με μια νέα αρχή. Τα έργα αυτά εστιάζουν στο απολυταρχικό κράτος, η λειτουργία του οποίου καταλαμβάνει μια θέση ανάλογη «με τη ‘μονο-

---

<sup>244</sup> Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*, ό.π., σ. 81.

<sup>245</sup> Βλ. Chittaranjan Misra, «Illusion, uncertainty and the Indian mind», στο Brigitte Gauthier (επιμ.), *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*, ό.π., σ. 179.

<sup>246</sup> Το έργο *One for the Road*, η Μάγια Λυμπεροπούλου απέδωσε στα ελληνικά με τον τίτλο *Ένα ακόμα και φύγαμε. Παλιοί καιροί και Ένα ακόμα και φύγαμε*, μτφ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Αθήνα: Δωδώνη, 1987.

<sup>247</sup> Βλ. David Jones, «Staging pauses and silences», στο: Brigitte Gauthier (επιμ.), *Viva Pinter. Harold Pinter's Spirit of Resistance*, Oxford, Bern κ.α.: Peter Lang, 2009, σ. 64.

<sup>248</sup> Βλ. ό.π.

διάστατη' πολιτισμική τάξη του *Πάρτι γενεθλίων* και τις πατριαρχικές δομές της *Επίδειξης μόδας*, του *Γυρισμού* και των *Παλιών καιρών*».<sup>249</sup>

Όπως έχει γραφτεί επανειλημμένα, αφορμή για τη *Βουνίσια γλώσσα* στάθηκε η πολιτική κατάσταση στην Τουρκία και το κουρδικό ζήτημα. Ωστόσο, όπως, υποστήριζε και ο ίδιος ο Πίντερ, οι προθέσεις του δεν περιορίζονταν στην ανάδειξη του συγκεκριμένου προβλήματος:

Σύμφωνα με τη δική μου οπτική, το έργο έχει να κάνει με την καταστολή της γλώσσας και την απώλεια της ελευθερίας της έκφρασης. Αισθάνομαι, κατά συνέπεια, ότι είναι εξίσου σχετικό με την κατάσταση στην Αγγλία όσο είναι και με την κατάσταση στην Τουρκία. Μια μερίδα Κούρδων έχει πει ότι το έργο αγγίζει τους ίδιους και τις ζωές τους. Ωστόσο πιστεύω ότι επίσης αντανακλά αυτό που συμβαίνει στην Αγγλία σήμερα – την καταστολή των ιδεών, του λόγου και της σκέψης.<sup>250</sup>

Φαίνεται, λοιπόν, ότι με τη *Βουνίσια γλώσσα* είχε στόχο να θίξει και το ζήτημα της ύπαρξης ή της ανυπαρξίας ουσιαστικών δημοκρατικών δομών στη χώρα του.

Η *Βουνίσια γλώσσα* είναι ένα σύντομο μονόπρακτο που η διάρκειά του δεν ξεπερνάει τη μισή ώρα. Χωρίζεται σε τέσσερις σκηνές που εκτυλίσσονται στους εξωτερικούς και τους εσωτερικούς χώρους ενός στρατοπέδου συγκέντρωσης, τοποθετημένου σε κάποια άγνωστη περιοχή. Εκεί κατοικούν οι «βουνίσιοι άνθρωποι», οι οποίοι απαγορεύεται να μιλούν τη δική τους γλώσσα. Η μόνη γλώσσα που επιτρέπεται να μιλούν είναι εκείνη «της πρωτεύουσας».

Στην πρώτη σκηνή, γυναίκες στη σειρά περιμένουν έξω από το στρατόπεδο για να συναντήσουν τους κρατούμενους συζύγους, αδελφούς και γιους τους. Εκεί, οι «υπεύθυνοι» στρατιωτικοί εκφράζουν την απανθρωπιά και τη σαδιστική τους διάθεση μέσα από τον τρόπο που αντιμετωπίζουν αυτές τις γυναίκες. Στη δεύτερη σκηνή, η Ηλικιωμένη Γυναίκα συναντά τον κρατούμενο γιο της και επειδή δεν μιλάει τη γλώσσα της πρωτεύουσας υφίσταται τη σωματική βία και τους προπηλακισμούς του Φρουρού. Στην επόμενη σκηνή, η Νέα Γυναίκα συναντά κατά λάθος τον άντρα της, ο οποίος μεταφέρεται προς κάποιον άγνωστο προορισμό, με το πρόσωπό του καλυμμένο με μια κουκούλα. Αμέσως, τον απομακρύνουν βίαια και εκείνη παζαρεύει την απελευθέρωσή του, με αντάλλαγμα τις σεξουαλικές της υπηρεσίες. Και στις δύο

<sup>249</sup> Βλ. Marc Silverstein, *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*, Cranbury, London: Associated University Presses, 1993, σ. 145.

<sup>250</sup> Βλ. Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, ό.π., σ. 68.

προαναφερθείσες σκηνές, ο Πίντερ ενσωματώνει δύο σύντομες στιγμές που εκτυλίσσονται στο μισοσκόταδο με τις φωνές των ηρώων να είναι το μόνο πράγμα που ακούγεται από τη σκηνή. Με αυτήν την τεχνική, προσφέρει τη δυνατότητα στη μάνα και τον γιο, στη γυναίκα και τον άντρα, να επικοινωνήσουν, κατά κάποιο τρόπο, τις σκέψεις τους, σε ένα περιβάλλον που απαγορεύει την επικοινωνία. Στην τελευταία σκηνή, η μητέρα συναντά τον αιμόφυρτο γιο της και ο Φρουρός τους ενημερώνει ότι, μέχρι νεοτέρας διαταγής, μπορεί να του απευθύνεται στη γλώσσα της. Όμως, παρά τις προτροπές του γιου, η γυναίκα παραμένει ακίνητη και σιωπηλή.

Πρόκειται για ένα πολύ «δυνατό» τέλος, όπως επισημαίνει η Νικόλ Μπουαρό (Nicole Boireau), «από τη στιγμή που [η γυναίκα] δέχεται τη διαταγή, δεν μπορεί πια να αρθρώσει ούτε μια λέξη, έχει χάσει τη θέληση να επαναφέρει λέξεις, έχει κλειστεί μέσα στη σιωπή της».<sup>251</sup> Όπως και στο *Ένα για το δρόμο*, η αναλογία λόγου και σιωπής στη *Βουνίσια γλώσσα* είναι κεντρικής σημασίας. Κατά την Μπουαρό, πρόκειται για δύο σπουδαία έργα, που είναι «τρομακτικά επειδή η γλώσσα τους είναι πολύ δραστική, χωρίς περιττά στοιχεία και ως βάση της έχει τη σιωπή». Άλλοτε ο λόγος και άλλοτε η σιωπή, φαίνεται να λειτουργούν στο έργο ως εργαλεία αντίστασης των ηρώων που βρίσκονται υπό τον έλεγχο κάποιου, κατά τα φαινόμενα, απολυταρχικού καθεστώτος.

Η εξέλιξη στη *Βουνίσια γλώσσα* έγκειται στο γεγονός ότι με το συγκεκριμένο έργο, ο Πίντερ προχωράει σε ένα βαθύτερο σχόλιο ενάντια στον απολυταρχισμό και στη διεφθαρμένη εξουσία. Όπως αναφέρει ο Γκράιμς:

Προβάλλοντας μια γενικότερη οπτική ενός καταπιεστικού καθεστώτος, ο Πίντερ απεικονίζει την ευρύτερη λειτουργία του. Σε αντίθεση με το *Ένα για το δρόμο*, το οποίο επικεντρώνεται στην αχρειότητα ενός συγκεκριμένου ανθρώπου, η *Βουνίσια γλώσσα* φωτίζει έναν εκτεταμένο μηχανισμό εθνικής και πολιτικής καταπίεσης.<sup>252</sup>

Όπως ήδη αναφέραμε, ο Πίντερ δεν επιθυμεί να θίξει με τη *Βουνίσια γλώσσα* μία συγκεκριμένη κατάσταση, αντίθετα φαίνεται να σχολιάζει το γεγονός ότι αυτές οι καταστάσεις που περιγράφει επαναλαμβάνονται μέσα στην ιστορία της ανθρωπότητας. Αυτό, κατά τον Γκράιμς, το πετυχαίνει και μέσω της τεχνικής του «εξωθώντας το θέατρό του, ως προς τα δομικά του στοιχεία, προς τον

<sup>251</sup> Nicole Boireau, «A Theatre of moral values», στο: Brigitte Gauthier (επιμ.), *Viva Pinter. Harold Pinter's Spirit of Resistance*, ό.π., σ. 193.

<sup>252</sup> Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics. A Silence Beyond Echo*, ό.π., σ. 89.

μεταμοντερνισμό, με την εισαγωγή επιφανειακών χαρακτήρων και σύντομων, αποσπασματικών αφηγήσεων».<sup>253</sup> Τα πρόσωπα που εμφανίζονται στο μονόπρακτο δεν έχουν ψυχολογικό βάθος ούτε συγκεκριμένη ιστορική υπόσταση, δεν είναι το ίδιο ανεπτυγμένα με χαρακτήρες όπως ο Λένι, ο Γκόντμπεργκ ή ο Μικ, γιατί ο Πίντερ δεν επιθυμεί να ασκήσουν στο κοινό «ψυχολογική σαγήνη».<sup>254</sup> Όπως εύστοχα σημειώνει ο Έσλιν, ο Πίντερ, μέσω ενός τρόπου αφήγησης εξαιρετικής οικονομίας και με την απάλειψη στοιχείων που προκαλούν τη γνωστή «πιντερική» αμφισημία στην ερμηνεία των καταστάσεων, γράφει ένα έργο με απόλυτα σαφές νόημα: «τα βασανιστήρια είναι αισχρά, η κυριαρχία του ανθρώπου πάνω στον άνθρωπο είναι αισχρή, η βαναυσότητα είναι αισχρή».<sup>255</sup>

### 1.2.20. Φεγγαρόφωτο

Το *Φεγγαρόφωτο* είναι το πρώτο κανονικής διάρκειας έργο του Πίντερ δεκαπέντε χρόνια μετά την *Προδοσία* και αποτελεί μια επιστροφή στα θέματα της μνήμης, του θανάτου και του παρελθόντος, μετά από μια δεκαετία αποκλειστικής ενασχόλησης με έργα πολιτικού προσανατολισμού. Πρόκειται για ένα έργο αρκετά προσωπικό, όπως επιβεβαιώνει και ο ίδιος ο Πίντερ,<sup>256</sup> μέσω του οποίου ο συγγραφέας προχώρησε σε ένα άνοιγμα, κατά τον Μπίλινγκτον, στο ειλικρινές συναίσθημα.<sup>257</sup> Όπως παρατηρεί ο Μπέγκλεϊ:

Από πολλές απόψεις το *Φεγγαρόφωτο* είναι μια επιστροφή στην περίοδο των αριστουργημάτων του Πίντερ της περιόδου 1958-65, αλλά είναι επίσης ένα κατακεραματισμένο, σύνθετο έργο φιλτραρισμένο μέσα από το πρίσμα μιας πιο ώριμης συνείδησης. Περιλαμβάνει και μια παρακμάζουσα πατριαρχική φιγούρα (πρβλ. *Ο γυρισμός*) και δύο άντρες που φαιδρολογούν σε ένα αποκομμένο δωμάτιο (πρβλ. *Ο βουβός υπηρέτης*), αλλά το κυρίαρχο συναίσθημα έχει μετατοπιστεί. Για παράδειγμα, το *Φεγγαρόφωτο* χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη ενός φαντάσματος, κάτι αδιανόητο για τα προγενέστερα έργα του Πίντερ. Εδώ, ο θάνατος φαίνεται να αποτελεί μια εύλογη, μη ειρωνική, φιλοσοφική και αισθητική ανησυχία.<sup>258</sup>

---

<sup>253</sup> Ο.π., σ. 92.

<sup>254</sup> Βλ. ό.π.

<sup>255</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 209.

<sup>256</sup> Βλ. Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, ό.π., σ. 102.

<sup>257</sup> Βλ. Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 339.

<sup>258</sup> Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, ό.π., σ. 32.

Το έργο εκτυλίσσεται σε τρεις διαφορετικούς χώρους, οι οποίοι συνυπάρχουν στη σκηνή χωρίς να επικοινωνούν μεταξύ τους, αντικατοπτρίζοντας, με έναν τρόπο, την εικόνα της διχασμένης οικογένειας που πρωταγωνιστεί. Ο ένας χώρος αντιστοιχεί στο δωμάτιο των γονιών, του Άντι και της Μπελ, ο δεύτερος κατοικείται από τους δύο γιους, τον Τζέικ και τον Φρεντ, που έχουν «δραπετεύσει» από την οικογενειακή εστία, και ο τρίτος αποτελεί κάποιο μεταφυσικό υπερπέραν όπου εμφανίζεται η Μπρίτζετ, η νεκρή κόρη και αδελφή των παραπάνω. Οι τρεις χώροι, που αντιστοιχούν σε παράλληλους κόσμους, καθιστούν ακόμη πιο δραματική την εθελούσια ή υποχρεωτική απομόνωση των ηρώων, ενώ το χάσμα της επικοινωνίας στον κόσμο των ζωντανών αποκτά ανυπέρβλητες διαστάσεις.

Η υπόθεση του έργου χτίζεται γύρω από τον κεντρικό χαρακτήρα του Άντι, ενός «πρώτης τάξεως» δημοσίου υπαλλήλου που, όπως υποστηρίζει, έζησε όλη του τη ζωή ιδρώνοντας πάνω από ένα γραφείο.<sup>259</sup> Ενώ βρίσκεται καθηλωμένος πια στο νεκροκρέβατό του, τον παρακολουθούμε σε μια μάταιη αναμονή για την άφιξη των παιδιών και των εγγονών του. Η κόρη του είναι νεκρή, οι γιοί του δεν επιθυμούν να τον δουν και τα εγγόνια του είναι, καταφανώς, φανταστικά δημιουργήματα του συγχυσμένου μυαλού του. Η Μπελ στο πλάι του, παρακολουθεί ατάραχη τα ξεσπάσματά του, άλλοτε συμπληρώνοντας και άλλοτε διορθώνοντας τις μνήμες του. Σε μια σχεδόν σουρεαλιστική σκηνή, η Μπελ τηλεφωνεί στους δυο γιους τους, προκειμένου να τους ειδοποιήσει για την κατάσταση του πατέρα τους, ενώ εκείνοι υποδύονται ότι δεν την αναγνωρίζουν και ότι το τηλέφωνο ανήκει σε κάποιο «κινέζικο καθαριστήριο».<sup>260</sup> Με αυτόν τον τρόπο, ο Τζέικ και ο Φρεντ δηλώνουν αποφασιστικά ότι αρνούνται οποιαδήποτε επικοινωνία με τον, έστω και ετοιμοθάνατο, πατέρα τους, επιβεβαιώνοντας την επιλογή της απόλυτης αποξένωσης από μια οικογένεια και ειδικότερα μια πατρική φιγούρα την οποία καταφανώς έχουν από καιρό απορρίψει αλλά που παράλληλα τους κατατρώχει.

Δυο πρόσωπα από το παρελθόν, η Μαρία και ο άντρας της Ραλφ, εισβάλλουν στους διάφορους χώρους απροειδοποίητα και αφηγούνται περασμένες ιστορίες. Οι μνήμες του παρελθόντος εισχωρούν στο παρόν, θυμίζοντας τα έργα μνήμης του Πίντερ, ενώ το ερωτικό τρίγωνο των *Παλιών καιρών* και της *Προδοσίας* επανεμφανίζεται, σε μια νέα μορφή, με την αποκάλυψη της αλλοτινής ερωτικής

<sup>259</sup> Βλ. Harold Pinter, *Moonlight*, στο: *Harold Pinter: Plays Four*, ό.π., σ. 333.

<sup>260</sup> Βλ. ό.π., σσ. 381-382.

σχέσης της Μαρίας με αμφότερους τους Άντι και Μπελ. Στην εναρκτήρια και την καταληκτήρια σκηνή του *Φεγγαρόφωτου* εμφανίζεται το φάντασμα της Μπρίτζετ, για να επισφραγίσει με τον λυρικό του λόγο την ποιητική διάσταση του έργου. Σύμφωνα με τον Ρόναλντ Νόουλς (Ronald Knowles), η Μπρίτζετ, στο πρόσωπο της οποίας προβάλλονται η οδύνη και η ενοχή του Άντι, «είναι ο συναισθηματικός πυρήνας του έργου. Ο θάνατός της δεν συζητιέται ποτέ, αλλά αυτό που σημαίνει η ίδια για τον κάθε χαρακτήρα μέσω της περίπτωσης του θανάτου –του δικού της και του Άντι– είναι η πηγή μιας επώδυνης κατάστασης που τους καταβάλλει».<sup>261</sup>

Η σοβαρότητα της θεματολογίας, ωστόσο, αντισταθμίζεται από το κυρίαρχο χιουμοριστικό πνεύμα που διατρέχει το έργο. Το λεκτικό χιούμορ των ατέρμονων και χωρίς προφανή στόχο διαλόγων ανάμεσα στον Τζέικ και τον Φρεντ, σε συνδυασμό με την κωμικότητα της κατάστασης του Άντι, δημιουργούν ένα κλίμα ελαφρότητας. Ειδικά ο Άντι αποτελεί την κεντρική ιλαροτραγική φιγούρα του έργου, που παραπαίει ανάμεσα σε κάποιο «ένδοξο», σύμφωνα με τις αφηγήσεις του, παρελθόν και ένα σκληρό παρόν που τον υποχρεώνει να αντιμετωπίσει το γεγονός της θνητότητάς του. Ο ετοιμοθάνατος ήρωας, ωστόσο, δεν προκαλεί τη συμπάθειά μας, εφόσον, όπως παρατηρεί και ο Μπίλινγκτον, παρόλο που διακατέχεται από τον φόβο του θανάτου παραμένει μια τρομερά πατριαρχική φιγούρα μέχρι το τέλος,<sup>262</sup> θυμίζοντας με τη βωμολοχία και τη δυσθυμία του, τον Μαξ του *Γυρισμού*.

Σύμφωνα με τον ίδιο τον Πίντερ, ένα προγενέστερο έργο του, η *Νεκρή ζώνη*, πυροδότησε τη συγγραφή του *Φεγγαρόφωτου*.<sup>263</sup> Πράγματι, τα δύο έργα φέρουν αξιοσημείωτες θεματικές και υφολογικές ομοιότητες, με το δεύτερο να εξελίσσει περαιτέρω τα ζητήματα της απώλειας, της ουσιαστικής μοναξιάς των ανθρώπων και τελικά της άνισης αναμέτρησής τους με τον θάνατο. Κατά τον Έσλιν, το *Φεγγαρόφωτο* μπορεί μόνο να ερμηνευθεί ως ένα έργο που συμβαίνει στη συνείδηση του συγγραφέα του, αντιστοιχώντας στο όνειρο ή τον εφιάλτη του, και συνεπώς αποτελεί, «με απόσταση, το πιο προσωπικό έργο του Πίντερ – για την ακρίβεια μια επιστροφή στις ρίζες του ως ποιητή, του οποίου τα έργα αποτελούν μοτίβα υποκειμενικών απεικονίσεων».<sup>264</sup>

<sup>261</sup> Ronald Knowles, «Plays, 1984-93: *One for the Road, Mountain Language, Party Time, Moonlight*», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr, (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σ. 351 [πρώτη δημοσίευση: *Understanding Harold Pinter*, Columbia, S. C.: University of South Carolina Press, 1995, σσ. 183-208].

<sup>262</sup> Βλ. Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 345.

<sup>263</sup> Βλ. Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, ό.π., σσ. 98-99.

<sup>264</sup> Βλ. Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 217.

### 1.2.21. *Τέφρα και σκιά*

Τρία χρόνια μετά το *Φεγγαρόφωτο*, ο Πίντερ γράφει το *Τέφρα και σκιά*, ένα μονόπρακτο που αφενός κατατάσσεται στα πολιτικά έργα του συγγραφέα, λόγω της θεματολογίας του, και αφετέρου φέρει στοιχεία που παραπέμπουν άμεσα στα έργα μνήμης. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Ζάρι-Λεβό (Yael Zarhy-Levo), η ίδια η φύση του έργου αντιστέκεται στην ιδέα της σαφούς κατάταξής του, ενώ ως περιεχόμενο «δεν σχετίζεται καθαρά ούτε με το πεδίο του δημόσιου ούτε με εκείνο του ιδιωτικού βίου, και, περικλείοντας και τα δύο, καταλήγει να μην ανήκει σε κανένα».<sup>265</sup> Ο Ντέβλιν και η Ρεβέκκα είναι οι δύο πρωταγωνιστές του μονόπρακτου, που τους συναντάμε στο σαλόνι του ευχάριστου εξοχικού τους σπιτιού. Η σχέση τους παραμένει διαφορούμενη ως το τέλος του έργου. Κατά πάσα πιθανότητα, πρόκειται για ένα ζευγάρι που το παρακολουθούμε σε μια ιδιωτική του συζήτηση, η οποία επικεντρώνεται στη διερεύνηση ενός βίαιου περιστατικού που σημάδεψε το παρελθόν της γυναίκας.

Οι μνήμες, ωστόσο, της γυναίκας αρχίζουν να μπερδεύονται με συλλογικές μνήμες του παρελθόντος, παραπέμποντας ευθέως σε εικόνες του Ολοκαυτώματος. Όπως αναφέρει η Σακελλαρίδου:

Μολονότι με το άνοιγμα του έργου η Ρεβέκκα εμφανίζεται ως μια παθολογική περίπτωση γυναίκας, [...] βυθισμένη μέσα στο λίμπιντό της, χαμένη και για το σύντροφό της και για τον έξω κόσμο, σύντομα μετατρέπεται σε ένα συλλογικό ανθρώπινο υποκείμενο που υποφέρει για όλες τις αμαρτίες και αγριότητες του κόσμου.<sup>266</sup>

Ο ίδιος ο Πίντερ, χωρίς να αρνείται τις αναφορές του *Τέφρα και σκιά* σε «εικόνες της ναζιστικής Γερμανίας»,<sup>267</sup> υπογραμμίζει ότι δεν πρόκειται για ένα έργο για τον ναζισμό: «στο *Τέφρα και σκιά* δεν αναφέρομαι μόνο στους ναζί: μιλάω για μας και τις αντιλήψεις μας για το παρελθόν και την ιστορία μας, και για το πώς μας επηρεάζουν

<sup>265</sup> Yael Zarhy-Levo, «Pinter and the critics», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σ. 222.

<sup>266</sup> Έλση Σακελλαρίδου, «Η τοπιογραφία της ιστορίας», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Τέφρα και σκιά*, ό.π., σ. 67.

<sup>267</sup> Βλ. συνέντευξη του Χάρολντ Πίντερ στους Μιρέια Αραγκάι (Mireia Aragay) και Ραμόν Σιμό (Ramon Simó), «Γράψιμο, πολιτική και *Τέφρα και σκιά*», μτφ. Γιώργος Δεπάστας, 6.12.1996, πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Τέφρα και σκιά*, ό.π., σσ. 31-33.

σήμερα».<sup>268</sup> Βεβαίως, ο τρόπος με τον οποίο είναι γραμμένο το έργο, οι αινιγματικοί του διάλογοι και το υπαινικτικό του ύφους, το καθιστούν δύσκολο στην κατανόηση. Όπως αναφέρει ο Γκράιμς:

Αν και αυτό το έργο φέρνει στο δραματικό προσκήνιο το χαρακτηριστικό γεγονός του εικοστού αιώνα, τη γενοκτονία, παρόλα αυτά και παραδόξως παρουσιάζει αυτή την πραγματικότητα έμμεσα, μέσω υπαινιγμών και ως στοιχείο αναξιόπιστων προσωπικών αναμνήσεων και όχι μέσα από την άμεση αναφορά σε αυτήν ή την αναπαράστασή της. Το παρελθόν και το παρόν, το εκεί και το εδώ, ο εαυτός και ο άλλος συγχωνεύονται αζεδιάλυτα, καθώς η πολιτική βία τοποθετείται στο πεδίο της ιδιωτικής ζωής.<sup>269</sup>

Είναι καθαρό ότι ο Πίντερ τοποθετεί επίτηδες τα πρόσωπά του σε μια κατάσταση ονειροφαντασίας, η οποία ενισχύεται και από την έλλειψη σαφήνειας με την οποία περιβάλλει τις ταυτότητές τους. Όπως παρατηρεί ο Κέιβ, ακόμα και μέσω της «γλώσσας του σώματος» των δύο προσώπων, ο συγγραφέας αυξάνει τις αμφιβολίες του θεατή σε σχέση με τη λύση του γρίφου που ξεδιπλώνεται μπροστά του.<sup>270</sup> Στην τελευταία σκηνή ο Ντέβλιν εμφανίζεται να επαναλαμβάνει τις κινήσεις στις οποίες αναφέρθηκε η Ρεβέκκα στην έναρξη του έργου, όταν περιέγραφε την κινησιολογία του εραστή της, με την παραλλαγή ότι η Ρεβέκκα τώρα δεν αντιδρά καθόλου:

Σφίγγει το χέρι του γροθιά και το βάζει μπροστά στο πρόσωπό της. Ακουμπάει το αριστερό του χέρι στο σβέρκο της και την πιάνει γερά. Της σπρώχνει το κεφάλι προς τη γροθιά του. Η γροθιά του της αγγίζει το στόμα. [...] Ανοίγει το χέρι του και ακουμπάει την παλάμη του πάνω στο στόμα της. [...] Βάζει το χέρι του στο λαιμό της. Τη σφίγγει απαλά. Το κεφάλι της γέρνει πίσω. Μένουν ακίνητοι.<sup>271</sup>

Δεν θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μία μοναδική εξήγηση του επεισοδίου που περιγράφηκε. Η νοηματοδότησή του, κατά τον Κέιβ, εξαρτάται κυρίως από τον τρόπο που επιλέγουμε να ερμηνεύσουμε τον χαρακτήρα του Ντέβλιν.

---

<sup>268</sup> Ό.π., σ. 33.

<sup>269</sup> Charles Grimes, *Harold Pinter's Politic. A Silence Beyond Echo*, ό.π., σ. 195.

<sup>270</sup> Βλ. Richard Allen Cave, «Body Language in Pinter's plays», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σσ. 117-120.

<sup>271</sup> Χάρολντ Πίντερ, *Τέφρα και σκιά*, κείμενο στο πρόγραμμα παράστασης, μτφ. Τζένη Μαστοράκη, ό.π., σ. 61.

Είναι άραγε «ο άντρας», ο «εραστής» του παρελθόντος ο οποίος έχει εκτοπιστεί από τον συναισθηματικό κόσμο της Ρεβέκκας, η οποία λόγω της πολιτικής της συνειδητοποίησης αντιλαμβάνεται ποιος πραγματικά είναι; Είναι ένας νέος, εν δυνάμει εραστής που βρίσκει εξαιρετικά δύσκολο να αγγίξει τη Ρεβέκκα φυσικά ή συναισθηματικά, εξαιτίας της προσκόλλησής της στο παρελθόν, στον παλιό της εραστή και στις τραυματικές συνέπειες εκείνης της σχέσης; Είναι μήπως ένας ανακριτής κάποιου νεοεγκατεστημένου καθεστώτος που επιχειρεί να αποδείξει μέσω παραπλανητικών τακτικών τον ρόλο της ως συνεργάτριας του προηγούμενου πολιτικού καθεστώτος; Ή είναι ένας ψυχίατρος που προσπαθεί να εισέλθει με δραστικό τρόπο στο ψυχικό τραύμα μιας ασθενούς ώστε να την κατευθύνει προς μια διαδικασία θεραπείας;<sup>272</sup>

Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στη Ρεβέκκα και τον Ντέβλιν παραμένει αμφίσημη. Η μόνη βεβαιότητα στην οποία το κείμενο μας επιτρέπει να οδηγηθούμε, είναι ότι πρόκειται για μια αναμέτρηση ανάμεσα στα δύο φύλα, όπου υπογραμμίζεται η έμφυλη αντρική εξουσία. Ωστόσο, η απάθεια της Ρεβέκκας απέναντι στις προσταγές του Ντέβλιν καθιστά αμφίβολη την εξουσία του τελευταίου. Κατά τον Μιλν, «ο Ντέβλιν αποτυγχάνει να πάρει τη θέση του άντρα στον οποίο αναφέρθηκε, φαντάστηκε ή πόθησε η Ρεβέκκα. Ωστόσο, ο τρόπος που αγγίζει τη Ρεβέκκα υποκινεί την τελική της αφήγηση» –όπου περιγράφεται η εικόνα της αρπαγής ενός μωρού από τη μητέρα του– και μοιάζει «σαν να ήταν οι πράξεις του που εκμαίευσαν την ομολογία της». Από την άλλη, η αφήγηση της Ρεβέκκας θα μπορούσε επίσης να ειπωθεί σαν «ο δικός της τρόπος για να τον βασανίσει».<sup>273</sup>

Η τελική εικόνα που περιγράφει η Ρεβέκκα είναι μια σαφής αναφορά στο Ολοκαύτωμα. Σύμφωνα με τον Μπίλνγκτον, αυτές οι εικόνες προέρχονται από την επιρροή που άσκησε στον Πίντερ η βιογραφία της Γκίτα Σερένι (Gitta Sereny) για τον Άλμπερτ Σπέερ (Albert Speer),<sup>274</sup> τον αγαπημένο αρχιτέκτονα και ευνοούμενο του Χίτλερ που διετέλεσε και υπουργός εξοπλισμών στο Τρίτο Ράιχ. Ο συγγραφέας σε συνέντευξή του υποστήριξε ότι και ο ίδιος, σαν την ηρωίδα του, βασανιζόταν από εικόνες φρίκης που τον κυνηγούσαν και μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ακόμη: «Ήταν μαζί μου, όλη μου τη ζωή. Δεν μπορείς να τις αποφύγεις,

<sup>272</sup> Richard Allen Cave, «Body Language in Pinter's plays», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σ. 119-120.

<sup>273</sup> Βλ. Drew Milne, «Pinter's sexual politics», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σσ. 207-208.

<sup>274</sup> Βλ. Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 374.

γιατί είναι γύρω σου συνεχώς».<sup>275</sup> Οι ήρωες του *Τέφρα και σκιά*, αν και λόγω της ηλικίας τους δεν μπορεί να έζησαν οι ίδιοι το Ολοκαύτωμα, ωστόσο μεταφέρουν αυτές τις εικόνες ως «μαύρη κληρονομιά» της ανθρωπότητας. Είναι οι εικόνες που μοιραία θα ακολουθούν όλες τις μεταπολεμικές γενιές, οι οποίες θα φέρουν την ευθύνη της διάσωσης της συλλογικής μνήμης.

### 1.2.22. *Η επέτειός μας*

Έργο του 1999, *Η επέτειός μας*, αποτελεί την πιο καθαρή κωμωδία του συγγραφέα, μέσω της οποίας ασκεί απερίφραστα την αμείλικτη πολιτικοκοινωνική κριτική του. Εκτυλίσσεται σε κάποιο πολυτελές εστιατόριο του Λονδίνου, με πρωταγωνιστές έξι εύπορους εκπροσώπους της ανώτερης τάξης. Στο ένα τραπέζι γιορτάζουν την επέτειο των γάμων τους ο Λάμπερτ και η Τζούλι, με καλεσμένους την αδελφή της τελευταίας, Πρου, καθώς και τον άντρα της Ματ, αδελφό του Λάμπερτ. Είναι προφανές ότι οι επιχειρήσεις των Λάμπερτ και Ματ, που αυτοπαρουσιάζονται ως «σύμβουλοι στρατηγικής», συνδέονται με την άσκηση βίας, και θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται για δύο γκάνγκστερ, δύο επιφανείς εμπόρους όπλων. Στο διπλανό τραπέζι παίρνουν το δείπνο τους ο μεγαλοτραπεζίτης Ράσελ με τη σύζυγό του Σούκι, άλλοτε κενολογώντας και άλλοτε προκαλώντας ο ένας τον άλλον με τις σεξουαλικές του ανομίες. Τα τρία ανδρικά πρόσωπα, όπως σημειώνει η Σακελλαρίδου,

συνεννοούνται πολύ καλά όσον αφορά τη λειτουργία και διαφύλαξη του ολοκληρωτικού συστήματος που αντιπροσωπεύουν. Οι γυναίκες που τους περιβάλλουν υποστηρίζουν επάξια το σύστημα αναξιοκρατίας και ωμής επιβολής με τις «φιλανθρωπίες» και τις σεξουαλικές εκδουλεύσεις που προσφέρουν στους μοχθούντες άντρες μεγαλοεπιχειρηματίες.<sup>276</sup>

*Η επέτειός μας*, αποτελεί μία από τις σπάνιες περιπτώσεις όπου ο Πίντερ σχεδόν διασύρει τους ήρωές του, επιδεικνύοντας τη χυδαιότητα και τη βαθιά ανηθικότητα που τους χαρακτηρίζει. Οι άντρες μιλούν μια γλώσσα πρόστυχη και φέρονται στις

<sup>275</sup> Βλ. συνέντευξη του Χάρολντ Πίντερ στους Μιρέια Αραγκάι και Ραμόν Σιμό, «Γράψιμο, πολιτική και *Τέφρα και σκιά*», ό.π., σσ. 30-31.

<sup>276</sup> Έλση Σακελλαρίδου, «Η διακριτική γοητεία των επετειών», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Η επέτειός μας*, ό.π., σσ. 16-17.

γυναίκες με απαξιωτικό τρόπο, εκείνες ανταλλάσσουν την αξιοπρέπειά τους με ένα βιοτικό επίπεδο που τις ικανοποιεί. Ωστόσο, παρά την οικονομική τους επιφάνεια, η πνευματική τους ένδεια είναι καταφανής, με χαρακτηριστικό γεγονός την αδυναμία τους να αντιληφθούν αν πήγαν στο θέατρο, το μπαλέτο ή την όπερα. Όπως παρατηρεί ο Ρόμπερτ Γκόρντον (Robert Gordon), «η μεταμοντέρνα κουλτούρα αποσπασματοποιεί και ισοπεδώνει το περιβάλλον, ώστε η διαφορά ανάμεσα στη μια ευχαρίστηση και την άλλη να είναι απλά θέμα κόστους, ενώ το σεξ γίνεται και αυτό άλλο ένα απόκτημα το οποίο σηκώνει παζάρεμα».<sup>277</sup> Μέσα από την «ειδική περίπτωση» της επετείου βρίσκουν την ευκαιρία να ανέλθουν στην επιφάνεια κρυμμένες «προδοσίες, υποψίες, ελαφρώς θαμμένες φοβίες».<sup>278</sup> Σύμφωνα με τη Σακελλαρίδου:

Η σκληρότητα του έργου και ο σκόπιμος εκχυδαϊσμός των χαρακτήρων και του λεκτικού ύφους μαρτυρούν έναν Πίντερ ανυπόμονο, που με δυσκολία κρύβει την πολιτική του αγανάκτηση για τα φανερά και κρυφά τεκταινόμενα από τις ισχυρές δυτικές κυβερνήσεις εις βάρος των ασθενέστερων, πολιτικά και οικονομικά, κρατών της γης.<sup>279</sup>

Στον αντίποδα του κόσμου των ανθρώπων της εξουσίας παρουσιάζεται και ο κόσμος των εργαζόμενων του εστιατορίου που, ωστόσο, δεν αποτελεί ένα ενιαίο μόρφωμα, αλλά ακολουθεί και αυτός μια αυστηρή ιεραρχία. Από τη μια μεριά έχουμε το ζευγάρι των υπευθύνων, τον Ρίτσαρντ και την βοηθό του Σόνια, οι οποίοι, με την εξεζητημένη ευγένεια και την υπερβολική εξυπηρετικότητά τους, νομιμοποιούν την άξεστη συμπεριφορά των θαμώνων του εστιατορίου τους. Αντίθετα, ο φανερά κωμικός χαρακτήρας του ανώνυμου Σερβιτόρου, του οποίου η ταυτότητα περιορίζεται σε μια επαγγελματική ιδιότητα, λειτουργεί διαφορετικά. Χωρίς και εκείνος να ξεφεύγει από τα πλαίσια της ευγένειας που απαιτεί ο ρόλος του, είναι το πρόσωπο που γελοιοποιεί τους συνδαιτυμόνες. Η αμηχανία με την οποία αντιμετωπίζουν οι τελευταίοι τις τρεις «παρεμβολές» του Σερβιτόρου, κατά τις οποίες αναφέρεται στις φανταστικές σχέσεις του παππού του με προσωπικότητες της λογοτεχνίας, χολιγουντιανούς αστέρες και

---

<sup>277</sup> Ρόμπερτ Γκόρντον, «Επέτειος σε παράσταση: το δράμα του περιβάλλοντος χώρου», μτφ. Χαρίνα Δεληγιάννη-Easty, πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Η επέτειός μας*, ό.π., σ. 27.

<sup>278</sup> Βλ. Peter Raby, «Tales of the city: some places and voices in Pinter's plays», στο: Peter Raby (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σσ. 58-59.

<sup>279</sup> Έλση Σακελλαρίδου, «Η διακριτική γοητεία των επετείων», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Η επέτειός μας*, ό.π., σ. 17.

πολιτικούς, φαίνεται να αποτελούν ένα σχόλιο του Πίντερ πάνω στην άγνοια και την αμάθεια των σύγχρονων νεόπλουτων.

Σύμφωνα με την ανάλυση του Γκράιμς, «τον ρόλο του ανεπιθύμητου συνομιλητή στην *Επέτειό μας*, αναλαμβάνει ο Σερβιτόρος, του οποίου οι απόπειρες να συνδιαλεχθεί με τους παραβρισκόμενους δίνουν έμφαση στην κοινωνικά υποδεέστερη θέση του».<sup>280</sup> Μέσα από τις «παρεμβάσεις» του ζωντανεύει η ιστορία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ ο τελικός του λόγος

μετατρέπει αυτήν την καυστική κωμωδία σε κάτι πολύ πιο σκοτεινό. Αν και κανείς δεν πετάει τον Σερβιτόρο έξω στο κρύο, εκείνος παραμένει, παρόλα αυτά, αυστηρά αποκλεισμένος από τον κόσμο που ελέγχουν οι συμμετέχοντες στο δείπνο. Καθώς αυτοί βγαίνουν έξω στον πραγματικό κόσμο, οι πόρτες του εστιατορίου κλείνουν παράγοντας έναν επαναλαμβανόμενο θόρυβο σαν ηχώ, υπογραμμίζοντας μέσω αυτού του ήχου την απομόνωση του Σερβιτόρου. Σε εκείνο το σημείο βλέπουμε τον Σερβιτόρο ανίκανο ακόμη και να αρθρώσει λόγο.<sup>281</sup>

Ο Ράμπι (Peter Raby), από την άλλη μεριά, βλέπει στο χώρο του εστιατορίου μια λειτουργία αντίστοιχη μ' εκείνην του σκηνικού του Σαρτρ (Jean-Paul Sartre) στο *Κεκλεισμένων των θυρών*, με τη διαφορά ότι «στην *Επέτειό μας* η έξοδος είναι πάντα ανοιχτή για την αναχώρηση των καλεσμένων, ενώ το κοινό μένει παγιδευμένο στην παρέα του σερβιτόρου».<sup>282</sup>

Σίγουρα δεν είναι τυχαία η επιλογή του Πίντερ να παραχωρήσει στον συγκεκριμένο χαρακτήρα τον ποιητικό επίλογο του έργου. Ο τελευταίος του λόγος αφορά μια ανάμνηση προσωπική –την εικόνα του ιδίου και του παππού του να ατενίζουν τη θάλασσα σκαρφαλωμένοι στα βράχια– την οποία μοιράζεται ο Σερβιτόρος αποκλειστικά με τους θεατές. Ο Σερβιτόρος επικυρώνει την επικοινωνία του με το κοινό μέσω μιας ειλικρινούς αφήγησης, κατά την οποία απεικονίζει την ποίηση μιας εποχής που έχει παρέλθει για πάντα.

---

<sup>280</sup> Βλ. Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics. A Silence Beyond Echo*, ό.π., σ. 129.

<sup>281</sup> Ό.π., σσ. 131-132.

<sup>282</sup> Βλ. Peter Raby, «Tales of the city: some places and voices in Pinter's plays», στο: *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ό.π., σ. 61.

## **2. Η ΠΡΩΤΗ ΕΠΑΦΗ**



## 2.1. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΛΑΤΟΣ

### 2.1.1. Το Θέατρο Τσέπης και *Το δωμάτιο* (1961)

#### 2.1.1.1. Η υποδοχή του έργου

Το πρώτο έργο του Πίντερ, με τίτλο *Το δωμάτιο* (*The Room*), παρουσιάστηκε τον Μάιο του 1957 στο Πανεπιστήμιο του Μπρίστολ από φοιτητές του νεοσύστατου Τμήματος Θεάτρου, σε σκηνοθεσία του Χένρι Γουλφ (Henry Woolf),<sup>283</sup> μεταπτυχιακού φοιτητή τότε στο ίδιο Πανεπιστήμιο. Η παράσταση απέσπασε κάποιες καλές κριτικές σε τοπικές εφημερίδες, όπως η *Bristol Evening World* και στις 30 Δεκεμβρίου του 1957 ανέβηκε ξανά ως συμπαραγωγή του Τμήματος Θεάτρου και του παραρτήματος της Δραματικής Σχολής του Old Vic στο Μπρίστολ, με σκηνοθέτη τον διευθυντή της Σχολής Ντιούκαν Ρος (Duncan Ross). Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Εθνικού Φεστιβάλ Φοιτητικού Θεάτρου, που εκείνη τη χρονιά έγινε στο Μπρίστολ με χορηγό τη *Sunday Times*.<sup>284</sup> Αυτή η συγκυρία εξασφάλισε στον Πίντερ την υποστήριξη του Χάρολντ Χόμπσον (Harold Hobson), ο οποίος ήταν ο κύριος κριτικός θεάτρου των *Sunday Times* και επρόκειτο να παίξει σημαντικό ρόλο στη μελλοντική πορεία του συγγραφέα.

Ήταν μια αποκάλυψη, και οι διευθυντές του London Arts Theatre και της English Stage Company θα πρέπει να τρέξουν πίσω από τον κύριο Πίντερ σήμερα κιόλας, πριν φάνε το μεσημεριανό τους. Πρόκειται για μια σύντομη περιήγηση σε ένα δωμάτιο μιας φτωχογειτονιάς, στον εφιαλτικό κόσμο της ανασφάλειας και της αβεβαιότητας. Έχει ίχνη από Ιονέσκο και την ηχώ του Μπέκετ, και κάπου εκεί κοντά βρίσκεται το ανήσυχο φάντασμα του Χένρι Τζέιμς που έστριψε τη βίδα.<sup>285</sup>

Η ημερομηνία που σήμανε την έναρξη των ανεβασμάτων έργων του Πίντερ στην ελληνική σκηνή και που σηματοδοτεί γενικότερα την πρώτη επαφή του αθηναϊκού κοινού με το έργο του άγγλου δραματουργού είναι η 9η Ιανουαρίου 1961, όταν ο

<sup>283</sup> Ο Χένρι Γουλφ, φίλος και παλιός συμμαθητής του συγγραφέα, ήταν εκείνος που προέτρεψε τον Πίντερ να γράψει ένα θεατρικό έργο, αναλαμβάνοντας στη συνέχεια και τη σκηνοθεσία του.

<sup>284</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 73.

<sup>285</sup> Harold Hobson, «Larger than Life at the Festival», *The Sunday Times*, Ιανουάριος 1958, προσβάσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://www.haroldpinter.org/plays/plays\\_room.shtml](http://www.haroldpinter.org/plays/plays_room.shtml)

θίασος της Πειραματικής Σκηνης, με σκηνοθέτη τον Δημήτρη Κολλάτο, παρουσιάζει στο θέατρο Αθηνών το *Δωμάτιο*.

Το πρωτόλειο ενός νέου συγγραφέα ανεβαίνει στην Ελλάδα από έναν επίσης νεαρής ηλικίας εκκολαπτόμενο σκηνοθέτη, τέσσερα μόλις χρόνια μετά το πρώτο του ανέβασμα στο Μπρίστολ. Αν μάλιστα, λάβει κανείς υπόψη του ότι ακόμα και στο Παρίσι, το κέντρο της θεατρικής δραστηριότητας της εποχής, ανεβαίνει Πίντερ για πρώτη φορά κάποιες μέρες αργότερα,<sup>286</sup> και μάλιστα ο *Επιστάτης*, το εγχείρημα του Κολλάτου αποκτά ακόμα μεγαλύτερη βαρύτητα. Για να αποτυπώσουμε τις διαστάσεις αυτού του εγχειρήματος θα πρέπει να διερευνήσουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε, την ελληνική θεατρική πραγματικότητα με την οποία ήρθε αντιμέτωπο, αλλά και το κοινό και την επίσημη κριτική που αποτέλεσε τον τελικό αποδέκτη του.

Η Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης<sup>287</sup> ιδρύεται στις 15 Φεβρουαρίου 1959 από τον Δημήτρη Κολλάτο, σπουδαστή της Σχολής Κινηματογράφου Λυκούργου Σταυράκου, στην οποία κατέληξε να φοιτά μετά από ένα σύντομο πέρασμα από το Σεμινάριο Ράινχαρτ στη Βιέννη και μια σχολή κινηματογράφου στη Ρώμη. Οι συνεργάτες του ήταν στην πλειοψηφία τους νέοι συμφοιτητές του από τη Σχολή Σταυράκου, ορισμένοι από τους οποίους έγιναν αργότερα γνωστοί στο χώρο του θεάτρου, όπως η Μαριέττα Ριάλδη και η Αθηνά Μερτύρη. Η πρώτη μάλιστα υπέγραψε τη σκηνοθεσία της τελευταίας δουλειάς που παρουσίασε η Πειραματική Σκηνή, μετά την αναχώρηση του Κολλάτου για το Παρίσι το 1961.

Μέχρι τον Μάρτιο του 1962 η Πειραματική Σκηνή θα ανεβάσει επτά διαφορετικές παραστάσεις, οι οποίες συνήθως πραγματοποιούνται μία και μοναδική φορά σε διάφορους χώρους, άλλοτε θεατρικούς και άλλοτε όχι, με πρώτη εκείνη στις 30.5.1959, που παρουσίασε στο θέατρο Φωτόπουλου τα μονόπρακτα *Λαίδη Φθειροζόλ* και *Προς κατεδάφισιν* του Τένεσι Ουίλιαμς (Tennessee Williams), το *Ένας ηλίθιος* του Λουίτζι Πιραντέλο (Luigi Pirandello) και τις *Διακοπές του καλοκαιριού* του Δημήτρη Κολλάτου, ο οποίος υπέγραψε το έργο με το ψευδώνυμο Καροπούλου. Θα ακολουθήσουν η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη σε διασκευή Κολλάτου, το *Τέλος του παιχνιδιού* του Μπέκετ, η *Φαλακρή τραγουδίστρια* του Ιονέσκο σε ενιαίο

---

<sup>286</sup> Ο *Επιστάτης*, με τίτλο *Le Gardien*, παρουσιάστηκε στο Théâtre de Lutèce στο Παρίσι στις 27.1.1961, σε σκηνοθεσία Ζαν Μαρτέν (Jean Martin), με τον Ροζέ Μπλεν (Roger Blin) στο ρόλο του Ντέιβις.

<sup>287</sup> Ο θίασος εμφανίζεται το 1959 με το όνομα 'Πειραματική Σκηνή' και με τη δεύτερη παράστασή του, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, προστίθεται στο όνομα το 'Θέατρο Τσέπης'.

πρόγραμμα με το *Ένα βροχερό απόγευμα* του Ουίλιαμ Ινγκ (William Inge), και μια επανάληψη του *Προς κατεδάφισιν* του Ουίλιαμς, καθώς επίσης, σε ενιαίο πρόγραμμα, το *Μίνικιν και Μάνικιν* του Άλφρεντ Κρέμπουργκ και το *Ένα δράμα τιμής* του Ντίνου Ταξιάρχη, για να φτάσει η σειρά του Πίντερ και του *Δωματίου* που παρουσιάζεται στις 9.1.1961, όπως προαναφέρθηκε, μαζί με τα μονόπρακτα *Το γκριζο πουλόβερ* του Τέο Σαλαπασίδη και *Μαγεία* κάποιου ή κάποιας ονόματι Μ. Κέλι.<sup>288</sup> Την παράσταση θα παρακολουθήσει το σύνολο σχεδόν των ελλήνων κριτικών θεάτρου, πιθανότατα επειδή είχε προηγηθεί μια πολύ καλή κριτική του Θρύλου για την παράσταση της *Φαλακρής τραγουδίστριας*.<sup>289</sup> Στις 30.3.1962 ολοκληρώνεται η σύντομη πορεία της Πειραματικής Σκηνης με μια παράσταση στο Γαλλικό Ινστιτούτο, όπου παρουσιάστηκαν σε επανάληψη τα μονόπρακτα *Διακοπές του καλοκαιριού*, *Προς κατεδάφισιν* και *Ένα βροχερό απόγευμα* μαζί με τον *Μακαρίτη* του Ρενέ Ομπάλντιά (René de Obaldia), σε σκηνοθεσία Μαριέττας Ριάλδη.

Το *Δωμάτιο* και τα δύο άλλα μονόπρακτα ανεβαίνουν για μία και μοναδική παράσταση στο κατάμεστο από φοιτητές θέατρο Αθηνών. Όπως αναφέρει ο Κολλάτος,<sup>290</sup> επειδή το 1961 δεν επιτρεπόταν η συμμετοχή σε παραστάσεις ηθοποιών χωρίς άδεια,<sup>291</sup> τα μέλη της Πειραματικής Σκηνης είχαν καταλήξει στη λύση να ανεβάζουν τις παραστάσεις τους υπό την αιγίδα των φοιτητών του Πανεπιστημίου Αθηνών, οι οποίοι έπαιρναν και τις εισπράξεις από τα εισιτήρια.

Δεν είχα εγώ κοινό κυρίες. Οι φοιτητές ήταν οι μόνοι που ερχόντουσαν σαν ομάδα. Κι είχαμε γεμάτο θέατρο. Αυτό ήταν πολύ ευχάριστο. Το θέατρο είχε ορθίους. Γιατί οι φοιτηταί παίρναν τα εισιτήρια [...], εμείς δεν παίρναμε δραχμή, οπότε γεμίζανε το θέατρο.<sup>292</sup>

Παρά το γεγονός ότι σήμερα ο Κολλάτος δηλώνει ρητά την απογοήτευσή του από το συγκεκριμένο κοινό και μάλιστα τονίζει ότι σήμερα «το μόνο πράγμα που αρνούμαι είναι να κάνω προβολή τις ταινίες μου για τους φοιτητές»,<sup>293</sup> η συνεργασία της

---

<sup>288</sup> Ορισμένοι κριτικοί γράφουν για άντρα συγγραφέα και άλλοι για γυναίκα, ενώ κάποιους την αναφέρουν ως Μαίρη Κέλλι. Ο ίδιος ο Κολλάτος δεν θυμάται την ταυτότητα του/της συγγραφέα της *Μαγείας* και με κανέναν άλλο τρόπο δεν καταφέραμε να την εντοπίσουμε.

<sup>289</sup> Άλκης Θρύλος, «Οι τελευταίες παραστάσεις της χειμωνιάτικης περιόδου», *Νέα Εστία*, τχ. 789, 15.5.1960, σ. 690.

<sup>290</sup> Συνέντευξη του Δημήτρη Κολλάτου στη γράφουσα, 15.9.2009.

<sup>291</sup> Υπήρχε άδεια ασκήσεως επαγγέλματος, η οποία καταργήθηκε το 1981.

<sup>292</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.

<sup>293</sup> Ό.π.

Πειραματικής Σκηνης με τους φοιτητές δεν ήταν κάτι τυχαίο. Όπως τονίζει η Ριάλδη, ο θιάσος της Πειραματικής Σκηνης απευθύνθηκε συνειδητά στους νέους:

γιατί κι εμείς ήμασταν νέοι. Γιατί πιστεύαμε πρώτα πρώτα σ' αυτούς περισσότερο από το κοινό ας πούμε το κατεστημένο. Και θέλαμε να τους πάρουμε μαζί, όπως και τους πήραμε. Αλλά υπήρχε και η μερίδα, όπως και η κριτική, που αντιδρούσανε. Αυτό είναι ακόμη καλύτερο.<sup>294</sup>

Μια ερασιτεχνική ομάδα<sup>295</sup> που στοχεύει στην παρουσίαση ενός «πρωτοποριακού θεάτρου» είναι λογικό να επιθυμεί τη συνεργασία με το πιο προοδευτικό κομμάτι μιας κοινωνίας που συνήθως ταυτίζεται με αυτό των φοιτητών. Το εγχείρημα λοιπόν της Πειραματικής Σκηνης δεν είχε βιοποριστικό χαρακτήρα, ενώ πολλοί από τους συμμετέχοντες ηθοποιούς απασχολούνταν και σε άλλες άσχετες με το θέατρο εργασίες. Είναι ίδιον άλλωστε κάθε πειραματικού θεάτρου η απουσία σαφώς επαγγελματικού χαρακτήρα.

Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι παίζοντας μπροστά σε ένα φοιτητικό κοινό και προτείνοντας σε αυτό το κοινό το «καινούργιο» θέατρο, η Πειραματική Σκηνή θα εξασφάλιζε την αναγνώριση του νεωτεριστικού της έργου. Στην πραγματικότητα, συνέβη το αντίθετο. Βρισκόμαστε στον Ιανουάριο του 1961. Η «' σύντομη' δεκαετία του '60»<sup>296</sup> μόλις έχει ξεκινήσει. Δεν έχουμε φτάσει ακόμα στην κορύφωση των πολιτικών και κοινωνικών διεκδικήσεων που εκφράζονται με το κίνημα των Λαμπράκηδων και τα Ιουλιανά το 1965, αλλά αντιθέτως, οι μαχητικές κινητοποιήσεις για το Κυπριακό ζήτημα είναι νωπές.

Άλλωστε, η άνοδος του αριστερού ριζοσπαστισμού στον φοιτητικό χώρο έχει αρχίσει ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50. Δεν είναι λοιπόν περίεργο που η πλειοψηφία των φοιτητών που παρακολούθησαν τα τρία μονόπρακτα έκρινε ότι αυτή η μορφή θεάτρου δεν είναι αρκετά στρατευμένη, αλλά αντίθετα πολύ

---

<sup>294</sup> Συνέντευξη της Μαριέττας Ριάλδη στη γράφουσα, 11.1.2010.

<sup>295</sup> Η Έφη Βαφειάδη προτιμά τον χαρακτηρισμό του θιάσου ως «ημι-ερασιτεχνικού», προκειμένου να αποφυγεί τις αρνητικές συνδηλώσεις που προκαλούνται από τη χρήση της λέξης «ερασιτεχνικό», βλ. Έφη Βαφειάδη, «Η συμβολή του θιάσου 'Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης'(1959-1962) στη γνωριμία με το θέατρο του παραλόγου», *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό, Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την αναγέννηση ως σήμερα*, Αθήνα: Ergo, 2004, σσ. 411-412.

<sup>296</sup> Ο όρος ανήκει στον Σεραφείμ Ι. Σεφεριάδη, βλ. Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Ι. Σεφεριάδης και Ευάνθης Χατζηβασιλείου (επιμ.), *Η «σύντομη» δεκαετία του '60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Αθήνα: Καστανιώτης και Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης, 2008.

απομακρυσμένη από τους δικούς τους αγώνες και γενικότερα από τα πολιτικά, εθνικά, οικονομικά προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας. Ειδικά το *Δωμάτιο*, όπως μας πληροφορεί ο Κολλάτος, «τους έκανε έξαλλους. Ήταν τότε πρόεδρος των φοιτητών ο αριστερός τότε Μπουλούκος. Ο Διονύσης ο Μπουλούκος, ο οποίος ήρθε τρέχοντας και μου λέει ‘μίλησέ τους γιατί θα σε σκοτώσουν’. Δεν άρεσε καθόλου το έργο».<sup>297</sup> Ακολούθησε συζήτηση για πολλή ώρα, στη διάρκεια της οποίας ο Κολλάτος υποστήριξε ότι όντως το έργο δεν είχε σχέση με την ελληνική πραγματικότητα, «ότι ασφαλώς το θέατρο αυτό δεν είναι το θέατρό μας, αλλά είναι ένα θέατρο. Κι ανοίγει δρόμους».<sup>298</sup>

Το *Δωμάτιο*, σύμφωνα με τη Ριάλδη που έπαιζε τον πρωταγωνιστικό ρόλο του έργου, αυτόν της κ. Ρόουζ Χαντ, δίχασε τους θεατές και προκάλεσε μεγάλη αναστάτωση στην πλατεία. Ήταν αρκετοί εκείνοι που εξέφρασαν τη δυσαρέσκεια τους μεγαλοφώνως κατά τη διάρκεια της παράστασης, αντιδρώντας στο ακατανόητο περιεχόμενο του έργου αλλά και στον τρόπο με τον οποίο ανέβηκε, που μάλλον έμοιαζε εξεζητημένος και ξένος προς τις προσλαμβάνουσές τους:

Σ’ αυτό το έργο συγκεκριμένα ήτανε που εξαντλούσαμε, ας πούμε, τον ήχο. Και ήτανε τόσο κραυγαλέο που εκεί είχαν ενοχληθεί οι φοιτητές οι περισσότεροι. [...]Φώναζαν «τι είναι αυτά;», οι άλλοι απαντούσανε «σκάσε και θα δεις τι είναι, κάνε ησυχία».<sup>299</sup>

Το κοινό δεν ενδιαφέρθηκε για την όποια καινοτόμο διάσταση του *Δωματίου* αλλά κυρίως ασχολήθηκε με το περιεχόμενό του, που δεν περιέκλειε κανέναν σύγχρονο ελληνικό προβληματισμό.

Η παράσταση δόθηκε μία και μοναδική φορά και δεν επαναλήφθηκε έκτοτε. Άλλωστε η Πειραματική Σκηνή δεν είχε ούτε τη στέγη ούτε τον αμιγώς επαγγελματικό χαρακτήρα άλλων θιάσων της εποχής, ώστε να μπορεί να δώσει κανονική σειρά παραστάσεων και να απευθυνθεί σε ένα ευρύτερο κοινό, αλλά ούτε και τα μέσα για μια πιο συστηματική δουλειά πάνω στο είδος θεάτρου που ερευνούσε. Αυτό δεν εμπόδισε τον Άγγελο Τερζάκη να γράψει για «σχολή» αναφερόμενος στους ηθοποιούς της Πειραματικής Σκηνής, στη δεύτερη κιόλας

<sup>297</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.

<sup>298</sup> Ό.π.

<sup>299</sup> Συνέντευξη Μαριέττας Ριάλδη, ό.π.

εμφάνισή τους. «Τα παιδιά της ‘Πειραματικής’ έχουν μια προσήλωση και μια σοβαρότητα που σου επιβάλλονται».<sup>300</sup>

Εκτός, όμως, από την πρώτη παράσταση του *Δωματίου*, θα πρέπει να σημειωθεί και η πρώτη ελληνική έκδοσή του από την ομάδα (έκδοση Πειραματικής Σκηνης και Δ. Κολλάτου, 1962) σε μετάφραση του Κώστα Αλεξόπουλου. Πρόκειται για μία κίνηση πολύ σημαντική, ιδιαίτερα αν αναλογιστεί κανείς ότι το συγκεκριμένο μονόπρακτο του Πίντερ εκδόθηκε ξανά στην Ελλάδα σαράντα τέσσερα χρόνια αργότερα, επίσης από έναν θίασο που μάλιστα έτυχε να φέρει και το ίδιο όνομα: η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», που ανέβασε το 2006 το *Δωμάτιο* (μαζί με το *Ένας ασήμαντος πόνος*, σε ενιαία παράσταση με τίτλο *Ο άγνωστος εχθρός*, σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη) δημοσίευσε το κείμενο του *Δωματίου* στα *Θεατρικά Τετράδια*, σε μετάφραση του Δημήτρη Ναζίρη.<sup>301</sup>

### 2.1.1.2. Η κριτική για την παράσταση

Το *Δωμάτιο* παρουσιάστηκε σε βραδινή παράσταση μια Δευτέρα, σε ενιαίο πρόγραμμα και τρίτο στη σειρά μετά από τα μονόπρακτα *Το γκρίζο πουλόβερ* του Τέο Σαλαπασίδη και *Μαγεία* του/της Μ. Κέλι. Τα τρία μονόπρακτα δεν συνδέονταν με κάποιο θεματικό άξονα, ούτε και οι συγγραφείς τους συνυπάρχουν με βάση κάποιο κοινό κριτήριο. Το πιο πιθανό είναι ότι επιλέχθηκαν για διαφορετικούς λόγους το καθένα και ότι όλα μαζί συμπλήρωναν την απαιτούμενη διάρκεια μιας παράστασης. Ίσως ένα κοινό σημείο, που εντοπίζει ο Κλέων Παράσχος, είναι η «ίδιας ποιότητας ατμόσφαιρα. [...] μια ατμόσφαιρα βαριά [...] καταθλιπτική και που γίνεται στο τρίτο<sup>302</sup>[...] σχεδόν εφιαλτική, γκραν-γκινιολική».<sup>303</sup> Αυτή η κοινή ατμόσφαιρα, ωστόσο, φαίνεται να δημιουργείται από τη σκηνοθετική γραμμή του Κολλάτου, η οποία θα αναλυθεί παρακάτω, και όχι να οφείλεται σε κοινά στοιχεία των έργων.

Το *Γκρίζο πουλόβερ*, του νεαρού ποιητή Τέο Σαλαπασίδη (1924-1983), το οποίο είχε μεταδώσει το Ε.Ι.Ρ. το 1955,<sup>304</sup> ήταν μια μαύρη κωμωδία σε εφιαλτική ατμόσφαιρα, χωρισμένη σε δύο μέρη. Το πρώτο εκτυλισσόταν στην εγγύς

<sup>300</sup> Κείμενο του Άγγελου Τερζάκη στην εφημερίδα *Το Βήμα* για την παράσταση *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Αναδημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης *Το τέλος του παιχνιδιού* του Σάμουελ Μπέκετ, Πειραματική Σκηνή, Αθήνα: Φεβρουάριος 1960.

<sup>301</sup> Χάρολντ Πίντερ, *Το δωμάτιο*, μτφ. Δημήτρη Ναζίρη, *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 46, ό.π., σσ. 20-28.

<sup>302</sup> Εννοεί στο *Δωμάτιο*.

<sup>303</sup> Κλέων Β. Παράσχος, «Τρία μονόπρακτα», *Η Καθημερινή*, 13.1.1961.

<sup>304</sup> Ο.π.

πραγματικότητα και το δεύτερο σε ένα φανταστικό υπερπέραν. Ο Μπάμπης Κλάρας περιγράφει το έργο ως εξής:

Δυο πλούσιες κληρονόμες ζουν στην τσιγκουνιά και τον γεροντοκορισμό, με μόνη συντροφιά έναν γερασμένο κι αυτόν κοντά τους πολλαπλό υπηρέτη. Και την ώρα που η λαχτάρα της νιότης και της αγάπης, του έρωτα και της ζωής αρχίζει με την παρουσία ενός νεαρού ζωγράφου να ξυπνάει μέσα τους, ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα τους στέλνει όλους μαζί στον άλλον κόσμο. Θα ήταν κι εκεί ευτυχισμένες οι ψυχές τους καθώς άφησαν στη γη το γερασμένο τους κορμί, μια που θα ζούσαν δίπλα στον αγαπημένο τους. Αλλά ούτε η ουράνια ζωή δεν θέλησε να τους δώσει αυτή τη χαρά: ο νέος που για μια στιγμή μόνο από νεκροφάνεια βρέθηκε μαζί τους, ξαναγυρνά στη γη, κι αυτές μένουν κι εκεί έρημες και μόνες.<sup>305</sup>

Σύσσωμη η κριτική αναγνωρίζει το ενδιαφέρον που παρουσιάζει το *Γκριζο πουλόβερ*, «όχι μόνο επειδή είναι εγχώριο προϊόν, αλλά και για το λόγο πως ο συγγραφέας του δεν αγνοεί, ας μας επιτραπεί το οξύμωρο, τη λογική του παραλογισμού».<sup>306</sup> Το έργο θεωρείται «κάπως πιο έλλογο από τα δύο ξένα έργα»,<sup>307</sup> αυτό «έχει τουλάχιστον έναν λογικό ειρμό»,<sup>308</sup> όπως επίσης και δραματουργικές αρετές που συνδέονται με την ικανότητα του Σαλαπασίδη να κινείται ανάμεσα στο πραγματικό και το φανταστικό, καθώς και να επιτυγχάνει τη σύζευξη του δραματικού με το κωμικό. Αρετές που αποδεικνύουν ότι ο Σαλαπασίδης μπορεί «να γράψει θέατρο».<sup>309</sup> Ωστόσο, τα όποια θετικά σχόλια γίνονται κυρίως στο πλαίσιο της σύγκρισης με τα άλλα δύο μονόπρακτα και ειδικότερα με εκείνο του Πίντερ.

Το δεύτερο έργο με τον τίτλο *Μαγεία* ήταν ένα ήσσοнос σημασίας και πολύ μικρής διάρκειας μονόπρακτο. «Περιττώ... λεβέ-ντε-ριντώ»<sup>310</sup> χαρακτηρίστηκε από τον Τερζάκη, «εντελώς ασήμαντο σκετς» από τον Βάσο Βαρίκα, ο οποίος διερωτάται «γιατί συμπεριελήφθη στο πρόγραμμα»,<sup>311</sup> ενώ ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος το κατατάσσει «στην κατηγορία που ονομάζουμε ‘γκραν γκινιόλ’, των έργων φρίκης και τρόμου» και το βρίσκει «το περισσότερο ορθόδοξο από τα τρία

<sup>305</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Τρία μονόπρακτα: Τ. Σαλαπασίδη, Μ. Κέλλυ, Χ. Πίντερ από την Πειραματική Σκηνή», *Βραδυνή*, 10.1.1961.

<sup>306</sup> Λέων Κουκούλας, «Η Πειραματική Σκηνή στο Θέατρο Αθηνών», *Αθηναϊκή*, 13.1.1961.

<sup>307</sup> Άλκης Θρύλος, «Δύο αξιόλογες παραστάσεις. Τρία πρωτοποριακά μονόπρακτα και δύο παραδοσιακά έργα», *Νέα Εστία*, τχ. 806, 1.2.1961, σ. 202.

<sup>308</sup> Άγγελος Τερζάκης, «Η Πειραματική Σκηνή στο Θέατρο Αθηνών», *Το Βήμα*, 11.1.1961.

<sup>309</sup> Βάσος Βαρίκας, «Η Πειραματική Σκηνή», *Τα Νέα*, 19.1.1961.

<sup>310</sup> Άγγελος Τερζάκης, «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

<sup>311</sup> Βάσος Βαρίκας, «Η Πειραματική Σκηνή», ό.π.

έργα του προγράμματος». <sup>312</sup> Θέμα του μονοπράκτου «τα ‘μάγια’ που κάνει μια γυναίκα σε μια γειτόνισσά της (γιατί υποπτεύεται ότι μάτιασε τα ζώα της και της ψόφησαν) και που προκαλούν τον θάνατο της γειτόνισσας». <sup>313</sup> Ως προς το ερμηνευτικό μέρος διατυπώθηκαν διαμετρικά αντίθετες απόψεις, εφόσον για τον Κλάρα το μονόπρακτο «έδωσε την ευκαιρία στην Ελληνική Μαργαριτοπούλου και στην Καίτη Μητροπούλου να παρουσιάσουν αξιόλογα δραματικά προσόντα», <sup>314</sup> ενώ ο Λέων Κουκούλας μιλάει για «ερασιτεχνική ερμηνεία» <sup>315</sup> του έργου που δεν επιτρέπει τη δημιουργία της επιδιωκόμενης ατμόσφαιρας φρίκης και υποβολής. <sup>316</sup>

Τελευταίο στη σειρά το *Δωμάτιο* του Πίντερ, ως αντιπροσωπευτικό δείγμα του «θεάτρου πρωτοπορίας», που κατάφερε να συγκεντρώσει τα βέλη σύσσωμης της κριτικής, με εξαίρεση τον Παράσχο της *Καθημερινής* και μέχρι ενός σημείου τον Βαρίκα των *Νέων*. Θα πρέπει, ωστόσο να αναγνωρίσουμε μια κοινή αφετηρία σε όλους τους κριτικούς, με εξαίρεση αυτή τη φορά τον Κουκούλα της *Αθηναϊκής*, που αφορά στη γενική τους πεποίθηση ότι η προσπάθεια των νέων της Πειραματικής Σκηνης δεν μπορεί, και λόγω της αφοσίωσής τους στο έργο που επιτελούν με συνέπεια και λόγω των αγνών κινήτρων τους, παρά να προκαλεί το ενδιαφέρον. Σύμφωνα με τον Θρύλο,

οι νέοι του ‘Θεάτρου της Τσέπης’ έως τώρα με τις προθέσεις τους και με την αφοσίωσή τους στην εργασία τους είχαν κερδίσει τη συμπάθεια και το ενδιαφέρον μας. Ανεβάζοντας Μπέκετ και Ιονέσκο, κάτι ουσιαστικό και θετικό είχαν προσθέσει και προσφέρει στην πνευματική και θεατρική ζωή. Ακριβώς όμως επειδή τους εκτιμήσαμε, είμαστε υποχρεωμένοι να μην τους αποκρύψουμε ότι, κατά τη γνώμη μας, στην τελευταία τους εμφάνιση αστόχησαν. <sup>317</sup>

Η θέση του Θρύλου είναι ξεκάθαρη. Δεν αναγνωρίζει στον Πίντερ ψήγματα μιας γραφής ιδιαίτερης, που θα τον καθιστούσε μελλοντικά ισάξιο συνομιλητή των Μπέκετ και Ιονέσκο. Αντίθετα, όπως παρατηρεί η Έφη Βαφειάδη, <sup>318</sup> ο Θρύλος

---

<sup>312</sup> Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Η Πειραματική Σκηνή. Τρία μονόπρακτα. Στο θέατρο Αθηνών», *Ακρόπολις*, 13.1.1961.

<sup>313</sup> Κλέων Β. Παράσχος, «Τρία μονόπρακτα», ό.π.

<sup>314</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Τρία μονόπρακτα...», ό.π.

<sup>315</sup> Λέων Κουκούλας, «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

<sup>316</sup> Ό.π.

<sup>317</sup> Άλκης Θρύλος, «Δύο αξιόλογες παραστάσεις...», ό.π.

<sup>318</sup> Έφη Βαφειάδη, «Η συμβολή του θιάσου ‘Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης’...», ό.π., σ. 416.

κατατάσσει τον Πίντερ στην ίδια κατηγορία με τους Σαλαπασίδη και Κέλι, γράφοντας ότι και τα τρία μονόπρακτα είναι «ομοιόμορφα αρλουμποειδή».<sup>319</sup>

Ο Κουκούλας θεωρεί ότι το *Δωμάτιο* είναι

από τα έργα της εσκεμμένης παρανοίας στην οποία παρωθεί πολλούς δραματικούς συγγραφείς του καιρού μας πότε το ασθμαίνουν κυνήγημα της πρωτοτυπίας και πότε η εντύπωση πως με την ακαταληψία και την παράκρουση ή δημιουργείται το κλίμα του άγχους που συνέχει έναν κόσμο που διανύει το έσχατο στάδιο της παρακμής του ή αφηνιάζονται οι απλοϊκοί αστοί που πολύ συχνά θαυμάζουν ακριβώς ό,τι δεν εννοούν.<sup>320</sup>

Ο Τερζάκης βρίσκει το έργο

εκνευριστικό στο έπακρο, ανιαρό, αφόρητο. Η ιστορία αυτή των απανθρωπισμένων όντων που ασχολούνται με το θέμα κάποιου υγρού υπογείου, είναι κατάλληλη ίσως να μελετηθεί από ειδικούς της ψυχολογίας του βάθους. Τους αμύητους εμάς, δεν μας αφορά.<sup>321</sup>

Και ο Σπηλιωτόπουλος υποστηρίζει ότι δεν υπάρχουν χαρακτήρες στο έργο, γιατί οι φρενοβλαβείς δεν έχουν χαρακτήρα:

Καμιά συνέπεια, κανένας λογικός ειρμός δεν υπάρχει στα λεγόμενα και στα δρώμενα. Εξωφρενικοί μονόλογοι που, πότε πότε, παίρνουν τη μορφή διαλόγου, και πράξεις που δεν πηγάζουν από καμία λογική, ψυχολογική ή φυσική αναγκαιότητα. Αυτό είναι το *Δωμάτιο*.<sup>322</sup>

Οι κριτικοί μέμφονται ευθέως τον Πίντερ για εσκεμμένη έλλειψη λογικής και συνέπειας στο έργο του, για ανικανότητα χειρισμού ενός μύθου με αρχή, μέση και τέλος, μια ανικανότητα που κρύβεται πίσω από τα δήθεν πρωτοποριακά κενά νοήματος συγγραφικά του ευρήματα. Οι χαρακτήρες του *Δωματίου* και εμμέσως ο δημιουργός τους κατηγορούνται για «φρενοβλάβεια», πράγμα που τους καθιστά αντικείμενα ανάλυσης της ψυχιατρικής επιστήμης και όχι της θεατρικής κριτικής. Για

<sup>319</sup> Άλκης Θρύλος, «Δύο αξιόλογες παραστάσεις...», ό.π.

<sup>320</sup> Λέων Κουκούλας, «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

<sup>321</sup> Άγγελος Τερζάκης, «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

<sup>322</sup> Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

«ανυπόστατες σκιές»<sup>323</sup> μιλάει και ο Θρύλος, ενώ ο Κλάρας αναρωτιέται αν ο Πίντερ «προβάλλει αληθινά χαρακτήρες ή σκιές μόνο προσώπων».<sup>324</sup> Όλοι δυσφορούν επειδή τα πρόσωπα του *Δωματίου* κρύβουν τα μυστικά τους και δεν αποκαλύπτουν το παρελθόν τους ή τα κίνητρα των πράξεών τους, φτάνουν σε ακρότητες χωρίς αυτά τα ξεσπάσματά τους να προετοιμάζονται δραματουργικά. Για ποιο λόγο χτυπάει –μέχρι λιποθυμίας ή μέχρι θανάτου;– ο Μπερτ Χαντ τον μυστηριώδη νέγρο του υπογείου; Οι χαρακτήρες που δεν εξηγούν τις πράξεις τους μετατρέπονται σε «σκιές». Οι κριτικοί αρνούνται να κάνουν μια στοιχειώδη προσπάθεια ανάλυσης του έργου, δηλώνουν ότι δεν τους αφορούν τέτοιου είδους ξενόφερτα κατασκευάσματα, τα οποία περιγράφουν έναν κόσμο που δεν ανταποκρίνεται στη δική μας πραγματικότητα. Συγχρόνως επιτίθενται και στους ενδεχόμενους υποστηρικτές του Πίντερ, τοποθετώντας τους στην κατηγορία των «απλοϊκών αστών», ενός κοινού δηλαδή που όσο λιγότερα πράγματα κατανοεί στην τέχνη τόσο περισσότερο τη θαυμάζει. Ο Σπηλιωτόπουλος σημειώνει με ικανοποίηση: «Δεν ξέρω αν το αγγλικό κοινό εντυφά σε τέτοια παρανοϊκά κατασκευάσματα και τους εξασφαλίζει, όπως έμαθα, εκατοντάδες παραστάσεων. Ευτυχώς, το δικό μας κοινό διαθέτει ακόμα ψυχική και πνευματική υγεία αρκετή για να τα εξοστρακίσει από τις ελληνικές σκηνές».<sup>325</sup>

Η απόρριψη του Πίντερ γίνεται λοιπόν ένδειξη ψυχικής υγείας. Ο Σπηλιωτόπουλος καταφέρεται εναντίον όχι μόνον του Πίντερ που αρέσκεται να γράφει τέτοια «παρανοϊκά κατασκευάσματα» σαν το *Δωμάτιο*, αλλά και του «αγγλικού κοινού» –το οποίο σημειωτέον αντιμετωπίζει ως ένα ενιαίο μόρφωμα– που λόγω κάποιας εθνικής ψυχοπαθολογίας εκτιμά το έργο του Πίντερ. Εγκωμιάζει το «δικό μας», το ελληνικό κοινό, που αρνείται να καταναλώσει νοσηρά θεάματα και μάλιστα τα «εξοστρακίζει» από τις σκηνές του. Φαίνεται ότι ο κριτικός είναι ενημερωμένος για την επιτυχία που γνωρίζει ο Πίντερ στη χώρα του, όπου το δεύτερο μεγάλης διάρκειας έργο του *Ο επιστάτης*, παίζεται για δεύτερη συνεχόμενη χρονιά στο Λονδίνο, αλλά αυτό δεν τον ωθεί σε μια λιγότερο αφοριστική στάση.

Οι υπόλοιποι κριτικοί μάλλον δεν είναι ενήμεροι για την αναγνώριση, ήδη, του Πίντερ στη Βρετανία. Το επισημαίνει η Έφη Βαφειάδη:

<sup>323</sup> Άλκης Θρύλος, «Δύο αξιόλογες παραστάσεις...», ό.π.

<sup>324</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Τρία μονόπρακτα...», ό.π.

<sup>325</sup> Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

Ενώ για τον Μπέκετ και τον Ιονέσκο η κριτική δεν είχε εκφράσει ιδιαίτερες επιφυλάξεις, ίσως γιατί τα νέα από την Ευρώπη είχαν προλάβει να ενημερώσουν για την ολοένα επιβαλλόμενη αξία τους, ο μετέπειτα διάσημος Πίντερ δεν γίνεται καθόλου ευνοϊκά δεκτός, και δεν γίνεται καμιά προσπάθεια για την ερμηνεία του.<sup>326</sup>

Ωστόσο, με αφορμή την παράσταση του *Δωματίου*, αρχίζουν να φτάνουν τα νέα από την Ευρώπη, σχετικά με τον ανερχόμενο συγγραφέα. Έτσι, εντοπίζουμε σε ένα δημοσίευμα για την παράσταση της Πειραματικής Σκηνης να αναφέρονται στην εφημερίδα *Ελευθερία* τα παρακάτω: «Αξίζει να σημειωθεί, ότι ο *Επιστάτης* του Χ. Πίντερ συμπληρώνει τον 11<sup>ο</sup> μήνα παραστάσεων του εις το Λονδίνον και εθεωρήθη εις τον απολογισμόν του αγγλικού θεάτρου ως το καλύτερον έργον 1960-61».<sup>327</sup>

Παρατηρούμε ότι η κριτική επιτέθηκε κυρίως στον Πίντερ και σε μικρότερο βαθμό στον Κολλάτο, διαχωρίζοντας το ζήτημα της σκηνοθεσίας από εκείνο της συγγραφής. Ο Κολλάτος κατακρίθηκε για την επιλογή του έργου, όχι όμως και για τη σκηνοθετική του απόπειρα. Αντίθετα, μάλιστα, πολλά σχόλια υπήρξαν ιδιαίτερος ενθαρρυντικά. Ο Θρύλος έγραφε σχετικά τα εξής:

Ο κ. Κολλάτος φανέρωσε και πάλι ότι έχει σημαντικά προσόντα –αν μάλιστα η επένδυση των προσώπων των ηθοποιών στο *Δωμάτιο* με τουλπάνι που μαζί σχημάτιζε μάσκα κι άφηνε τη φυσιολογία να διακρίνεται είναι δική του ιδέα και δεν έχει υποδειχθεί από τον συγγραφέα πρέπει να αναγραφεί στο ενεργητικό του σαν ευρηματικό επινόημα– αλλά αν θέλει να μην αυτοκαταδικάσει τον εαυτό του πρέπει να μην τον αφήνει να παραπαίει, πρέπει να κατανοήσει ότι και στην πρωτοπορία υπάρχουν βαθμίδες ποιότητας.<sup>328</sup>

Ο Κολλάτος, λοιπόν, έχει περιθώρια μελλοντικής εξέλιξης, ο Πίντερ όχι.

Πολλοί κριτικοί στέκονται στις «τούλινες μάσκες», ένα εύρημα που προέκυψε από τη συνεργασία του Κολλάτου με τον σκηνογράφο του Λεωνίδα Χρηστάκη και λανθασμένα σε κάποιες περιπτώσεις αποδίδεται στον Πίντερ.<sup>329</sup> Όπως μας αφηγείται ο Κολλάτος: «Ο Χρηστάκης είχε βάλει ένα δίχτυ μπροστά στους ηθοποιούς.[...]

<sup>326</sup> Έφη Βαφειάδη, «Η συμβολή του θιάσου 'Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης'...», ό.π., σ. 416.

<sup>327</sup> [Ανυπόγραφο], *Ελευθερία*, 13.1.1961.

<sup>328</sup> Άλκης Θρύλος, «Δύο αξιόλογες παραστάσεις...», ό.π.

<sup>329</sup> Ο Παράσχος [*Καθημερινή*] αποδίδει τη χρήση των τούλινων μασκών στον Πίντερ και ο Σπηλιωτοπούλος [*Ακρόπολις*] δεν είναι σίγουρος αν είναι εύρημα του σκηνοθέτη ή «απαίτηση του συγγραφέα».

Ήταν ιταλική σκηνή το θέατρο Αθηνών. Υπήρχε ένα δίχτυ και οι ηθοποιοί παίζαν από πίσω, φορώντας κάλτσες στο πρόσωπο».<sup>330</sup> Με αυτόν τον τρόπο ο Κολλάτος «χτίζει» έναν διάτρητο τέταρτο τοίχο και πετυχαίνει τον συμβολικό διαχωρισμό σκηνής-πλατείας.<sup>331</sup> Η επιλογή του θυμίζει τις αντίστοιχες τεχνικές του συμβολιστικού θεάτρου και ιδιαίτερα των παραστάσεων του Théâtre d'Art του Πολ Φορ (Paul Fort).

*Το κορίτσι με τα κομμένα χέρια*, ένα μυστήριο σε δύο σκηνές που ανέβηκε στις 19 και 20 Μαρτίου του 1891, ήταν η πρώτη σαφώς συμβολιστική παράσταση από την άποψη της σκηνοθεσίας και του σκηνικού της. Σε μεγάλο βαθμό επηρέασε τον τρόπο ανεβάσματος παραστάσεων στο Théâtre d'Art. Το έργο παιζόταν πάνω σε μια σκηνή που τη χώριζε από το κοινό ένα λεπτό τούλι τοποθετημένο ακριβώς πίσω από τα φώτα του προσκηνίου.<sup>332</sup>

«Μια αυλαία από πράσινο τούλι»<sup>333</sup> χώριζε τους θεατές από τους ηθοποιούς και στο *Πελλέας και Μελισσάνθη* του Μέτερλινκ (Maurice Maeterlinck) το 1894, σε σκηνοθεσία Λινιέ-Πο (Aurélien Lugné-Poë). Εγκλωβισμένοι βρίσκονται και οι πρωταγωνιστές του *Δωματίου* μέσα στο χώρο της σκηνής, έξω από τον οποίο υπάρχει ένας απειλητικός κόσμος, και οι κάλτσες στα πρόσωπά τους, οι «τούλινες μάσκες»<sup>334</sup> δηλαδή, κάνουν ακόμα πιο έντονη αυτήν την αίσθηση της ασφυξίας. Οι ηθοποιοί πίσω από τις μάσκες μετατρέπονται σε ένα ομοιόμορφο πλήθος που έχει χάσει τα ιδιαίτερα ανθρώπινα χαρακτηριστικά του, στοχεύοντας σύμφωνα με τη Ριάλδη «στην αποστασιοποίηση», υπονοώντας ότι υπάρχουν «άλλα πράγματα που κρύβονται κάτω από τις μάσκες».<sup>335</sup> Όσο για την κίνηση των ηθοποιών πίσω από το δίχτυ, μας λέει ο Κολλάτος:

<sup>330</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.

<sup>331</sup> Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

<sup>332</sup> František Deák, «Symbolist Staging at the Théâtre d'Art», *The Drama Review*, τμ. 20, τχ. 3, The MIT Press, Σεπτέμβριος 1976, σ. 117.

<sup>333</sup> Denis Bablet, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*, τμ. 1: 1887-1914, μτφ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2008, σ. 57.

<sup>334</sup> Ο Παράσχος γράφει ότι ένα πρόσωπο δεν φορούσε τούλινη μάσκα, ωστόσο δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε σε ποιο πρόσωπο αναφέρεται, εάν βέβαια ισχύει κάτι τέτοιο. Γνωρίζουμε ότι η Μ. Ριάλδη στο ρόλο της κ. Ρόουζ Χαντ φορούσε μάσκα, οπότε θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο μυστηριώδης κάτοικος του υπογείου Ρίλεϊ, που εμφανίζεται προς το τέλος του έργου, θα ταίριαζε να είναι το πρόσωπο χωρίς μάσκα.

<sup>335</sup> Συνέντευξη Μαριέττας Ριάλδη, ό.π.

Δεν είχαν και πολλές κινήσεις να κάνουν απ' ό,τι θυμάμαι. Ήταν μικρός ο χώρος, πίσω από ένα δίχτυ παίζαν, οι κινήσεις ήταν πολύ αργές, δεν υπήρχαν μεγάλες κινήσεις. Και ήτανε αποπνικτικό, ήταν τρομακτικό το πόσο σε πλάκωνε ο χώρος αυτός.<sup>336</sup>

Το δίχτυ και οι αργές κινήσεις, όπως και οι μάσκες, είναι χαρακτηριστικά της συμβολιστικής αισθητικής. Στο *Κορίτσι με τα κομμένα χέρια* το διαχωριστικό τούλι της σκηνης «θολώνει τα πρόσωπα που κινούνται αργά και με μεγαλοπρέπεια»,<sup>337</sup> ενώ στο *Βασιλιά Ιμπί* του Ζαρί (Alfred Jarry), που σκηνοθετεί ο Λινιέ-Πο το 1896, οι ηθοποιοί παίζουν σαν μαριονέτες, «φυλακισμένοι σε μια μάσκα».<sup>338</sup> Με αυτού του είδους τα σκηνοθετικά τεχνάσματα το *Δωμάτιο* αποκτά μια απόκοσμη διάσταση και η ατμόσφαιρά του γίνεται «σχεδόν εφιαλτική».<sup>339</sup> Οι ηθοποιοί, με ένα παίξιμο παράξενο, επιτηδευμένο, αντι-ρεαλιστικό, αποκλείουν οποιαδήποτε σύνδεση με το θέατρο της ψευδαίσθησης που προσπαθεί να μιμηθεί τη ζωή.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση του Σπηλιωτόπουλου, ο οποίος αναγνωρίζει στην αίσθηση του «αφόρητου» που «επέτυχε» να δημιουργήσει ο σκηνοθέτης, όχι μια αποτυχία αλλά μια καλλιτεχνική επιλογή:

ο Δ. Κολλάτος, με τις τούλινες μάσκες που φόρεσε στα πρόσωπα –απαίτηση του συγγραφέως ίσως– και με τον οξύτατο φωνητικό τόνο που έδωσε στον διάλογο, επέτυχε –αν αυτό ονομάζεται επιτυχία– να δημιουργήσει μια εκνευριστική ατμόσφαιρα, μια εφιαλτική αίσθηση, αληθινά αφόρητη για το κοινό.<sup>340</sup>

Ο Κλάρας βρίσκει μεν «αξιοπρόσεκτες» τις μάσκες καθώς και τον τρόπο «που κινήθηκαν και μίλησαν» οι ηθοποιοί, όπως και τους ήχους και τη σκηνογραφία, ωστόσο αναρωτιέται:

Αλλά ποια έννοια και ποια βαρύτητα μπορεί να έχει μια τέτοια πρωτοποριακότητα; Αρκεί άραγε μόνη η κραυγή από το χάος; Καιρός δεν είναι να μεταλλαγεί σε ιαχή αναδημιουργίας; Ή μάλλον μήπως βρισκόμαστε ήδη αρκετά πίσω, όταν μένουμε στη

<sup>336</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.

<sup>337</sup> Denis Bablet, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*, τμ. 1: 1887-1914, ό.π., σ. 53.

<sup>338</sup> Alfred Jarry, όπως παρατίθεται στο: Denis Bablet, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*, τμ. 1: 1887-1914, ό.π., σ. 58.

<sup>339</sup> Κλέων Β. Παράσχος, «Τρία μονόπρακτα», ό.π.

<sup>340</sup> Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

φρικίαση του χάους και δεν βλέπουμε την πορεία της αναδημιουργίας, που έχει κιάλας αρχίσει να συντελείται;<sup>341</sup>

Κατά τον Κλάρα η σκηνοθεσία του Κολλάτου υπηρέτησε με σωστό τρόπο το *Δωμάτιο*, το πρόβλημα όμως έγκειται στο ίδιο το έργο, που «είναι από τη φύση του υστερικό».<sup>342</sup> Ο κριτικός θέτει ένα ιδεολογικό ζήτημα, αντιμετωπίζοντας τη σκηνή ως έναν χώρο όπου πρέπει να προβάλλονται οι αισιόδοξες εκφάνσεις της ζωής και όχι οι εικόνες ενός κόσμου ζοφερού.

Ο Παράσχος από την άλλη μεριά, αντιμετωπίζει με θετική ματιά αυτήν τη «φρίκη», που αποτελεί για το σύνολο σχεδόν των κριτικών χαρακτηριστικό των έργων πρωτοπορίας. Γράφει συγκεκριμένα για το *Δωμάτιο*:

Το τρίτο αυτό μονόπρακτο με την υφή του, με την αοριστία του, που εντείνει τη δραματική του ενέργεια, τη δραματική του υποβολή, με το θέμα του, που αισθάνεσαι ότι πίσω απ' αυτό που φανερώνει κρύβεται κάτι πιο βαθύ, ίσως και ο ακατάπαυτος, τυραννικός στοχασμός του θανάτου, με το άγχος, που το ποτίζει πέρα-πέρα, κινεί σε μεγαλύτερο βαθμό, παρ' όσο τα δύο άλλα μονόπρακτα, το ενδιαφέρον μας.<sup>343</sup>

Ο Παράσχος εμβαθύνει στο έργο και κάνει μια πρώτη απόπειρα ανάλυσής του. Δεν εστιάζει στην ερμηνεία των χαρακτήρων και των πράξεών τους με βάση τη λογική, αντιλαμβανόμενος ότι αλλού βρίσκεται η ουσία του πιντερικού λόγου, ότι βρίσκεται, ακριβώς, πίσω από όσα περιγράφουν οι λέξεις και από όσα αποκαλύπτουν οι ελλειπτικοί διάλογοι των προσώπων. Γι' αυτό και αναρωτιέται «αν αυτό που πιστεύει ο Λεοπάρντι για την ποίηση, ότι δηλαδή την ευνοεί καταπληκτικά η αοριστία, μπορεί να ισχύσει και για το θέατρο». Πάντως, στο μονόπρακτο του Πίντερ, διαπιστώνει, «είναι αισθητότατη αυτή η αοριστία, όλα ως το τέλος μένουν μουντά, θαμπά, ακαθόριστα».<sup>344</sup> Για να καταλήξει στο ζήτημα του συμβολισμού του περιβόητου υπογείου, που τόσο τρόμο προκαλεί στην κ. Χαντ:

Δεν διασαφηνίζονται συνήθως τα σύμβολα, όχι μόνο στα πρωτοποριακά αλλά και στα άλλα θεατρικά έργα. Θα έχαναν, αν διασαφηνίζονταν, την υποβλητικότητα τους, τη δραματική και την ποιητική τους αξία. Σωστά λοιπόν δεν ξεκαθαρίζεται και στο

<sup>341</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Τρία μονόπρακτα...», ό.π.

<sup>342</sup> Ό.π.

<sup>343</sup> Κλέων Β. Παράσχος, «Τρία μονόπρακτα», ό.π.

<sup>344</sup> Ό.π.

μονόπρακτο του Πίντερ το νόημα του υπόγειου δωματίου. Ωστόσο, αν η αοριστία αυτή αυξάνει τη δραματική ενέργεια, κρατεί όμως, εξ αιτίας της όλης ατμόσφαιρας του έργου, σε μια κατάσταση όχι ευχάριστη το θεατή, εντείνει μέσα του, μέχρι άγχους, την επιθυμία του να δει λίγο φως μες σ' αυτό το σκοτάδι, να καταλάβει, και όχι απλώς να διαισθανθεί, τι συμβολίζει το υπόγειο δωμάτιο, ποιο είναι το δράμα που βασανίζει την κ. Χαντ, και που το συνδουλίζουν και το ολοκληρώνουν τα άλλα πρόσωπα, σκεπασμένα όλα μ' ένα πυκνό πέπλο μυστηρίου.<sup>345</sup>

Η «αοριστία» του *Δωματίου*, στην οποία πολλοί κριτικοί στηρίχθηκαν όπως είδαμε για μια κατά μέτωπο επίθεση στον Πίντερ, αντιμετωπίζεται επομένως ως προτέρημα από τον Παράσχο. Δέχεται ότι στο θέατρο δεν χρειάζεται να τα εξηγήσει όλα ο συγγραφέας, ότι πρέπει να υπάρχουν συμβολικές έννοιες, αλλά τι γίνεται με τον θεατή που δυσανασχετεί και που θέλει απαντήσεις; Η παρατήρηση αυτή έχει ενδιαφέρον γιατί αναφέρεται σε έναν θεατή που συμμετέχει ενεργά στη θεατρική διαδικασία και που αναζητά τη λύση του αινίγματος, χωρίς να απορρίπτει το έργο ως «ανοησία».

Θετική αρχικά είναι η ανταπόκριση και του Βαρίκα, ο οποίος έγραψε ότι από τα τρία μονόπρακτα:

Περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το *Δωμάτιο* [...]. Με εμφανείς τις απηχήσεις του Κάφκα και του Ιονέσκο, προσπαθεί να δημιουργήσει γύρω από το επεισόδιο του σκοτωμού ενός νέγρου, την εφιαλτική ατμόσφαιρα της σύγχυσης και του αδιεξόδου, που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη ζωή.<sup>346</sup>

Ο Βαρίκας είναι ο μόνος που αναγνωρίζει στον Πίντερ την επιρροή του Κάφκα και του Ιονέσκο, προσδίδοντάς του αμέσως ένα κύρος συγγραφικό, σε αντίθεση με τον Θρύλο που αντιμετωπίζει τον Πίντερ ως μιμητή που δεν καταλαβαίνει ούτε τι γράφει ούτε τι εννοεί με αυτά που γράφει, κατατάσσοντάς τον στην κατηγορία των «ουραγών».

Τα τολμήματα που ένας Ιονέσκο, ένας Μπέκετ, ένας Ανταμόβ τα περισώζουν, και κάτι περισσότερο: τα επιβάλλουν, γιατί έχουν ιδιοφυΐα, οι ουραγοί, που διατηρούν

---

<sup>345</sup> Ο.π.

<sup>346</sup> Βάσος Βαρίκας, «Η Πειραματική Σκηνή», ό.π.

μόνο τα επιφανειακά στοιχεία μέσα στα οποία δεν εμφυσούν πνοή, τα εξευτελίζουν, τα καταρρακώνουν.<sup>347</sup>

Ο Πίντερ, σύμφωνα με τον Θρύλο, δεν καταδεικνύει στα έργα του τα προβλήματα της εποχής «αλλά περιορίζεται να διαπιστώσει τη χαοτική κατάσταση της εποχής μας και το άγχος της με μια σειρά από ασυναρτησίες».<sup>348</sup> Οι δύο κριτικοί εκφράζουν διαμετρικά αντίθετες απόψεις γιατί ξεκινούν από διαφορετικές αφετηρίες. Για τον Θρύλο ένας συγγραφέας οφείλει να μιλά για τα προβλήματα της εποχής του – ενδεχομένως να προτείνει και τις λύσεις τους;– ενώ για τον Βαρίκα αρκεί να αναφέρεται με κάποιον τρόπο στην εποχή του. Αλλά και ο Βαρίκας είναι τελικά αρνητικός και κλείνει τη σύντομη κριτική του διαπιστώνοντας για το έργο ότι «η αξία του εξαντλείται στη διαπίστωση ότι μπορεί να θεωρηθεί σαν δείγμα θεατρικής ‘πρωτοποριακής γραφής’».<sup>349</sup>

Πέρα από τις συγκλίνουσες ή αποκλίνουσες απόψεις που διατυπώθηκαν, ενδεικτικό παραμένει το γεγονός ότι η παράσταση της Πειραματικής Σκηνής κατάφερε να συγκεντρώσει τα βλέμματα όλων των σημαντικών κριτικών της εποχής. Αυτό μας επιτρέπει να μιλήσουμε για μια πρώτη αντίδραση της ελληνικής κριτικής απέναντι σ’ ένα πρώιμο πιντερικό έργο, που ωστόσο θα αποδειχθεί ορόσημο για την κατοπινή θεματολογία αλλά και το χαρακτηριστικό ύφος του Πίντερ. Μια πρώτη παρατήρηση αφορά στην πατερναλιστική διάθεση της κριτικής, που ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι η παράσταση ανεβαίνει από έναν θίασο νέων καλλιτεχνών, που δεν έχουν ακόμη πάρει το χρίσμα του «επαγγελματία». Σχεδόν κανείς δεν αρνείται στους νέους της Πειραματικής Σκηνής το δικαίωμα, ακόμα και το χρέος, να απομακρυνθούν από την πεπατημένη και να χαράξουν καινούργιους δρόμους, αρκεί αυτό να γίνεται με κάποιο μέτρο, χωρίς οι όποιοι πειραματισμοί τους να ξεφεύγουν από ορισμένα πλαίσια. Και τα πλαίσια αυτά μοιάζουν στενά. Η λογική συνέπεια στους χαρακτήρες και την πλοκή του έργου αναδεικνύεται σε κυρίαρχο αξιολογικό χαρακτηριστικό.

Το ότι ο Πίντερ δεν φθάνει στην Ελλάδα ήδη διάσημος, όπως ο Μπέκετ ή ο Ιονέσκο, εξηγεί την απροκάλυπτα αρνητική στάση της κριτικής, ενδεικτική του συντηρητισμού απέναντι σε εγχειρήματα παράτολμα αλλά και της έλλειψης αναλυτικών εργαλείων που θα βοηθούσαν στην πρόσληψή τους. Σήμερα φαντάζει

<sup>347</sup> Άλκης Θρύλος, «Δύο αξιολογικές παραστάσεις...», ό.π.

<sup>348</sup> Ό.π.

<sup>349</sup> Βάσος Βαρίκας, «Η Πειραματική Σκηνή», ό.π.

υπερβολική μια τόσο ακραία στάση, όταν μάλιστα συνδέεται και με έναν παγκοσμίως αναγνωρισμένο πια δραματουργό. Ωστόσο, πρόκειται για μια ιστορικά γνώριμη πορεία από την απόρριψη στην αναγνώριση. Από την απόρριψη άλλωστε ξεκινά και η πορεία του Πίντερ στην ίδια του τη χώρα.

Ο Δημήτρης Κολλάτος, πολύ νωρίς για τα δεδομένα της εποχής, αναλαμβάνει την ευθύνη της παρουσίασης του Πίντερ στη χώρα μας, τέσσερα χρόνια μετά το πρώτο ανέβασμα στο Μπρίστολ. Μάλιστα, δεν περιορίζεται στην παρουσίαση ενός ακόμη «πρωτοποριακού» μονόπρακτου, αλλά το στηρίζει και με μια «πρωτοποριακή» σκηνοθεσία. Οι μορφές των ηρώων με τις τούλινες μάσκες και ο σκηνικός χώρος με το δίχτυ, ξεπερνούν το επίπεδο της απλής αντιγραφής των σκηνικών οδηγιών του συγγραφέα. Πρωτότυπη ήταν και η δουλειά του σκηνοθέτη πάνω στον λόγο, συγκεκριμένα η επιμονή του στον «τόνο της φωνής»<sup>350</sup> με βάση τον οποίο προέκυπτε το συναίσθημα, και όχι το αντίστροφο. Φαίνεται, όμως, ότι το πρόταγμα της επιδίωξης ενός «πρωτοποριακού» θεάτρου παρέσυρε τον άπειρο σκηνοθέτη σε ερμηνευτικές προσεγγίσεις ξένες προς τη φύση του ίδιου του έργου, με μόνο γνώμονα την «πρωτοτυπία». Ίσως πάλι, ο Κολλάτος να θέλησε να επαναλάβει μια «συνταγή» που είχε πετύχει –αναφερόμαστε στις μάσκες και στο παιχνίδι με τον τόνο της φωνής– στην περίπτωση της *Φαλακρής τραγουδίστριας*,<sup>351</sup> την οποία ανέβασε τον Μάιο του προηγούμενου χρόνου, και που απέσπασε τα θετικά σχόλια του Θρύλου σε σχέση με την «ατμόσφαιρα» που «οι νέοι της Πειραματικής Σκηνης επέτυχαν να δημιουργήσουν».<sup>352</sup> Είναι πιθανό η επιδίωξη σκηνοθετικών «πρωτοτυπιών» να υπονόμεισε την πρόσληψη του κειμένου, ενισχύοντας την εντύπωση ότι ο Πίντερ γράφει έργα «εσκεμμένης παρανοίας». Αν δεχτούμε ότι μία από τις βασικές αρετές των έργων του Πίντερ είναι ακριβώς η απλότητα και η αμεσότητα του διαλόγου του, ένας εξεζητημένος τρόπος εκφοράς του είναι πιθανό να υπονόμει τη δύναμή του όπως και την κατανόηση της λειτουργίας του μέσα στο κείμενο. Αλλά ας μην ξεχνούμε ότι είναι η πρώτη επαφή με μια νέα δραματουργία, για την οποία δεν είχε διαμορφωθεί ακόμη κανένας υποκριτικός κώδικας. Χαρακτηριστικά η Ριάλδη λέει ότι

<sup>350</sup> Ο Κολλάτος στη συνέντευξη λέει ότι τον ενδιέφερε ο λόγος ως μουσική.

<sup>351</sup> Πρόκειται για την πρώτη παρουσίαση της *Φαλακρής τραγουδίστριας* στην Ελλάδα, στις 14.5.60 στο Θέατρο Αθηνών, σε ενιαίο πρόγραμμα με τα έργα *Ένα βροχερό απόγευμα* του Ουίλιαμ Ινγκ και *Προς κατεδάφισιν* του Τένεσι Ουίλιαμς.

<sup>352</sup> Άλκης Θρύλος, «Οι τελευταίες παραστάσεις...», ό.π.

το ένστικτο τους οδηγούσε: «Δεν ξέραμε πού βαδίζουμε, δεν είχαμε παραστάσεις»,<sup>353</sup> τονίζει στη συνομιλία μας και αυτό μοιάζει να είναι μία εξήγηση.

Ένα μέρος της κριτικής αναφέρθηκε στο σκηνοθετικό ταλέντο του Κολλάτου αλλά τον επέπληξε για την τολμηρή επιλογή του. Ίσως αν είχε επιλέξει να ανεβάσει τον *Επιστάτη*, το πρώτο έργο του Πίντερ που έπεσε στην αντίληψή του,<sup>354</sup> τα πράγματα να είχαν εξελιχθεί διαφορετικά. Ο Κολλάτος επέλεξε να μην τον ανεβάσει γιατί του φάνηκε μεγάλο σε έκταση, πράγμα που θα τους δυσκόλευε. Βρήκε το μονόπρακτο *Δωμάτιο* και αποφάσισε να ασχοληθεί με αυτό. Σίγουρα ο *Επιστάτης*, με τους τρεις απαιτητικούς πρωταγωνιστικούς ρόλους, θα δημιουργούσε άλλης τάξεως προβλήματα σε μια ομάδα εντελώς άπειρων ηθοποιών που επιχειρούσαν τα πρώτα τους βήματα στο θέατρο. Το *Δωμάτιο* ήταν πιο εύκολο στον χειρισμό αλλά περισσότερο συγκεχυμένο ως προς το περιεχόμενό του και ως πρωτόλειο πιο αδύναμο δραματουργικά, γνωρίσματα τα οποία συνέτειναν στην αρνητική στάση της κριτικής.

Η κριτική, όπως είδαμε, ασχολήθηκε πρωτίστως με την αμφισβήτηση του *Δωματίου* και κατ' επέκταση του Πίντερ και δευτερευόντως με τις αδυναμίες της σκηνοθεσίας ή της υποκριτικής, αδυναμίες που χρεώθηκαν στο ίδιο το έργο. Ο Κουκούλας, ενώ έχει επιτεθεί κατά μέτωπο στο έργο του Πίντερ, συμβουλεύει «τα φιλότιμα και φιλόδοξα παιδιά της Πειραματικής Σκηνής» να αναμετρηθούν με «έργα ικανά να καλλιεργήσουν και να αναδείξουν την άρθρωση, την αγωγή του λόγου και τις βασικές υποκριτικές αρετές τους» και να μην «πειραματίζονται σε προσπάθειες που αξιούν από τον ηθοποιό φαντασία και προσωπικό κύρος για να αποτρέπουν κάθε φορά τον κίνδυνο της αποδοκιμασίας».<sup>355</sup>

Είναι φανερό ότι ο Κολλάτος και οι συνεργάτες του ακολούθησαν μια πορεία βασισμένη στο ένστικτο και όχι στη γνώση του θεάτρου. Πρότειναν το «καινούριο» γιατί, όπως υποστηρίζει και ο ίδιος ο Κολλάτος, «δεν μπορούσαμε να κάνουμε κι άλλο θέατρο. Κανονικά θα κάναμε το δικό μας θέατρο, της γενιάς μας το θέατρο, και κάναμε αυτό το θέατρο που ήταν πολύ, πολύ μπροστά».<sup>356</sup> Ανεξάρτητα από το αν η ίδια η παράσταση του *Δωματίου* ήταν ως αποτέλεσμα αρκούντως επαγγελματική, δεν γίνεται να αρνηθούμε στον θίασο της Πειραματικής Σκηνής την απόπειρα άρθρωσης ενός διαφορετικού σκηνικού λόγου –τόσο σε επίπεδο ρεπερτορίου όσο και σε επίπεδο

<sup>353</sup> Συνέντευξη Μαριέττας Ριάλδη, ό.π.

<sup>354</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.

<sup>355</sup> Λέων Κουκούλας, «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

<sup>356</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.

σκηνοθετικής πρακτικής– που τον καθιστά, μαζί με κάποιους ακόμα εφήμερους θιάσους των αρχών της δεκαετίας του '60,<sup>357</sup> εκπρόσωπο του θεάτρου έρευνας στην ελληνική σκηνή τη συγκεκριμένη στιγμή.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και κάποιες ιστορικές αντιστοιχίες ανάμεσα στο ελληνικό και στο βρετανικό πρώτο ανέβασμα του *Δωματίου*. Σκηνοθέτης και ηθοποιοί στην πλειοψηφία τους ακόμη σπουδαστές, κοινό κυρίως φοιτητικό, που ωστόσο συμπεριφέρθηκε διαφορετικά. Στην Ελλάδα η αντίδραση των φοιτητών όπως είδαμε ήταν αρνητική, ενώ στη Βρετανία, σύμφωνα με τον αρθρογράφο της *Bristol Evening World*:

Το κοινό που θα μπορούσε τόσο εύκολα να έχει καταστρέψει τη βραδιά συμπεριφέρθηκε θαυμάσια. Ανταποκρίθηκαν με θέρμη στο αρχικό υποβόσκον χιούμορ του έργου, εντούτοις έμειναν απολύτως ασάλευτοι όσο η ατμόσφαιρα γινόταν όλο και περισσότερο τεταμένη.<sup>358</sup>

Αναλογίες παρατηρούμε και στα αισθήματα κάποιων ηθοποιών που πήραν μέρος στις δύο παραστάσεις. Η Όριολ Σμιθ (Auriol Smith), που έπαιξε το ρόλο της κ. Σαντς, λέει για το έργο:

Αποδεχτήκαμε την ιδιομορφία του και το γεγονός ότι δεν επρόκειτο να καταλάβουμε τα πάντα. Αλλά μας παρείχε τόσο πλούσιους διαλόγους που εμπιστευτήκαμε το υλικό. Ήταν σαν να μπαίνεις στο σπίτι κάποιου για μια μέρα και να νιώθεις τους περιέργους κραδασμούς που συμβαίνουν. Δεν χρειάζεται να ξέρεις κάθε λεπτομέρεια των σχέσεων για να συλλάβεις την ατμόσφαιρα.<sup>359</sup>

Η Μαριέττα Ριάλδη, που κράτησε το ρόλο της Ρούζ Χαντ, υποστηρίζει ότι εμπιστεύτηκε το κείμενο χωρίς δεύτερη σκέψη: «Ήτανε μαγεία. Ήτανε μαγεία γιατί πήγαινες και εσύ μαζί με τον θεατή στο άγνωστο. Ενώ συνήθως λέει αυτό είναι το έργο, αυτή είναι η παράσταση και τα λοιπά».<sup>360</sup> Και στις δύο περιπτώσεις η

---

<sup>357</sup> Βλ. σχετικά: Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, ό.π., σσ. 99-101, Νικηφόρος Παπανδρέου, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», στο: Ουρανία Καϊάφα (επιμ.), *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου, Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2002, σσ. 177-188.

<sup>358</sup>[Ανυπόγραφο], «This Young Author Scores a Hit», *Bristol Evening World*, Μάιος 1957, προσβάσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://www.haroldpinter.org/plays/plays\\_room.shtml](http://www.haroldpinter.org/plays/plays_room.shtml)

<sup>359</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 72.

<sup>360</sup> Συνέντευξη Μαριέττας Ριάλδη, ό.π.

ανασφάλεια της πορείας προς το άγνωστο λειτούργησε θετικά, ως κινητήρια δύναμη, και όχι ως τροχοπέδη όπως θα περίμενε κανείς.

Όσον αφορά την υποδοχή της κριτικής, περισσότερες αντιστοιχίες παρατηρούμε σε σχέση με το πρώτο ανέβασμα του *Πάρτι γενεθλίων* στο Λονδίνο.<sup>361</sup> Όπως και στην περίπτωση της αθηναϊκής παράστασης του *Δωματίου*, οι κριτικοί της αγγλικής πρωτεύουσας που ήρθαν σε επαφή με το έργο του Πίντερ τον Μάιο του 1958, το ανέδειξαν ως «μία από τις πιο διάσημες παταγώδεις αποτυχίες στην ιστορία του θεάτρου».<sup>362</sup> Αλλά έμεινε στην ιστορία και ο Χάρολντ Χόμπσον, ως ο μόνος άγγλος κριτικός που διέκρινε στον Πίντερ τον πολύ σημαντικό δραματουργό που επρόκειτο να κυριαρχήσει στο μέλλον, με αντίστοιχη κατά κάποιο τρόπο περίπτωση τον Κλέωνα Παράσχο, τον μόνο που διέβλεψε τη συγγραφική αξία του Πίντερ. Ο ενθουσιασμός και η απόλυτη υποστήριξη που εξέφρασε ο Χόμπσον στον νέο δραματουργό δεν συγκρίνεται με την προσέγγιση του Παράσχου, ωστόσο η στάση του έλληνα κριτικού μπορεί να θεωρηθεί επίσης ξεχωριστή, αν συγκριθεί με εκείνη των συναδέλφων του.

Αξίζει εδώ να σημειωθεί η κατάληξη της κριτικής του Τερζάκη, που μίλησε για μια παράσταση απογοητευτική:

Βγήκα από την παράσταση της Πειραματικής Σκηνής με το συναίσθημα πως είχα βρεθεί μπροστά στο θέαμα ενός χώρου γεμάτου ακρωτηριασμένα, διαμελισμένα πτώματα από κάποια έκρηξη καταθρόνιας συσκευής. Αν είναι αυτό που επιζητεί η νέα σχολή, το έχει ασφαλώς πετύχει.<sup>363</sup>

Παρά την αρνητική στάση του Τερζάκη, ο ίδιος ο Κολλάτος αναφέρεται στην κριτική του με μεγάλο ενθουσιασμό, λέγοντας ότι πράγματι αυτό που περιέγραφε ο Τερζάκης ήθελε ο ίδιος να πετύχει. Ήθελε να μιλήσει για «την τρομερή, την ωμή μαυρίλα της ζωής».<sup>364</sup> Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι συμπεριέλαβε το συγκεκριμένο άρθρο και στην έκδοση του *Δωματίου* το 1962, ως αντιπροσωπευτικό της κριτικής που ασκήθηκε στην παράσταση.

Στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές του '60, όταν οι ανανεωτικές τάσεις στο ευρωπαϊκό και το αμερικάνικο θέατρο είχαν ήδη αναδειχθεί, ο Κολλάτος

<sup>361</sup> Μέχρι τότε τα δύο έργα του Πίντερ, το *Δωμάτιο* και το *Πάρτι γενεθλίων*, είχαν ανέβει εκτός πρωτεύουσας, στο Μπρίστολ και στο Κέμπριτζ αντίστοιχα.

<sup>362</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 74.

<sup>363</sup> Άγγελος Τερζάκης, «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

<sup>364</sup> Συνέντευξη του Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.

και οι συνεργάτες του επιχείρησαν να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους με κάτι νέο και προκλητικό. Υπό το πρίσμα αυτό, το πρώτο ανέβασμα Πίντερ στην Ελλάδα συνδέεται με την ανάγκη ανανέωσης του θεάτρου και η ιστορική του σημασία αποκτά μεγάλη βαρύτητα.



## 2.2. ΚΥΡΙΑΖΗΣ ΧΑΡΑΤΣΑΡΗΣ

Περίπου έναν χρόνο μετά την παράσταση της Πειραματικής Σκηνης, το *Δωμάτιο* του Πίντερ ανεβαίνει για δεύτερη φορά στην Ελλάδα, στις 3.4.1962, από το Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης, σε σκηνοθεσία Κυριαζή Χαρατσάρη, ενώ ο ίδιος θίασος θα παρουσιάσει για πρώτη φορά στην Ελλάδα το μονόπρακτο *Ένας ασήμαντος πόνος* (*A Slight Ache*) στις 18.3.1963. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι δύο από τις πρώτες παραστάσεις έργων του Πίντερ στην Ελλάδα πραγματοποιούνται στη Θεσσαλονίκη, της οποίας το θεατρικό τοπίο είναι καταφανώς φτωχότερο από το αθηναϊκό. Το γεγονός αυτό κάνει ακόμα πιο σημαντικές τις δύο παραστάσεις αλλά και συναινεί για την αναγνώριση του Κυριαζή Χαρατσάρη ως ενός ιδιαίτερα ανήσυχου σκηνοθέτη, που συνέβαλε καθοριστικά στην αναζωογόνηση της θεατρικής ζωής της Θεσσαλονίκης, κάνοντας επιλογές που υπερέβαιναν το καλλιτεχνικά συντηρητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο έδρασε, αλλά και τις αντίξοες οικονομικές συνθήκες που αντιμετώπισε. Έτσι εξηγείται και η σίγουρα υπερβολική παρατήρηση του Ηλία Πετρόπουλου ότι ο Χαρατσάρης υπήρξε «ένας μεγάλος σκηνοθέτης, εφάμιλλος του Κουν».<sup>365</sup>

### 2.2.1. Το Ελεύθερο Θέατρο και οι πρώτες παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη

Προσωπικότητα πολυσχιδής, με σπουδές μουσικής στο Ωδείο Θεσσαλονίκης και αργότερα φιλολογίας, ο Χαρατσάρης διακρίθηκε για την ενασχόλησή του με ποικίλες πλευρές της θεατρικής πρακτικής, σκηνοθετώντας, γράφοντας μουσική, ερμηνεύοντας ο ίδιος κάποιους ρόλους, μεταφράζοντας και διασκευάζοντας έργα, ακόμα και αναλαμβάνοντας τη σκηνογραφική επιμέλεια σε ορισμένες περιπτώσεις. Το 1937 γνωρίζει και συνδέεται καλλιτεχνικά με τον Κάρολο Κουν: γράφει μουσική για κάποιες παραστάσεις του,<sup>366</sup> καθώς και για το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη,<sup>367</sup> ενώ το 1940, λίγο πριν από την κήρυξη του Πολέμου, ιδρύει στη Θεσσαλονίκη το

<sup>365</sup> Ηλίας Πετρόπουλος, «Κυριαζής Χαρατσάρης», *Ιχθυετής*, τχ. 19, Μάρτιος 1987, σ. 7.

<sup>366</sup> Αριστοφάνη, *Όρνιθες* (1939), Αμερικανικό Κολλέγιο Αθηνών. Άντον Τσέχοφ, *Ο βυσσινόκηπος* (1939), Αίθουσα Ελληνικού Ωδείου. Αύγουστου Στρίντμπεργκ, *Σουάνεβιτ* (1942), Θέατρο Τέχνης. Αισχύλου, *Χοηφόρες* (1945), Θέατρο Τέχνης.

<sup>367</sup> Ζαν Ανουίγ, *Ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές* (1939). Μαρσέλ Ασάρ (Marcel Achard), *Ο κουρσάρος* (1940). Ευγένιου Λαμπίς (Eugène Labiche), *Το ταξίδι του κ. Περισόν* (1940). Μ. Άλσμπεργκ (M. Alsberg) και Έρνστ-Όττο Έσσε (Ernst-Otto Esse), *Προανάκρισις* (1940). Αλέκου Λιδωρίκη, *Το ζύπνημα* (1940).

βραχύβιο καλλιτεχνικό σχήμα Μουσική Εταιρία Νέων και το 1943 την Καλλιτεχνική Εταιρεία Θεσσαλονίκης. Το 1951 εγκαθίσταται στο Σάο Πάολο, όπου σκηνοθετεί στο Teatro Experimental do Negro και ιδρύει το Teatro de Arte, όπου ανεβάζει έργα των Σο (George Bernard Shaw), Στρίντμπεργκ (August Strindberg), Γκόγκολ, Αισχύλου και Πλάτου.<sup>368</sup>

Μετά την (πενταετή) εμπειρία της Βραζιλίας, επιστρέφει στην Ελλάδα για να προσληφθεί αρχικά ως σκηνοθέτης στο νεοϊδρυθέν Φοιτητικό Θέατρο Θεσσαλονίκης,<sup>369</sup> ενώ στη συνέχεια οδηγείται στη δημιουργία ενός θιάσου επαγγελματικού με το όνομα Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης.<sup>370</sup>

Πρώτα με το Φοιτητικό Θέατρο Θεσσαλονίκης (1958-1960), που ήταν ταυτόχρονα και άτυπη δραματική σχολή, ο Χαρατσάρης ανέβασε τον *Γιατρό με το στανιό* του Μολιέρου, την *Κωμωδία της τσουκάλας* του Πλάτου, τρία μονόπρακτα του Στρίντμπεργκ, *Βελγική σουίτα* (τρία μονόπρακτα Βέλγων συγγραφέων), *Αλεπού και σταφύλια* του Φιγκεϊρέντο. Κατόπιν με το Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης (1960-1965), που στελεχώθηκε με παλιούς και νέους μαθητές του Χαρατσάρη. Και πάλι συνδυασμός με δραματική σχολή, αυτή τη φορά αναγνωρισμένη από το κράτος.<sup>371</sup>

Η ίδρυση του Ελεύθερου Θεάτρου αποτελεί σημαντικό σταθμό στην καλλιτεχνική πορεία του Χαρατσάρη, ενώ πολλοί από του μαθητές και κατόπιν ηθοποιούς του έγιναν γνωστοί αργότερα, ακολουθώντας τη δική τους προσωπική πορεία, όπως η Ρούλα Πατεράκη, η Έρση Μαλικιέντζου, ο Σωτήρης Τζεβελέκος, ο Γιώργος Ροντίδης, κ.ά.

Το Ελεύθερο Θέατρο περιπλανήθηκε σε διάφορες θεατρικές αίθουσες της Θεσσαλονίκης, από το θεατράκι της Δ.Ε.Η. (1960-61) στην αίθουσα του Γαλλικού Λυκείου (1961-62) και τελικά στη Θυμέλη από το 1962, «όπου και θα δίνει παραστάσεις κάθε Δευτέρα».<sup>372</sup> Ο Χαρατσάρης επιχείρησε να καλύψει την ανάγκη

<sup>368</sup> Βλ. Γιώργος Χατζηδάκης, «Κυριαζής (Ζήζος) Χαρατσάρης, Ένας μοναδικός θεατράνθρωπος που σφράγισε με το έργο του το θεσσαλονικιώτικο θέατρο», ένθετο *Επτά Ημέρες* («Το θέατρο της Θεσσαλονίκης»), *Η Καθημερινή*, Κυριακή 21.9.1997, σ. 13. Επίσης Αντωνία Καραόγλου, *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη τα χρόνια της επταετούς δικτατορίας*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Θεάτρου, Ιούνιος 2009, σσ. 288-289.

<sup>369</sup> Βλ. Νίκος Γ. Δεβλέτογλου, «Η γέννηση του Φοιτητικού Θεάτρου στο Πανεπιστήμιο», περ. *Πανεπιστημιούπολη*, έκδοση του ΑΠΘ, τχ. 18, Ιούνιος 2005, σσ. 36-37.

<sup>370</sup> Βλ. Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Η θεατρική προσπάθεια του Κυριαζή Χαρατσάρη», *Διαγόνιος*, περ. Β', τμ.1, τχ. 4, Οκτ.- Δεκ. 1965, σσ. 239-246.

<sup>371</sup> Νικηφόρος Παπανδρέου, «Η θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης», στο συλλογικό έργο *Τοις αγαθοίς βασιλεύουσα Θεσσαλονίκη, Ιστορία και πολιτισμός*, Παρατηρητής, τμ. 2, [1997], σσ. 121-122.

<sup>372</sup> [Ανυπόγραφο], «Το Ελεύθερο Θέατρο κάθε Δευτέρα στη Θεσ/νίκη», *Τα Νέα*, 26.7.1962.

των ανθρώπων της Θεσσαλονίκης για ένα θέατρο ποιότητας με τη βοήθεια ενός πυρήνα ντόπιων καλλιτεχνών και ενός οράματος για τη δημιουργία μιας «νέας παράδοσης». Πρότεινε ένα «θέατρο σημερινό ζωντανό», στρέφοντας «την προτίμησή του στο σύγχρονο δραματολόγιο».<sup>373</sup>

Από το 1960 έως το 1965, το Ελεύθερο Θέατρο παρουσίασε σε χρονολογική σειρά τα παρακάτω έργα.<sup>374</sup> Την περίοδο 1960-61 στο θεατράκι της ΔΕΗ: *Ο μάρτυρας* και *Αίτηση γάμου* του Τσέχοφ, *Ο παρίας* και *Η πιο δυνατή* του Στρίντμπεργκ, *Το γκρίζο πουλόβερ* του Τέο Σαλαπασίδη και το *Ένα δράμα τιμής* του Ντίνου Ταξιάρχη. Την περίοδο 1961-62 στο Γαλλικό Λύκειο: *Πριν απ' το πρόγευμα* του Ο' Νηλ (Eugene O' Neill), *Κορίτσι για παντρεία* του Ιονέσκο, *Περιμένοντας τον Τζίμμυ* του Ταξιάρχη, *Αδέσμευτη* του Ουίλιαμς, *Οι βλαβερές συνέπειες του καπνού* του Τσέχοφ, *Τομή σε ζωικό κύκλο* της Κωστούλας Μητροπούλου, *Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα* του Πιραντέλο, *Ο αρχηγός* του Ιονέσκο, *Το δωμάτιο* του Πίντερ, *Η αρκούδα* του Τσέχοφ και *Το ποδόσφαιρο* του Ταξιάρχη. Την περίοδο 1962-63 στη Θυμέλη: *Ο δανειστής* του Στρίντμπεργκ, *Αμφιτρώων* του Πλάτου, *Ώρα για το γέυμα* του Μόρτιμερ (John Mortimer), *Ένας ασήμαντος πόνος* του Πίντερ και *Γέρικο ηλιοτρόπιο και πιρουέττες* της Μητροπούλου. Την περίοδο 1963-64 στο Γαλλικό Λύκειο: *Γιατρός με το στανιό* του Μολιέρου (Molière). Και τέλος την περίοδο 1964-65, επίσης στο Γαλλικό Λύκειο: *Το τέλος του παιχνιδιού* του Μπέκετ.<sup>375</sup>

Πρόκειται για ένα ρεπερτόριο πλούσιο που έδωσε έμφαση σε έργα σύγχρονα, ελληνικά και ξένα, πολλά από τα οποία παρουσιάστηκαν σε πανελλήνια πρώτη. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Χαρατσάρης ενδιαφέρθηκε να προσελκύσει τη νεολαία στο θεατρό του εφαρμόζοντας μια πολιτική προσιτών εισιτηρίων,<sup>376</sup> ενώ παράλληλα εισήγαγε την ιδέα της συζήτησης με το κοινό σε πολλές παραστάσεις του.<sup>377</sup> Ειρωνικό επίλογο στην πορεία του Ελεύθερου Θεάτρου αποτέλεσε η παράσταση του *Τέλους του παιχνιδιού* του Μπέκετ, ενώ «το ανέβασμά του επαινέθηκε ιδιαίτερα από την κριτική».<sup>378</sup>

<sup>373</sup> Από σημείωμα στα προγράμματα των παραστάσεων: Αύγουστος Στρίντμπεργκ, *Ο δανειστής* και Τ.Μ. Πλάυτος, *Αμφιτρώων*, Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης, τρίτη περίοδος: 1962-1963.

<sup>374</sup> Οι τίτλοι των έργων καταγράφονται όπως ακριβώς τους εντοπίσαμε στα προγράμματα του Ελεύθερου Θεάτρου που φυλάσσονται στη συλλογή προγραμμάτων του Θεατρικού Μουσείου.

<sup>375</sup> Το χρονολόγιο συντάχθηκε με βάση τα προγράμματα της παραπάνω συλλογής.

<sup>376</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «*Αμφιτρώων* του Πλάτου στη Θεσσαλονίκη», *Τα Νέα*, 7.1.1963.

<sup>377</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Το Ελεύθερο θέατρο», *Μακεδονία*, 10.2.1963.

<sup>378</sup> Φάνης Κλεάνθης, «Το Ελεύθερο Θέατρο της Θεσσαλονίκης αναστέλλει την τόσο αξιόλογη δράση του», *Τα Νέα*, 22.5.1965.

### 2.2.2. Το δωμάτιο (1962) και Ένας ασήμαντος πόνος (1963)

Το *Δωμάτιο* παρουσιάστηκε στις 3.4.1962 μαζί με τα μονόπρακτα *Το ποδόσφαιρο* του Ντίνου Ταξιάρχη και *Η αρκούδα* του Άντον Τσέχοφ, υπό τον γενικό τίτλο *Τρεις μορφές, τρεις εικόνες*, τρίτη παραγωγή του Ελεύθερου Θεάτρου στην περίοδο 1961-62. Πραγματοποιήθηκαν έξι παραστάσεις<sup>379</sup> στο θέατρο του Γαλλικού Λυκείου Θεσσαλονίκης. Στην επίσημη πρεμιέρα στις 6 Απριλίου 1962 παραβρέθηκε «ο συγγραφέας του μονόπρακτου *Το ποδόσφαιρο* Ντίνος Ταξιάρχης».<sup>380</sup> Τη σκηνοθεσία όλων των μονοπράκτων υπογράφει ο Κυριαζής Χαρατσάρης και τα σκηνικά ο Θανάσης Νέτας. Σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης, τη μετάφραση του *Δωματίου* ανέλαβε η Έφη Αθανασίου και της *Αρκούδας* ο ίδιος ο Χαρατσάρης. Αν και δεν αναφέρεται τίποτα σε σχέση με την παράσταση του *Δωματίου* της Πειραματικής Σκηνης, ο Χαρατσάρης πρέπει να γνώριζε ότι το έργο ανέβηκε από το συγκεκριμένο θίασο, εφόσον στο πρόγραμμα δύο ελληνικών μονοπράκτων<sup>381</sup> που παίχτηκαν τον Απρίλιο του 1961 αναφέρεται ότι «το 1955 το Ε.Ι.Ρ. μεταδίδει το *Γκρίζο πουλόβερ*, που τον φετινό χειμώνα ανέβηκε από την Πειραματική Σκηνή Αθηνών».<sup>382</sup> Το *Γκρίζο πουλόβερ*, όπως ήδη έχει αναφερθεί, παρουσιάστηκε μαζί με το *Δωμάτιο* και τη *Μαγεία*.

Σε ένα πρώτο επίπεδο δεν φαίνεται να συνδέει κάτι τα τρία μονόπρακτα, ούτε και ο γενικός τίτλος μας βοηθάει να βρούμε κάποιον ιδιαίτερο δεσμό μεταξύ τους. Είναι προφανές ότι τα τρία κείμενα επιλέχθηκαν (όπως και στην περίπτωση της Πειραματικής Σκηνης) με κριτήριο την αξιοποίηση όλων των μελών της ομάδας, επίσης επειδή ενδιέφεραν, για διαφορετικό λόγο το καθένα, τον σκηνοθέτη και φυσικά επειδή και τα τρία μαζί συνέθεταν μια παράσταση ικανοποιητικής διάρκειας. Η προσθήκη της *Αρκούδας* σε δύο «πρωτοποριακά» (δηλαδή εξ ορισμού «δυσνόητα» και «καταθλιπτικά») μονόπρακτα οφείλεται προφανώς στην επιθυμία να υπάρχει στην παράσταση και μια πιο «λαϊκή», κωμική νότα. Από την άλλη μεριά, είναι πιθανό να λειτούργησε και το γεγονός ότι λόγω της μικρής τους έκτασης ήταν πιο εύκολα

<sup>379</sup> Οι παραστάσεις δόθηκαν την Τρίτη 3, Τετάρτη 4, Παρασκευή 6, Τρίτη 10, Τετάρτη 11 και Παρασκευή 13 Απριλίου, ώρα 8μ.μ.

<sup>380</sup> [Ανυπόγραφο], «Επίσημη 'πρώτη' του Ελεύθερου Θεάτρου απόψε», *Ελληνικός Βορράς*, 6.4.1962.

<sup>381</sup> Η συγκεκριμένη παράσταση περιλάμβανε *Το γκρίζο πουλόβερ* του Σαλαπασιδή και το *Ένα δράμα τιμής* του Ταξιάρχη.

<sup>382</sup> Πρόγραμμα της παράστασης 2 *Ελληνικά μονόπρακτα*: Τέο Σαλαπασιδή, *Γκρίζο πουλόβερ* και Ντίνου Ταξιάρχη, *Ένα δράμα τιμής*, Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης: πρώτη περίοδος, 1960-1961.

στο χειρισμό από τους νεαρούς ηθοποιούς του θιάσου, πράγμα που υποστηρίζει και ο κριτικός Γιάννης Νικολόπουλος.

Δεν ξέρω σε τι οφείλεται η προτίμησις του κ. Χαρατσάρη στα μονόπρακτα. Ίσως στο γεγονός ότι οι ερμηνευτές του είναι ακόμη άπειροι και δεν μπορούν να επωμισθούν τις ευθύνες ενός ολόκληρου έργου.<sup>383</sup>

Το *Δωμάτιο* περιγράφεται στο πρόγραμμα της παράστασης ως

ένα από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα της σύγχρονης δραματουργίας. Μια αδιάκοπη συνέχεια ψυχικών καταστάσεων και μεταπτώσεων συνθέτει το έργο. Παύσεις και αποσιωπητικά κόβουν διαρκώς το λόγο, κάνοντας έτσι πιο έντονη την εσωτερικότητα δράση του. Κανένα επεισόδιο, κανένας ηρωισμός. Ψυχική ανάταση καμιά. Πρόθεση μόνο, από μέρους του συγγραφέα, για απόδοση της βαθύτατης ζωής, του πιο αληθινού κόσμου, του πιο πραγματικού, του κόσμου του υποσυνείδητου χωρίς καμιά ωραιοποίηση ή ρομαντισμό, χωρίς κανένα συμβολισμό, ή κηρύγματα που μπαίνουν στα μάτια μας μπροστά, για να θολώσουνε αυτό που η ενστικτώδικη ζωή των όντων γεννοβολάει.<sup>384</sup>

Με μεγάλο ενθουσιασμό, θα λέγαμε, παρουσιάζει ο Χαρατσάρης τον Πίντερ και το νέο είδος θεάτρου που αυτός εκπροσωπεί, όπου εκτίθεται η «βαθύτατη ζωή» του «υποσυνείδητου» –ή μήπως εννοεί του ασυνείδητου;– κάποιων πρωταγωνιστών αντιηρώων, εκθέτοντας με αυτόν τον τρόπο χαρακτηριστικά της πιντερικής δραματουργίας που εμφανίζονται για πρώτη φορά στο *Δωμάτιο*.

Δυστυχώς, εντοπίσαμε μόνον δύο θεατρικές κριτικές σε σχέση με την παράσταση, αυτήν του Γιάννη Νικολόπουλου στην εφημερίδα *Ελληνικός Βορράς* και ενός ανώνυμου συντάκτη στη *Νέα Αλήθεια*. Ο Νικολόπουλος εκθειάζει, ως έργο, την *Αρκούδα*, πράγμα εντελώς αναμενόμενο, ενώ εκφράζεται αρνητικά για το *Δωμάτιο* και το *Ποδόσφαιρο*, αξιολογώντας τα ως ατυχείς επιλογές ενός κατά τα άλλα άξιου σκηνοθέτη.

<sup>383</sup> Γιάννης Νικολόπουλος, «Ελεύθερο Θέατρο. Τρεις μορφές, τρεις εικόνες», *Ελληνικός Βορράς*, 11.4.1962.

<sup>384</sup> Πρόγραμμα της παράστασης *Τρεις μορφές, Τρεις εικόνες*: Χάρολντ Πίντερ, *Το δωμάτιο*, Ντίνου Ταξιάρχη, *Το ποδόσφαιρο* και Άντον Τσέχοφ, *Η αρκούδα*, Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης: δεύτερη περίοδος 1961-1962.

Χαρακτήρισαν τον Πίντερ «πρωτοποριακό». Αν κρίνει κανείς από το *Δωμάτιο* δεν μπορεί παρά να συμπεράνει ότι ο Πίντερ, του οποίου ο γράφων δεν έχει διαβάσει άλλο έργο, «παρεξήγησε» το θέατρο. Πρωτοποριακό θέατρο δεν θα πει άρνηση κάθε παραδεδομένου και –πολύ περισσότερο– κάθε λογικής. Πρωτοποριακό θέατρο είναι, νομίζω, νέος τρόπος εκφράσεως, λίγο περίεργος σε σημείο που να ξενίζει πολλές φορές ίσως, αλλά που δεν αφίσταται από τις βασικές αρετές της θεατρικής τέχνης. Δεν παύει δηλαδή να ασχολείται με τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου σε σχέση με τους συνανθρώπους του και το περιβάλλον.<sup>385</sup>

Για ακόμη μια φορά βλέπουμε τον όρο «πρωτοποριακό θέατρο» να μπαίνει στο στόχαστρο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι σε διαμετρικά αντίθετο μήκος κύματος κινήθηκε η κριτική της *Νέας Αλήθειας*, σύμφωνα με την οποία το *Δωμάτιο* κατείχε «ξεχωριστή θέση» ανάμεσα στα άλλα έργα της παράστασης, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι «το έργο αυτό είναι το πιο σημαντικό απ' όσα το κοινό της Θεσσαλονίκης, μέχρι τη στιγμή αυτή, έχει δει».<sup>386</sup>

Για τον πρώτο κριτικό, η ύπαρξη μιας κάποιας λογικής αποτελεί και πάλι ένα όριο που δεν νοείται να παραβιαστεί, πόσο μάλλον από έναν άγνωστο νεαρό συγγραφέα, ο οποίος δεν φανερώνει τις προθέσεις του και αφήνει αναπάντητο το θεμελιώδες ερώτημα για το τι θέλει να πει με το έργο του.

Όσο κι αν προσπαθήσει κανείς –έχοντας τις καλύτερες των διαθέσεων– δεν θα μπορέσει να βρει στο εργάκι αυτό κάτι που να τον πείσει ότι ο Πίντερ είχε κάποιο σκοπό γράφοντάς το, είχε κάτι να πει, που ίσως βέβαια το έλεγε κάπως παράξενα, αλλά πάντως το έλεγε. Τι θέλει να πει ο Πίντερ με το *Δωμάτιο*; Που το λέει και πώς το λέει; Ποια είναι τα προσόντα του σαν έργου; Το θεατρικό κείμενο; Η διαγραφή των χαρακτήρων του; Να μερικά ερωτήματα που έμειναν αναπάντητα, τουλάχιστον για τον γράφοντα.<sup>387</sup>

Ο Νικολόπουλος θεωρεί τόσο ακατανόητο το *Δωμάτιο* που θα μπορούσε ακόμα και να το αποδώσει στη φαντασία ενός άρρωστου μυαλού. Το μόνο που βρίσκει κατανοητό στο έργο είναι το γεγονός ότι αναφέρεται σε ένα «εντελώς απαισιόδοξο κομμάτι της σημερινής ζωής», με μόνο θετικό στοιχείο την «ύπαρξη ορισμένων

<sup>385</sup> Γιάννης Νικολόπουλος, «Ελεύθερο Θέατρο...», ό.π.

<sup>386</sup> [Ανυπόγραφο], «*Τρεις μορφές, τρεις εικόνες*. Θίασος Ελεύθερου Θεάτρου Θεσσαλονίκης. Σκηνοθεσία Κυριαζή Χαρατσάρη», *Νέα Αλήθεια*, 9.4.62.

<sup>387</sup> Γιάννης Νικολόπουλος, «Ελεύθερο Θέατρο...», ό.π.

επιτυχών ψυχικών καταστάσεων», οι οποίες όμως δεν αρκούν «για τη δημιουργία ενός θεατρικού έργου».

Το σημείο στο οποίο συμφωνούν οι δύο κριτικοί είναι σε ό,τι αφορά τη σκηνοθεσία του Χαρατσάρη. Και οι δύο προβαίνουν σε γενναϊόδωρους επαίνους. Γράφει ο Νικολόπουλος:

Ο κ. Χαρατσάρης έδωσε –με τον καλύτερο τρόπο– και στα τρία μονόπρακτα, κατ' αρχήν, ό,τι ζητούσαν οι συγγραφείς τους. Αλλά δεν σταμάτησε εκεί. Η προσωπική του σφραγίδα μπήκε και εκεί όπου το θεατρικό κείμενο χώλαινε, προσπαθώντας να το αναδείξει όσο μπορούσε περισσότερο. Έτσι ένα έργο εντελώς ακατανόητο –το *Δωμάτιο*– το έδωσε με τον πιο απλό και σωστό τρόπο (χωρίς ωστόσο να καταφέρει να το σώσει).

Ακόμα πιο θετικός είναι ο κριτικός της *Νέας Αλήθειας*:

Για τη σκηνοθετική και παιδαγωγική ικανότητα του Κυριαζή Χαρατσάρη γράψαμε κι άλλοτε. Όπως και τις άλλες φορές, ο εξαιρετος καλλιτέχνης μας παρουσίασε μιαν εργασία άψογη. Ετόνισε ό,τι καλό διέθετε το έμψυχο του υλικό σκεπάζοντας του καθενός τις ατέλειες. Η εργασία του Κυριαζή Χαρατσάρη, όπως και τις προηγούμενες φορές, έφερε τη σφραγίδα της αληθινής δημιουργίας.<sup>388</sup>

Ο ίδιος κριτικός χαρακτηρίζει τον σκηνογράφο Θανάση Νέτα «καλλιτέχνη πραγματικό με βάθος και καλαισθησία», ο οποίος κατάφερε να δώσει «ξεχωριστό σχήμα» σε καθένα από τα τρία μονόπρακτα. Επίσης στέκεται στην ερμηνεία της Πέρης Ποράβου στο ρόλο της κ. Ρόουζ Χαντ, την οποία ξεχώρισε ανάμεσα στους υπόλοιπους ηθοποιούς.

Η ευκολία με την οποία μετέπιπτε από τη μια ψυχική κατάσταση στην άλλη ήταν αποτέλεσμα σκληρής θετικής εργασίας. Τον ρόλο της τον συγκρότησε εμβαθύνοντας στις πιο ασήμαντες λεπτομέρειες και τον ερμήνευσε τόσο ζωντανά που τον έκανε προσιτό και στον πιο τελευταίο θεατή. Κοντά της οι άλλοι συνάδελφοί της παίζανε τους ρόλους τους με άνεση αφάνταστη, όλο το έργο δεν προβλήθηκε ανάγλυφο με την ιδιότυπή του ατμόσφαιρα, την τόσο αληθινή που ο απλός αναγνώστης, πίσω από τα κοινότατα λόγια του κειμένου θα 'ταν αδύνατο να υποψιαστεί.

---

<sup>388</sup> «*Τρεις μορφές, τρεις εικόνες...*», ό.π.

Από την άλλη μεριά, ο Νικολόπουλος, χωρίς να δίνει συγκεκριμένες πληροφορίες, που θα μας βοηθούσαν να καταλάβουμε κάπως τη σκηνοθετική γραμμή του Χαρατσάρη, και χαρακτηρίζοντας τις ερμηνείες «ευσυνείδητες» και τη σκηνογραφική επιμέλεια του Θανάση Νέτα «σωστή», εν κατακλείδι χαρακτηρίζει την παράσταση «επιτυχημένη». Πάντως, οι έστω και ελλιπείς περιγραφές των δύο κριτικών για τον τρόπο με τον οποίο αποδόθηκε το έργο παραπέμπουν σε μια σκηνοθεσία όχι προκλητική όσον αφορά τα μέσα και τους ερμηνευτικούς τρόπους, η οποία για τον Νικολόπουλο δεν κατάφερε να εξηγήσει το έργο, ενώ για τον συνάδελφό του υπήρξε καταλύτης στην ερμηνεία του, ακόμα και σε σχέση με τον πιο ανυποψίαστο θεατή.

Παρά τις δύο σχετικά εκτενείς κριτικές, είναι παρακινδυνευμένο να προβούμε σε διατύπωση συμπερασμάτων χωρίς να έχουμε στη διάθεσή μας ένα ικανό δείγμα κριτικών κειμένων. Πάντως, είναι φανερό η ταύτιση των θέσεων του Νικολόπουλου με τα όσα ειπωθήκαν και στην περίπτωση της Πειραματικής Σκηνης για το έργο, αν μας ενδιαφέρει μια τέτοια σύγκριση. Η απουσία λογικής και το ακατανόητο περιεχόμενο του *Δωματίου* αποτέλεσαν και στα δύο ανεβάσματα, σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη, κοινό τόπο. Ωστόσο, η ύπαρξη της δεύτερης, απόλυτα θετικής κριτικής για την παράσταση του Χαρατσάρη επιτρέπει να εικάσουμε ότι στο δεύτερο ανέβασμα του *Δωματίου* σημειώθηκε κάποια πρόοδος ως προς την κατανόηση του Πίντερ, που επηρέασε θετικά και την υποδοχή του. Άλλωστε, είναι φανερό ότι οι δύο σκηνοθετικές εκδοχές του *Δωματίου* ήταν απολύτως διαφορετικές μεταξύ τους και ίσως το μόνο κοινό τους σημείο ήταν η νεαρή ηλικία των ηθοποιών που συμμετείχαν. Επίσης, το καλλιτεχνικό κύρος του Χαρατσάρη, που όταν ανέβασε το *Δωμάτιο* ήταν ήδη ένας ώριμος και έμπειρος σκηνοθέτης, είναι βέβαιο ότι λειτούργησε προς όφελος της αποδοχής του έργου από την πλευρά της κριτικής, αλλά και του κοινού, αφού όπως φαίνεται οι παραστάσεις πραγματοποιήθηκαν σ' ένα γεμάτο θέατρο.

Ο Κυριαζής Χαρατσάρης θα ανεβάσει και δεύτερο έργο του Πίντερ στη διάρκεια της σκηνοθετικής του καριέρας, και μάλιστα σε πανελλήνια πρώτη. Πρόκειται για το *Ένας ασήμαντος πόνος*, γραμμένο το 1958, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη σκηνή<sup>389</sup> τον Ιανουάριο του 1961, σε σκηνοθεσία Ντόναλντ Μακγουίνι (Donald McWhinnie) στο Arts Theatre Club στο Λονδίνο και ακολούθως στο Criterion Theatre, μαζί με άλλα δύο μονόπρακτα το *Lunch Hour* (*Ωρα για το*

---

<sup>389</sup> Γράφτηκε αρχικά κατά παραγγελία, προκειμένου να παρουσιαστεί στο ραδιόφωνο.

γεύμα) του Τζόν Μόρτιμερ και *The Form* (Το έγγραφο) του Νόρμαν Φρέντερικ Σίμπσον (Norman Frederick Simpson), με τον γενικό τίτλο *Three* (Τρία). Το εξαιρετικά ενδιαφέρον στην παράσταση του Χαρατσάρη είναι ότι παρουσίασε και το μονόπρακτο του Μόρτιμερ, δηλαδή το πρόγραμμα περιελάμβανε το *Ένας ασήμαντος πόνος* και το *Ωρα για το γεύμα*. Φυσικά δεν πρόκειται για σύμπτωση, πολύ μάλλον που ο Τζον Μόρτιμερ ήταν εντελώς άγνωστος στην Ελλάδα. Ο Χαρατσάρης γνώριζε επομένως την ύπαρξη της συγκεκριμένης παράστασης. Δεν είναι απαραίτητο να την είχε δει ο ίδιος, αρκεί να ενημερώθηκε με κάποιο τρόπο για αυτήν, είτε μέσω φίλων του στο Λονδίνο είτε διαβάζοντας τα καλλιτεχνικά νέα στον βρετανικό Τύπο της εποχής. Είναι πάντως φανερό ότι επρόκειτο για έναν σκηνοθέτη ενημερωμένο, που επιδίωκε την πληροφόρηση για τις εξελίξεις στο χώρο του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Στις 18.3.1963 ο Χαρατσάρης παρουσίασε λοιπόν στο κοινό της Θεσσαλονίκης τα μονόπρακτα *Ένας ασήμαντος πόνος* του Πίντερ, *Ωρα για το γεύμα* του Μόρτιμερ, και τα δύο σε μετάφραση Κωστούλας Μητροπούλου, καθώς και το *Γέρικο ηλιοτρόπιο και πιρουέτες* της ίδιας της Μητροπούλου, υπό τον γενικό τίτλο *Πρόσωπα σε χρόνο και χώρο*, με σκηνικά-κοστύμια της Κάτιας Μητροπούλου. Ήταν το τελευταίο πρόγραμμα της περιόδου 1962-63 και πραγματοποιήθηκαν οκτώ<sup>390</sup> συνολικά παραστάσεις στο θέατρο Θυμέλη. Αν αναζητήσουμε τι συνδέει τα τρία κείμενα, πέρα από το κοινό ύφος που εξασφαλίζεται από το γεγονός ότι η συγγραφέας του ενός είναι και η μεταφράστρια των δύο άλλων, θα σταματήσουμε στο θέμα του χρόνου. Άλλωστε, και από το κείμενο του προγράμματος προκύπτει ότι και τα τρία αυτά έργα πρόσφεραν τη δυνατότητα στον σκηνοθέτη να προβληματιστεί πάνω στο ζήτημα του χρόνου και της επιρροής του πάνω στα πρόσωπα, πράγμα που υπαινίσσεται και ο τίτλος της παράστασης. Στην περίπτωση του Μόρτιμερ, παρακολουθούμε «μια ‘κλεμμένη’ ώρα που ανήκει σε δυο ερωτευμένους που δεν μπόρεσαν να ξεπεράσουν τον εαυτό τους και το χώρο τους, και να αναγνωριστούν»,<sup>391</sup> στο μονόπρακτο της Μητροπούλου, το κεντρικό πρόσωπο, μια ηθοποιός, βρίσκεται χαμένη ανάμεσα στον πραγματικό χρόνο και τον χρόνο της μνήμης και τέλος στον Πίντερ, τα δύο «μοναχικά πρόσωπα του έργου»<sup>392</sup> αντιμετωπίζουν τους φόβους και τις αγωνίες τους σε χρόνους και χώρους

<sup>390</sup> Παίχτηκε τέσσερις συνεχόμενες Δευτέρες, σε απογευματινή και βραδινή παράσταση, συγκεκριμένα στις 18.3.1963, 25.3.1963, 1.4.1963 και 8.4.1963.

<sup>391</sup> Πρόγραμμα της παράστασης *Πρόσωπα σε χρόνο και χώρο*: Χάρολντ Πίντερ, *Ένας ασήμαντος πόνος*, Τζον Μόρτιμερ, *Ωρα για το γεύμα* και Κωστούλας Μητροπούλου, *Γέρικο ηλιοτρόπιο και πιρουέτες*, Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης: τρίτη περίοδος, 1962-1963.

<sup>392</sup> Ο.π.

παράλληλους, που δεν τέμνονται ποτέ. Το έργο του Μόρτιμερ άνοιγε την παράσταση, ακολουθούσε της Μητροπούλου και τέλος του Πίντερ,<sup>393</sup> ενώ η διάρκειά τους ήταν 30', 35' και 60' λεπτά αντιστοίχως.<sup>394</sup>

Όσον αφορά τη διανομή, ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρακάτω πληροφορία που εντοπίστηκε σε δελτίο τύπου του *Ελληνικού Βορρά*:

Επίσης εις εξαιρετικώς ενδιαφέροντα ρόλον παρουσιάζεται και ο σκηνοθέτης του τριπτύχου Κυριαζής Χαρατσάρης, ως επίσης και η χορεύτρια Αλίκη Ουσταμπασίδου, μαθήτρια της σχολής χορού Μαίρης Λιάτσου, παραχωρηθείσα από την καθηγήτριά της, να συμπράξει ευγενώς.<sup>395</sup>

Η Αλίκη Ουσταμπασίδου συμμετείχε στο μονόπρακτο *Γέρικο ηλιοτρόπιο και πιρουέτες* ενώ ο Κυριαζής Χαρατσάρης πήρε μέρος στο *Ένας ασήμαντος πόνος*, κρατώντας για τον εαυτό του τον βωβό και σίγουρα μυστηριώδη ρόλο του Σπιρτά.<sup>396</sup>

Στο ανυπόγραφο κείμενο που περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα της παράστασης βλέπουμε όλους τους προβληματισμούς του σκηνοθέτη σε σχέση με το έργο του Πίντερ, το οποίο χαρακτηρίζει ακόμα πιο δύσκολο από το *Δωμάτιο*:

Ίσως γιατί το πρόβλημα της μόνωσης, όχι απλά της «μοναξιάς», είναι εδώ η αιτία για να «εκφραστεί» το δράμα – ένα δράμα, που δεν είναι καν μια ιστορία με αρχή, μέση και τέλος. Είναι πολλές μαζί «αιχμές», για πολλά μαζί δράματα που δεν ειπώθηκαν ποτέ, ίσως γιατί η «έκφρασή» τους θα ξεπερνούσε τη δύναμη αυτών των δυο ανθρώπων που τα έζησαν. Αυτή και μόνον είναι η δυσκολία με τις παράλληλες ιστορίες της Φλώρας και του Έντουαρντ, στον *Ασήμαντο πόνο*: είναι αυτή η αιώνια δυσκολία να «χωρέσουμε» σε λέξεις, όλα όσα χώρεσαν σε μίαν ολόκληρη ζωή.<sup>397</sup>

Ο Χαρατσάρης, με λίγα λόγια, εξηγεί γιατί δεν είναι παράλογη η επιλογή του Πίντερ να ακολουθήσει μια αφήγηση που δεν υπακούει στο αριστοτελικό πρότυπο αφήγησης και ερμηνεύει τον ιδιαίτερο τρόπο που επικοινωνούν μέσα στο έργο η Φλώρα και ο

<sup>393</sup> Υποθέτουμε ότι αυτή ήταν η σειρά παρουσίασης, με βάση τη σειρά αναγραφής των τριών μονοπρακτών στο πρόγραμμα της παράστασης που φυλάσσεται στη συλλογή του Θεατρικού Μουσείου.

<sup>394</sup> Οι διάρκειες είναι σημειωμένες χειρόγραφα στο πρόγραμμα της παράστασης.

<sup>395</sup> [Ανυπόγραφο], «Τρία μονόπρακτα από το Ελεύθερο Θέατρο», *Ελληνικός Βορράς*, 17.3.1963.

<sup>396</sup> Έτσι αποδόθηκε ο ρόλος «Matchseller» από την Κωστούλα Μητροπούλου. Ωστόσο θεωρούμε σωστότερη την επιλογή του Δημήτρη Ναζίρη, ο οποίος απέδωσε τη λέξη στα ελληνικά ως ο «Σπιρτοπώλης», στη μετάφρασή του, το 2006. Από δω και στο εξής θα χρησιμοποιούμε την εκδοχή του Ναζίρη.

<sup>397</sup> Πρόγραμμα της παράστασης: *Πρόσωπα σε χρόνο και χώρο*, ό.π.

Έντουαρντ. Πίσω από τις ασήμαντες, καθημερινές κουβέντες τους κρύβονται όλες οι «αιχμές» που απευθύνουν ο ένας στον άλλον. Η ιδέα ότι το νόημα των πραγμάτων είναι αδύνατο να χωρέσει στις λέξεις, είναι μια άποψη που υποστήριζε ο Πίντερ, και πιθανότατα ο Χαρατσάρης είτε το γνώριζε ως δήλωση είτε το διέκρινε πίσω από τις γραμμές του ίδιου του έργου. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδει ο σκηνοθέτης στον ρόλο του Σπιρτοπώλη:

Το «στήσιμο» του έργου είναι μοναδικό: εκείνο το απίθανο εύρημα του βωβού προσώπου, με την αιγυματική παρουσία του, τη σχεδόν «αυθαίρετα κατασκευασμένη» από τα δύο μοναχικά πρόσωπα του έργου, είναι η ίδια η παρουσία οποιουδήποτε «μυστικού τρόμου» της καθημερινής ήσυχης ζωής, που «σπάει» το χώρο της σιωπής του άντρα και της γυναίκας, και τους αναγκάζει να «εκφραστούν», σε παράλληλες όμως τροχιές έκφρασης, γιατί σ' αυτή την τέλεια μόνωσή τους, οι «γέφυρες» θα έμοιαζαν ψεύτικα κατασκευάσματα που θα χρησίμευαν ίσως για οποιαδήποτε εύκολη λύση στο «δράμα» – πράγμα που, ο συγγραφέας, φανερά δεν το θέλησε, απ' την αρχή.<sup>398</sup>

Πολλά γράφτηκαν μέχρι σήμερα, όπως είδαμε και στο πρώτο μέρος, για τον μυστηριώδη ρόλο του Σπιρτοπώλη και για τη λειτουργία του μέσα στην αφήγηση. Η ιδέα της αμφισβήτησης της ύπαρξης του Σπιρτοπώλη εκφράσθηκε, όπως αναφέραμε, και από τον Έσλιν και συνδέθηκε με τον αρχικό προορισμό του έργου που ήταν το ραδιόφωνο:

Όμως στη ραδιοφωνική του μορφή το έργο δεν γίνεται παρά να είναι πιο αποτελεσματικό, γιατί τότε μπορεί να μείνει ανοιχτό το αν ο κεντρικός χαρακτήρας, ο Σπιρτοπώλης, που ποτέ δεν μιλάει, στην πραγματικότητα υπάρχει ή δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια προβολή των φόβων των δύο άλλων χαρακτήρων.<sup>399</sup>

Υπαρκτό πρόσωπο ή πλάσμα της φαντασίας των δύο άλλων πρωταγωνιστών, ο ρόλος του Σπιρτοπώλη ερμηνεύθηκε από τον Χαρατσάρη, γεγονός στο οποίο έδωσε έμφαση ο Τύπος.

Εντοπίσαμε μόνον τρεις κριτικές για τη συγκεκριμένη παράσταση, πράγμα που κάνει δύσκολη τη διαμόρφωση μιας εικόνας για την πρόσληψη του έργου,

---

<sup>398</sup> Ο.π.

<sup>399</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 77.

ωστόσο θα λέγαμε ότι είναι αρκετές για να περιγράψουν το κλίμα υποδοχής του Πίντερ στη Θεσσαλονίκη. Άξιος προσοχής, πάντως, παραμένει ο τρόπος με τον οποίο μιλούν ο Γ. Κ. Ζωγραφάκης και ο Νίκος Μπακόλας για το ίδιο το εγχείρημα του Ελεύθερου Θεάτρου, καθώς και για τη συμβολή του στην πρόοδο της καλλιτεχνικής ζωής της πόλης. Γράφει ο Ζωγραφάκης:

Η νέα του προσφορά μια εκδήλωση καλλιτεχνική προσεγγιγμένης ποιότητας που μαρτυρεί τη μόρφωση, την εκλεκτικότητα, το προηγμένο αισθητήριο και την πολυεδρική πείρα του εμψυχωτού Κ. Χαρατσάρη, έρχεται να βεβαιώσει, να ενισχύσει, να εδραιώσει στη συνείδησή μας την αξία όχι πια του πειράματος αλλά της παράδοσης που έχει σταθεροποιηθεί και αποδίδει στ' αλήθεια, «αγλαούς» καρπούς.<sup>400</sup>

Από την πλευρά του ο Μπακόλας χαρακτηρίζει το Ελεύθερο Θέατρο «ζωντανό καλλιτεχνικό οργανισμό» που φέρνει σε επαφή το κοινό της Θεσσαλονίκης με έργα νέων ελλήνων συγγραφέων, όπως η Μητροπούλου και ξένων «πρωτοποριακών» δραματουργών, όπως οι Πίντερ και Μόρτιμερ, ενώ παράλληλα τονίζει ότι «το Ελεύθερο Θέατρο αποτελεί την πιο βάσιμη ελπίδα δημιουργίας δικού μας πραγματικά δικού μας θεάτρου». Στη συνέχεια ο κριτικός παροτρύνει πρωτίστως το θεατρόφιλο κοινό της πόλης και δευτερευόντως τους αρμοδίους, να ενισχύσουν οικονομικά με κάθε τρόπο το εγχείρημα και να συμβάλουν «στην επιβίωση και πρόοδό του».<sup>401</sup>

Όσον αφορά το μονόπρακτο του Πίντερ, ο Ζωγραφάκης επιλέγει να αναφερθεί στις ερμηνείες των τριών πρωταγωνιστών του και κυρίως στο ρόλο που ανέλαβε ο Χαρατσάρης. Η Πέρη Ποράβου ως Φλώρα και ο Νίκος Βλαχόπουλος ως Έντουαρντ «στάθηκαν ισάξια πλάι στον δάσκαλό τους που έπλασε ένα υποβλητικό, δύσκολο ρόλο σχεδόν παντομίμας. Του επέτρεψε να μας δώσει ένα υποδειγματικό πρόσωπο συμβόλου, χωρίς χρονική ή εκτατική υπόσταση».<sup>402</sup> Πάντως, δεν εκφέρει κάποια συγκεκριμένη κρίση για το ίδιο το έργο, και παρά το γεγονός ότι αρχικά χαρακτηρίζει «το τρίπτυχο» που παρουσιάστηκε στη Θυμέλη «άνισο σε ποιότητα», δεν διευκρινίζει στη συνέχεια ποιο ή ποια μονόπρακτα του φάνηκαν λιγότερο αξιόλογα. Στέκεται πάντως στις δυσκολίες που πρέπει να αντιμετωπίσαν όλοι οι

<sup>400</sup> Γ. Κ. Ζωγραφάκης, «Το Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης του Κυρ. Χαρατσάρη. Από το πρώτο του ξεκίνημα έως τις σημερινές αναμφισβήτητες επιτυχίες του», *Νέα Αλήθεια*, 1.4.1963.

<sup>401</sup> Νίκος Μπακόλας, «Μονόπρακτα Πίντερ, Μόρτιμερ, Κωστοπούλου [sic]. Πρόσωπα σε χρόνο και χώρο. Ελεύθερον Θέατρον Κυριαζή Χαρατσάρη», *Ελεύθερος Λαός*, 24.3.1963.

<sup>402</sup> Γ. Κ. Ζωγραφάκης, «Το Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης του Κυρ. Χαρατσάρη...», ό.π.

ηθοποιοί για να φέρουν σε πέρας τους «δυσπρόσιτους» ρόλους τους και καταλήγει: «Η σκηνοθεσία του Χαρατσάρη και οι σκηνογραφίες της Κάτιας Μητροπούλου υπεγράμμισαν διακριτικά το υπερβατικό ‘κλίμα’ των τριών μονοπράκτων, με την απλότητα που χαρακτηρίζει την καθαρή τέχνη».

Ο Μπακόλας, από την άλλη, βρίσκει «πρωτοποριακό και πειραματικό» τον χαρακτήρα των τριών μονοπράκτων, εκφράζει όμως τις αμφιβολίες του για το αν είναι «αφομοιώσιμη» μια τέτοια παράσταση από το κοινό, δεν βλέπει «την ανάγκη τόσο ταχείας προωθήσεως των νέων καλλιτεχνών μέχρι τις θέσεις αυτές της σύγχρονης θεατρικής τέχνης».<sup>403</sup> Ωστόσο, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η παρουσίαση αυτού του προγράμματος από το Ελεύθερο Θέατρο «αποτελεί μια απόδειξη θάρρους και μια απόδειξη δίψας για πρόοδο και ενημέρωση». Αντίθετα με τον Ζωγραφάκη, θεωρεί ότι δεν μπορεί να μιλήσει «για την απόδοση των ηθοποιών», εφόσον αδυνατεί να κατανοήσει το νόημα του ίδιου του έργου: «Από του Πίντερ το μονόπρακτο [...] ο θεατής δεν καταλαβαίνει και πολλά πράγματα, όσο κι αν προσπαθήσει», γράφει. Και περιορίζεται στη διαπίστωση ότι «η Πέρη Ποράβου, ο Νίκος Βλαχόπουλος κι ο Κυριαζής Χαρατσάρης κατέβαλαν φανερές προσπάθειες για να ζωντανέψουν το κείμενο». Παρά την εκτενή εισαγωγή της κριτικής με τα πολύ γενναιόδωρα σχόλια για τον Χαρατσάρη και το σημαντικό του έργο, λείπει έστω και ένας μικρής έκτασης σχολιασμός της σκηνοθεσίας του. Μόνο για τις σκηνογραφίες της Κάτιας Μητροπούλου σημειώνεται ότι είναι «λιτές και σωστές όλες τους».

Σε διαφορετικό πλαίσιο κινείται η τρίτη κριτική, αυτή του Γιώργου Κιτσόπουλου, σύμφωνα με την οποία το μόνο κοινό σημείο ανάμεσα στα τρία μονόπρακτα υπήρξε το ζήτημα του χρόνου και η λειτουργία του στην αφήγηση. Ο κριτικός εκδηλώνει από την πρώτη στιγμή την προτίμησή του στα δύο αγγλικά έργα, τα οποία διαχωρίζει απόλυτα από το ελληνικό:<sup>404</sup>

Έντονο μέχρι και του εξωπραγματικού το πρώτο,<sup>405</sup> λεπτότατα σχεδιασμένο και άψογα ψυχογραφημένο το δεύτερο,<sup>406</sup> μελοδραματικό κι εξαντλητικά επίμονο για να

<sup>403</sup> Νίκος Μπακόλας, «Μονόπρακτα Πίντερ, Μόρτιμερ, Κωστοπούλου...», ό.π.

<sup>404</sup> Μάλιστα είναι τόσο απόλυτος στην αρνητική κριτική του μονόπρακτου της Μητροπούλου, που προκαλεί την αντίδραση ενός νέου ηθοποιού της Θεσσαλονίκης του Γιώργου Μάζη, ο οποίος στέλνει εκτενή «απάντηση» στην κριτική του Κιτσόπουλου που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Ελεύθερος Λαός* στις 3.4.63.

<sup>405</sup> Αναφέρεται στο *Ένας ασήμαντος πόνος*.

<sup>406</sup> Αναφέρεται στο *Ωρα για το γεύμα*.

είναι πρωτοποριακό το τρίτο, οπωσδήποτε τα μονόπρακτα αυτά μας φανέρωσαν τη διαφορά στάθμης ανάμεσα σε τρεις νέους θεατρικούς συγγραφείς.<sup>407</sup>

«Εσωτερικότητα» χαρακτηρίζει τα μονόπρακτα των δύο άγγλων συγγραφέων, σύμφωνα με τον Κιτσόπουλο, ενώ πέρα από τις όποιες διαφορές τους έχουν, ως «έργα σύγχρονα», ως κεντρικό υποκείμενο προβληματισμού τον άνθρωπο και «επιβάλλουν με την ‘παραλογική’ τους το δραματικό, όπως το αντιλαμβάνεται, το διαισθάνεται, ή όπως το απωθεί ο σημερινός άνθρωπος και δημιουργούν με τον τρόπο του το καθένα ένα είδος λύτρωσης». Είναι η πρώτη φορά που ένας κριτικός εντοπίζει αυτήν την πτυχή στο έργο του Πίντερ, το οποίο είχε επικριθεί ως τότε για το γεγονός ότι εγκαταλείπει τον θεατή στο σκοτάδι της ακατανοησίας, πολύ μακριά από την πολυπόθητη λύτρωση.

Ο συγκεκριμένος κριτικός αναφέρθηκε εκτενέστερα, σε σύγκριση με τους άλλους δύο, και στο θέμα της σκηνοθεσίας των έργων. Ειδικότερα για το *Ένας ασήμαντος πόνος*, του οποίου τη σκηνοθετική προσέγγιση φαίνεται να ξεχωρίζει, γράφει τα παρακάτω:

από την παράταση της πρώτης σκηνής, ως το βιαστικό ξετύλιγμα της πλοκής που οδηγεί στο παράφορο όσο κι απροσδόκητο τέλος, το βαθμιαίο ανέβασμα του τόνου της ερμηνείας έδειξε πως ο σκηνοθέτης στάθμισε την εξπρεσιονιστική πρόθεση του συγγραφέα, τη σεβάστηκε και δεν επιχείρησε –όπως συχνά εδώ συνηθίζεται– να τη στερεώσει σε νατουραλιστικές βάσεις. Μειονέκτημα η ύπαρξη –μονομερώς μάλιστα– του αυτοσχεδιασμού, που επιζητώντας να επεξηγήσει τη σκηνική τοποθέτηση, διέσπασε με κακά μελετημένες κινήσεις συχνά την ενότητα.

Από τα όσα σημειώνει στη συνέχεια, φαίνεται ότι ο «αυτοσχεδιασμός» μάλλον αναφέρεται στην ερμηνεία του Νίκου Βλαχόπουλου, ο οποίος «παρουσίασε κάπως υπερβολικά και σε ορισμένες στιγμές αυτοσχεδιασμού αδέξια, το ρόλο του Έντουαρντ». Για την Πέρη Ποράβου γράφει ότι ενώ ξεκίνησε «με κάποια νευρικότητα, ισορρόπησε σύντομα την εκφραστική της ένταση», για να ξεχωρίσει τελικά την ερμηνεία του Χαρατσάρη που «στον βωβό αλλά βασικό και αφάνταστα δύσκολο ρόλο του σπιρτοπώλη ήταν αξιοθαύμαστος». Όσο για τις «σκηνογραφίες»

---

<sup>407</sup> Γιώργος Κιτσόπουλος, «Πρόσωπα σε χρόνο και χώρο. Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης», *Ελληνικός Βορράς*, 29.3.1963.

της Κάτιας Μητροπούλου: «σχετικά φροντισμένες, αλλά κι απροσάρμοστες με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των δυο πρώτων ιδίως μονοπράκτων».

Φαίνεται, λοιπόν, ότι οι απόψεις των τριών κριτικών δεν συγκλίνουν ούτε και καταλήγουν σε κάποιο κοινό συμπέρασμα σε σχέση με τα έργα ή την παράσταση. Πάντως μόνον ο Κιτσόπουλος ξεχωρίζει το έργο του Πίντερ, και μάλιστα εκφράζεται με μεγάλη σιγουριά για την αξία του. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ερμηνεία του Χαρατσάρη στο ρόλο του Σπιρτοπώλη έκανε ιδιαίτερη εντύπωση, ίσως και επειδή επρόκειτο για έναν βωβό ρόλο με ειδικές απαιτήσεις και ο Χαρατσάρης κατάφερε να τον «ζωντανέψει» και να τον κάνει προσιτό στον θεατή. Άλλωστε, ήταν και πιο συμβατός στο ρόλο του Σπιρτοπώλη σε σχέση με τους δύο πολύ νέους ηθοποιούς που κλήθηκαν να ερμηνεύσουν τους ρόλους ενός μεσήλικου ζευγαριού. Κυρίως από τα όσα λέει ο Κιτσόπουλος αλλά και ο Ζωγραφάκης, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Χαρατσάρης επιχείρησε, χωρίς να καταφύγει σε «σκηνοθετισμούς», μια μη ρεαλιστική προσέγγιση των τριών μονοπράκτων, τουλάχιστον όσον αφορά στις ερμηνείες των ηθοποιών, με στόχο να συμβαδίσει με το ιδιαίτερο ύφος αυτών των «πρωτοποριακών» έργων.

Εντοπίσαμε στον Τύπο τρεις φωτογραφίες<sup>408</sup> της παράστασης στον *Ελληνικό Βορρά*, στον *Ελεύθερο Λαό* και στο αφιέρωμα της *Καθημερινής* για τον Χαρτσάρη. Στις δύο πρώτες βλέπουμε την Πέρη Ποράβου στο ρόλο της Φλώρας και τον Νίκο Βλαχόπουλο στο ρόλο του Έντουαρντ. Τα κοστούμια τους είναι σύγχρονα δεκαετίας '60 ρούχα, ενώ ο χώρος που απεικονίζεται στην πρώτη φωτογραφία είναι το γραφείο του Έντουαρντ, όπου δέχεται τον Σπιρτοπώλη στη δεύτερη σκηνή του έργου. Στο φόντο διακρίνεται ένας χάρτης, όπου φαίνεται σε πρώτο πλάνο η Αφρική, μια και ο Έντουαρντ στη συνάντησή του με τον Σπιρτοπώλη αναπτύσσει τη σχέση του με τη Μαύρη ήπειρο.<sup>409</sup> Η δεύτερη φωτογραφία είναι κοντινή και φαίνεται να απεικονίζει την έναρξη του έργου, όπου το ζευγάρι παίρνει το πρωινό του και μάλιστα τη στιγμή που ο Έντουαρντ καταδιώκει με μια εφημερίδα το έντομο που τους παρενοχλεί. Στην τρίτη φωτογραφία ο Χαρατσάρης, ως ρακέδνυτος Σπιρτοπώλης, βρίσκεται καθισμένος σε μια τύπου μπαρόκ πολυθρόνα και η Ποράβου γονατισμένη στο πάτωμα του κρατάει το χέρι, ενώ το πρόσωπο του πρώτου συσπάται σε μια γκροτέσκα γκριμάτσα. Ίσως να πρόκειται για κάποια απελπισμένη προσπάθεια να

<sup>408</sup> Φωτογραφίες στον *Ελληνικό Βορρά*, 22.3.1963, τον *Ελεύθερο Λαό*, 24.3.1963 και την *Καθημερινή*, 21.9.1997 (στο άρθρο του Γιώργου Χατζηδάκη «Κυριαζής (Ζήζος) Χαρατσάρης...»), ό.π. σ. 14.

<sup>409</sup> Βλ. Χάρολντ Πίντερ, *Ένας ασήμαντος πόνος*, μτφ. Δημήτρης Ναζίρης, *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 46, ό.π., σ. 33.

αρθρώσει λόγο, αυτός ο καταδικασμένος στη σιωπή χαρακτήρας. Βέβαια, τα όσα απεικονίζουν οι παραπάνω φωτογραφίες δεν υπογραμμίζουν το «υπερβατικό κλίμα» των μονοπράκτων που αναφέρει ο Ζωγραφάκης, αντίθετα δείχνουν ότι η Μητροπούλου περιορίστηκε στα εντελώς απαραίτητα σκηνικά αντικείμενα και ίσως για αυτό το λόγο ο Κιτσόπουλος μιλάει για «απροσάρμοστες σκηνογραφίες» που δεν απέδωσαν το κλίμα των δύο αγγλικών έργων.

Ο Χαρατσάρης, έχοντας ήδη στο ενεργητικό του μία σκηνοθεσία έργου του Πίντερ, δείχνει με την επιλογή του να ανεβάσει και δεύτερο έργο του ότι έχει αντιληφθεί την αξία του νέου βρετανού δραματουργού, ο οποίος έχει ως τότε αντιμετωπιστεί αρνητικά από την πλειοψηφία των ελλήνων κριτικών.

### **3. ΠΙΝΤΕΡΙΚΗ ΘΗΤΕΙΑ**



### 3.1. ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ

#### 3.1.1. Από τη σιωπή στον λόγο του Θεάτρου Τέχνης

Μετά τις πρώτες παραστάσεις έργων του Πίντερ (από τον Δημήτρη Κολλάτο και τον Κυριαζή Χαρατσάρη) θα ακολουθήσουν τρία χρόνια απόλυτης απουσίας του άγγλου δραματουργού από την ελληνική σκηνή. Αυτό σημαίνει ότι ο Πίντερ, παρά τη μεγάλη επιτυχία της παράστασης του *Επιστάτη* στο Λονδίνο το 1960, δεν έχει κερδίσει κάποια αναγνώριση στη χώρα μας. Σίγουρα η καριέρα του αλλάζει ριζικά με τον *Επιστάτη*, αφού, τουλάχιστον στη χώρα του, αποκαθίσταται το συγγραφικό του κύρος που είχε πληγεί με την αποτυχία του *Πάρτι γενεθλίων*. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι η διαδικασία αποδοχής του εκτός των βρετανικών συνόρων μπορούσε να ξεκινήσει αυτόματα. Μια σειρά από λόγους που έχουν σχέση με την κατάσταση του θεάτρου σε κάθε χώρα, το κύρος των σκηνοθετών που πρώτοι επιχείρησαν να ανεβάσουν Πίντερ, τον τρόπο που επέλεξαν να τον αποδώσουν, την πνευματική ωριμότητα κοινού και κριτικής, αλλά και την ιδιοσυγκρασία του κάθε λαού έπαιξαν το ρόλο τους στη διαδικασία αναγνώρισης του άγνωστου τότε συγγραφέα, σε παγκόσμιο επίπεδο.

Οι πρώτες παραστάσεις στην Ελλάδα, καθώς έγιναν από μικρά «περιθωριακά» σχήματα, από τη μια μεριά δεν είχαν μαζική απεύθυνση ώστε να εγγραφούν στη συνείδηση μεγάλης μερίδας του κοινού, και από την άλλη δεν κατάφεραν να αποσπάσουν τη θερμή αποδοχή της κριτικής ώστε τουλάχιστον να εντυπωθεί κάποια θετική άποψη για τον Πίντερ στους αναγνώστες. Ο Τύπος, όπως αναφέραμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, είχε ήδη αναφερθεί στην επιτυχία που σημείωνε ο *Επιστάτης* στο Λονδίνο, ενώ δύο βδομάδες μετά την παράσταση του Κολλάτου εντοπίζουμε στην *Καθημερινή* άρθρο-παρουσίαση κάποιων νέων σύγχρονων άγγλων δραματουργών, ανάμεσα στους οποίους συμπεριλαμβάνεται και ο Πίντερ. Πρόκειται για την ανταπόκριση της δημοσιογράφου Ντορίνα Ίνγκραμ (Dorina Ingram) από το Λονδίνο, η οποία λέει για τον Πίντερ και τα παρακάτω:

Το 1957 έγραψε τρία έργα: Το *Δωμάτιο*, τον *Βουβόν υπηρέτη* και το *Πάρτι των γενεθλίων*.<sup>410</sup> Παρ' όλο που το *Πάρτι των γενεθλίων*, όταν ανέβηκε για πρώτη φορά

---

<sup>410</sup> Ο τίτλος της παράστασης στο πρόγραμμα και στα δημοσιεύματα της εποχής είναι *Πάρτι γενεθλίων*. Ωστόσο, για λόγους ομοιομορφίας ακολουθήσαμε τη σημερινή ορθογραφία της λέξης πάρτι και

το 1957, κρίθηκε σαν αποτυχία, αργότερα έγινε δεκτό αν όχι σαν ένα «έλασσον αριστούργημα» καθώς ισχυρίστηκε κάποιος κριτικός, τουλάχιστον σαν ένας παράδοξα συναρπαστικός εφιάλτης συγκινήσεων. Εν τούτοις, χρειάστηκε ν' ανεβασθεί το 1960 ο *Επιστάτης* για ν' αναγνωρισθεί ο Πίντερ σαν θεατρικός συγγραφέας με ύφος προσωπικότατο.[...] Ο Πίντερ είναι «μαιτρ» του διαλόγου: Ανάγει το ευτελές, ανόητο και κενό των καθημερινών συζητήσεων σε κάτι το λαμπρότατα κωμικό, αλλ' οι ήρωές του φαίνονται ν' αναδύονται από τα σκότη και να επιστρέφουν σ' αυτά, αφού περάσουν μιάν ή δυο ώρες πάνω στη σκηνή.<sup>411</sup>

Σίγουρα ένα τέτοιο άρθρο, που στοχεύει στη γνωριμία του αναγνωστικού κοινού με έναν νέο δραματουργό και τη μέχρι τότε πορεία του στο εξωτερικό, είναι σταγόνα στον ωκεανό αν συγκριθεί με τις τόσες αρνητικές κριτικές που έλαβε το *Δωμάτιο* ως έργο και την επιρροή που ενδεχομένως είχαν αυτές στις συνειδήσεις ειδικών και μη. Μέχρι το 1966 δεν έχει ανέβει κανένα από τα μεγάλα έργα του Πίντερ στην Ελλάδα και η καθυστέρηση αυτή είναι πιθανό να συνδέεται ακριβώς με την αποθαρρυντική για έναν σκηνοθέτη ανταπόκριση της κριτικής, έστω και αν αυτή αφορούσε μονόπρακτα ερμηνευμένα από «πειραματικούς θιάσους». Από την άλλη μεριά δεν είναι και πολλοί οι θιασάρχες που ενδιαφέρονται για το σύγχρονο ξένο ρεπερτόριο, ειδικά αν συνδέεται με συγγραφικές απόπειρες που εμπεριέχουν το ρίσκο της μη ανταπόκρισης του κοινού και κατ' επέκταση της εμπορικής αποτυχίας.

Θα μπορούσε, λοιπόν, να μαντέψει κανείς ότι ο οργανισμός που ήταν λογικό να αναλάβει την ευθύνη της ουσιαστικής γνωριμίας με τον Πίντερ δεν θα ήταν άλλος από το Θέατρο Τέχνης, που έκανε το ίδιο και με άλλες περιπτώσεις σύγχρονων ξένων δραματουργών. Το Θέατρο Τέχνης ήταν πλέον θεσμός στα μέσα της δεκαετίας του '60, όταν είχε στο ενεργητικό του περί τα είκοσι χρόνια ζωής και εντατικής δράσης, έχοντας δημιουργήσει ένθερμους υποστηρικτές σε κοινό και κριτική. Όπως επισημαίνει ο Πλάτων Μαυρομούστακος:

στη συνείδηση του μεγάλου κοινού, που κατέβαινε συστηματικά τη σκάλα του Υπογείου και διαπαιδαγωγήθηκε από τις παραστάσεις του, το Θέατρο Τέχνης αντιμετωπιζόταν ως το θέατρο εκείνο που επιτελούσε καλλιτεχνικό και πνευματικό

---

γράψαμε παντού *Πάρτι γενεθλίων*, με εξαίρεση τις βιβλιογραφικές παραπομπές, όπου διατηρούμε κάθε φορά την ορθογραφία του πρωτοτύπου.

<sup>411</sup> Ντορίννα Ίνγκραμ, «Μερικά χρήσιμοι σκιαγραφία. Νέοι Άγγλοι θεατρογράφοι. Χάρολντ Πίντερ, Άρνολντ Ουέσκερ, Σήλα Ντήλανεϋ, Ρόμπερτ Μπολτ, Τζων Άρντεν, Ν. Φ. Σίμπσον, Άλαν Όουεν και Τζων Μόρτιμερ», *Η Καθημερινή*, 22.1.1961.

έργο αντάξιο ενός Εθνικού Θεάτρου, έναν πόλο θεατρικής δραστηριότητας ανάλογο με το Εθνικό Θέατρο, ίσως το αντίπαλο δέος.[...] Το Θέατρο Τέχνης σε όλη τη διάρκεια της ύπαρξής του ήταν το θέατρο εκείνο που παρουσίαζε τα έργα της ελληνικής και παγκόσμιας δραματικής γραφής τα οποία το Εθνικό Θέατρο δεν θα τολμούσε ποτέ να ανεβάσει, αγκυλωμένο σε ιδεολογικά ή και πολιτικά όρια που οφείλονταν στη στενή σύνδεσή του με τον κρατικό μηχανισμό.<sup>412</sup>

Και πράγματι ο Πίντερ ήταν ένας συγγραφέας «απαγορευμένος» για το Εθνικό της δεκαετίας του '60, όταν το ξένο ρεπερτόριο του θεάτρου αφορούσε έργα αναγνωρισμένων συγγραφέων που η φήμη και η αξία τους ήταν ήδη κατοχυρωμένη.<sup>413</sup> Το εξαιρετικά ενδιαφέρον στην περίπτωση του Εθνικού είναι ότι, παρά το γεγονός της αλλαγής πλεύσης που σημειώθηκε στο ρεπερτόριό του μετά τη Μεταπολίτευση, κανένα έργο του Πίντερ δεν παρουσιάστηκε σε καμία από τις σκηνές του μέχρι σήμερα.<sup>414</sup> Είναι πράγματι απορίας άξιο το ότι ο πιο αναγνωρισμένος στις μέρες μας βρετανός συγγραφέας, με παραστάσεις έργων του σε όλα τα μεγάλα θέατρα Ευρώπης και Αμερικής, δεν έχει φιλοξενηθεί ακόμα στην πρώτη κρατική μας σκηνή.

Το Εθνικό Θέατρο, της δεκαετίας του '60 με τον καλλιτεχνικό «καθωσπρεπισμό» που το χαρακτήριζε, δεν θα μπορούσε να πάρει το ρίσκο της παρουσίασης νέων συγγραφέων εντελώς αντισυμβατικών. Αυτόν τον ρόλο διεκδίκησε και κατάφερε να παίξει το Θέατρο Τέχνης, που σύμφωνα με τον ιδρυτή του «δεν θα χε κανένα λόγο ύπαρξης αν δεν διέφερε απόλυτα απ' τα υπάρχοντα θέατρα».<sup>415</sup> Γιατί ανάμεσα στους στόχους του ήταν και η καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του κοινού:

---

<sup>412</sup> Πλάτων Μαυρομούστακος, «Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης», στο: Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2008, σσ. 18-19.

<sup>413</sup> Φυσικά υπήρξαν και εξαιρέσεις, όπως για παράδειγμα τα *Οργισμένα νιάτα* του Τζον Όσμπορν (John Osborne), έργο που ανέβηκε από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, ήδη το 1960.

<sup>414</sup> Εντοπίζουμε σε κείμενο παρουσίασης του Πίντερ στο περιοδικό *Θέατρο* (τχ. 21, Μάιος-Ιούνιος 1965, σ. 9) την πληροφορία ότι ήταν στις προθέσεις του Μινωτή να ανεβάσει και να παίξει κάποιο έργο του Πίντερ στο Εθνικό, πράγμα που δεν συνέβη. Επίσης, στο *Βήμα* με ημερομηνία 11.9.1965 εντοπίζουμε ανακοίνωση του Εθνικού όπου αναφέρεται ότι ο *Επιστάτης* του Πίντερ περιλαμβάνεται στον προγραμματισμό του ρεπερτορίου της προσεχούς χρονιάς. Δεν γνωρίζουμε γιατί η παράσταση αυτή έμεινε στα σχέδια και δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Ενδεχομένως, ένας λόγος να ήταν ότι ο Κουν είχε ήδη κατοχυρώσει τα δικαιώματα του έργου για τον θιασό του.

<sup>415</sup> Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», *Διάλεξη που δόθηκε από τον Κάρολο Κουν στις 17 Αυγούστου 1943 για τον όμιλο φίλων του Θεάτρου Τέχνης*, στο: Κάρολος Κουν, *Για το θέατρο. Κείμενα και συνεντεύξεις*, Μάριος Πλωρίτης (πρόλογ.), Γιώργος Κοτανίδης (επιμ.), Αθήνα: Ιθάκη, 1981, σ. 13.

Και το κακόμοιρο το κοινό; Το κολακεύουμε με τα έργα που γράφουμε, το κολακεύουμε με το παίξιμό μας, του κολακεύουμε τα φθηνότερά του γούστα και το αποκοιμίζουμε. Δεν αυταπατώμαι διόλου με καμιά ρομαντική ουτοπία πιστεύοντας, όπως μερικοί, ότι το πλατύ κοινό έχει ένα σωστό κριτήριο και διψά για κάτι καλύτερο. Όχι!! Το πλατύ κοινό είναι ναρκωμένο, εμείς το ναρκώσαμε. Κι αν βαθύτερα, όπως κάθε άνθρωπος, ζητά κάτι καλύτερο, δεν έχει συναίσθηση ακόμη όχι το τι ζητά αλλά μήτε το ότι ζητά κάτι.<sup>416</sup>

Βέβαια, τα παραπάνω δεν σημαίνουν ότι το Θέατρο Τέχνης ήταν αδιάφορο για την εμπορική επιτυχία των παραστάσεών του, αφού δεν ήταν ένας θίασος επιχορηγούμενος και τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζε υπήρξαν κατά καιρούς πολύ έντονα, ωστόσο η συμμόρφωση με το κοινό γούστο δεν αποτέλεσε ποτέ ζητούμενο, πράγμα που φαίνεται και από τις επιλογές στο ρεπερτόριό του.<sup>417</sup> Οι παραστάσεις του και τα έργα που πρότεινε ήθελε να απευθύνονται όχι σε ένα «μυημένο» κοινό, ούτε σε κάποιο κοινό που προέρχεται από συγκεκριμένες τάξεις, αλλά σε όλους εκείνους που ήταν πρόθυμοι «να καταλάβουν και να πιστέψουν τον προορισμό ενός Θεάτρου Τέχνης».<sup>418</sup>

Ο Κουν μίλησε και για τον ρόλο που έπαιξε η παρουσίαση της σύγχρονης ξένης δραματουργίας στη διάπλαση της νέας γενιάς των ελλήνων συγγραφέων που εκκολαπτόταν στις δεκαετίες '50-'60. Από τον Ίψεν (Ibsen, Henrik) , τον Τσέχοφ, τον Πιραντέλο και τον Στρίντμπεργκ, το Θέατρο Τέχνης πέρασε στους

Μπρεχτ, Λόρκα, Μπέκετ, Τεννεσσή Ουίλιαμς, Πίντερ, Άλμπερτ, Ιονέσκο, Φο και άλλους. Έτσι προωθούσαμε συγχρόνως διπλούς στόχους: Πρώτα, τη γνωριμία και εξοικείωση του ελληνικού κοινού με τη σύγχρονη σκέψη, τη σύγχρονη ευαισθησία, τις σύγχρονες θεατρικές εμπειρίες και ύστερα, τη δυνατότητα σε νέους συγγραφείς για πνευματικούς ερεθισμούς, κι επαφή με στόχους, τάσεις και δομές που μας φανέρωναν τα μεγάλα ξένα πρότυπα της παγκόσμιας δραματουργίας. Πρέπει να πω, πως, συχνά, ούτε κι αυτό ήτανε εύκολο, εφόσον μέσα στο τότε πολιτικό και

<sup>416</sup> Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», ό.π., σ. 17.

<sup>417</sup> Με τη μοναδική εξαίρεση της δύσκολης οικονομικά περιόδου του Θεάτρου Τέχνης 1948-50 που οδήγησε και στο κλείσιμο του, όταν συμπεριλήφθηκαν στο ρεπερτόριο τα έργα: *Το στραβόξυλο*, του Ψαθά, *Ανώμαλος προσγείωσις*, των Γιαννακόπουλου και Σακελλάριου.

<sup>418</sup> Κάρολος Κουν, «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», ό.π., σ. 16.

κοινωνικό κλίμα, κάθετι νέο και προοδευτικό αντιμετωπιζότανε με τη μεγαλύτερη καχυποψία του κατεστημένου και με έντονες και συχνά απειλητικές αντιδράσεις.<sup>419</sup>

Αυτή η αναζήτηση των νέων τάσεων στο ευρωπαϊκό θέατρο αναπόφευκτα οδήγησε τον Κουν στην ανακάλυψη του Πίντερ. Όχι πολύ γρήγορα. Ενδεχομένως οι οικονομικές δυσκολίες τον εμπόδισαν να το κάνει νωρίτερα, ίσως ο βρετανός δραματουργός να μην υπέπεσε αρκετά νωρίς στην αντίληψή του. Αποτελεί πάντως θεατρικό γεγονός το ανέβασμα του *Επιστάτη* από το Θέατρο Τέχνης, σε πανελλήνια πρώτη, τον Μάρτιο του 1966. Πρόκειται για μία παράσταση ορόσημο που έμελλε να γνωρίσει επαναλήψεις και μεγάλη επιτυχία. Όσο για τη χρονική στιγμή, μάλλον ήταν κατάλληλη εφόσον το 1965-66 υπήρχε ένα γενικότερο κλίμα ανάτασης, ο Εμφύλιος φάνταζε μακρινός, το φοιτητικό κίνημα βρισκόταν στην κορύφωση των αγώνων του και η κυριαρχία της Δεξιάς είχε έπειτα από πολλά χρόνια κλονιστεί. Αν και τα πρώτα έργα του Πίντερ δεν κατατάσσονταν στην κατηγορία του πολιτικού θεάτρου, αυτός ο νέος τρόπος γραφής, όπου τα πρόσωπα και οι καταστάσεις ζωντάνευαν μέσα από την καθημερινότητα, η αφήγηση έμοιαζε αποσπασματική, ο λόγος λειτουργούσε περισσότερο στην κατεύθυνση του να καλύψει παρά να αποκαλύψει την αλήθεια, ενώ υπήρχε στην ατμόσφαιρα μια διάχυτη απειλή, είχε από τη φύση του κάτι αντισυμβατικό, σχεδόν «ανατρεπτικό».

Εκτός από την κατάλληλη χρονική στιγμή, θα λέγαμε ότι ο Κουν επέλεξε και το κατάλληλο έργο, προκειμένου να παρουσιάσει τον Πίντερ στο ευρύ κοινό. Ο *Επιστάτης* ήταν το αδιαμφισβήτητο αριστούργημα του Πίντερ και είχαν ήδη περάσει έξι χρόνια από τον θρίαμβό του στο Λονδίνο. Δεν θα ήταν εύκολο να «κατεδαφιστεί» από την κριτική. Επιπρόσθετα, ο *Επιστάτης* ήταν, και εξακολουθεί να είναι, ένα από τα περισσότερο κατανοητά έργα του Πίντερ από την άποψη της πλοκής και σίγουρα ένα λαμπρό παράδειγμα του προσωπικού του ύφους.

Από την παράσταση του *Επιστάτη* ξεκίνησε μια πορεία μακράς ενασχόλησης του Κουν με τον βρετανό δραματουργό. Τη δεκαετία του '60 θα ανεβάσει ακόμη δύο μεγάλα έργα του Πίντερ, σε πρώτη παρουσίαση στην Ελλάδα: τον *Γυρισμό* το 1967 και το *Πάρτι γενεθλίων* το 1969. Και τα δύο θα αντιμετωπίσουν τη γενική επίθεση της κριτικής, ενώ το πρώτο θα κατέβει εσπευσμένα λόγω της επιβολής της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Το 1973 θα παρουσιάσει, και πάλι σε πανελλήνια πρώτη, τους

---

<sup>419</sup> Κάρολος Κουν, «Το νεοελληνικό έργο στο Θέατρο Τέχνης», στο: Κάρολος Κουν, *Για το θέατρο. Κείμενα και συνεντεύξεις*, ό.π., σ. 88.

Παλιούς καιρούς και τέλος την *Προδοσία* το 1980, τα οποία θα έχουν την υποστήριξη της κριτικής, πράγμα που συνδέεται και με τη διεθνή πλέον αναγνώριση του Πίντερ από το '70 και μετά. Θα πρέπει να προσθέσουμε στη δουλειά του Θεάτρου Τέχνης πάνω στον Πίντερ την πρώτη παράσταση του μονόπρακτου *Τοπίο* το 1982, που παρουσιάστηκε μαζί με τα μονόπρακτα *Φαλακρή τραγουδίστρια* του Ιονέσκο, *Όχι εγώ* του Μπέκετ και *Η παρέλαση* της Λούλας Αναγνωστάκη, με τον γενικό τίτλο *Πρόσωπα του παραλόγου*, σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή.

Η αποτυχία του *Γυρισμού* και η σχετική αποτυχία του *Πάρτι γενεθλίων*, δεν αποθάρρυναν τον Κουν, ούτε μείωσαν το ενδιαφέρον του για τον Πίντερ, τον οποίο φαίνεται να παρακολουθεί ο έλληνας σκηνοθέτης σε κάθε μεγάλη του επιτυχία. Είναι ενδεικτικό ότι δεν ανέβασε ποτέ μονόπρακτα, ενώ αντίθετα σκηνοθέτησε μονόπρακτα των Μπέκετ, Ιονέσκο, Άλμπι (Edward Albee), Αραμπάλ (Fernando Arrabal) και πολλών άλλων, αποδεικνύοντας το αποκλειστικό του ενδιαφέρον για τα μεγάλα έργα του Πίντερ. Αυτά ενδεχομένως έδιναν και τη δυνατότητα στους ηθοποιούς του να αναμετρώνται με ρόλους σημαντικούς και σχετικά ισότιμους μεταξύ τους. Πρόκειται για έργα μικρής φόρμας που απαιτούν ένα σύνολο αξιόλογων ηθοποιών, ικανών να αντεπεξέλθουν στον νέο τρόπο γραφής άρα και ερμηνείας που πρότεινε ο Πίντερ. Γιατί ανάμεσα στους συγγραφείς του παραλόγου, ο Πίντερ διαφέρει σε ένα βασικό σημείο. Οι καταστάσεις που περιγράφει είναι αναγνωρίσιμες. Πολλές φορές ακραίες ή και απομακρυσμένες από τον κόσμο του θεατή, πάντως ποτέ ακατανόητες ή τοποθετημένες σε κάποιο εξωπραγματικό σύμπαν. Για να χρησιμοποιήσουμε τα ίδια τα λόγια του συγγραφέα, «αυτό που συμβαίνει στα έργα μου είναι ρεαλιστικό, αλλά αυτό που κάνω δεν είναι ρεαλισμός».<sup>420</sup> Ο ηθοποιός καλείται να βρει έναν νέο τρόπο έκφρασης που θα εξυπηρετεί αυτήν τη δύσκολη και περίπλοκη συνθήκη, να μπορεί να εντάσσεται σε ένα ρεαλιστικό περιβάλλον αλλά να ακολουθεί μια μη νατουραλιστική ερμηνεία.

Η ανακάλυψη μιας αποτελεσματικής προσέγγισης των χαρακτήρων στα έργα του Πίντερ, όπως επίσης και ενός ερμηνευτικού ύφους κατάλληλου για το είδος των έργων του, παραμένει ένα πρόβλημα δύσκολο και βασανιστικό στην περιγραφή. Για να περιπλέξει το πρόβλημα, ο Πίντερ τραβάει το χαλί κάτω απ' τα πόδια του ηθοποιού, θέτοντας σοβαρές αμφιβολίες σε σχέση με την αξιοπιστία της προσέγγισης

---

<sup>420</sup> Harold Pinter, όπως παρατίθεται στο: James H. McTeague, *Playwrights and Acting. Acting Methodologies for Brecht, Ionesco, Pinter, and Shepard*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994, σ. 77.

ενός χαρακτήρα μέσω των καθιερωμένων στο χρόνο μεθόδων υποκριτικής – ιδιαίτερος του συστήματος που αναπτύχθηκε από τον Στανισλάβσκι.<sup>421</sup>

Πέρα, λοιπόν, από τη θεματολογία ή τον ιδιαίτερο τρόπο γραφής, της νέας δραματουργίας που πρότεινε ο Πίντερ και που αποτελούσε πρόκληση για έναν σκηνοθέτη σαν τον Κουν, το ζήτημα των νέων ερμηνευτικών μεθόδων και κατ' επέκταση της υποκριτικής προσέγγισης των έργων του Πίντερ δεν μπορούσε να τον αφήσει αδιάφορο. Και αυτό το θέμα της αναζήτησης νέων ερμηνευτικών τρόπων θα πρέπει να λειτούργησε ως επιπλέον λόγος ενασχόλησης του Κουν με τη δραματουργία του Πίντερ.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα επιχειρηθεί μια όσο το δυνατόν λεπτομερής περιγραφή της σκηνοθετικής άποψης του Κουν για τον *Επιστάτη*, το *Πάρτι γενεθλίων*, τον *Γυρισμό*, τους *Παλιούς καιρούς* και την *Προδοσία*, όπως μπορούμε να την ανασυνθέσουμε μέσα από κριτικές, φωτογραφικό υλικό και μαρτυρίες. Θα εξετασθεί η υποδοχή που επιφύλαξε η κριτική για καθένα από αυτά τα έργα, όπως και για την εκάστοτε σκηνοθετική προσέγγισή τους. Συμπερασματικά, και επειδή οι παραστάσεις τοποθετούνται σε μια χρονική περίοδο σχεδόν 15 χρόνων, που ξεκινάει το 1966 και φτάνει στο 1980, θα προσπαθήσουμε να δούμε και εάν υφίσταται κάποια εξέλιξη στη σκηνοθετική ματιά του Κουν ή ακόμα κάποια αλλαγή στην τοποθέτησή του απέναντι στις «παγίδες» του πιντερικού ύφους.

### **3.1.2. Ο επιστάτης (1966)**

#### **3.1.2.1. Η υποδοχή του έργου**

Ο *Επιστάτης*, το δεύτερο κανονικής διάρκειας έργο του Πίντερ μετά το *Πάρτι γενεθλίων*, που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Λονδίνο τον Απρίλιο του 1960 στο Arts Theatre Club, ανέβηκε όπως είπαμε στην Ελλάδα έξι χρόνια αργότερα από το Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Κουν, στις 4 Μαρτίου 1966, στο κυκλικό θέατρο στο υπόγειο του Ορφέα. Τους τρεις ρόλους του έργου έπαιξαν ο Θύμιος Καρακατσάνης (Ντέιβις), ο Στέλιος Καυκαρίδης (Μικ) και ο Νίκος Χαραλάμπους

---

<sup>421</sup> James H. McTeague, *Playwrights and Acting. Acting Methodologies for Brecht, Ionesco, Pinter, and Shepard*, ό.π., σ. 77.

(Άστον). Η μετάφραση ήταν του Κώστα Σταματίου και τα σκηνικά της Σόφης Ζαραμπούκα.

Τα άλλα έργα που ανέβασε το Θέατρο Τέχνης<sup>422</sup> στη χειμερινή θεατρική περίοδο 1965-66 ήταν επίσης σύγχρονα και άπαιχτα στην Ελλάδα: *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ*; του Έντουαρντ Άλμπι και *Η δολοφονία του Μαρά* του Πέτερ Βάις (Peter Weiss).<sup>423</sup> Την ίδια περίοδο το Εθνικό ανεβάζει την *Κωμωδία των παρεξηγήσεων* του Σέξπιρ (William Shakespeare), τους *Βρικόλακες* του Ίψεν, την *Τρελή του Σαγιό* του Ζαν Ζιροντού (Jean Giraudoux), το *Ιερό σφάγιο* του Παντελή Πρεβελάκη και το *Επάγγελμα της κυρίας Γουόρεν* του Τζορτζ Μπέρναρντ Σο.<sup>424</sup> Ας σημειώσουμε ότι το 1965 αρχίζει τη λειτουργία του, στην ομώνυμη συνοικία της Αθήνας, το Θέατρο Νέας Ιωνίας. Πρόκειται για το πρώτο περιφερειακό θέατρο στην Ελλάδα με ιδρυτή τον Γιώργο Μιχαηλίδη που αντικατοπτρίζει τα γενικότερα αιτήματα της εποχής για ανανέωση, μέσα από την αμφισβήτηση του εμπορικού θεάτρου και την αποκέντρωση. Βρισκόμαστε σε μια περίοδο<sup>425</sup> όπου σταδιακά κάνουν την εμφάνισή τους νέα θεατρικά σχήματα που θέτουν σύγχρονους προβληματισμούς, είτε σε σχέση με τη θέση της νεοελληνικής δραματικής παραγωγής και της σύγχρονης ξένης δραματολογίας είτε σε σχέση με τις νέες θεατρικές φόρμες.

Η παράσταση του *Επιστάτη* ταξίδεψε και στη Θεσσαλονίκη, στο θέατρο Χατζόγκου,<sup>426</sup> στο πλαίσιο της περιοδείας του Θεάτρου Τέχνης το καλοκαίρι του 1969, όπου πλέον τον ρόλο του Άστον ερμήνευσε ο Ηλίας Λογοθέτης αντί του Νίκου Χαραλάμπους.<sup>427</sup> Τέλος, παίχτηκε σε επανάληψη στην Αθήνα και κατά τη χειμερινή περίοδο 1969-1970, σε εναλλασσόμενο πρόγραμμα με το *Πάρτι γενεθλίων*, με τους Θύμιο Καρακατσάνη, Ηλία Λογοθέτη, ενώ αυτήν τη φορά τον ρόλο του Μικ ανέλαβε ο Νίκος Μπουσδούκος στη θέση του Στέλιου Καυκαρίδη.<sup>428</sup> Οι επαναλήψεις της παράστασης, και μάλιστα σε ένα χρονικό διάστημα που εκτείνεται από το 1966 στο

---

<sup>422</sup> Εάν δεν σημειώνεται κάτι διαφορετικό όταν αναφερόμαστε σε ανεβάσματα του Θεάτρου Τέχνης εννοείται ότι τη σκηνοθεσία υπογράφει ο Κάρολος Κουν.

<sup>423</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, ό.π., σσ. 289-295.

<sup>424</sup> Βλ. Ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr/plays.aspx>

<sup>425</sup> Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε σημείο έναρξης αυτής της περιόδου την ίδρυση της Δωδέκατης Αυλαίας το 1959.

<sup>426</sup> Η παράσταση παίχτηκε στη Θεσσαλονίκη για διάστημα δέκα ημερών, από 12.9.69 μέχρι 21.9.69, με βραδινές και κάποιες απογευματινές παραστάσεις, όπως εντοπίζουμε στην ειδική εφημερίδα *Μακεδονία* (12.9.69, 14.9.69, 16.9.69, 17.9.69, 18.9.69, 20.9.69, 21.9.69).

<sup>427</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Θέατρο Τέχνης», *Μακεδονία*, 12.9.69.

<sup>428</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Εναλλασσόμενο ρεπερτόριο στο Θέατρο Τέχνης», *Το Βήμα*, 4.11.69.

1969, αποτελούν ένδειξη της καλλιτεχνικής της επιτυχίας, της ανταπόκρισης του κοινού αλλά και της κριτικής, όπως θα δούμε παρακάτω.

Στις κριτικές που είχαν γραφτεί για τα μονόπρακτα της Πειραματικής Σκηνής και του Ελεύθερου Θεάτρου Θεσσαλονίκης, είχε περιληφθεί και κάποια υποτυπώδης παρουσίαση του σχεδόν άγνωστου συγγραφέα. Στην περίπτωση του *Επιστάτη*, όμως, προηγήθηκαν της παράστασης εκτενή δημοσιεύματα σχετικά με το έργο του Πίντερ και ολοκληρωμένες παρουσιάσεις της δραματουργίας του. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει τη βαρύτητα της συγκεκριμένης παράστασης του Κουν, την προσμονή της επίσημης κριτικής για εκείνην, καθώς επίσης και την ανάγκη για πληρέστερη πληροφόρηση σε σχέση με το έργο του άγγλου δραματουργού που η φήμη του είχε πλέον εξαπλωθεί στην Ευρώπη.

Έτσι, ένα μήνα πριν από το ανέβασμα του έργου, δημοσιεύεται στην *Καθημερινή*, με την υπογραφή Σ.Ι.Α., εκτενές άρθρο για τον Πίντερ και τον *Επιστάτη*,<sup>429</sup> ακολουθεί στο *Βήμα* άρθρο του Μάριου Πλωρίτη,<sup>430</sup> ο οποίος είχε ήδη δημοσιεύσει στις 7 Νοεμβρίου του προηγούμενου χρόνου άρθρο σχετικό με τα έργα *Συλλογή* και *Εραστής*, με αφορμή την παρουσίασή τους στο Παρίσι σε σκηνοθεσία Κλοντ Ρεζί (Claude Régy).<sup>431</sup> Αν και θα αναφερθούμε σε αυτές στα επόμενα κεφάλαια, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι στη χρονιά του 1965 εντοπίζουμε διάφορες δημοσιεύσεις σχετικές με έργα του Πίντερ που δεν έχουν ακόμη παρουσιαστεί στην ελληνική σκηνή. Όσον αφορά στα δύο άρθρα του Πλωρίτη, ο κριτικός αναφέρεται και στις θέσεις του Πίντερ σε σχέση με το ζήτημα της ηθελημένης άρνησης, και όχι της αδυναμίας, των ανθρώπων να επικοινωνήσουν, στην πεποίθησή του δηλαδή ότι μέσα από τα λόγια τους προσπαθούν να κρυφτούν, ότι μάχονται να μη διακινδυνέψουν το ξεσκέπασμα της «εσωτερικής τους αθλιότητας» στους άλλους και ότι αντίθετα «επικοινωνούν πάρα πολύ, μέσα απ' τις σιωπές τους, μέσα από κείνα που αποσιωπούν».<sup>432</sup>

Ξεκινώντας από την ημερομηνία ορόσημο της παράστασης των *Οργισμένων νιάτων* στη λονδρέζικη σκηνή που σήμανε ίσως την καίρια αλλαγή πορείας στη βρετανική δραματουργία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο Πλωρίτης, καταλήγει να κατατάξει τον

<sup>429</sup> Σ.Ι.Α., «Εις το Θέατρον Τέχνης. Ο *επιστάτης*», *Η Καθημερινή*, 6.2.1966.

<sup>430</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Η ανθρώπινη διεκυστίδα. Ο Χάρολντ Πίντερ και ο *Επιστάτης*», *Το Βήμα*, 20.2.1966.

<sup>431</sup> Βλ. Μάριος Πλωρίτης, «Αυταπάτη και ψέμα. Αγωνία και μοναξιά στα Παρισινά θέατρα», *Το Βήμα*, 7.11.1965.

<sup>432</sup> Βλ. Μάριος Πλωρίτης, «Αυταπάτη και ψέμα...», ό.π. και Μάριος Πλωρίτης, «Η ανθρώπινη διεκυστίδα...», ό.π.

Πίντερ στους σημαντικότερους εκπροσώπους της γενιάς των «οργισμένων νέων», αναφέροντας ότι για πολλούς αποτελεί «το πιο πρωτότυπο, ανησυχητικό και ελκυστικό ταλέντο του θεατρικού Λονδίνου».<sup>433</sup> Με «αρχηγό», λοιπόν, τον Τζον Όσμπορν, η ομάδα των «οργισμένων νέων», «διαμαρτύρονταν για τη συμβατικότητα και την υποκρισία του αγγλικού τρόπου ζωής, για την ανηθικότητα της ηθικής του, για τον παραλογισμό της λογικής του, για την ταπεινότητα της αξιοπρέπειάς του».<sup>434</sup>

Ο Πλωρίτης επισημαίνει ότι από μια τέτοια γενιά ξεπήδησε ο Πίντερ που, μέσα από τη νέα θεματολογία αλλά και έναν διαφορετικό τρόπο γραφής, πρότεινε μια δραματουργία της καθημερινότητας, με αλληγορικές διαστάσεις για κάποιους. Αλληγορικές διαστάσεις, όπως θα δούμε παρακάτω, αναζήτησαν και οι έλληνες θεατρικοί κριτικοί στον *Επιστάτη*, ενώ ο συντάκτης της *Καθημερινής* (Σ.Ι.Α.) στη δική του παρουσίαση του συγγραφέα, αναφερόμενος στον *Επιστάτη* γράφει ότι πρόκειται για «έργο συμβολικό, που απαιτεί όμως νατουραλιστική υπόκριση, και λεπτομερειακήν ανάλυση».<sup>435</sup> Ωστόσο, ο Πλωρίτης στο άρθρο του εξέθεσε και την αντίθετη γνώμη του ίδιου του συγγραφέα, ο οποίος από τότε και μέχρι το τέλος της πορείας του επέμενε να αποκρούει την απόδοση συμβολικού χαρακτήρα στα έργα του.

Δεν ξεκινάω ποτέ από ιδέες ή αφηρημένες θεωρίες –γράφει– αλλά βρίσκω ένα ή δυο πρόσωπα σ’ ένα ειδικό περιβάλλον, τα φέρνω αντιμέτωπα, τ’ ακούω και παρακολουθώ τα βήματά τους... Μια και τα πρόσωπά «μου» έχουν δική τους ζωή κι ατομικότητα, αποστολή μου είναι να μην τα «βιάζω», να μην τ’ αναγκάζω να μιλάνε ψεύτικα, να τους αφήνω ελεύθερο το πεδίο που τους ανήκει.<sup>436</sup>

Και οι δύο αρθογράφοι αναφέρονται στην περίφημη πιντερική τεχνική, η οποία αποκαλύπτεται σε όλο της το μεγαλείο στον *Επιστάτη*. Ο Πλωρίτης αναλύει τον τρόπο που χτίζει ο Πίντερ τους χαρακτήρες του, χωρίς να τον απασχολεί «ούτε το παρελθόν, ούτε το παρόν, ούτε τα κίνητρα, ούτε οι προθέσεις»<sup>437</sup> των προσώπων, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην πραγματική ζωή, ενώ επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην αποκάλυψη των σχέσεων μεταξύ των ηρώων του, μέσα από έναν ελλειπτικό

<sup>433</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Η ανθρώπινη διελκυστίνδα...», ό.π.

<sup>434</sup> Ό.π.

<sup>435</sup> Σ.Ι.Α., «Εις το Θέατρον Τέχνης. *Ο επιστάτης*», ό.π.

<sup>436</sup> Βλ. Μάριος Πλωρίτης, «Η ανθρώπινη διελκυστίνδα...», ό.π.

<sup>437</sup> Ό.π.

διάλογο με πολλές παύσεις και επαναλήψεις.<sup>438</sup> Από την άλλη ο Σ.Ι.Α., αφού υπογραμμίζει το γεγονός ότι το έργο «παρουσιάζει αρτιότητα τεχνικής, συνέπεια και βάθος χαρακτήρων, μαζί μ' έναν περίεργο –για μας ίσως– γραφής»,<sup>439</sup> επισημαίνει παράλληλα κάτι πολύ σημαντικό, που θα απασχολήσει για καιρό τους ανθρώπους του θεάτρου: το ζήτημα της σχέσης του θεάτρου του Πίντερ με τον τόπο που το γέννησε, τη Βρετανία.

Ο Πίντερ, που στην πατρίδα του έχει μεγάλην απήχηση, παρουσιάζει για μας δυσκολίες αφομοιώσεως, γιατί είναι πάρα πολύ Άγγλος. Η σκέψη, το χιούμορ, οι χαρακτήρες, ο τρόπος που κινούνται τα πράγματα και ο κόσμος του αποτελούν και συνθέτουν καταστάσεις εντελώς ιδιότυπες. Γεγονός πιστοποιούμενο και από τις δυσκολίες που χρειάστηκε να ξεπεράσουν τα τρία νέα στελέχη του «Θεάτρου Τέχνης», που θα υποδυθούν τα πρόσωπα του *Επιστάτη*.<sup>440</sup>

Σημαντικό είναι να αναφέρουμε ότι πέρα από την ανάλυση του έργου ο Πλωρίτης αναφέρεται και στη «δυσκολότατη [...] σκηνική ανάπλαση των 'ερμητικών' προσώπων»<sup>441</sup> του Πίντερ, που παραπαίουν ανάμεσα στη δραματική ένταση και την ιλαρότητα. Παράλληλα, ο Σ.Ι.Α. επισημαίνει για τον *Επιστάτη* την αναγκαιότητα για απόλυτη ακρίβεια στο στήσιμο και για ερμηνείες που λειτουργούν συμπληρωματικά σε σχέση με τα όσα λέγονται.<sup>442</sup> Και οι δύο αρθρογράφοι, λοιπόν, εντόπισαν τις δυσκολίες που θα αντιμετώπιζε ο κάθε υποψήφιος σκηνοθέτης και ηθοποιός σε σχέση με τη σκηνική απόδοση ενός «πιντερικού» ύφους έργου, κάτι που ξεπερνάει το ζήτημα της κατανόησης του κειμένου και προχωράει στο πρακτικό ζήτημα του πώς τελικά ανεβαίνει ένα τέτοιο κείμενο και ποιες είναι οι ιδιαιτερότητες της προσέγγισής του.

Τα παραπάνω δημοσιεύματα προηγήθηκαν της παράστασης του Θεάτρου Τέχνης, την οποία παρακολούθησε η πλειοψηφία των θεατρικών κριτικών της εποχής. Κοινό τόπο αυτών των κριτικών αποτέλεσε η αναγνώριση της προσπάθειας του Κουν να συστήσει στο ελληνικό κοινό τους σημαντικούς ξένους «πρωτοποριακούς» συγγραφείς, καθώς επίσης και ο διαχωρισμός, αυτή τη φορά ακόμα πιο έντονα σε σύγκριση με την περίπτωση του Κολλάτου και του Χαρατσάρη,

<sup>438</sup> Βλ. ό.π.

<sup>439</sup> Σ.Ι.Α., «Εις το Θέατρον Τέχνης. *Ο επιστάτης*», ό.π.

<sup>440</sup> Ό.π.

<sup>441</sup> Βλ. Μάριος Πλωρίτης, «Η ανθρώπινη διελκυστίδα...», ό.π.

<sup>442</sup> Βλ. Σ.Ι.Α., «Εις το Θέατρον Τέχνης. *Ο επιστάτης*», ό.π.

της αξιολόγησης της σκηνοθεσίας από τη μια και του ίδιου του έργου από την άλλη. Οπωσδήποτε, το κύρος του «δασκάλου» Κουν στα μέσα της δεκαετίας του '60 ήταν πλέον αδιαμφισβήτητο, ακόμα και για τον πιο σκεπτικιστή κριτικό, οπότε ο παραπάνω διαχωρισμός μοιάζει αυτονόητος. Οπωσδήποτε είναι γεγονός ότι ο Κουν έφερε σε πέρας μια δύσκολη σκηνοθετική αποστολή, με εξαιρετικό κατά τα φαινόμενα αποτέλεσμα που συνέβαλε στην τοποθέτηση της παράστασης ανάμεσα στις πιο σημαντικές ιστορικά παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης. Τέλος, για να συμπληρωθεί η γενική εικόνα της υποδοχής της κριτικής, θα πρέπει να προσθέσουμε και τη σχεδόν ομόφωνα επαινετική κρίση για την αποκαλυπτική ερμηνεία του νεαρού Θύμιου Καρακατσάνη στο ρόλο του Ντέιβις.

Αλλ' ας αρχίσουμε με τη στάση της κριτικής απέναντι στο ίδιο το έργο του Πίντερ. Αρχικά πρέπει να σημειώσουμε ότι η συμβολή στη γνωριμία του ελληνικού κοινού με τον Πίντερ δεν εκτιμήθηκε με τον ίδιο τρόπο από όλους τους κριτικούς. Η στάση τους κυμάνθηκε ανάμεσα στην ανοιχτή επιδοκιμασία του Πλωρίτη, που έγραφε ότι «για μιαν ακόμα φορά, το Θέατρο Τέχνης όχι μόνο 'εισάγει' ένα σημαντικό ξένο συγγραφέα στην Ελλάδα, μα τον εισάγει σωστά»,<sup>443</sup> ή της Ηρώς Λάμπρου που σημείωνε ότι χρωστάμε στον Κουν τη σπάνια χαρά «να πρωτογνωρίσουμε, στην καλύτερή του έκφραση, τον Χάρολντ Πίντερ, έναν απ' τους αντιπροσωπευτικότερους και προεξάρχοντες δραματουργούς του νέου αγγλικού θεάτρου»,<sup>444</sup> και την ευγενική απόρριψη του Κλάρα, ο οποίος εκκινούσε από την αρνητική πρόταση ότι «κανείς δεν μπορεί να ψέξει τον Κάρολο Κουν για την απόφασή του να παρουσιάσει τον *Επιστάτη*, [...] έργο κοσμοζακουσμένο και πολυπαινεμένο»,<sup>445</sup> για να καταλήξει στο δυσμενές σχόλιο ότι «δεν έχει ο *Επιστάτης* την αξία που του αποδίδει η φήμη του».<sup>446</sup> Μια άποψη που έως ενός σημείου βρήκε σύμφωνο και τον Άλκη Θρύλο: «Ο *Επιστάτης* δεν δικαιολογεί εντελώς τη φήμη του που το έχει περιβάλλει με την αίγλη του αριστουργήματος, είναι όμως ένα έργο που κινεί ζοηρά το ενδιαφέρον».<sup>447</sup> Παρατηρούμε ότι δεν αμφισβητείται από κανέναν κριτικό το αν και κατά πόσο είναι ο Πίντερ πρωτοποριακός συγγραφέας. Μόνο που

---

<sup>443</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Εφοδος και άμυνα. Ο *Επιστάτης* του Χ. Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Το Βήμα*, 8.3.1966.

<sup>444</sup> Ηρώ Δ. Λάμπρου, «Θέατρο Τέχνης: Ο *Επιστάτης* του Χάρολντ Πίντερ», *Ελευθερία*, 11.3.1966.

<sup>445</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ο *Επιστάτης* του Πίντερ. Από το Θέατρο Τέχνης του Κουν», *Βραδυνή*, 7.3.1966.

<sup>446</sup> Ο.π.

<sup>447</sup> Άλκης Θρύλος, «Ένα ελληνικό και ένα πρωτοποριακό αγγλικό έργο», *Νέα Εστία*, τχ. 930, 1.4.1966, σ. 566.

αυτός καθαυτός ο χαρακτηρισμός δεν εξασφαλίζει απαραίτητα και την άνευ όρων αναγνώριση, ούτε και αρκεί προκειμένου να αντιμετωπιστεί ο Πίντερ ως ένας νέος Μπέκετ. Κάποιοι αναφέρονται στην κατάταξη του Πίντερ στους «οργισμένους» άγγλους συγγραφείς, εντοπίζοντας την ιδιαιτερότητά του ανάμεσά τους. Σύμφωνα με τον Δρομάζο:

Ο Χάρολντ Πίντερ ανήκει στη γενιά των «οργισμένων». Οι «οργισμένοι» όμως κοινωνιολογούν, ο Πίντερ αποδέχεται την πραγματικότητα και την περιγελά με βαθύτατη αγάπη, και με πόνο που ανήκει στο θεατή να τον συνειδητοποιήσει κι όχι στο συγγραφέα να τον δείξει.<sup>448</sup>

Ενώ ο Χουρμούζιος συμπληρώνει:

Ασφαλώς ο Χάρολντ Πίντερ –της γενιάς των άγγλων οργισμένων που τώρα, όσο πάνε και καταλαγιάζουν...– φέρνει μια νέα δραματική διάσταση στη νεότευκτη παράδοση του παραλόγου, προσπαθεί δηλαδή να δώσει στην ψυχολογία των σκηνικών ηρώων μια διαφορούμενη υπόσταση που τους πλησιάζει στη ρευστότητα της καθημερινής πραγματικότητας, η οποία κινείται διαρκώς μέσα σε κιάρο σκούρο κ' έτσι ό,τι ήταν άλλοτε βέβαιο, ασφαλές, γεωμετρικά περιγεγραμμένο, τώρα παραχωρεί τη θέση του στο ασύλληπτο και στο φευγαλέο.<sup>449</sup>

Και οι δύο θέτουν το ζήτημα της στενής σχέσης του έργου του Πίντερ με την πραγματικότητα, χωρίς αυτό να εμποδίζει την κατάταξή του στη «νεότευκτη παράδοση του παραλόγου». Ωστόσο, αυτή η κατάταξη αποτέλεσε πεδίο αντιπαράθεσης απόψεων. Αναφερόμενη στον *Επιστάτη* η Λάμπρου μιλάει για την εξέλιξη στον τρόπο γραφής του Πίντερ, σημειώνοντας τα παρακάτω:

Ο συγγραφέας κατορθώνει εδώ ν' αποτινάξει τις πολύ φανερές και δυναστικές επιδράσεις του παράλογου θεάτρου, τους εξωτερικούς καφκαϊσμούς – να προσδιορίσει τις αναζητήσεις του και να τις μετουσιώσει σε προσωπικό ύφος με ιδιότυπη θεατρική τεχνική. [...] Το θέατρο του Πίντερ δεν είναι «παράλογο» στην ουσία του, αλλά μια νέα «διωλισμένη» μορφή του νατουραλισμού.<sup>450</sup>

<sup>448</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χ. Πίντερ: *Ο επιστάτης*. Θέατρο Τέχνης», *Η Αυγή*, 11.3.1966.

<sup>449</sup> Αιμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος], «*Ο επιστάτης* του Χάρολντ Πίντερ (Θέατρον Τέχνης)», *Η Καθημερινή*, 6.3.1966.

<sup>450</sup> Ηρώ Δ. Λάμπρου, «Θέατρο Τέχνης: *Ο Επιστάτης* του Χάρολντ Πίντερ», ό.π.

Σε αυτήν τη νατουραλιστική διάσταση αναφέρεται και ο Δόξας, επισημαίνοντας ότι αυτό που κάνει ο Πίντερ είναι να βάζει στο μικροσκόπιο καταστάσεις της καθημερινότητας και ότι από αυτήν ακριβώς τη «μεγέθυνση» προκύπτει η όποια σχέση του με το «παράλογο» θέατρο.<sup>451</sup> Ο Κουκούλας, από την άλλη, περνάει σε έναν συγκριτικό σχολιασμό του *Επιστάτη* και του θεάτρου του Μπέκετ και του Ιονέσκο, των κατεξοχήν δηλαδή συγγραφέων του «παραλόγου», προκειμένου να αποδείξει την απόσταση που τους χωρίζει από το θέατρο του Πίντερ:

Για μερικούς κριτικούς το θέατρο του Πίντερ έχει στενή συγγένεια με το θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ, που χαρακτηρίζεται συνήθως σαν «θέατρο του παραλόγου». Αν όμως κρίνει κανείς από τον *Επιστάτη* του, το παρανοϊκό στοιχείο δεν παρεμβάλλεται στο έργο σαν μέσο που χρησιμοποιείται σκόπιμα από τον συγγραφέα για να στηρίξει μια «θέση» ή ν' αποδείξει κάτι. Με άλλα λόγια στην περίπτωση του Πίντερ δεν υπάρχει η απριωρική πρόθεση που καθώς πιστοποιούμε στον Ιονέσκο μεταβάλλει συχνά τα δραματικά πρόσωπα σε μαριονέτες που υπακούνε τυφλά στα θελήματα του δραματουργού και υπηρετούν τους απώτερους σκοπούς του θυσιάζοντας την αυτοτέλεια και την ανεξαρτησία τους.<sup>452</sup>

Αντίθετα, για τον Βαρίκα το γεγονός ότι το θέατρο του Πίντερ έχει κάποιες νατουραλιστικές διαστάσεις δεν αποτελεί λόγο για να μην το κατατάξουμε στο «θέατρο του παραλόγου», ενώ παράλληλα θεωρεί ότι βρίσκεται στον «αντίποδα» του θεάτρου των «οργισμένων» νέων συγγραφέων.

Την «οργή» εδώ την αντικαθιστά η εν ψυχρώ διερεύνηση των φαινομένων. Κατά τρόπο μάλιστα, θα έλεγα, που να θυμίζει την «ουδετερότητα» του επιστήμονα. Προσαρμογή του παλιού νατουραλισμού στις νέες συνθήκες. Από την πλευρά αυτή ο Πίντερ φαίνεται να βρίσκεται πλησιέστερα προς τον Μπέκετ και τον Ιονέσκο, το «θέατρο του παραλόγου» γενικότερα, παρά που μπορεί να συγκαταλέγεται ανάμεσα στους αυτοσχέδιους «κριτικούς» των κοινωνικών συμβάσεων και των κατά συνθήκη ψευδών του αγγλικού πουριτανισμού.<sup>453</sup>

<sup>451</sup> Βλ. Άγγελος Δόξας, «*Ο επιστάτης*», *Εμπρός*, 12.3.1966.

<sup>452</sup> Λέων Κουκούλας, «*Ο επιστάτης*. Θέατρο Τέχνης», *Αθηναϊκή*, 11.3.1966.

<sup>453</sup> Βάσος Βαρίκας, «*Ο επιστάτης*», *Τα Νέα*, 25.3.1966.

Βέβαια, ο κριτικός επισημαίνει ότι ο τρόπος που λειτουργεί ο λόγος στον Πίντερ διαφέρει από εκείνον των υπόλοιπων συγγραφέων του «παραλόγου», αφού δεν υπογραμμίζει τη φθορά της γλώσσας ή την αδυναμία επικοινωνίας, αλλά ακριβώς την εσκεμμένη προσπάθεια του ανθρώπου να αποφύγει τον διάλογο.

Είναι ενδιαφέρον ότι το θέμα της αναζήτησης ενός τίτλου για τον προσδιορισμό του θεάτρου του Πίντερ αποτέλεσε πεδίο συζητήσεων για τους έλληνες κριτικούς ήδη από τη δεκαετία του '60, πριν την εμφάνιση του *Θεάτρου του Παραλόγου* του Μάρτιν Έσλιν. Ειδικά στον *Επιστάτη*, ούτε η πλοκή, ούτε η θεματολογία, ούτε οι χαρακτήρες παρέπεμπαν στην αλλόκοτη πραγματικότητα μέσα στην οποία εκτυλίσσονται τα έργα των Μπέκετ και Ιονέσκο, όπου το κοινό, ελληνικό η μη, δυσκολευόταν να αναγνωρίσει τον εαυτό του. Κάτι που στον *Επιστάτη*, σύμφωνα με τον Γιώργο Παναγιούλοπουλο, ο Πίντερ το επιτυγχάνει.

Συγγραφέας κι αυτός από τους λεγόμενους πρωτοποριακούς, προχωράει πέρα από την αδυναμία επικοινωνίας των σημερινών ανθρώπων, χωρίς να έχει άμεσο στόχο τον παραλογισμό, απογυμνώνει περισσότερο τις τραγικές φιγούρες των έργων του από το σκοτεινό και απροσδιόριστο για να τις φέρει πιο κοντά στον υπαρκτό ανθρώπινο τύπο που μάταια προσπαθεί να κρύψει πίσω από τη σιωπή ή από έναν χείμαρρο λέξεων την αγωνία του και τη μοναξιά του.<sup>454</sup>

Είναι ενδεικτικό ότι «ο μύθος» του *Επιστάτη* χαρακτηρίστηκε «απλούστατος και θα του αρκούσε ένα μονόπρακτο»,<sup>455</sup> ότι «το έργο ως ιδέα εξαντλείται από την πρώτη πράξη»<sup>456</sup> και ότι «το μήκος μεν του έργου είναι συνηθισμένο», όμως «το περιεχόμενο λίγο».<sup>457</sup> Παρόλα αυτά, δεν αρνούνται αυτή τη φορά στον Πίντερ, σε αντίθεση με ό,τι έγινε με το *Δωμάτιο*, την ύπαρξη κάποιας θεματικής. Ο Αλέξης Διαμαντόπουλος επισημαίνει τον αγώνα για επικράτηση στον «ζωτικό χώρο» ενός δωματίου, ανάμεσα στα τρία πρόσωπα.<sup>458</sup> Ενώ, ο Κωστής Σκαλιόρας υποστηρίζει ότι στον *Επιστάτη* υπάρχει ίσως ένα κοινωνικό σχόλιο πέρα από τη διαπίστωση της αδυναμίας στην επικοινωνία των ανθρώπων:

<sup>454</sup> Γιώργος Παναγιούλοπουλος, «Θέατρο Τέχνης. Χάρολντ Πίντερ: *Ο επιστάτης*», περ. *Ιωλκός*, Απρίλιος 1966, σ. 44.

<sup>455</sup> [Ανυπόγραφο], «*Ο επιστάτης* του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν», *Εθνικός Κήρυξ*, 13.3.1966.

<sup>456</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «X. Πίντερ: *Ο επιστάτης*. Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>457</sup> Αλέξης Διαμαντόπουλος, «*Ο Επιστάτης* του Πίντερ», *Μεσημβρινή*, 15.3.1966.

<sup>458</sup> Βλ. ό.π.

Αν δεν βλέπει κανείς στον *Επιστάτη* παρά μια διάχυτη αδυναμία επικοινωνίας, ή τρεις παράλληλες μοναξιάς που διασταυρώνονται χωρίς να αλληλοαναιρούνται, δεν σημαίνει πως για έναν άλλον θα ήταν απαράδεκτο να διακρίνει σ' ένα από τα πρόσωπα κάποιο σημαδιακό ψυχικό πλήγμα ή στο έργο γενικά, μια έμμεση κοινωνική καταγγελία.<sup>459</sup>

Ίσως ο Σκαλιόρας μ' αυτόν τον τρόπο αναζητά και έναν τρόπο ερμηνείας του έργου, μια απάντηση στο βασανιστικό ερώτημα «γιατί συμβαίνουν όλα αυτά», με όρους, θα τολμούσαμε να πούμε, που θυμίζουν απόπειρες ερμηνείας του λεγόμενου «ψυχολογικού» θεάτρου. Για τον Χουρμούζιο, από την άλλη, ο *Επιστάτης* είναι ένα παράδειγμα θεάτρου «της ψυχολογικής αποκεντρώσεως και του ψυχικού ερμητισμού», που δεν ερμηνεύεται με όρους φροϋδικούς και εντοπίζει τον «δραματικό νυγμό» του,

πού αλλού παρά στην αίσθηση της απέραντης μοναξιάς του ανθρώπου, στο ασυνεννόητο των ανθρώπων που είναι μεταπολεμική παρόξυνση και διάλυση μαζί, στη δραματική αναζήτηση κάποιου σήματος προσανατολισμού, κάποιου ονείρου έστω φτωχού, έστω ολιγαρκούς, που μένει διαρκώς φευγαλέο και ασύλληπτο, γιατί δεν βρίσκει κανείς το δρόμο του προς εκείνο, πλάνης μέσα στην έρημο της δικής του ψυχής.<sup>460</sup>

Ωστόσο, καταλήγει πως όλα αυτά δεν αρκούν για να συνθέσουν ένα θέατρο αξιώσεων και «πως αυτό που θέλει να υπαινιχθεί ο συγγραφέας εξαντλείται τάχιστα, με τις πρώτες σκηνές, με τις πρώτες εικόνες».<sup>461</sup>

Πολλοί κριτικοί σχολίασαν το έργο ως φλύαρο και κουραστικό, διότι από τη μια μεριά δεν στηρίζεται σε έναν πολύπλοκο μύθο που θα δικαιολογούσε την έκτασή του και από την άλλη βασικό χαρακτηριστικό του αποτελεί η επαναληπτικότητα στα λεγόμενα των τριών προσώπων, ενώ η λύτρωση από την αδιέξοδη τελικά κατάσταση που περιγράφεται δεν έρχεται ποτέ. Ο Θρύλος εντοπίζει με έμφαση αυτά τα «ελαττώματα», τα οποία όμως συμπεριλαμβάνει ανάμεσα στα προτερήματα του έργου.

<sup>459</sup> Κωστής Σκαλιόρας, «Ο επιστάτης. Θέατρο Τέχνης», *Ταχυδρόμος*, 12.3.1966, σ. 67.

<sup>460</sup> Αιμ. [Ίλιος] Χ. [ουρμούζιος], «Ο επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ (Θέατρον Τέχνης)», ό.π.

<sup>461</sup> Ό.π.

Η τελική μου εντύπωση είναι ότι ο Πίντερ κατορθώνει ακόμα κι ό,τι αποτελεί αδυναμίες κι ελαττωματικότητες του έργου του εν μέρει τουλάχιστον να το δικαιώσει. Η βασική αδυναμία του *Επιστάτου* είναι η ακατάσχετη φλυαρία του, ο κουραστικός φόρτος των επαναλήψεων· εν τούτοις η φλυαρία, οι επαναλήψεις, έστω κι αν εξεγείρουν τον ακροατή, έστω κι αν φθάνουν να του προκαλούν όχι μόνο ανία και δυσφορία, μα κι αγανάκτηση, είναι απαραίτητες για να προβληθεί μια από τις κεντρικές ιδέες του συγγραφέα: μέσα στη φθορά των αξιών, μέσα στον καθολικό εξευτελισμό μια μόνη καταφυγή και λύτρωση απομένει στον άνθρωπο, ο λόγος, η έκφραση, η προσπάθεια να δώσει μορφή στον πάντα ροϊκό και φευγαλέο εσωτερικό του κόσμο, για να δοκιμάσει, έστω κι αν είναι καταδικασμένος σε ματαιοπονία, να τον συλλάβει.<sup>462</sup>

Ο Θρύλος βρίσκει, λοιπόν, έναν βαθύτερο στόχο του συγγραφέα που συνοψίζεται ίσως στη ρήση: μιλάω άρα υπάρχω. Ο λόγος που αρθρώνουν τα πρόσωπα του έργου γίνεται τελικά ένδειξη ζωής και σημάδι υπαρξιακής αγωνίας. Ο Δρομάζος, επίσης, μιλάει για τη λειτουργία του ατέρμονος και σπειροειδούς διαλόγου που φέρνει συνεχώς τους πρωταγωνιστές του *Επιστάτη* από κει που ξεκίνησαν, και που δικαιολογεί την κατάσταση της υποχρεωτικής συνύπαρξης στην οποία έχουν περιέλθει: έχουν ανάγκη τον αντίλογο και για αυτό αποδέχονται και οι τρεις ότι θα ζήσουν μαζί.<sup>463</sup>

Και σίγουρα, πέρα από την όποια ερμηνεία, ο τρόπος με τον οποίο εκφράζονται και επικοινωνούν οι πρωταγωνιστές του *Επιστάτη*, μέσα από έναν διάλογο της καθημερινότητας, καθ' όλα ανεπιτήδευτο, αποτελεί στοιχείο ανανέωσης που πρότεινε με τη δραματουργία του ο συγγραφέας, συγκαταλέγεται στην «τεχνική» του, την οποία άλλοι βρήκαν «φοβερά κουραστική εις ένα έργο που κρατά δυόμιση ώρες, όπως ο *Επιστάτης*»,<sup>464</sup> και άλλοι δεν δίστασαν να εκθειάσουν.

Ο Πίντερ, [...] προσπάθησε να ενισχύσει ένα καινούριο προγεφύρωμα χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της «καθημερινότητας» με τρόπο που να φανερώνει τα όσα κρατούσε δέσμια ένας κοντόθωρος «ρεαλισμός». Η εκπληκτική ευστοχία του διαλόγου του –που εγκωμιάστηκε ακόμα κι από τους επικριτές του– είναι μια εκφραστική κατάκτηση κι όχι μια μεταγραφή μαγνητοταινίας. Το κλίμα που

<sup>462</sup> Άλκης Θρύλος, «Ένα ελληνικό και ένα πρωτοποριακό αγγλικό έργο», ό.π.

<sup>463</sup> Βλ. Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χ. Πίντερ: *Ο επιστάτης*. Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>464</sup> Ι.[ωάννης] Λ.[άμψας], «*Ο επιστάτης*», *Εστία*, 9.3.1966.

δημιουργεί, η ένταση ορισμένων καταστάσεων που συλλαμβάνει, έχουν μια αδιαφιλονίκητη θεατρική γνησιότητα. Και ποιος θα ισχυρισθεί ότι απουσιάζει η ποίηση, ύστερα από το μονόλογο του Άστον στο τέλος της δεύτερης πράξης;<sup>465</sup>

Ο τρόπος που χειρίζεται ο Πίντερ τον διάλογο και η εμμονή του στο ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στη σιωπή και την ακατάσχετη φλυαρία, φαίνεται να προσέλκυσε το ενδιαφέρον των κριτικών. Ο Χουρμούζιος,<sup>466</sup> που δεν έκρυψε τη μεγάλη δυσπιστία του ως προς την ανανέωση που έρχεται να προτείνει ο Πίντερ και άλλοι συγγραφείς της γενιάς του, ειδικότερα με τον σκηνικό τους λόγο, μετέφερε στο αναγνωστικό του κοινό τις θέσεις του ίδιου του Πίντερ για τη σημασία της γλώσσας και των λέξεων στο έργο του, δημοσιεύοντας στην κριτική του απόσπασμα από κείμενο του προγράμματος του *Επιστάτη*:

Υπάρχουν δυο λογίων σιωπές. Η μία είναι όταν δεν προφέρεται καμιά λέξη. Η άλλη όταν ίσως χρησιμοποιείται ένας λεκτικός χείμαρρος. Σ' αυτήν την περίπτωση ο λόγος μιλάει για μια γλώσσα φυλακισμένη κάτω απ' το λόγο. Ο λόγος που ακούμε είναι μια ένδειξη των όσων δεν ακούμε. Είναι μια αναγκαία υπεκφυγή, μια βίαιη πανουργία, ένα αγχώδες ή εμπαικτικό προπέτασμα καπνού που κρατάει τη γλώσσα καθηλωμένη. Όταν η πραγματική σιωπή επικρατεί, μας απομένει ακόμα η ηχώ, αλλά είμαστε πιο κοντά στη γύμνια. Ο λόγος είναι, ανάμεσα σ' άλλα, ένα μόνιμο στρατήγημα για να καλυφθεί η γύμνια.<sup>467</sup>

Η ακατάσχετη, λοιπόν, φλυαρία του Ντέιβις δηλώνει μιαν αναγκαιότητα. Την αναγκαιότητα του ήρωα να καλύψει τη «γύμνια» του, να αποκτήσει υπόσταση μέσα από την αφήγηση ιστοριών αλλόκοτων ή άνευ περιεχομένου, που καμιά φορά περισσότερο μπερδεύουν παρά δια φωτίζουν τον θεατή. Αυτός, όμως, ο χώρος «ανάμεσα στην απουσία των βιογραφικών στοιχείων και στις διαφορούμενες κουβέντες» των προσώπων είναι κατά τον Πίντερ το «έδαφος που όχι μόνο αξίζει να εξερευνηθεί, αλλά που είναι απόλυτα αναγκαίο να εξερευνηθεί»<sup>468</sup>.

Αυτή η συνειδητή άρνηση του Πίντερ να δώσει πληροφορίες για τους ήρωές του, με άμεσο ή με έμμεσο τρόπο μέσα στα έργα του, προκάλεσε αντιδράσεις ακόμα

<sup>465</sup> Κωστής Σκαλιόρας, «Ο επιστάτης. Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>466</sup> Βλ. Αιμ. [Ίλιος] Χ. [Χουρμούζιος], «Ο επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ (Θέατρον Τέχνης)», ό.π.

<sup>467</sup> Βλ. πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Ο επιστάτης*, Θέατρο Τέχνης, Αθήνα: χειμερινή περίοδος 1965-66. Το κείμενο αναδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ταχυδρόμος*, 19.2.66, σσ. 66-67.

<sup>468</sup> Ο.π.

και στη χώρα του, από κριτικούς και θεατές. Η διαγραφή των χαρακτήρων του απασχόλησε και τους έλληνες κριτικούς. Κάποιοι δεν πείστηκαν από την άποψη του συγγραφέα που ήθελε τα πρόσωπα των έργων του να είναι κυρίως «ανέκφραστα», «φειδωλά», «αναξιόπιστα», «φευγαλέα» και «απρόθυμα»,<sup>469</sup> όπως ακριβώς οι πραγματικοί άνθρωποι. Ο Κουκούλας αναρωτήθηκε για τον *Επιστάτη*:

Αν τα πρόσωπα του έργου, παρά την επιδιωκόμενη αυτοτέλεια και ανεξαρτησία τους, μεταβάλλονται τελικά σε σύμβολα, σε φορείς μιας ιδέας, σε αποδείξεις μιας «θέσεως», τότε το θέατρο του Πίντερ μόνο κατά την τεχνική διαφέρει από το προγραμματικό θέατρο του Σω, του Μπρεχτ ή του Φρις.<sup>470</sup>

Μια θέση που υπονοεί ότι ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι τα πρόσωπα του Πίντερ έχουν ένα συμβολικό νόημα, που θα εξασφάλιζε ενδεχομένως το κύρος τους, το τελικό αποτέλεσμα αφορά ένα θέατρο που δεν έχει τίποτα το ουσιαστικό να προτείνει πέρα από μια νέα συγγραφική τεχνική.

Ο Ιωάννης Λάμπας εξέφρασε την απόλυτη απαξίωσή του για τους ήρωες του *Επιστάτη*, προχωρώντας ακόμη και σε ακραίους χαρακτηρισμούς.

Και οι τρεις είναι τόσο θλιβερά ανθρώπινα δείγματα, ώστε καθετί που κάμνουν είναι εκ των προτέρων προορισμένον να μη έχει καμιάν σημασίαν. Διατί, λοιπόν, πρέπει να έχει σημασίαν το θεατρικόν έργον που τα δείχνει όλα αυτά; Ακόμη και ως μελέτη ψυχολογίας των ζώων, ο *Επιστάτης* δεν προκαλεί την παραμικράν συγκίνησιν ή ενδιαφέρον. Απλώς, αισθάνεται κανείς την ανάγκην να ευρεθεί μακράν του ζωολογικού κήπου...<sup>471</sup>

Εκφράζεται εδώ η γνωστή τάση της συντηρητικής κριτικής, που την είδαμε και στην περίπτωση του *Δωματίου*: τα πρόσωπα του Πίντερ τοποθετούνται στο εδώλιο και δικάζονται για το ποιόν τους. Σύμφωνα με αυτού του τύπου την οπτική, πρόκειται για αλήτες, πρόσωπα ανυπόληπτα, οπότε δεν μας αφορούν οι περιπέτειές τους, ούτε καν σε επίπεδο μυθοπλασίας. Ο Κλάρας, αν και πιο μετριοπαθής, επίσης μίλησε με αξιολογικά κριτήρια για τους χαρακτήρες του *Επιστάτη*. Το έργο, υποστήριξε, «αποκαλύπτει μια χαίνουσα πληγή», αυτήν την «πληγή του νευρωτικού υποκόσμου»,

<sup>469</sup> Ο.π.

<sup>470</sup> Λέων Κουκούλας, «Ο επιστάτης. Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>471</sup> Ι.[ωάννης] Λ.[άμπας], «Ο επιστάτης», ό.π.

που ίσως έχει ένα ενδιαφέρον να τη μελετήσουμε, όμως μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, συνεχίζει κάνοντας κριτική από τ' αριστερά, «μια άλλη πιο ουσιαστική πληγή, η τραγική θέση του παραγωγικού κόσμου, που κατά μέγα μέρος αγνοείται από τους πνευματικούς δημιουργούς».<sup>472</sup>

Παρ' όλα αυτά, μεγάλο μέρος των κριτικών εκφράστηκε θετικά για την ικανότητα του Πίντερ να πλάθει τους χαρακτήρες των έργων του, ακόμη και αν δεν παρέχει στον θεατή τις απαραίτητες πληροφορίες για να τους κατανοήσει σε βάθος. Ο ίδιος ο Κλάρας αναγνώρισε στον Πίντερ «το προτέρημα να παρουσιάζει τους απίθανους αυτούς τύπους, ως ζωντανές υποστάσεις μέσα στις παράλογες βιώσεις τους».<sup>473</sup> Ενώ ο Θρύλος μίλησε για «λαμπρή επιτυχία»<sup>474</sup> του Πίντερ «στη διαγραφή των χαρακτήρων», αναφερόμενος στα τρία ολοκληρωμένα και καθόλου μονοσήμαντα πρόσωπα του *Επιστάτη*. Ο κριτικός υποδεικνύει την πολυπλοκότητα των ηρώων του *Επιστάτη* και τις κινητήριες δυνάμεις που τους ωθούν να συγχρωτίζονται και να συνάπτουν σχέσεις βασισμένες κυρίως σε ποταπά αισθήματα ή ανάγκες. Αυτές οι σχέσεις άλλωστε είναι, κατά τον Δόξα και κατά τον Διαμαντόπουλο, το πεδίο που αρέσκει να παρατηρεί και να σχολιάζει ο Πίντερ. Όχι η ανάλυση χαρακτήρων, οι οποίοι όπως είδαμε κυρίως κρύβουν παρά αποκαλύπτουν τις προσωπικές τους ιστορίες, αλλά οι ανθρώπινες σχέσεις που αυτοί υποχρεώνονται να συνάψουν «από φόβο, άμυνα ή επίθεση».<sup>475</sup> Οι τρεις μοναχικοί χαρακτήρες του *Επιστάτη* διασταυρώνουν τις πορείες τους σε έναν αγώνα για επικράτηση:

Ο Χάρολντ Πίντερ είναι ένας πραγματιστής: ψυχραιμος, νηφάλιος, υπομονητικός, παρατηρητής της φύσεως – που συμπεριλαμβάνει μέσα της και τη φύση του ανθρώπου – σαν πολλούς Αγγλοσάξονες αρέσκει να πηγαίνει πίσω στην πολύ απλή, στην υποτυπώδη μορφή των σχέσεων, στην άμεση μορφή του αγώνος για την ύπαρξη, για την άμυνα και την επιβίωση του ατόμου.<sup>476</sup>

Ο συγγραφέας γίνεται παρατηρητής αυτού του δωματίου, μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται το έργο, και που σύμφωνα με τον Διαμαντόπουλο «είναι το μεταίχμιον ανάμεσα σε μια φωλιά ζώου και σ' ένα κύτταρο ανθρώπινης συνυπάρξεως».<sup>477</sup> Ο

---

<sup>472</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ο *Επιστάτης* του Πίντερ. Από το Θέατρο Τέχνης του Κουν», ό.π.

<sup>473</sup> Ό.π.

<sup>474</sup> Άλκης Θρύλος, «Ένα ελληνικό και ένα πρωτοποριακό αγγλικό έργο», ό.π.

<sup>475</sup> Άγγελος Δόξας, «Ο *επιστάτης*», ό.π.

<sup>476</sup> Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Ο *Επιστάτης* του Πίντερ», ό.π.

<sup>477</sup> Ό.π.

Πίντερ παρατηρεί τον Ντέιβις που εισβάλλει στη «φωλιά» του Άστον και του Μικ, για να διαταράξει τη μεταξύ τους ισορροπία. Η απόπειρα της κοινής συνύπαρξης, που στην αρχή ίσως φαίνεται εφικτή, δεν πετυχαίνει:

Οι μοναχικοί άνθρωποι του Πίντερ, με την πρώτη «φιλική» επαφή, δίνουν μεταξύ τους μια υποχθόνια μάχη επικρατήσεως, όχι μόνο αντιρητορική και «αντιλυρική», αλλά και χωρίς τραγικά σχήματα. [...] Εδώ ο παλαιός σκηνικός κανόνας της συγκρούσεως των θεατρικών προσώπων ισοπεδώνεται [...] Ο Πίντερ σχεδόν προκαλεί τον θεατή που «ελπίζει» σε μια ορατή αναμέτρηση. Και με πνευματική απόλαυση, που δεν στερείται κάποιας χαιρεκακίας, διαψεύδει τον θεατή.<sup>478</sup>

Πράγματι, στον *Επιστάτη* η πολυπόθητη σύγκρουση δεν πραγματώνεται ποτέ, παρά το ότι υπάρχουν στιγμές όπου γίνονται έκδηλες οι επιθετικές προθέσεις των προσώπων. Στη δραματική κατάσταση που χτίζει ο Πίντερ υποφώσκει συνεχώς η ένταση και η απειλή της έκρηξης, αλλά αυτή η κατάσταση δεν εκτονώνεται ποτέ. Ούτε για τους θεατρικούς ήρωες ούτε για τους θεατές. Οι πρωταγωνιστές του *Επιστάτη* δεν τολμούν ή δεν επιλέγουν να αντιμετωπίσουν ανοιχτά ο ένας τον άλλο. Η αναμέτρησή τους γίνεται μέσα από τις σιωπές τους, δεν ξεσπούν σε καυγάδες, ούτε και αντιδικούν επιχειρηματολογώντας. Ο Βάσος Βασιλείου, μέσα από τη σύγκριση των δύο τελευταίων παραστάσεων του Τέχνης, δηλαδή του *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ* και του *Επιστάτη*, καταλήγει στη διαπίστωση ότι ενώ στον Άλμπι «έχουμε μια σπαραχτική διαδοχή επιθέσεων κατά μέτωπον και αντεπιθέσεων», στον Πίντερ «έχουμε μια ψυχολογική περιπέτεια σε κλειστό χώρο, που αποστρέφεται ανοικτές συγκρούσεις, ένα αντιθεαματικό θέατρο, με κρυφή και αδιάλειπτη ένταση, με βαριά καχυποψία απέναντι στο λόγο, που αντιμετωπίζεται σαν παγίδα και σαν διαστροφή του αισθήματος».<sup>479</sup>

Οι προκλήσεις που εκδηλώνονται, κυρίως από την πλευρά του Μικ και του Ντέιβις, μοιάζουν κούφια ξεσπάσματα χωρίς ανταπόκριση, που παραπαίουν ανάμεσα στο τραγικό και το κωμικό. Αυτή η διφορούμενη κατάσταση που συνθέτει ο Πίντερ με τον ιδιαίτερο τρόπο γραφής του, επισημάνθηκε και από τον Θρύλο, που μίλησε για

<sup>478</sup> Βάσος Βασιλείου, «Ο *Επιστάτης* του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν», *Ημέρα*, 10.3.1966.

<sup>479</sup> Ο.π.

τον έντεχνο, πολύ επιδέξιο τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας συνυφαίνει τα κωμικά με τα τραγικά στοιχεία, για να συνθέσει μια ιλαροτραγωδία. Είναι ενδεικτικό του πόσο επέτυχε σ' αυτή τη σύνθεση, το γεγονός ότι τα ίδια σημεία που εξαπολύουν μια βαριά, σχεδόν ασήκωτη κι αφόρητη κατάθλιψη, βγάζουν σύγχρονα και παταγώδη γέλια.<sup>480</sup>

### 3.1.2.2. Η κριτική για την παράσταση

Η ανάδειξη από τη σκηνοθεσία αυτής της ευαίσθητης ισορροπίας ανάμεσα στο κωμικό και το τραγικό στοιχείο αναγνωρίστηκε σχεδόν ομόφωνα από την κριτική:

Λαμπρό σκηνοθετικό κατόρθωμα η παράσταση του κ. Καρόλου Κουν. Διατήρησε στο ακέραιο τη φαρσική επιφάνεια του έργου, χωρίς να μειώσει έστω κατά το ελάχιστο το δραματικό του υπόστρωμα. Αντιλαμβανόμενος ορθά, ότι ο συνδυασμός αυτός και η εναλλαγή του κωμικού με το δραματικό και του γελοίου με το σοβαρό, αποτελούν την ιδιοτυπία αλλά και την αξία του *Επιστάτη*.<sup>481</sup>

Είναι ενδεικτικό ότι μόνο δύο από τις δέκα επτά κριτικές που εντοπίσαμε, αυτές του Λάμψα και του Κουκούλα, δεν αναφέρονται καθόλου στη σκηνοθεσία του Κουν, κάνοντας ο πρώτος μια νύξη στην «επιτυχή προσπάθειαν ευσυνειδήτου αποδόσεως των ρόλων των»<sup>482</sup> για τους τρεις ηθοποιούς της παράστασης και ο δεύτερος στην «ευκαιρία» που δόθηκε στον Καρακατσάνη «να σημειώσει στην ερμηνεία του χαρακτηριστικού ρόλου του Νταίηβις μιαν επιτυχία που τον εντάσσει στην πρώτη γραμμή των ηθοποιών του είδους του».<sup>483</sup>

Οι υπόλοιποι κριτικοί εκφράστηκαν θετικά για τη σκηνοθεσία, ακόμα και αν έτρεφαν αμφιβολίες για το έργο. Έτσι, ο Χουρμούζιος αναφέρθηκε στη «γνώση» και την «ευαισθησία»<sup>484</sup> της σκηνοθεσίας του Κουν, ο Κλάρας, αφού μίλησε για την υπνηλία που προκαλεί ο *Επιστάτης*, έργο «δίχως δραματικές αναπτύξεις», σημείωσε τελικά ότι «εκείνο που αξίζει εδώ είναι η παράσταση»,<sup>485</sup> ενώ ο Δόξας χαρακτήρισε

<sup>480</sup> Άλκης Θρύλος, «Ένα ελληνικό και ένα πρωτοποριακό αγγλικό έργο», ό.π.

<sup>481</sup> Βάσος Βαρίκας, «Ο επιστάτης», ό.π.

<sup>482</sup> Ι.[ωάννης] Λ.[άμψας], «Ο επιστάτης», ό.π.

<sup>483</sup> Λέων Κουκούλας, «Ο επιστάτης. Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>484</sup> Αιμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος], «Ο επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ (Θέατρον Τέχνης)», ό.π.

<sup>485</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ο Επιστάτης του Πίντερ. Από το Θέατρο Τέχνης του Κουν», ό.π.

το «ανέβασμα του έργου [...] άρτιο».<sup>486</sup> Ο Πλωρίτης, εντοπίζοντας τις δυσκολίες που ενυπάρχουν στο έργο σε σχέση με την ερμηνεία του, μίλησε για την ικανότητα του Κουν να τις αντιμετωπίζει και να τις αποδίδει δημιουργικά, αναδεικνύοντας το έργο σε ένα «διαπεραστικό κωμικόδραμα ‘συμβολικού νατουραλισμού’»,<sup>487</sup> ενώ με ενθουσιασμό για τη μελετημένη σκηνοθεσία του Κουν μίλησε και η Λάμπρου.

Ο Δρομάζος είναι ο μόνος που αναφέρθηκε στην πρώτη παρουσίαση έργου του βρετανού δραματουργού στην Ελλάδα από την Πειραματική Σκηνή το 1961, για να καταλήξει ότι ο Πίντερ

βρίσκει στον Κουν τον ζωντανό του δάσκαλο. Κράτησε όλη την περιγραφική γραμμή των διαλόγων, στους οποίους έδωσε ψυχολογικό ενδιαφέρον. Από τη μια μεριά «αποστασιοποίησε» τα πρόσωπα του έργου και από την άλλη τα έδεσε αξεδιάλυτα στο μάταιο αναμύσημα του σκοπού τους, στη σπειροειδή συνοδοιπορία τους. Το μέτρο του τραγικού και του κωμικού διαπερνούσε όλη την παράσταση.<sup>488</sup>

Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ και την εμφατική δήλωση του Γιάννη Κοκκινάκη, ενός δηλωμένου εχθρού του θεάτρου του παραλόγου, ο οποίος αυτή τη φορά παραδέχεται με χαρακτηριστικό ενθουσιασμό το σκηνοθετικό κατόρθωμα του Κουν:

Ένας φανατικός και αμετάπειστος αρνητής του «Θεάτρου του Παραλόγου». Ένας ανένδοτος πολέμιος μιας Σχολής που έχει κατακτήσει τη διεθνή θεατρόφιλη...αριστοκρατία των υψηλών αξιώσεων. Ένας αδυσώπητος περιγελαστής μιας πρωτοποριακής υπερδιανοούμενης θεατρογραφικής «μανιέρας», που συντρίβει είδωλα, αξίες, παραδόσεις και καθυβρίζει λογική, ηθική, ανθρωπιά και στοιχειώδη νοημοσύνη του αμύητου κοινού. Ένας με μια λέξη εκ πεποιθήσεως αντιπιντερικός θεατής καταθέτει σήμερα προ των ποδών του Καρόλου Κουν την αντίθεση και την προκατάληψη του και ευχαριστεί τον μεγάλο έλληνα σκηνοθέτη για τη σπάνια απόλαυση που του προσέφερε με τον εκπληκτικόν *Επιστάτη* του.<sup>489</sup>

Γενική ήταν η αντίληψη για τη «διδασκαλία επιπέδου»<sup>490</sup> που προσέφερε ο Κουν ή αλλιώς για τον αξιοπρόσεκτο τρόπο που καθοδήγησε τους ηθοποιούς του,

<sup>486</sup> Άγγελος Δόξας, «Ο επιστάτης», ό.π.

<sup>487</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Εφοδος και άμυνα. Ο Επιστάτης του Χ. Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>488</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χ. Πίντερ: Ο επιστάτης. Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>489</sup> ΚΟΚ. [Γιάννης Κοκκινάκης], «Στο Θέατρο Τέχνης. Ο επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ με σκηνοθεσία Κάρολου Κουν», *Ακρόπολις*, 11.3.1966.

<sup>490</sup> Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Ο Επιστάτης του Πίντερ», ό.π.

αντιλαμβανόμενος τις ιδιαιτερότητες του έργου. Ο Βασιλείου έγραφε ότι, ενώ «στη *Βιρτζίνια Γουλφ* επέτυχε ‘να λύσει’ τους ηθοποιούς, κατόρθωσε στον *Επιστάτη* να τους συγκρατήσει στην περιοχή του υπονοούμενου, με την ίδια δύναμη και πειθώ».<sup>491</sup> Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο Κουν, αναγνωρίζοντας τις ιδιαιτερότητες του έργου, επιχείρησε και μια άλλου τύπου σκηνοθετική προσέγγιση, πιο συγκρατημένη ως προς την εκφραστικότητα των ερμηνειών, προτείνοντας με αυτόν τον τρόπο ενδεχομένως και έναν νέο υποκριτικό κώδικα.

Στα θετικά της παράστασης, επίσης, προσμετρήθηκε και η ερμηνεία του νεαρού τότε Θύμιου Καρακατσάνη, που για τον Κλάρα υπήρξε «έξοχος σ’ όλες τις ψυχικές και εκφραστικές μεταπτώσεις του»<sup>492</sup> ως Ντέιβις, ενώ για τον συντάκτη της κριτικής του *Εθνικού Κήρυκα* «ο *Επιστάτης* αξίζει και μόνο για να απολαύσει κανείς τον Θύμιο Καρακατσάνη σ’ ένα ρεσιτάλ έξοχης ηθοποιίας».<sup>493</sup> Ο Κουκούλας, μάλιστα, που αμφισβήτησε ανοιχτά τη «δραματουργική ιδιοφυΐα του Πίντερ», εξέφρασε «την υποψία πως τα θερμά χειροκροτήματα που ακολουθούν το κλείσιμο της υποθετικής αυλαίας του Θεάτρου Τέχνης δεν απευθύνονται τόσο στον συγγραφέα όσο στον άψογο ενσαρκωτή του ιδιορρύθμου ήρωός του».<sup>494</sup> Αυτή η άποψη, ότι ο Καρακατσάνης με την ερμηνεία του συνέβαλε στην ανάδειξη του έργου, ίσως και στην κάλυψη των αδύναμων σημείων του, εκφράστηκε και από κριτικούς με θετικότερη στάση από τον Κουκούλα απέναντι στη δραματουργία του Πίντερ. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του Διαμαντόπουλου που χαρακτήρισε την ερμηνεία του Καρακατσάνη «γνησιότατη κάθε στιγμή, αυθόρμητη και λαμπρά μελετημένη, κατασταλαγμένη και εντατική», για να καταλήξει στη διαπίστωση ότι ο ηθοποιός «αυτή τη φορά ξεπέρασε κάθε παλιότερη επίδοσή του».<sup>495</sup> Ο Τακόπουλος, από την άλλη, υπονοώντας μάλλον ότι ο Κουν δεν τα κατάφερε απόλυτα να αποδώσει τον «οικονομούμενο χαρακτήρα» του έργου του Πίντερ, σημείωνε τα εξής:

Πάντως, αν δεν κατόρθωσε να μας δώσει έναν τέλειο Πίντερ, μας έδωσε έναν τέλειο επιστάτη: τον Θύμιο Καρακατσάνη. Και είναι ο μεν ρόλος του επιστάτου τρομερά «αβανταδόρικο», αλλά γι’ αυτό ίσα-ίσα και πολύ δύσκολος.[...] Παρακολούθησα την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης δυο φορές: δεν είδα τον Καρακατσάνη να κάνει

<sup>491</sup> Βάσος Βασιλείου, «Ο *Επιστάτης* του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν», ό.π.

<sup>492</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ο *Επιστάτης* του Πίντερ. Από το Θέατρο Τέχνης του Κουν», ό.π.

<sup>493</sup> [Ανυπόγραφο], «Ο *επιστάτης* του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν», ό.π.

<sup>494</sup> Λέων Κουκούλας, «Ο *επιστάτης*. Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>495</sup> Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Ο *Επιστάτης* του Πίντερ», ό.π.

ούτε μια υπερβολική γκριμάτσα. [...] Έπαιζε με μια φυσικότητα και αμεσότητα που σπάνια βλέπουμε όχι καν σε ελληνική αλλ' ούτε και σ' ευρωπαϊκή σκηνή.<sup>496</sup>

Εξίσου ενθουσιώδης στους χαρακτηρισμούς του υπήρξε και ο Βαρίκας, σύμφωνα με τον οποίο:

Ο κ. Καρακατσάνης, που ανάλαβε το μεγαλύτερο βάρος, ερμηνεύοντας το ρόλο του αλήτη, αναδείχτηκε άριστος ηθοποιός. Απορρίπτοντας το εξωτερικά εντυπωσιακό, για το οποίο προσφέρεται ο ρόλος, στήνοντας συνεχώς παγίδες στον ερμηνευτή, υιοθέτησε μια καθαρά εσωτερική ερμηνεία, την οποία και απέδωσε με συνέπεια και ασυνήθη για νέο ηθοποιό ωριμότητα. Κράτησε την ισορροπία ανάμεσα στα αντιφατικά στοιχεία, που συνθέτουν το πρόσωπο, χωρίς να χαρισθεί προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση. Οι οβιδιακές μεταμορφώσεις του περιέργου αυτού αλήτη, που μεταβάλλει συνεχώς στάση και πρόσωπο, δόθηκαν με απλότητα, φυσικότητα και πειστικότητα.<sup>497</sup>

Ο Δρομάζος μίλησε με θέρμη για τη «μαστοριά» του Πίντερ στον *Επιστάτη* και εκθείασε τη συμβολή του Κουν και του Καρακατσάνη στη δημιουργία μιας παράστασης την οποία ακόμη «και όσοι δεν συμφωνούν με τον Πίντερ πρέπει να [...] δουν».

Ο Κουν, αναθέτοντας το ρόλο του Νταϊήβις στο Θ. Καρακατσάνη, έδωσε την ευκαιρία σ' ένα νέο ηθοποιό να δείξει τις δυνατότητές του. Και τις έδειξε. Έπλασε ένα ρόλο υπόκωφα τραγικό και ανθρώπινα κωμικό. Ήταν το ίδιο άνθρωπος και στη ζητιανιά και στη διεκδίκηση. Περνούσε στην πολυμορφία του χαρακτήρα, με θεατρική πειστικότητα, χωρίς βιασύνη και χωρίς καθυστέρηση. Είχε αφομοιώσει τόσο το δάσκαλό του, που πολλές φορές νόμιζες ότι τον έπαιζε. Ποτέ όμως δεν τον μιμούνταν. Ήταν πάντοτε αυτός.<sup>498</sup>

Ο Βασιλείου, επίσης, επεσήμανε ότι «οι νέοι ηθοποιοί έκαμαν δικούς των τους ρόλους» χωρίς να διακρίνει «ο θεατής τον σκηνοθέτη πίσω απ' τον ερμηνευτή», μια «αδυναμία, που είναι έκδηλη σε άλλες παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης».<sup>499</sup>

<sup>496</sup> Πάρις Τακόπουλος, «Ο επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ από το Θέατρο Τέχνης», Απρίλιος 1966, στο: *Τα Κριτικά, (Θέατρο 1966-1990)*, Αθήνα: Ποταμός, 2002, σσ. 30-31.

<sup>497</sup> Βάσος Βαρίκας, «Ο επιστάτης», ό.π.

<sup>498</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χ. Πίντερ: Ο επιστάτης. Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>499</sup> Βάσος Βασιλείου, «Ο Επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν», ό.π.

Η πλειοψηφία των κριτικών ξεχώρισε από τους τρεις ερμηνευτές τον Καρακατσάνη, ενώ λιγότερο θετικά εκφράστηκε για τους άλλους δύο, ιδίως για τον Καυκαρίδη:

Ευγένεια είχε η υπόκριση του Νίκου Χαραλάμπους (Άστον), που δυσκολεύτηκε μερικές φορές να βρει την εσωτερική διάσταση του προσώπου. Κάπως εξωτερική ήταν εξάλλου η ζωνρότητα του Στέλιου Καυκαρίδη που υποδύθηκε τον Μικ.<sup>500</sup>

Ενδεχομένως, ο μεγάλος ενθουσιασμός της κριτικής για την αποκαλυπτική επίδοση του Καρακατσάνη αδίκησε τους δύο άλλους ηθοποιούς. Ο Πλωρίτης πάντως είναι θετικός και για τον Χαραλάμπους:

Λιγότερο εντυπωσιακός, ο ρόλος του αγαθού «τρελού» Άστον γυρεύει απ' τον ηθοποιό συνεχή ένταση και διατήρηση της ισορροπίας ανάμεσα στο λογικό και στο παράλογο. Την ισορροπία αυτή πέτυχε να δώσει μ' επάρκεια ο Ν. Χαραλάμπους, απλώνοντας μίαν υποβλητικήν αχλή «μυστηρίου» γύρω στο πρόσωπο του νέου. Ο Στ. Καυκαρίδης έπαιξε με ορμή τον αδερφό, τον Μικ με το σκληρό «αλλόκοτο» χιούμορ, αλλά δεν απόφυγε την έμφαση και τη σχηματικότητα, που νόθευσαν αρκετά την αλήθεια του ρόλου.<sup>501</sup>

Ο Δρομάζος μίλησε για «ανισομέρεια στη διανομή»,<sup>502</sup> αλλά ο Παναγουλόπουλος βρήκε και τις δύο άλλες ερμηνείες ενδιαφέρουσες και στη σωστή κατεύθυνση.

Ο Στέλιος Καυκαρίδης, στο ρόλο του Μικ κι ο Νίκος Χαραλάμπους στο ρόλο του Άστον στάθηκαν άψογοι, ο δεύτερος με τη θλιμμένη παρουσία του, απροσάρμοστος κι αυτός σ' έναν εχθρικό κόσμο κι ο πρώτος με τη βίαη προσωπικότητά του, στις απότομες εκρήξεις του δυναστικού χαρακτήρα του.<sup>503</sup>

Αλλά και ο Χουρμούζιος είναι θετικός για το σύνολο της διανομής, θεωρώντας ότι το έργο «ηρμηνεύθη πράγματι λαμπρά από τους τρεις νέους ηθοποιούς», ξεχώρισε μάλιστα ανάμεσά τους τον Χαραλάμπους και «την αυτοκυριαρχημένη ήρεμη

<sup>500</sup> Κωστής Σκαλιόρας, «Ο επιστάτης. Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>501</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Έφοδος και άμυνα. Ο Επιστάτης του Χ. Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>502</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χ. Πίντερ: Ο επιστάτης. Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>503</sup> Γιώργος Παναγουλόπουλος, «Θέατρο Τέχνης. Χάρολντ Πίντερ: Ο επιστάτης», ό.π.

φιγούρα»<sup>504</sup> του, και όχι τον Καρακατσάνη. Πάντως δεν θα ήταν λογικό να συμφωνούν τόσο θεατρικοί κριτικοί με διαφορετική καλλιτεχνική άποψη μεταξύ τους, αν δεν υπήρχε πράγματι κάτι το ιδιαίτερο και αποκαλυπτικό στην ερμηνεία του Καρακατσάνη, ενώ εντύπωση μας προκαλεί σήμερα το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος ηθοποιός είχε τη «λάθος» ηλικία σε σχέση με τον ρόλο του, ένα εμπόδιο που δεν είχαν να αντιμετωπίσουν οι δύο άλλοι συνάδελφοί του. Ο Ντέιβις περιγράφεται ως «γέρος»<sup>505</sup> από τον Πίντερ και ο Καρακατσάνης το 1966 ήταν μόλις είκοσι έξι ετών, πολύ μακριά από την ηλικία του χαρακτήρα που υποδύοταν, πράγμα που καθιστά ακόμα πιο σημαντική την επιτυχία της ερμηνείας του.

Για τον Διαμαντόπουλο και τη Λάμπρου οι χαρακτήρες του Άστον και του Μικ είναι πιο βαθιά συνδεδεμένοι με την αγγλική κουλτούρα απ' ό,τι εκείνος του Ντέιβις, με αποτέλεσμα οι δύο ηθοποιοί να αντιμετωπίζουν περισσότερες δυσκολίες στην προσέγγιση των ρόλων τους. Σύμφωνα με τον Διαμαντόπουλο, «και τα δυο παιδιά, ιδίως ο Μικ, έχουν κάτι τυπικά αγγλικό, πολύ πιο δύσκολο να το πιάσει ένας ξένος, από τον τύπο του αλήτη».<sup>506</sup> Ενώ για τη Λάμπρου, πέρα από το γεγονός ότι η ερμηνεία του Καρακατσάνη «ξεπερνούσε ολοφάνερα τις πιο περιορισμένες δυνατότητες των δύο άλλων συναδέλφων του»,

και η μετάφραση του κ. Κ. Σταματίου ήταν ζωηρότερη, παραστατικότερη στις περικοπές του Νταίβις, λιγότερο άμεση στους μονόλογους του Άστον και μάλλον δύσκαμπτη στις επιθέσεις του Μικ. Ίσως επειδή οι δυο αυτοί τύποι είναι πιο χαρακτηριστικά «Άγγλοι».<sup>507</sup>

Πάντως, η απόδοση του έργου στα ελληνικά από τον Σταματίου, υπήρξε κατά κοινή ομολογία, ένας μεταφραστικός άθλος.<sup>508</sup> Η επιτυχία του Σταματίου συνίσταται στο ότι κατάφερε να μεταφράσει τη δύσκολη, ιδιωματική γλώσσα του κειμένου, χωρίς να προδώσει τον συγγραφέα και την ατμόσφαιρα του έργου, ούτε να θυσιάσει τη θεατρικότητα του λόγου του Πίντερ. Ο ίδιος ο Σταματίου, άλλωστε, στο κείμενο που

---

<sup>504</sup> Αιμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος], «Ο επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ (Θέατρον Τέχνης)», ό.π.

<sup>505</sup> Βλ. Harold Pinter, *The Caretaker*, στο: *Harold Pinter: Plays Two*, London: Faber and Faber, 1996, σ. 3.

<sup>506</sup> Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Ο Επιστάτης του Πίντερ», ό.π.

<sup>507</sup> Ηρώ Δ. Λάμπρου, «Θέατρο Τέχνης: Ο Επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ», ό.π.

<sup>508</sup> Βλ. Βάσος Βαρίκας, «Ο επιστάτης», ό.π και Γιώργος Παναγιωτόπουλος, «Θέατρο Τέχνης. Χάρολντ Πίντερ: Ο επιστάτης», ό.π.

έγραψε για το πρόγραμμα του *Επιστάτη* επισημαίνει τα προβλήματα που είχε να αντιμετωπίσει στη μετάφραση του συγκεκριμένου έργου:

α) εξερεύνηση ενός ιδιώματος, που ν' αντιστοιχεί στο «cockney» του Ανατολικού Λονδίνου, χωρίς να ξεπέφτει στους διαφορετικής «σημαντικής» βαρύτητας τρόπους και β) διαφύλαξη της ακρίβειας ρυθμού του πρωτότυπου, με την αποφυγή της «περιγραφικής» μετάφρασης, των πλατειασμών, και την τήρηση των παύσεων στο ακέραιο.<sup>509</sup>

Βέβαια, κατά τον Τακόπουλο, υπάρχουν κάποια σημεία στον *Επιστάτη* που ήταν «εντελώς αδύνατο ν' αποδοθούν στη γλώσσα μας», αυτό όμως δεν μείωσε «την αξία του έργου του μεταφραστή, που σεβάστηκε εξίσου με το κείμενο του Πίντερ το δικό του κείμενο».<sup>510</sup> Μόνον ο Διαμαντόπουλος, ενώ αναγνωρίζει τον «τάλαντο» του Σταματίου και την ικανότητά του να «αποδίδει πολύ ζωντανά το 'κόκνευ' του Εγγλέζου αλήτη» εκφράζει τις επιφυλάξεις του σε σχέση με την «πολιτογράφιση» κάποιων «αγγλισμών» που δεν σημαίνουν τίποτα στη γλώσσα μας, και προτείνει τον «εξελληνισμό» τους, δηλαδή την αντικατάσταση κάποιων αγγλικών εκφράσεων με αντίστοιχες ελληνικές που έχουν το ίδιο νόημα.<sup>511</sup>

Από αδιάφορα έως θετικά υπήρξαν τα λίγα σχόλια για το σκηνικό της Σόφης Ζαραμπούκα, η οποία φαίνεται ότι ακολούθησε τις οδηγίες του συγγραφέα συνθέτοντας ένα αποπνικτικό, μουντό δωμάτιο, το οποίο δεν παρέπεμπε, όπως φαίνεται και από τις φωτογραφίες, ειδικά σε ένα δωμάτιο κάποιας λονδρέζικης γειτονιάς, αλλά σε μια παρατημένη κάμαρα που θα μπορούσε να βρίσκεται και σε κάποια υποβαθμισμένη περιοχή της Αθήνας. Ο Διαμαντόπουλος ξεχώρισε τα κοστούμεια, σημειώνοντας ειδικά ότι «το καπέλο του αλήτη είναι από μόνο του όλο το πρόσωπο».<sup>512</sup>

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι η υποδοχή του έργου υπήρξε θετική. Κάτι που δεν πρέπει να θεωρείται αυτονόητο, αν λάβουμε υπόψη, για παράδειγμα, την υποδοχή του έργου στο Ντίσελντορφ της Γερμανίας, όπου ο Πίντερ και οι

<sup>509</sup> Κώστας Σταματίου, «Ο Χάρολντ Πίντερ και η ευγλωττία της σιωπής», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Ο επιστάτης*, Θέατρο Τέχνης, Αθήνα: χειμερινή περίοδος 1965-66.

<sup>510</sup> Πάρις Τακόπουλος, «*Ο Επιστάτης* του Χάρολντ Πίντερ από το Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>511</sup> Αλέξης Διαμαντόπουλος, «*Ο Επιστάτης* του Πίντερ», ό.π.

<sup>512</sup> Ό.π. Πρόκειται μάλλον για επινόηση της σκηνογράφου-ενδυματολόγου, αφού πουθενά στο έργο, που περιέχει εκτενείς περιγραφές της ενδυματολογίας των προσώπων, δεν αναφέρεται να έχει στην κατοχή του ο Ντίβις κάποιο καπέλο.

ηθοποιοί «υποκλίθηκαν τριαντατέσσερες φορές με ισάριθμα ανοιγοκλεισίματα της σκηνης μπροστά σ' ένα κοινό που δαιμονιωδώς τους γιουχάιζε χωρίς, μέχρι το τέλος, να σταματήσει»,<sup>513</sup> όπως αναφέρει ο Δόξας. Σύμφωνα με τον Χουρμούζιο, όπως συνέβη και σε άλλες χώρες που ανέβηκε ο *Επιστάτης*, έτσι και στην Ελλάδα «το κοινό της υπόγειας αίθουσας συχνά εξεκαρδίζετο»,<sup>514</sup> προφανώς ανταποκρινόμενο στο ιδιαίτερο χιούμορ του έργου, αυτό που για πολλούς ερευνητές αποτελεί το μεγαλύτερο πρόβλημα στην κατανόησή του εκτός αγγλικών συνόρων. Βέβαια, ο Χουρμούζιος θεωρεί ότι το μεγαλύτερο μέρος του κοινού απλώς παραδόθηκε στη φάρσα<sup>515</sup> επειδή δεν υπήρχε τίποτα βαθύτερο να ανακαλύψει πίσω από τη φάρσα, αλλά αυτή είναι μια εκτίμηση που συνδέεται με τη θέση του κριτικού απέναντι στο ίδιο το έργο.

Η κριτική από την άλλη, υπήρξε ενθουσιώδης σχετικά με τη σκηνοθετική απόδοση του *Επιστάτη* από τον Κουν και με την ερμηνεία του Καρακατσάνη. Χαρακτηριστικό είναι ότι ακόμη και όσοι εξέφρασαν τις επιφυλάξεις τους για το έργο, προέτρεψαν τους θεατές να δουν την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης. Πάντως, η μεγάλη πλειοψηφία της κριτικής αναγνώρισε στον *Επιστάτη* ένα έργο αξιώσεων και έναν συγγραφέα που υποσχόταν πολλά για το μέλλον. Ο *Επιστάτης*, άλλωστε, αποτελεί για πολλούς το αριστούργημα του Πίντερ. Παρά τις όποιες ιδιομορφίες του, δεν είναι έργο τόσο αινιγματικό όσο το *Πάρτι γενεθλίων* ή τόσο προκλητικό όσο ο *Γυρισμός*, με αποτέλεσμα να είναι πιο εύκολη η προσέγγισή του από την κριτική και τελικά η ερμηνεία του. Σίγουρα η εκδοχή του Θεάτρου Τέχνης θα πρέπει να θεωρηθεί ως μία πολύ επιτυχημένη παράσταση, και με όρους καλλιτεχνικούς και με όρους «εμπορικούς», μια παράσταση που, αν και σχετικά αργοπορημένα, προώθησε δυναμικά την είσοδο του Πίντερ στην ελληνική σκηνή.

---

<sup>513</sup> Άγγελος Δόξας, «*Ο επιστάτης*», ό.π.

<sup>514</sup> Αιμ. [Ίλιος] Χ. [ουρμούζιος], «*Ο επιστάτης* του Χάρολντ Πίντερ (Θέατρον Τέχνης)», ό.π.

<sup>515</sup> Βλ. ό.π.

### 3.1.3. Ο γυρισμός (1967)

#### 3.1.3.1. Η υποδοχή του έργου

Ακριβώς έναν χρόνο μετά την επιτυχημένη παράσταση του *Επιστάτη*, το Θέατρο Τέχνης θα παρουσιάσει, σε πανελλήνια πρώτη, στις 4 Μαρτίου του 1967, ένα ακόμη έργο του Πίντερ. Πρόκειται για τον *Γυρισμό* που γράφτηκε το 1964 και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Λονδίνο από την Royal Shakespeare Company, στο Aldwych Theatre, στις 3 Ιουνίου του 1965 σε σκηνοθεσία Πίτερ Χολ, μια παράσταση που έχει ήδη επισημάνει ο Πύρρος Κιούσης στο περιοδικό *Θέατρο*:

Τη στιγμή τούτη, ο Πίντερ θριαμβεύει στο Λονδίνο με το νέο του έργο *Ο Γυρισμός* (*The Homecoming*), που παίζεται στο Aldwych με σκηνοθεσία του Peter Hall, και γεμάτες είναι οι στήλες των εφημερίδων και των θεατρικών περιοδικών από κριτικές και συζητήσεις γύρω σ' αυτό.<sup>516</sup>

Στην ελληνική παράσταση, τους ρόλους του έργου ερμήνευαν οι Δημήτρης Χατζημάρκος (Μαξ), Μίμης Κουγιουμτζής (Λένι), Νίκος Χαραλάμπους (Σαμ), Γιάννης Μόρτζος (Τζόουι), Νεκτάριος Βουτέρης (Τέντι) και η Ρένη Πιττακή (Ρουθ), στην πρώτη της, μάλιστα, εμφάνιση. Η μετάφραση ήταν του Κώστα Σταματίου και τα σκηνικά της Σόφης Ζαραμπούκα.

Στη διάρκεια της χειμερινής θεατρικής περιόδου 1966-67, το Θέατρο Τέχνης ανέβασε μόνο το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που προηγήθηκε του *Γυρισμού*. Τον Μάιο 1967, ο θίασος ταξίδεψε στο Λονδίνο για να πάρει μέρος στο Διεθνές Θεατρικό Φεστιβάλ, World Theatre Season, στο Aldwych Theatre, με τις παραστάσεις των *Βατράχων*, των *Ορνίθων* και των *Περσών*.<sup>517</sup> Την ίδια θεατρική περίοδο, στο Εθνικό Θέατρο ανεβαίνουν τα έργα *Ιβάνοφ* του Τσέχοφ, *Ο Δον Χιλ με το πράσινο παντελόνι* του Τίρσο ντε Μολίνα (Tirso de Molina), *Μάκβεθ* του Σέξπιρ και σε επανάληψη *Το επάγγελμα της κυρίας Γουόρεν* του Σο. Τον Μάρτιο 1967, το Εθνικό

<sup>516</sup> Πύρρος Κιούσης, «Στο Ώλντουιτς Θήατερ. Πίντερ: *Το πάρτυ των γενεθλίων*», *Θέατρο*, τχ. 21, Μάιος-Ιούνιος 1965, σ. 65.

<sup>517</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, ό.π., σσ. 304-305.

εγκαινιάζει, με το *Μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας* του Ξενόπουλου και την Κυβέλη στον επώνυμο ρόλο, τη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου Λευκωσίας.<sup>518</sup>

Η χρονιά 1966-67 είναι μια πολυτάραχη περίοδος που θα οδηγήσει στο πραξικόπημα της 21<sup>ης</sup> Απριλίου και την επιβολή της δικτατορίας στη χώρα μας. Όπως θα δούμε παρακάτω, οι παραστάσεις του *Γυρισμού* θα διακοπούν βιαστικά, ενώ εν γένει η πορεία του ελληνικού θεάτρου θα υποστεί ένα ισχυρό πλήγμα μέσα στο γενικότερο κλίμα καταστολής της ελεύθερης δημιουργικής έκφρασης. Το Θέατρο Νέας Ιωνίας κλείνει, ωστόσο στη διάρκεια της επταετίας δημιουργούνται αρκετοί νέοι θεατρικοί πυρήνες,<sup>519</sup> οι οποίοι, όπως παρατηρεί ο Μαυρομούστακος, συνέβαλαν με διαφορετικό τρόπο ο καθένας «στη συνέχιση της πορείας που ανέκοψε η δικτατορία και εμβάθυναν στον προβληματισμό για τον κοινωνικό και πολιτικό ρόλο του θεάτρου».<sup>520</sup> Ακόμη, έκαναν την εμφάνισή τους κάποιοι νέοι έλληνες συγγραφείς, όπως ο Στρατής Καρράς, ο Πέτρος Μάρκαρης, ο Μάριος Ποντίκας και ο Γιώργος Σκούρτης.

Σε αντίθεση με τον *Επιστάτη*, ο *Γυρισμός* ανεβαίνει από το Τέχνης πολύ σύντομα σε σχέση με την πρώτη παρουσίασή του στην Αγγλία, πράγμα που επιβεβαιώνει πλέον το ενδιαφέρον του Κουν για τον βρετανό δραματουργό. Όπως συνέβη και στην περίπτωση του *Επιστάτη*, έτσι και εδώ παρατηρούμε ότι προηγήθηκαν της παράστασης κάποια δημοσιεύματα σχετικά με το έργο, με διαφορετική αφορμή το καθένα. Αρχικά, εντοπίζουμε στο *Βήμα*, όπως ήδη αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ένα άρθρο του Μάνθου Κρίστη, όπου κάνει μια παρουσίαση του *Γυρισμού*, προφανώς με αφορμή την παράσταση του Λονδίνου. Ο Κρίστης χαρακτηρίζει τον *Γυρισμό* «πυκνό» και «δύσκολο» έργο που απαιτεί από τον θεατή «να συγκεντρωθεί» προκειμένου να το παρακολουθήσει και κυρίως να είναι «έτοιμος να δεχτεί τα πάντα», μια και τα πρόσωπα που δημιουργεί ο Πίντερ παραπαίουν ανάμεσα στις λογικές αντιδράσεις και την ακατανόητη συμπεριφορά:

Ενώ συνεχίζεται, λόγου χάρη, ήρεμα μια συζήτηση, γίνεται ένας βιασμός μπροστά στα μάτια του συζύγου που παρακολουθεί τη σκηνή με απάθεια· κάποιος πεθαίνει, κάποιος φεύγει – όλ' αυτά απροειδοποίητα και φαινομενικά αναίτια, όχι όμως και αυθαίρετα αν το καλοσκεφτείς. [...] Το έργο είναι μια σπουδή οικογενειακής ζωής. Η

<sup>518</sup> Βλ. Ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr/plays.aspx>

<sup>519</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε: το Θέατρο Στοά του Θανάση Παπαγεωργίου, το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο του Στέφανου Ληναίου, το Ανοιχτό Θέατρο του Γιώργου Μιχαηλίδη, το Θέατρο Έρευνας του Δημήτρη Ποταμίτη, κ.ά.

<sup>520</sup> Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, ό.π., σ. 141.

οικογένεια όμως που περιγράφεται δεν είναι εντελώς φανταστική: ούτε πραγματική ούτε συμβολική.<sup>521</sup>

Εκτός, όμως από την ανάλυση του έργου, ο Κρίσπης μετέφερε στο ελληνικό κοινό και κάποιες από τις απόψεις του ίδιου του συγγραφέα, μια και είχε την ευκαιρία να συναντήσει τον Πίντερ σε μια λονδρέζικη πάμπ και να μιλήσουν γενικότερα για τη συγγραφική και σκηνοθετική του εμπειρία. Ο Πίντερ αναφέρθηκε στο ζήτημα της γλώσσας που χρησιμοποιεί στα έργα του: «Ναι, ο διάλογός μου είναι απόλυτα φυσικός. Ποτέ δεν προσπάθησα να βάλω τους ανθρώπους μου να μιλάν μια φτιαχτή γλώσσα. Κρατάω το λαϊκό ιδίωμα, και μεταχειρίζομαι τη ‘σλανγκ’ μόνο όταν το απαιτεί ένας ρόλος».<sup>522</sup>

Την απλότητα της γλώσσας στον *Γυρισμό* επεσήμανε και ο Σπύρος Παγιατάκης, γράφοντας για το ανέβασμα του έργου στο Βερολίνο.<sup>523</sup> Ο Παγιατάκης μιλάει, όπως και ο Κρίσπης, για την περιέργη και πέρα από κάθε λογική κατάσταση που συνθέτει ο Πίντερ στο έργο του, παρά τη χρήση μιας γλώσσας «που μιλιέται στις συνοικίες του Λονδίνου», παρά την «απλούστατη» πλοκή και τους χαρακτήρες που ξεπροβάλλουν από μια καθημερινότητα νοσηρή μεν αλλά καθ’ όλα πραγματική. Περιγράφοντας τι συμβαίνει στον *Γυρισμό*, καταλήγει στο εξής:

Όλα αυτά μπορεί να ηχούν απίστευτα και ξένα από κάθε ρεαλιστική κατάσταση. Στην πραγματικότητα το κείμενο ακολουθεί με τόση λογική συνέπεια την πλοκή, επεξηγώντας και δικαιολογώντας κάθε στάδιο της εξέλιξής, που τα άγχη και τα ψυχικά τραύματα που υπάρχουν και αυξομειώνονται στα πρόσωπα του έργου, μοιάζουν σαν από τα πιο φυσικά πράγματα του κόσμου.<sup>524</sup>

Η πρώτη παράσταση του *Γυρισμού* στη Γερμανία, αν και κατά τον Παγιατάκη «συμβατική, άγευστη και άοσμη ερμηνεία ενός έργου που θάθελε δυνατά καρκεύματα και πάπρικες», κατάφερε να σοκάρει το δυτικοβερολινέζικο κοινό που

---

<sup>521</sup> Μάνθος Κρίσπης, «Χ. Πίντερ: ο *Γυρισμός*. Σκέψεις γύρω από το τελευταίο έργο του», *Το Βήμα*, 29.7.1965.

<sup>522</sup> Βλ. Μάνθος Κρίσπης, «Χ. Πίντερ: ο *Γυρισμός*...», ό.π.

<sup>523</sup> Ο *Γυρισμός* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Γερμανία, στις 11.10.1965 στο Schlossparktheater του Δυτικού Βερολίνου, σε σκηνοθεσία Χανς Σβάικαρτ (Hans Schweikart), με τον Μπέρνχαρντ Μινέτι (Bernhard Minetti) στο ρόλο του Μαξ.

<sup>524</sup> Σπύρος Παγιατάκης, «Το τελευταίο έργο του Χάρολντ Πίντερ. *Γυρισμός στο πατρικό*. Η αποξένωση και το ψυχικό αδιέξοδο. Πολλοί θεαταί δεν κάθησαν ως το τέλος», *Τα Νέα*, 28.5.1966.

έφευγε «επιδεικτικά στη μέση της παράστασης [...] και στο διάλειμμα».<sup>525</sup> Αναφερόμενος στο ίδιο γεγονός, ο Μάριος Πλωρίτης μίλησε για μια «άξια παράσταση ενός ανάξιου έργου ενός άξιου συγγραφέα».<sup>526</sup> Χαρακτήρισε τον *Γυρισμό* έργο χωρίς καμία επαφή με την πραγματικότητα, για να καταλήξει ότι «αποτελεί ένα *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ* χωρίς πάθος και έλεος».<sup>527</sup>

Ακολουθούν τρία δημοσιεύματα που εντοπίσαμε σχετικά με τον *Γυρισμό*, αυτή τη φορά με αφορμή την επικείμενη παράσταση του Τέχνης. «Το θέατρο του Πίντερ είναι ‘βρώμικο’;»,<sup>528</sup> αναρωτιέται ο Ανδρέας Δεληγιάννης στον τίτλο του άρθρου του στην εφημερίδα *Έθνος*, για να προβεί αμέσως σε έναν σύντομο απολογισμό της υποδοχής του έργου στις μεγάλες θεατρικές σκηνές της υφηλίου. Μοιάζει να έχει την πρόθεση να προειδοποιήσει τους αναγνώστες του ότι ο *Γυρισμός* είναι πιθανό να διχάσει κοινό και κριτικούς και στην Ελλάδα: «Στην Αμερική έχει προταθεί για 5 από τα θεατρικά Όσκαρ. Στο Λονδίνο ‘ουρές ο κόσμος’ για να το δει. Στο Παρίσι ‘χώρισε’ τους κριτικούς σε δύο ‘στρατόπεδα’: ‘Βρώμικο θέατρο’ ήταν για τους μεν, ‘θέατρο αληθινό’ για τους δε».<sup>529</sup> Ο Δεληγιάννης, ουσιαστικά απαντάει στο ερώτημα του τίτλου, λέγοντας ότι κάποιοι χαρακτήρισαν τον *Γυρισμό* «βρώμικο θέατρο» εξαιτίας της «βρώμικης πλοκής» του, ενώ μεταφέρει και τη γνώμη του Κουν για το ζήτημα:<sup>530</sup> «Ο *Γυρισμός* [...] μπορεί να κάνει μερικούς να αντιδράσουν. Και θα ξενίσει όχι τόσο η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Πίντερ, μα οι καταστάσεις, αυτές οι συγκλονιστικές –πολλές φορές– καταστάσεις που δημιουργούνται. Είναι εκπληκτικό έργο...».<sup>531</sup>

«Ως δυναμίτης χαρακτηρίζεται ο *Γυρισμός*, του Πίντερ»,<sup>532</sup> είναι ο τίτλος του άρθρου του Βαγγέλη Ψυρράκη στη *Μεσημβρινή*, τίτλος που αναπόφευκτα προϊδέαζε το αναγνωστικό κοινό για μια παράσταση προκλητική. Ο Ψυρράκης αποκαλεί το θέατρο του Πίντερ «θέατρο – γροθιά στο πρόσωπο, θέατρο τρίτου βαθμού, σαν τα βασανιστήρια». Αναφέρεται στην επιτυχία του έργου στο εξωτερικό αλλά και στους

---

<sup>525</sup> Ο.π.

<sup>526</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Αναβιώσεις και αναζητήσεις στην ‘Θεατρική Συνάντηση’ του Βερολίνου», *Το Βήμα*, 5.6.1966.

<sup>527</sup> Ο.π.

<sup>528</sup> Α.[νδρέας] Δ.[εληγιάννης], «Το θέατρο του Πίντερ είναι ‘βρώμικο’; Ο Κ. Κουν για τον *Γυρισμό* που ανεβάζει το Τέχνης», *Έθνος*, 1.3.1967.

<sup>529</sup> Ο.π.

<sup>530</sup> Προφανώς ο Κουν έδωσε κάποια συνέντευξη Τύπου σε σχέση με το έργο, από την οποία δανείζεται αποσπάσματα ο αρθογράφος του *Έθνους*, αλλά, όπως θα δούμε, και της *Μεσημβρινής*..

<sup>531</sup> Α.[νδρέας] Δ.[εληγιάννης], «Το θέατρο του Πίντερ είναι ‘βρώμικο’;...», ό.π.

<sup>532</sup> Βαγγέλης Ψυρράκης, «Ως δυναμίτης χαρακτηρίζεται ο *Γυρισμός* του Πίντερ. Οι παρατηρήσεις του Κουν», *Μεσημβρινή*, 3.3.1967.

μύδρους που δέχτηκε, για να μας μεταφέρει τελικά τις απόψεις του ίδιου του Κουν για τον *Γυρισμό*. Ο Κουν δεν φαίνεται να έχει οποιαδήποτε αμφιβολία σε σχέση με την επιλογή αυτού του «ζοφερού» έργου, το οποίο υπερασπίζεται απόλυτα, αντικρούοντας κάθε κατηγορία εναντίον του:

Αν ο Πίντερ παρουσιάζει ορισμένα τολμηρά πράγματα, δεν το κάνει για να ερεθίσει. Θέλει πέρα από την ασχήμια ή τις κακές λέξεις να μας κάνει να σκεφθούμε – ό,τι ο καθένας βρει στο έργο. Και τα έργα του μας τραντάζουν, αλλά δεν διεγείρουν. Δεν μιλούν στα αισθησιακά κέντρα μας, όπως το βουλεβάρτο. Προβληματίζουν. Φτάνουν πια τα χρυσωμένα χάπια. Αν τα πράγματα γύρω μας είναι μαύρα, ας τα δούμε όπως είναι. Θα μας φύγουν οι ψευδαισθήσεις και θα αναζητήσουμε «πιστεύω» σταθερότερα.<sup>533</sup>

Προφανώς ο σκηνοθέτης θέλει να προλάβει τα σχόλια, που, όπως θα δούμε, θα γίνουν από αρκετούς κριτικούς, σχετικά με την ηθική στάθμη των ηρώων του έργου. Ίσως και με μια προβοκατόρική διάθεση, ο Κουν θυμίζει ότι δεν υπάρχει τίποτα πιο «ζοφερό» από την αρχαία ελληνική τραγωδία και επικυρώνει την εκτίμησή του στο πρόσωπο του Πίντερ, λέγοντας ότι μαζί με τον Μπέκετ και τον Ιονέσκο αποτελούν «το σημερινό αντίστοιχο του κλασικού θεάτρου».<sup>534</sup>

«Πρωτόγονο οιδιπόδειο έργο» χαρακτηρίζει τον *Γυρισμό* ο Φάνης Κλεάνθης στα *Νέα*,<sup>535</sup> ο οποίος αναφέρεται σε σχόλια του ξένου Τύπου για το έργο. Παραθέτει μάλιστα τη γνώμη του κριτικού των *Times*. Η κριτική δημοσιεύεται και στο πρόγραμμα της παράστασης, όπου γίνεται λόγος για πόλεμο μεταξύ των δύο φύλων:

Ο *Γυρισμός* βρίσκει τον Χάρολντ Πίντερ να παίζει το συνηθισμένο του εξαιρετικά βασανιστικό παιχνίδι 'δείχνε και μην εξηγείς'. Φέρνει στο φως τ' αποτελέσματα και θάβει τις αιτίες, επισημαίνει και κοροϊδεύει τον παραλογισμό της ύπαρξης. Χρησιμοποιώντας τότε το χιούμορ και τότε το σοκ, εκτοξεύει πάνω στη σκηνή σπασμένα κομμάτια του ασυνείδητου. Γνήσια πρωτόγονο, οιδιπόδειο, συζυγικό το

---

<sup>533</sup> Ο.π.

<sup>534</sup> Ο.π.

<sup>535</sup> Φάνης Κλεάνθης, «Απόψε ο *Γυρισμός* του Πίντερ. Ένα πρωτόγονο οιδιπόδειο έργο», *Τα Νέα*, 4.3.1967.

έργο *Ο γυρισμός* πάλλεται από την αινιγματική γνώμη πως ενώ κανείς δεν κερδίζει τον πόλεμο μεταξύ των δύο φύλων, όλοι μένουν πληγωμένοι.<sup>536</sup>

Ο αρθρογράφος αναφέρεται και αυτός στον παράλογο αν όχι εξωφρενικό τρόπο με τον οποίο εναλλάσσονται οι καταστάσεις στον *Γυρισμό*, χωρίς αυτό να επισημαίνεται ως μειονέκτημα του έργου. Πέρα από το συγκεκριμένο σημείο, κοινό τόπο των δημοσιευμάτων που εξετάσαμε αποτελεί η αναγνώριση της εξέχουσας θέσης του συγγραφέα στη σύγχρονη δραματουργία: ο Πίντερ είναι το νέο αστέρι του βρετανικού θεάτρου, το κύρος του είναι πλέον αδιαμφισβήτητο παγκοσμίως, οι αναλύσεις του *Γυρισμού*, φαίνεται πράγματι να γίνονται υπό το πρίσμα αυτό.

Ενδιαφέρον έχει να σημειώσουμε, ότι όταν είχε ανακοινωθεί, στην αρχή της σαιζόν, το ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης, στη στήλη του Φάνη Κλεάνθη στα *Νέα*, «Θεατρικό σημειωματάριο», είχε γραφτεί η πληροφορία ότι «ο *Γυρισμός* ανεβάζεται και στο Λονδίνο (στα αγγλικά, φυσικά) σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη».<sup>537</sup> Όταν πλησιάζει πια η ημερομηνία της ελληνικής πρεμιέρας του έργου, τα *Νέα* μας πληροφορούν ότι ο *Γυρισμός* την ίδια περίοδο παίζεται από τον Royal Shakespeare Company «στην Αμερική με μεγάλη επιτυχία και θεωρείται το καλύτερο έργο της χρονιάς» και ότι «συγχρόνως παίζεται και στη Γαλλία»<sup>538</sup> με τον Πιερ Μπρασέρ (Pierre Brasseur) στο ρόλο του Μαξ. Πράγματι ο *Γυρισμός*, αφού παίχτηκε για δεκαοχτώ μήνες στο Aldwych Theatre, μεταφέρθηκε στο Broadway τον Ιανουάριο του 1967,<sup>539</sup> όπου επίσης γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Άλλωστε, στη διάρκεια των ελληνικών παραστάσεων του έργου δημοσιεύονται στο περιοδικό *Ταχυδρόμος* οι θέσεις τριών αμερικανών κριτικών σε σχέση με το φλέγον ζήτημα της ερμηνείας του συγκεκριμένου έργου, μεταφέροντας και στον έλληνα αναγνώστη μια εικόνα πρόσληψης του έργου στην Αμερική. Το «τι θέλει να πει ο Πίντερ;» είναι ένα δύσκολο ερώτημα που ο κάθε κριτικός αντιμετωπίζει από την προσωπική του σκοπιά. Δύο στους τρεις κριτικούς μιλούν για ένα έργο «συναρπαστικό», και στέκονται κυρίως στον κομβικής σημασίας ρόλο της Ρουθ που επιστρέφει –αυτή και όχι ο Τέντι– στον τόπο καταγωγής της, όχι για να προσαρμοστεί μα για να συνεχίσει τη ζωή της, επιβάλλοντας τους δικούς της όρους. Ο τρίτος, μιλώντας για την «αυθαίρετη

<sup>536</sup> [Ανυπόγραφο], «Η χώρα όπου καταργούνται τα σύνορα», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Ο γυρισμός*, Θέατρο Τέχνης, Αθήνα: θεατρική περίοδος 1966-67, αναδημοσιεύεται στο: Φάνης Κλεάνθης, «Απόψε ο *Γυρισμός* του Πίντερ...», ό.π.

<sup>537</sup> Φάνης Κλεάνθης, «Ο *Γυρισμός* του Πίντερ θα παιχθεί στο Τέχνης», *Τα Νέα*, 7.10.66.

<sup>538</sup> [Ανυπόγραφο], «Τέλος Φεβρουαρίου ο *Γυρισμός* στο Τέχνης», *Τα Νέα*, 10.2.1967.

<sup>539</sup> Βλ. Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 179.

παραμόρφωση της φύσης και της ανθρώπινης συμπεριφοράς» στον *Γυρισμό*, αρνείται στον Πίντερ την ειλικρίνεια και τη αυθεντικότητα ενός Κάφκα: «Υπάρχει θέση μόνο για έναν Κάφκα μέσα σ' έναν αιώνα».<sup>540</sup>

Όλες οι ενδείξεις για την υποδοχή του έργου στην Ελλάδα φαίνονται ευοίωνες. Η φήμη του Πίντερ έχει πια περάσει τα σύνορα της χώρας μας, ο Κουν έχει ήδη προετοιμάσει το έδαφος με την παράσταση του *Επιστάτη* που γνώρισε την αποδοχή της κριτικής, παράλληλα θεατές και ειδικοί είναι περισσότερο ενημερωμένοι από τα σχετικά δημοσιεύματα οπότε και προετοιμασμένοι για αυτό που πρόκειται να αντιμετωπίσουν. Αν θεωρήσουμε ότι με τον *Επιστάτη* ξεκίνησε μια πορεία αναγνώρισης του Πίντερ στην Ελλάδα, η οποία θα περιμέναμε να οδεύσει σταδιακά προς την καταξίωση, θα λέγαμε ότι με την παράσταση του *Γυρισμού* αυτή η πορεία μερικώς αναχαιτίστηκε. Αξίζει να σημειωθεί ότι η παράσταση κατέβηκε εσπευσμένα με την έναρξη της δικτατορίας, κάτι που φαίνεται να πληροφορήθηκε και ο ίδιος ο Πίντερ. Εντοπίζουμε στο προσωπικό του αρχείο, που φυλάσσεται στη Βρετανική Βιβλιοθήκη, την απάντησή του σε επιστολή της κ. Ιωάννας Καρατζαφέρη (πρόκειται προφανώς για τη γνωστή συγγραφέα, η οποία στα χρόνια της χούντας ζούσε στη Νέα Υόρκη, όπου συμμετείχε σε αντιδικτατορικές κινήσεις) που φαίνεται να εξέφρασε ενδιαφέρον για κάποιο από τα έργα του. Ο Πίντερ την προτρέπει να επικοινωνήσει με τον ατζέντη του εάν το επιθυμεί, σημειώνοντας όμως τα παρακάτω:

Εφόσον η νέα ελληνική κυβέρνηση διέκοψε την παράσταση του *Γυρισμού* στην Αθήνα τη στιγμή που ήρθε στην εξουσία, δεν φαντάζομαι πώς, είτε εκείνοι είτε εγώ, θα είμαστε πρόθυμοι να παρουσιάσουμε και άλλα έργα μου. Δεν θα επιθυμούσα, σίγουρα, νέες παραγωγές των έργων μου στην Ελλάδα,<sup>541</sup> ενόσω η παρούσα κυβέρνηση παραμένει στην εξουσία.<sup>542</sup>

Πολλές οι κριτικές που γράφτηκαν για τον *Γυρισμό*, και κινήθηκαν από την άνευ όρων απόρριψη του έργου μέχρι την απόλυτη επιδοκιμασία. Οι περισσότεροι κριτικοί

---

<sup>540</sup> Βλ. Marya Mannes, Jules Feiffer και Isaac Bashevis Singer, «'Τι θέλει να πει ο Πίντερ;'. Τρεις γνώμες για τον *Γυρισμό*», *Ταχυδρόμος*, 11.3.1967, σ. 59.

<sup>541</sup> Παρόλα αυτά θα πρέπει να σημειώσουμε ότι πραγματοποιήθηκαν άλλες πέντε παραστάσεις με έργα του Πίντερ στη διάρκεια της δικτατορίας: *Πάρτι γενεθλίων* (1969) και *Παλιοί καιροί* (1973) από το Θέατρο Τέχνης, *Ο εραστής* (1969) από τον Θίασο Ρεπερτορίου Νίκου Χατζίσκου-Τιτικός Νικηφοράκη, *Το βουβό γκαρσόνι* (1971) από το Θεατρικό Εργαστήρι και το δίπτυχο *Ένας ασήμαντος πόνος* και *Συλλογή* (1971) από το Ζωντανό Θέατρο.

<sup>542</sup> Χάρολντ Πίντερ, Επιστολή προς Miss Ioanna Karatsaferi, Νέα Υόρκη, 11.10.1968, στο αρχείο του συγγραφέα: British Library, Manuscripts catalogue, Literary Works, correspondence and paper, Add MS 88880/6/1.

αναγνώρισαν την παράσταση ως πολύ αξιόλογη, αλλά αυτή τη φορά κάποιои επέρριψαν ευθύνες στον Κουν για την επιλογή ενός παρακμιακού έργου. Χαρακτηριστικό το απροκάλυπτα ειρωνικό σχόλιο του Αιμίλιου Χουρμούζιου:

Πρέπει να είμεθα ευγνώμονες στον Κάρολο Κουν διότι μ' ευσυνείδητα οργανωμένες παραστάσεις και με ακούραστη ερευνητικότητα ανάμεσα στο δραματολόγιο της τελευταίας ώρας, μας βοηθεί να βυθομετρούμε κάθε τόσο το απελπιστικό τέλμα όπου έχει βουλιάξει καταλασπωμένο το νεότερο, δηλαδή το νεότατο, θέατρο.<sup>543</sup>

Στο ίδιο μοτίβο και ο Λέων Κουκούλας, θεωρεί ότι η συγκεκριμένη παράσταση δεν θα πρέπει να εγγραφεί «στο ενεργητικό του Θεάτρου Τέχνης» και ότι «μόνο σαν πράξη απλής 'ενημερώσεως' δικαιολογείται»,<sup>544</sup> ενώ ο Κοκκινάκης, που δεν «κατηγορεί» τον Κουν για την απόφασή του να ανεβάσει τον *Γυρισμό*, του προσάπτει «την παράλειψη να τον παρουσιάσει σε καθαρά προειδοποιημένους θεατάς» και προτείνει στο Θέατρο Τέχνης την καθιέρωση παραστάσεων «κεκλεισμένων των θυρών» όταν πρόκειται για την παρουσίαση τέτοιων έργων, όπως συμβαίνει και με «τις 'ακατάλληλες' ταινίες του κινηματογράφου».<sup>545</sup> Ακόμη και ο Μάριος Πλωρίτης, ένας κριτικός που υπερασπίστηκε θερμά το ταλέντο του Πίντερ από τη στήλη του στο παρελθόν, δήλωσε απροκάλυπτα την έντονη απογοήτευσή του από τον *Γυρισμό*.<sup>546</sup>

Ο Πίντερ, αυτή τη φορά, εξόργισε μια σημαντική μερίδα ελλήνων κριτικών, όχι εξαιτίας του «ακατανόητου» τρόπου με τον οποίο αφηγείται τα πράγματα, αλλά λόγω του ακραίου κυνισμού με τον οποίο εκθέτει την ανηθικότητα των ηρώων του. Ίσως το γεγονός ότι ο Πίντερ έβαλε στο στόχαστρο έναν εξιδανικευμένο στην Ελλάδα θεσμό, αυτόν της οικογένειας, να συνέβαλε καθοριστικά στην απόρριψη του *Γυρισμού*. Για «χυδαίο αμοραλισμό [...] τόσο ωμό ώστε ν' απωθεί και να προκαλεί την αγανάκτηση του θεατή»<sup>547</sup> μιλάει ο Μπάμπης Κλάρας, για «σκοτεινό και ζωώδη συμβολισμό» που φτάνει στη χυδαιότητα<sup>548</sup> ο Λάμπας, ενώ ο Άλκης Θρύλος αναρωτιέται αν υπάρχει περίπτωση να «προετοιμάζεται» και κάτι εφιαλτικότερο από

<sup>543</sup> Αιμ.[ίλιος] Χουρμούζιος, «Ο *Γυρισμός* του Harold Pinter (Θέατρον Τέχνης)», *Η Καθημερινή*, 9.3.1967.

<sup>544</sup> Λέων Κουκούλας, «Ο *Γυρισμός* του Πίντερ. Στο Θέατρο Τέχνης», *Αθηναϊκή*, 22.3.1967.

<sup>545</sup> ΚΟΚ. «Στο Θέατρο Τέχνης. Ο *Γυρισμός* του Χάρολντ Πίντερ», *Ακρόπολις*, 18.3.1967.

<sup>546</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Το τέλμα και το τέρμα. Ο *γυρισμός* του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Το Βήμα*, 10.3.1967.

<sup>547</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ένας χυδαίος αμοραλισμός. Ο *Γυρισμός* του Χ. Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Βραδυνή*, 9.3.1967.

<sup>548</sup> Βλ. Ι.[ωάννης] Λ.[άμπας], «Ο *Γυρισμός*», *Εστία*, 8.3.1967.

τον *Γυρισμό* για να παρασταθεί μπροστά μας.<sup>549</sup> Κάποιοι θεώρησαν ότι τα όσα γίνονται στο έργο συμβαίνουν αποκλειστικά και μόνο χάριν εντυπωσιασμού, σχεδόν αυθαίρετα, επειδή «έτσι το θέλησε ο συγγραφέας».<sup>550</sup> Όμως, εκείνοι που αντέδρασαν ακόμα πιο έντονα, είναι ακριβώς όσοι ανακάλυψαν στον *Γυρισμό* ένα πολύ συγκεκριμένο «επιμύθιο»:

η Ανθρωπότης επανέρχεται ακατάσχετα στην εποχή των ανθρώπων των σπηλαίων. Η ατομική ελευθερία τείνει να ταυτισθεί με την αχαλίνωτη εξαπόλυση των ενστίκτων του ανθρωπίνου κτήνους. Κι ο πολιτισμός, με την υπερτροφική ανάπτυξη μόνο της τεχνικής πλευράς του, προωθεί τη γενικήν εξαχρείωση.<sup>551</sup>

Το πρόβλημα εδώ μετατοπίζεται από την απουσία νοήματος, στην άρνηση της ύπαρξης ενός νοήματος που δίνει αξία στον ανθρώπινο πολιτισμό.

Σε σχέση με την ανηθικότητα των πρωταγωνιστών του *Γυρισμού*, παρατηρούμε ότι αν και ως «πρυτάνεις» της ανήθικης συμπεριφοράς παρουσιάζονται ο πατέρας και οι δυο νεότεροι γιοι του, το μένος κάποιων κριτικών –όπως και πολλών μελετητών του Πίντερ, στους οποίους αναφερθήκαμε στο πρώτο κεφάλαιο– στρέφεται προς τον Τέντι, τον μεγαλύτερο γιο που επιστρέφει στο πατρικό, τον μόνο διανοούμενο της οικογένειας: «Ο Τέντι [...] είναι ασφαλώς ο χυδαιότερος από όλους, όσο κι αν έχει την εμφάνιση και την ανοχή μάρτυρος»,<sup>552</sup> γράφει ο Χουρμούζιος. Και ο Γιάννης Παράσχος συμπληρώνει:

Όσα ψυχικά συμπλέγματα κι αν φορτώσουμε στον αξιότιμον αυτόν κύριο καθηγητή της Φιλοσοφίας, που προήλθε από οικογένεια χαμηλής κοινωνικής τάξεως, δεν μπορούμε, όπως και να ναι, να δικαιολογήσουμε τέτοιου είδους... χάζεμα, που αποκλείει και την παραμικρότερη φυσιολογική αντίδραση ή και την ελάχιστη σύσπαση στους μυς του προσώπου του, η οποία θα ήταν τουλάχιστον εκδηλωτική κάποιας αηδίας, που δεν προϋποθέτει την ύπαρξη του ανδρισμού που του λείπει!...<sup>553</sup>

Αυτό που δεν συγχωρούν στον Τέντι είναι ακριβώς ότι ενώ διαθέτει πνευματικό επίπεδο υψηλότερο από τους υπόλοιπους, δεν αντιδρά, δεν υπερασπίζεται τη γυναίκα

<sup>549</sup> Βλ. Άλκης Θρύλος, «Ένα αγγλικό και ένα ελληνικό έργο», *Νέα Εστία*, τχ. 954, 1.4.1967, σ. 476.

<sup>550</sup> Ο.π.

<sup>551</sup> Κ.[ώστας] Ο.[ικονομίδης], «Θέατρο Τέχνης. *Ο γυρισμός* του Χάρολντ Πίντερ», *Έθνος*, 15.3.1967.

<sup>552</sup> Αιμ.[ίλιος] Χουρμούζιος, «*Ο Γυρισμός...*», ό.π.

<sup>553</sup> Γιάννης Παράσχος, «Στο Θέατρο Τέχνης. *Ο Γυρισμός*», *Εμπρός*, 11.3.1967.

του ή την υπόληψή του, αλλά παραδίνεται στην κτηνωδία της οικογένειάς του με ξεχωριστή απάθεια, και «με μόνη έκφραση αντίδρασης τη φυγή του», γράφει ο Κώστας Στολίγκας, ο οποίος συμπληρώνει: «Νομίζουμε πως κι ο τελευταίος υπάνθρωπος σ' αυτή την περίπτωση θα είχε επαναστατήσει, έστω για λόγους 'φιλότιμου'». <sup>554</sup> Η ευθύνη του Τέντι, ως πνευματικού ανθρώπου, είναι σαφώς μεγαλύτερη και είναι αυτή που τον διαχωρίζει από τους υπόλοιπους κατά τον Αλέξη Διαμαντόπουλο:

Και, φυσικά, ο καθηγητής είναι το πρόσωπο που παίρνει και το μεγαλύτερο βάρος του ψόγου στη συνείδηση των θεατών, γιατί είναι το μόνο πρόσωπο που έχει αποδεδειγμένως πνευματικές ικανότητες· δεν είναι ένα ζώο σαν τον σχετικά καλύτερο από τους άλλους, τον θείο Σαμ, τον σοφέρ, δεν είναι ένα ζώο με λασπωμένο μυαλό σαν τον Πατέρα Μαξ. <sup>555</sup>

Και όπως παρατηρεί ο ίδιος κριτικός, πρόκειται για ένα σχόλιο του Πίντερ απέναντι σε όλους αυτούς τους «διανοούμενους», τους εγκλωβισμένους στον μικρόκοσμό τους, που ενώ γίνονται μάρτυρες τρομερών συμβάντων, αντί να προσπαθήσουν να τα εμποδίσουν, επιλέγουν να τα παρακολουθούν απαθείς. <sup>556</sup>

Κατηγορίες εκτοξεύθηκαν και εναντίον της Ρουθ, συζύγου του Τεντ και μητέρας των παιδιών του, που όχι μόνο δεν αντέδρασε, αλλά έφτασε στο σημείο να διαπραγματεύεται με περισσή ευκολία τους όρους της εκμετάλλευσης των υπηρεσιών της από τον Μαξ και τους δυο γιους του. Εμμένοντας στην επιφανειακή μάλλον ανάλυση της γυναίκας-πόρνης που ανταποκρίνεται τελικά στην καταπιεσμένη φύση της, προσπερνούν όλοι την άποψη του άγγλου κριτικού Τζον Ράσελ Τέιλορ ότι μέσα σε αυτόν τον ξεκάθαρο αγώνα για την κυριαρχία που εκτυλίσσεται μπροστά μας, «τελικά η Ρουθ είναι εκείνη που κυριαρχεί πάνω στον Μαξ, τον Λέννυ και τον Τζο, έτσι ακριβώς όπως κι εκείνοι κυριαρχούν πάνω στον Τέντυ και τον Σαμ». <sup>557</sup>

Όπως είδαμε να συμβαίνει και με τον *Επιστάτη*, το γεγονός ότι ποτέ δεν επέρχεται η σύγκρουση, και όλα στο τέλος «τακτοποιούνται» αφήνοντας τον θεατή με αναπάντητα ερωτήματα σε σχέση με τις αιτίες που προξένησαν αυτήν την

<sup>554</sup> Κώστας Στολίγκας, «Χάρολντ Πίντερ: Γυρισμός. Θέατρο Τέχνης», περ. *Πάνθεον*, 5.4.1967, σ. 13.

<sup>555</sup> Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Ο Γυρισμός του Πίντερ. Από τον Θίασο του Θεάτρου Τέχνης», *Μεσημβρινή*, 27.3.1967.

<sup>556</sup> Βλ. ό.π.

<sup>557</sup> John Russel Taylor, «Λίγα απ' όσα γράφτηκαν για την ανάλυση του έργου», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Ο γυρισμός*, ό.π.

«παράλογη» κατάσταση, προκάλεσε σοβαρές επιφυλάξεις της κριτικής. Το έργο τελειώνει με τον καθηγητή να επιστρέφει στην Αμερική και στα τρία παιδιά του, αφήνοντας πίσω τη γυναίκα του να ικανοποιεί τις ερωτικές ανάγκες του πατέρα και των αδελφών του και να συμβάλλει στα έξοδα του σπιτιού εκδιδόμενη, χωρίς να προηγηθεί οποιαδήποτε διένεξη, είτε από την πλευρά του Τέντι είτε από την πλευρά της Ρουθ, πράγμα που φαίνεται αδιανόητο:

Το εύρημα δεν είναι τόσο τα «δρώμενα» όσο η μετατόπιση των εξ αυτών αντιδράσεων. Η αντιθεατρική προσπάθεια του συγγραφέα ν' αποταυτοποιήσει τους θεατές από τους ήρωες. [...] Να εμποδίσει τους ήρωες να έχουν στα «δρώμενα» τις αυθόρμητες φυσιολογικές αντιδράσεις των θεατών,<sup>558</sup>

σημειώνει ο Άγγελος Δόξας, που θεωρεί ότι αν προέκυπτε κάποια σύγκρουση επί σκηνής έστω κι αν «έφθανε σε έγκλημα αποτρόπαιο», «τούτο δεν θα προκαλούσε, τόσο την κατάπληξη του θεατού όσο το να βλέπει όλα αυτά να γίνονται με πλήρη αμοραλική συμμετοχή και απάθεια όλων των επί σκηνής προσώπων».<sup>559</sup>

Με αυτόν τον τρόπο, κατά τον Κλάρα, ο Πίντερ «ηθικολογεί από την ανάστροφη». Αντί να μιλήσει στον θεατή για τις πραγματικές αιτίες που προκάλεσαν τα όσα περιγράφει, λέει ότι φταίει

η ζωώδης κατάσταση του ανθρώπου. [...] Φορτώνει έτσι την ευθύνη στην ανθρώπινη φύση και επικαλύπτει τις πραγματικές αιτίες. [...] Οι τελείες και οι σιωπές, τα μισόλογα και οι υπαινιγμοί, χρησιμεύουν για να λένε τη βρωμιά και να μη λένε τι φταίει και τι μπορεί να γίνει.<sup>560</sup>

Αντίθετα, ο Στάθης Δρομάζος δεν χρεώνει τέτοιες ευθύνες στον συγγραφέα και λέει ότι ο Πίντερ απεικόνισε την κατάσταση με την οποία ήρθε αντιμέτωπος, δηλαδή, «την κατάλυση των κοινωνικών και ηθικών αξιών στην κοινότητα και προ παντός στο άτομο», μια κατάσταση που επέλεξε να περιγράψει «ρεαλιστικά, ωμά, με κυνισμό, για τον οποίο δεν ευθύνεται ο ίδιος».<sup>561</sup>

<sup>558</sup> Άγγελος Δόξας, «Ο γυρισμός στο Θέατρο Τέχνης», *Ελεύθερος Κόσμος*, 10.3.1967.

<sup>559</sup> Ο.π.

<sup>560</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ένας χυδαίος αμοραλισμός.», ό.π.

<sup>561</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χ. Πίντερ: Ο γυρισμός από το θίασο Κάρολου Κουν-Θέατρο Τέχνης», *Η Αυγή*, 16.3.1967.

Το ζήτημα της απόλυτης απαισιοδοξίας του έργου, με την έννοια ότι δεν αφήνει καμία διέξοδο διαφυγής, όπως και του τι διδάσκει τελικά, υπήρξε επίσης αντικείμενο σχολιασμού. Ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος, αναφερόμενος στη συνέντευξη του Κουν στη *Μεσημβρινή* που είδαμε παραπάνω,<sup>562</sup> απαντάει στον παραλληλισμό που κάνει ο σκηνοθέτης ανάμεσα στον Πίντερ και το τραγικό θέατρο, λέγοντας ότι ναι μεν στην αρχαία τραγωδία υπάρχουν «πολλά ζοφερά [...], αλλά έχει και συχνές ανατάσεις προς τη θεία δικαιοσύνη και έχει ακόμη τη λυτρωτική κάθαρση, στοιχεία ολότελα άγνωστα στους ‘μοντέρνους’»<sup>563</sup> της κατηγορίας του Πίντερ. Ο Παράσχος θεωρεί αδιανόητο το γεγονός ότι τα όσα περιγράφονται στο έργο «μας προσφέρονται ‘ασχολίαστα’, χωρίς την τελική κάθαρση που θα επέτρεπε την εξαγωγή, απ’ τον θεατή, ενός ηθικού διδάγματος» και χωρίς έστω κάποια υποψία σκέψης από την πλευρά του συγγραφέα σε σχέση με το «ότι πρέπει να διορθωθούν!». <sup>564</sup> Αντίθετα, ο Διαμαντόπουλος βρίσκει ότι ο Πίντερ έχει πολύ συγκεκριμένο στόχο, «θέλει ν’ ανακατώσει τα σπλάχνα του κοινού του όχι σαν οργισμένος νέος, όχι από σαδισμό, αλλά για να ξυπνήσει ίσως τους κοιμώμενους μηχανισμούς αμύνης με αυτήν την τερατεία της επιδειξέως οικείων κακών»,<sup>565</sup> τα οποία, αν και περιγράφονται μέσα στο πλαίσιο αυτής της «μισο-υποανάπτυκτης και μισο-σάπιας» λονδρέζικης οικογένειας, δεν παύουν να αφορούν όλους μας, Άγγλους και μη.<sup>566</sup>

Ο Πίντερ, όπως επισημαίνει και ο μεταφραστής του έργου Κώστας Σταματίου στο πολύ διαφωτιστικό κείμενο που έγραψε για το πρόγραμμα, και μέσα από τον *Γυρισμό*, υπερασπίζεται το δικαίωμα του συγγραφέα να μην «κηδεμονεύει» αλλά να σέβεται τους ήρωες των έργων του, να μην αναλύει, να μην προτείνει λύσεις, τελικά να περιορίζεται στο να εκθέτει καταστάσεις και να αφήνει ελεύθερο τον θεατή «να συμπληρώσει τα ηθελημένα ‘κενά’ των έργων του».<sup>567</sup> Ο Κουκούλας αμφισβητεί αυτήν τη «δραματουργική μέθοδο» του Πίντερ, η οποία υποβιβάζει «τον δημιουργό σε παθητικό και ανεύθυνο παράγοντα»,<sup>568</sup> και θεωρεί ότι όσα αποκρουστικά παρουσιάζονται στον *Γυρισμό* είναι «‘ευρήματα’ του συγγραφέως που θέλει στην ψυχρή λογική ν’ αντιπαραθέσει το τυφλό ένστικτο που ενεδρεύει στο άδυτο των

<sup>562</sup> Βλ. Βαγγέλης Ψυρράκης, «Ως δυναμίτης χαρακτηρίζεται ο *Γυρισμός*...», ό.π.

<sup>563</sup> Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Ο *Γυρισμός* του Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», περ. *Άλφα*, 11.3.1967, σ. 88.

<sup>564</sup> Γιάννης Παράσχος, «Στο Θέατρο Τέχνης...», ό.π.

<sup>565</sup> Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Ο *Γυρισμός* του Πίντερ...», ό.π.

<sup>566</sup> Βλ. ό.π.

<sup>567</sup> Κώστας Σταματίου, «Ο *Γυρισμός*: Ένα Θέατρο χωρίς προηγούμενο», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Ο γυρισμός*, ό.π.

<sup>568</sup> Λέων Κουκούλας, «Ο *Γυρισμός* του Πίντερ...», ό.π.

απωθήσεων του ανθρώπου», για να καταλήξει ότι αυτό που περιγράφεται στο έργο είναι «ένας διαστρεβλωμένος νατουραλισμός εμπλουτισμένος με ευαπόδεικτα φροϋδικά πλέγματα». <sup>569</sup>

Αυτή η νατουραλιστική διάσταση του *Γυρισμού* και η αδυναμία απόδοσης ενός αμιγώς συμβολικού νοήματος στο έργο αντιμετωπίστηκε με αρνητικά αλλά και θετικά σχόλια, ανάλογα με την οπτική που υιοθετούσε ο εκάστοτε γράφων. Ο Πλωρίτης θεωρεί ότι στον *Γυρισμό*, αντίθετα με προηγούμενα έργα του Πίντερ, χάνεται κάθε επαφή «με τη λογική και ψυχολογική πραγματικότητα»:

Όσο κι αν θελήσουμε να δεχτούμε πως ο *Γυρισμός* αποτελεί σαρκασμό της συμβατικής αστικής ηθικής [...] όσο κι αν θελήσουμε να δεχτούμε πως το σημερινό άτομο έχει απομονωθεί μέσα στα ζώδια ένστικτα και τις ορέξεις του – δεν μπορούμε να παραδεχτούμε, έστω και σαν συμβολική αναγωγή, την απάθεια των ηρώων του όχι πια απέναντι στην ηθική, αλλά απέναντι στα στοιχειώδη αισθήματα. <sup>570</sup>

Μπορεί οι καταστάσεις που περιγράφει ο Πίντερ να είναι ακραίες, δεν παύουν όμως να αντλούν την έμπνευσή τους από μια καθημερινότητα αναγνωρίσιμη, έστω και αν για τους περισσότερους πρόκειται για μια καθημερινότητα καθ' όλα βρετανική, μακριά από τα ελληνικά δεδομένα. Σύμφωνα με τον Γιάννη Αλινό, που εκθειάζει τον τρόπο δόμησης του έργου, ο ρεαλισμός του Πίντερ «έχει μια απόχρωση εναλλασσόμενης εντάσεως, ανάμεσα στον μύθο που γίνεται πραγματικότητας και στο παράλογο που αγγίζει το λογικό», <sup>571</sup> μία ένταση που ενισχύεται από το «λεκτικό παιχνίδι», την εναλλαγή των σιωπών και των παύσεων με τον κατακερματισμένο και άνευ ουσιαστικού νοήματος λόγο. <sup>572</sup> Ο Κωστής Σκαλιόρας από την άλλη, αν και θεωρεί ότι ο Πίντερ δεν τα κατάφερε αυτή τη φορά τόσο καλά όσο στον *Επιστάτη* «να επιβάλει τους δικούς του νόμους», σημειώνει τα παρακάτω:

Η εσκεμμένη «πεζολογία» του Πίντερ δεν καθηλώνει το έργο σε μια διάσταση. Ο διάλογος μπορεί να ξεκινάει από την αφετηρία της καθημερινότητας και χωρίς καμιά «ρητορική προφύλαξη» να εισβάλλει ξαφνικά σε μια εφιαλτική περιοχή, σα να

---

<sup>569</sup> Ο.π.

<sup>570</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Το τέλμα και το τέρμα...», ό.π.

<sup>571</sup> Γιάννης Αλινός, «Κενά στην σιωπή. Οι άλλοι είναι ευάλωτοι. Ο *Γυρισμός* του Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Ελευθερία*, 11.3.1967.

<sup>572</sup> Βλ. ό.π.

περνούσαμε, χωρίς ενδιάμεσο σταθμό, από το λογοκρινόμενο λεξιλόγιο της συνείδησης στο παραλήρημα ενός αδέσμευτου, αχαλίνωτου υποσυνείδητου.<sup>573</sup>

Παρατηρούμε ότι, εκτός από το «υποσυνείδητο» και τα «φροϋδικά πλέγματα»<sup>574</sup> που αναφέρθηκαν παραπάνω, επαναλαμβάνονται στις κριτικές γνωστοί όροι της ψυχαναλυτικής θεωρίας, μέσα από μια προσπάθεια ερμηνείας του αινιγματικού αυτού έργου. Για το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα από το οποίο πάσχει ο Τεντ μίλησαν πολλοί, στις «φροϋδικές υποκρούσεις»<sup>575</sup> του έργου αναφέρθηκε ο Χουρμούζιος, ενώ ο Βαρίκας επεσήμανε ότι οι αναφορές «στον Φρόντ και τον Άντλερ [...] κάθε άλλο παρά επαρκείς αποδεικνύονται για να εξηγήσουν τη συμπεριφορά των προσώπων, και μάλιστα των άκρων αντιδράσεών τους»,<sup>576</sup> προσδίδοντας έστω κάποια αληθοφάνεια στο έργο. Περισσότερο, οι παραπάνω όροι χρησιμοποιήθηκαν για να υπονομεύσουν το έργο και τον δημιουργό του, καθώς και για να στηρίζουν την άποψη ότι πρόκειται για μια ιστορία που αφορά ίσως την ψυχιατρική αλλά όχι το σοβαρό θέατρο.

Όσον αφορά, τώρα, στην αναγνωρίσιμη πλέον «πιντερική τεχνική», με την απλουστευμένη δράση, «που δίνει την πρωταρχική θέση στη διαλογική δύναμη και στα τεράστια ποσά ενεργείας που κρύβονται κάτω από την επιφάνεια της σιωπής»,<sup>577</sup> κατάφερε για μια μερίδα της κριτικής να αναδείξει τη ζοφερή ατμόσφαιρα του έργου και να εξυπηρετήσει τους στόχους του. Από την άλλη μεριά, διατυπώθηκε και η άποψη ότι η πρώτη πράξη του έργου, όπου ουσιαστικά γίνεται η έκθεση των προσώπων, είναι φλύαρη και κουραστική, ενώ «οι φθαρμένες από την πολύ χρήση φράσεις, που συνθέτουν τους μακροσκελείς μονόλογους και τους ‘κοφτούς’ διάλογους, δεν κατορθώνουν, όπως συμβαίνει σε άλλα έργα του Πίντερ, να γίνουν αποκαλυπτικές μιας άλλης πραγματικότητας».<sup>578</sup> Όσο για το δεύτερο μέρος, όπου παρακολουθούμε την εξωφρενική, μάλλον, λύση του έργου, η «φτηνή γλώσσα» και το «χυδαίο ‘χιούμορ’», για να δανειστούμε τα λόγια του Βαρίκα, «θυμίζουν κοινό και κακόγουστο πορνογράφημα».<sup>579</sup>

<sup>573</sup> Κωστής Σκαλιόρας, «Χ. Πίντερ. Ο Γυρισμός. Θέατρο Τέχνης», *Ταχυδρόμος*, 18.3.1967, σ. 60.

<sup>574</sup> Βλ. Λέων Κουκούλας, «Ο Γυρισμός του Πίντερ..», ό.π.

<sup>575</sup> Αιμ.[ίλιος] Χουρμούζιος, «Ο Γυρισμός...», ό.π.

<sup>576</sup> Βάσος Βαρίκας, «Ο γυρισμός», *Τα Νέα*, 20.3.1967.

<sup>577</sup> Γιάννης Αλινός, «Κενά στην σιωπή...», ό.π.

<sup>578</sup> Βάσος Βαρίκας, «Ο γυρισμός», ό.π.

<sup>579</sup> Ό.π.

### 3.1.3.2. Η κριτική για την παράσταση

Είναι ενδεικτικό ότι όλοι οι κριτικοί που αποδοκίμασαν το έργο συμφώνησαν στο ζήτημα της σκηνικής απόδοσής του από τον Κουν, με εξαίρεση τον Λάμψα που, όπως και στην περίπτωση του *Επιστάτη*, απέφυγε να αναφέρει οτιδήποτε σχετικό. Ο Κλάρας έγραφε ότι οι όποιες αντιρρήσεις του «αφορούν στο έργο», ενώ για την παράσταση «επιφυλάξεις δεν υπάρχουν. Στάθηκε στο ύψος της τέχνης».<sup>580</sup> Επίσης ο «αδιάλλακτος αντιπιντερικός» Κοκκινάκης ανέφερε για τον Κουν ότι «ατυχώς διέθεσε και τώρα τις γνωστές σκηνοθετικές του ικανότητες στο τετράγωνο, για να στήσει μιαν έξοχη αληθινά παράσταση. Κρίμα στο μόχθο του».<sup>581</sup> Ο Πλωρίτης, χωρίς να εκφραστεί με ιδιαίτερο ενθουσιασμό για το σκηνοθετικό αποτέλεσμα, επεσήμανε ότι ο Κουν κατάφερε να στήσει την «ατμόσφαιρα υπονόμου» που χαρακτηρίζει το έργο, [...] χωρίς να παρασυρθεί απ' το κείμενο σ' εξτρεμισμούς χυδαιολογίας και χυδαιοπραξίας, κι έδωσε όσο γινόταν το πνιγηρό κλίμα αυτού του 'αεροστεγούς κώδωνος' της ξεφρενιασμένης λίμπιντο».<sup>582</sup>

Σε αντίθεση με τον *Επιστάτη*, για τον οποίο η κριτική στάθηκε ενθουσιώδης σε σχέση με το σκηνοθετικό εγχείρημα του Κουν, στην περίπτωση του *Γυρισμού* υπήρξαν αναλύσεις που εξέφρασαν επιφυλάξεις για την ερμηνεία του έργου. «Πέρα όμως από τις όποιες επιφυλάξεις μας για το έργο», σημείωνε ο Σκαλιόρας, «έχουμε την εντύπωση ότι η ερμηνεία αραιώσε την ατμόσφαιρα, ότι η ένταση διέρρευσε από τις απειλητικές σιωπές, ότι η ωμότητα απέκτησε μια ρητορική προκλητικότητα»,<sup>583</sup> ενώ επίσης ο Δρομάζος υποστήριζε ότι ο Κουν δεν κατάφερε να δει τις «προεκτάσεις» του *Γυρισμού*: «Νομίζουμε όμως ότι η σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν περιόρισε το έργο σε ηθογραφικές διαστάσεις. Δεν έκανε τους ήρωες αντιπροσωπευτικούς».<sup>584</sup> Ωστόσο, θα πρέπει να αναφερθούμε και στην κριτική του Αλινού, που κατέληγε στην ένθερμη παρότρυνση προς το κοινό που «αγαπά» το αξιόλογο θέατρο να παρακολουθήσει αυτήν την «τέλεια παράσταση».<sup>585</sup>

Πάντως, φαίνεται ότι το γενικότερο κλίμα αποδοκίμασίας του *Γυρισμού* στάθηκε εμπόδιο για αρκετούς κριτικούς να αποτιμήσουν με νηφαλιότητα την παράσταση. Αναφέρθηκαν σε αυτήν κυρίως γενικόλογα, χωρίς να σχολιάζουν

<sup>580</sup> Μπάμπης, Δ. Κλάρας, «Ένας χυδαίος αμοραλισμός...», ό.π.

<sup>581</sup> ΚΟΚ. «Στο Θέατρο Τέχνης...», ό.π.

<sup>582</sup> Μάριος Πλωρίτης, «Το τέλμα και το τέρμα...», ό.π.

<sup>583</sup> Κωστής Σκαλιόρας, «Χ. Πίντερ. Ο *Γυρισμός*...», ό.π.

<sup>584</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χ. Πίντερ: Ο *γυρισμός*...», ό.π.

<sup>585</sup> Βλ. Γιάννης Αλινός, «Κενά στην σιωπή...», ό.π.

ιδιαίτερα τη σκηνοθετική ματιά του Κουν, πιθανόν επειδή το «σοκ» από το ίδιο το έργο ήταν τόσο ισχυρό που δεν γινόταν να απομονωθεί. Η σκηνοθεσία δεν κατάφερε να τραβήξει την προσοχή των κριτικών, ισοσταθμίζοντας το «σοκ», αν και φαίνεται να υπήρξε μελετημένη και ιδιαίτερα προσεκτική ως προς τις συνδηλώσεις της, και μάλλον συντηρητική ως προς την απόδοση των επίμαχων σκηνών του έργου, σε μια προσπάθεια να λειάνει τα αιχμηρά σχόλια του Πίντερ.

Ως προς την απόδοση των ηθοποιών, οι περισσότερες εκτιμήσεις ήταν θετικές αντιμετωπίζοντάς τους ως ένα ενιαίο σύνολο, ενώ διατυπώθηκαν και κάποια αντικρουόμενα σχόλια. Πάντως, δεν αναδείχτηκε κάποιος ηθοποιός από την παράσταση, όπως συνέβη με τον Θύμιο Καρακατσάνη στον *Επιστάτη*. Η πρωτοεμφανιζόμενη Ρένη Πιττακή συγκέντρωσε τα βλέμματα των κριτικών και γενικά χαρακτηρίστηκε ως πολλά υποσχόμενη. Με το «συγκρατημένο» παίξιμό της, φανερά καθοδηγημένο από τον Κουν, για άλλους κατάφερε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του ρόλου της, ενώ για άλλους «δεν κατόρθωσε να μας μεταδώσει καμιά θερμότητα, κανένα πάθος, ήταν όλη την ώρα μετρημένη, υπέρμετρα συγκρατημένη»<sup>586</sup> και της έλειπε «η θηλυκή στυγνότητα».<sup>587</sup> Όπως αναφέρει και η ίδια η Ρένη Πιττακή, εκτός από την ηλικία της που ήταν κάπως ασύμβατη με την ηλικία της Ρουθ, μητέρας τριών παιδιών, ήταν και άπειρη ως ηθοποιός, πράγμα που την έκανε να αναρωτηθεί και τους λόγους για τους οποίους την επέλεξε ο Κουν:

Το «άπειρη», βέβαια, δεν το λογάριάζε ο Κουν σε σχέση με τις επιλογές του. [...] Ήμουνα ντάμα, δεν ήμουνα η ενζενί [...] άρα μπορούσα και να στηρίξω τη Ρουθ, [...], αλλά και τον τρόπο της συμπεριφοράς που είχε να κάνει με ένα... αίνιγμα; Ότι, δηλαδή, είχα κάτι αινιγματικό, [...] ένα πρόσωπο που κρατιέται σε μία σκιά.<sup>588</sup>

Υποθέτει, λοιπόν, η ηθοποιός ότι ένας συνδυασμός εξωτερικών χαρακτηριστικών και συμπεριφοράς ήταν αυτό που οδήγησε τον Κουν στο να την επιλέξει. Αναγνωρίζει ότι ο ρόλος τη δυσκόλεψε, γιατί «δεν υπήρχαν ικανοποιητικές απαντήσεις» και ο κόσμος του Πίντερ ήταν ένας κόσμος που τον καταλάβαινε «ενστικτωδώς» αλλά δεν μπορούσε να τον «εξηγήσει».<sup>589</sup> Πάντως, για τον Οικονομίδη, υπήρξε «αληθινά,

<sup>586</sup> Άλκης Θρύλος, «Ένα αγγλικό και ένα ελληνικό έργο», ό.π.

<sup>587</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χ. Πίντερ: Ο γυρισμός...», ό.π.

<sup>588</sup> Συνέντευξη της Ρένης Πιττακή στη γράφουσα, 29.10.2009.

<sup>589</sup> Βλ. ό.π.

εκπληκτικό, πώς ένα άβγαλτο ακόμα κορίτσι κατόρθωσε με τόση εκφραστικότητα και με τόση συνέπεια να αποδώσει ένα ρόλο ιδιαίτερων αξιώσεων». <sup>590</sup>

Υπερβολικά γραφικός και ρητορικός υπήρξε, για σημαντική μερίδα της κριτικής, ο Μαξ του Δημήτρη Χατζημάρκου, ενώ ο Διαμαντόπουλος διέκρινε ότι «κινούνταν με αληθινή ευστοχία επάνω στην κλίμακα της γεροντικής οργής, της παλιμπαιδικής συγκίνησης, της μελοδραματικής πατρικής περηφάνιας και της πωρώσεως ενός παχύδερμου καθάρματος». <sup>591</sup> Ο Νίκος Χαραλάμπους στο ρόλο του θείου Σαμ, απέσπασε γενικότερα θετικές κριτικές, αλλά το σχόλιο του Σκαλιόρα περί της αμεταμφίεστης νεανικότητάς του <sup>592</sup> δείχνει ότι σε αυτήν την περίπτωση το νεαρό της ηλικίας <sup>593</sup> του ηθοποιού δεν υπερκεράστηκε από την ερμηνεία, συρρικνώνοντας ενδεχομένως τις τραγικές διαστάσεις του ήρωα. «Λαμπρός» ο Νεκτάριος Βουτέρης «στον ψυχροτάτης απαθείας ρόλο του καθηγητή της φιλοσοφίας», <sup>594</sup> ο Μίμης Κουγιουμτζής «κατάφερε να τονίσει, εδώ κι εκεί, σωστά τον επιθετικό κυνισμό του Λένου» <sup>595</sup> και ο Γιάννης Μόρτζος, ως Τζο, για άλλους «δεν μπόρεσε να ξεπεράσει τα όρια ενός τύπου» <sup>596</sup> και για άλλους «δεν αστόχησε σχεδιάζοντας έναν Τζόου στον οποίο η ενστικτώδης ευσπλαχνία δεν έχει εντελώς αμβλυθθεί, χωρίς ωστόσο να οδηγεί σ' ένα οποιοδήποτε ηθικό έρεισμα». <sup>597</sup> Πάντως, πολλοί επεσήμαναν ότι οι ηθοποιοί τελικά τα κατάφεραν σε ικανοποιητικό βαθμό να αντιμετωπίσουν τις δυσκολίες στην αναπαράσταση αυτών των τόσο χαρακτηριστικών τύπων του ανατολικού Λονδίνου, χωρίς μάλιστα να έχουν στη διάθεσή τους μια καθαρή τους εικόνα. Άλλωστε, και η Πιττακή μιλάει για ένα «ακατανόητο και δύσκολο» έργο που κατέκλυζε και τους ίδιους τους ηθοποιούς με ερωτήματα, ενώ από την πλευρά του Κουν «υπήρχε μια γενικόλογη αναφορά σε πράγματα» –κάτι που φαίνεται να συμφωνεί και με τον τρόπο του Πίντερ– και όχι αναλύσεις που θα προσφέρονε ικανοποιητικές απαντήσεις. <sup>598</sup>

Όσον αφορά στη μετάφραση του έργου από τον Κώστα Σταματίου, και πάλι απέσπασε τους επαίνους σύσσωμης της κριτικής, ο Αλινός μάλιστα έφτασε στο

---

<sup>590</sup> Κ.[ώστας] Ο.[ικονομίδης], «Ο γυρισμός...», ό.π.

<sup>591</sup> Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Ο Γυρισμός του Πίντερ...», ό.π.

<sup>592</sup> Βλ. Κωστής Σκαλιόρας, «Χ. Πίντερ. Ο Γυρισμός...», ό.π.

<sup>593</sup> Ο Νίκος Χαραλάμπους ήταν μόλις 26 χρόνων και υποδύοταν έναν άντρα 63 ετών.

<sup>594</sup> Αμ.[ίλιος] Χουρμούζιος, «Ο Γυρισμός...», ό.π.

<sup>595</sup> Κωστής Σκαλιόρας, «Χ. Πίντερ. Ο Γυρισμός...», ό.π.

<sup>596</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χ. Πίντερ: Ο γυρισμός...», ό.π.

<sup>597</sup> Κωστής Σκαλιόρας, «Χ. Πίντερ. Ο Γυρισμός...», ό.π.

<sup>598</sup> Βλ. Συνέντευξη Ρένης Πιττακή, ό.π.

σημείο να τον χαρακτηρίσει «‘επίσημο’ μεταφραστή του άγγλου συγγραφέα»<sup>599</sup> στη χώρα μας. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι από τις παρατηρήσεις κάποιων κριτικών φαίνεται πως η μετάφραση του Σταματίου δεν ήταν απόλυτα πιστή στο πρωτότυπο, με την έννοια ότι απέφυγε ή άλλαξε κάποιες από τις άσεμνες εκφράσεις του συγγραφέα, προφανώς για να κάνει το έργο λιγότερο «προκλητικό». Θετικά ήταν τα σχόλια και για τη Σόφη Ζαραμπούκα που κατάφερε, ακολουθώντας τις οδηγίες του Πίντερ, να δημιουργήσει ένα λιτό σκηνικό περιβάλλον, με μουντά χρώματα που επιτύγχανε «πολύ σωστή ατμόσφαιρα λοντρεζικής φτωχογειτονιάς».<sup>600</sup>

Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι από μερικά δημοσιεύματα αντλούμε πληροφορίες για το ζήτημα της ανταπόκρισης των θεατών. Ο ανώνυμος συντάκτης ενός δημοσιεύματος της *Μεσημβρινής* που αναφέρεται στο κοινό της «ανεπίσημης πρεμιέρας»<sup>601</sup> του έργου, γράφει ότι οι ηθοποιοί του *Γυρισμού*:

ανεκλήθησαν έξι φορές στη σκηνή, από το κοινό που κατέκλυσε το «Θ.Τ.» και που αν στην πλειοψηφία του δεν ενθουσιάστηκε από το «χιουμοριστικά εφιαλτικό» κλίμα του *Γυρισμού*, αν δεν «αποκρυπτογράφησε» το γεμάτο αναπάντητα ερωτηματικά έργο, εδέχθηκε ωστόσο με απάθεια τις τερατώδεις –αυτή είναι η λέξη του προγράμματος– τολμηρότητες του Πίντερ, εξαιρέσει ελαχίστων ηλικιωμένων θεατών.<sup>602</sup>

Φαίνεται ότι και το κοινό, πέρα από τους «ειδικούς», στάθηκε επιφυλακτικό απέναντι στην παράσταση, ενώ υπάρχουν κριτικές που αναφέρονται σε θεατές «σε απόγνωση», που είχαν την «απρονοησία» να συνοδεύονται από τις συζύγους ή τις κόρες τους και που το βασικό τους συναίσθημα απέναντι στα όσα συνέβαιναν επί σκηνής ήταν αυτό της ντροπής.<sup>603</sup> Ο Στολίγκας, μάλιστα, μιλά για κάποιον θεατή που «αγανακτισμένος» φώναξε: «Όχι, δεν είναι θέατρο αυτό, δεν είναι τέχνη, είναι βρωμιά»,<sup>604</sup> εξεγειρόμενος, προφανώς, απέναντι στην ελευθεριότητα των όσων διαπράττονταν μπροστά του. Χωρίς να αμφισβητούμε την ύπαρξη ακραίων καταστάσεων μέσα στο έργο, δεν γίνεται να μην αναλογιστούμε ότι οι παραπάνω παρατηρήσεις αποτυπώνουν

<sup>599</sup> Γιάννης Αλινός, «Κενά στην σιωπή...», ό.π.

<sup>600</sup> Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Ο *Γυρισμός* του Πίντερ...», ό.π.

<sup>601</sup> Αναφέρεται στην παράσταση που πραγματοποιήθηκε στις 6.3.1967.

<sup>602</sup> [Ανυπόγραφο], «Η υποδοχή του *Γυρισμού*», *Μεσημβρινή*, 8.3.1967.

<sup>603</sup> ΚΟΚ. «Στο Θέατρο Τέχνης...», ό.π.

<sup>604</sup> Κώστας Στολίγκας, «Χάρολντ Πίντερ...», ό.π.

και την ύπαρξη μιας κοινωνίας συντηρητικής, που αδυνατούσε να υπερβεί τη σεμνοτυφία και τον καθωσπρεπισμό της, ακόμα και στο πλαίσιο της τέχνης, και όπου η θέση της γυναίκας δεν ήταν σε καμία περίπτωση εφάμιλλη με εκείνη του άντρα. Σίγουρα, ο *Γυρισμός* δεν είναι ένα «εύπεπτο» έργο και δεν έχει πάψει να σοκάρει το κοινό ακόμα και στις μέρες μας, οι αντιδράσεις όμως που αναφέρθηκαν είναι και ενδεικτικές μιας εποχής.

Αν και η παράσταση του *Επιστάτη* θα πρέπει να καταγραφεί ως η παράσταση σταθμός στην ιστορία του θεάτρου στην Ελλάδα, που άνοιξε έναν μακρύ δρόμο παρουσιάσεων σχεδόν όλων των σημαντικών έργων του Πίντερ στη χώρα μας και που έκανε γνωστό στο ευρύ κοινό τον άγγλο δραματουργό, θα τολμούσαμε να εκφράσουμε την άποψη ότι ο *Γυρισμός* υπήρξε μια παράσταση ακόμη πιο κεντρικής σημασίας. Καταρχάς, γιατί ο Κουν επέλεξε αρκετά νωρίς να αναμετρηθεί σκηνοθετικά και να παρουσιάσει σε ένα κοινό σχετικά ανώριμο ακόμα, το πιο ακραίο ίσως μαζί με το *Πάρτι γενεθλίων*, έργο της πιντερικής δραματουργίας, γνωρίζοντας – κάτι που φαίνεται και από τις συνεντεύξεις του που προηγούνται– ότι δεν υπήρχε περίπτωση να αποφύγει τη δυσφορία κοινού και κριτικής. Ο *Επιστάτης*, που όπως σημειώνει η Πιττακή «είχε ένα επίπεδο μιας πρώτης πρόσληψης»,<sup>605</sup> ήταν μια σχεδόν σίγουρη «επιτυχία», χωρίς κάποιο ουσιαστικό ρίσκο από την πλευρά του σκηνοθέτη, πέρα από τα ζητήματα της σκηνικής του ερμηνείας, ενώ ο *Γυρισμός*, ακόμα και στην περίπτωση της άριστης σκηνικής του απόδοσης, εμπεριείχε τον κίνδυνο της αποτυχίας, αν όχι σε καλλιτεχνικό, σίγουρα σε εισπρακτικό επίπεδο.

Ο *Γυρισμός* ήταν όντως «ένα θέατρο χωρίς προηγούμενο»,<sup>606</sup> γιατί αν και αναγνωρίζουμε το ιδιαίτερο ύφος και την εφιαλτική ατμόσφαιρα του *Επιστάτη*, αυτή τη φορά ο συγγραφέας προχώρησε θέτοντας ακόμα πιο καίρια ερωτήματα σε σχέση με την ανθρώπινη ύπαρξη και την κοινωνική συμβίωση. Δεν υπονοούμε ότι αυτός ήταν ο στόχος του Πίντερ, πράγμα άλλωστε που θα ερχόταν σε αντίθεση με όλες τις δηλώσεις του. Ο Πίντερ δεν θέλει να διδάξει, δεν έχει στόχο να «πει» τίποτα, τουλάχιστον συνειδητά. Ωστόσο, εκθέτοντας μία κατάσταση χωρίς ιδιαίτερες επεξηγήσεις, δίνοντας την ελευθερία στα πρόσωπα να μιλήσουν για όσα τα ίδια επιθυμούν και μη εκβιάζοντας εξομολογήσεις που θα βοηθούσαν μεν τον θεατή «να καταλάβει» αλλά θα μετέτρεπαν τους «ζωντανούς» του χαρακτήρες σε ανδρείκελα,

---

<sup>605</sup> Συνέντευξη Ρένης Πιττακή, ό.π.

<sup>606</sup> Κώστας Σταματίου, «Ο *Γυρισμός*: Ένα θέατρο χωρίς προηγούμενο», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Ο γυρισμός*, ό.π.

πετυχαίνει να αναδυθούν στην επιφάνεια ερωτήματα που βρίσκουν κάποια απάντηση μόνο αν «μπει σε κίνηση η ενεργός συνείδηση του θεατή».<sup>607</sup>

Μπορεί, όπως υποστηρίζει ο Πλωρίτης, στα έργα του Πίντερ να μην υπάρχει «πάθος»,<sup>608</sup> με την έννοια που υπάρχει στον Άλμπι για παράδειγμα, όμως, κάτω από τη φαινομενικά ήρεμη επιφάνεια των πραγμάτων, υπάρχει ασίγαστο το πάθος των πιντερικών ηρώων να εκτοπίσουν, να εξουσιάσουν, και τελικά να κατασπαράξουν ο ένας τον άλλο. Αυτό το πάθος, ιδιαίτερα προβεβλημένο στον *Γυρισμό*, σε συνδυασμό με την απουσία επεξηγήσεων, ίσως αποτέλεσε και την αιτία που ώθησε πολλούς να μιλήσουν για μια εξωφρενική και αδικαιολόγητη αφήγηση. Από την άλλη μεριά, το γεγονός ότι οι ήρωες του *Γυρισμού* δεν ήταν «ειδικές περιπτώσεις», τους καθιστούσε πιο «επικίνδυνους» στα μάτια ενός αστικού κοινού, συνηθισμένου να αρνείται να αναγνωρίσει καταστάσεις που υπάρχουν δίπλα του και που ενδέχεται να το συμπεριλαμβάνουν.

Τον Ιούνιο του ίδιου χρόνου, αφού η παράσταση του Θεάτρου Τέχνης είχε ήδη κατέβει εσπευσμένα, εντοπίζουμε σε δημοσίευμα σχετικό με την καλλιτεχνική κίνηση στο εξωτερικό, και ειδικότερα τον απολογισμό της χρονιάς για το Broadway, την πληροφορία ότι ο *Γυρισμός* έλαβε «πολλά βραβεία ‘Τόνι’, καθώς και το Βραβείο των Κριτικών για το καλύτερο έργο της χρονιάς». Η βράβευση αυτή «προκάλεσε αρκετά σχόλια, γιατί η αρχική υποδοχή του έργου από τους κριτικούς υπήρξε κάθε άλλο από ενθουσιώδης».<sup>609</sup> Πράγματι, ο *Γυρισμός* κέρδισε στις 28 Μαρτίου του 1967 το βραβείο Τόνι για το καλύτερο έργο που ανέβηκε στο Broadway, ενώ τον Μάιο του ίδιου χρόνου ψηφίστηκε ως το καλύτερο έργο του Broadway από τον όμιλο θεατρικών κριτικών της Νέας Υόρκης, ενώ επίσης έλαβε το αγγλο-αμερικανικό βραβείο Whitbread (Whitbread Anglo-American award) για το καλύτερο βρετανικό έργο που ανέβηκε στο Broadway.<sup>610</sup> Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο, ακόμα και στην Αμερική όπου αναγνωρίστηκε η αξία του με την απονομή τόσο σημαντικών θεατρικών βραβείων, γνώρισε μια «διφορούμενη» επιτυχία. Για άλλους αριστούργημα και για άλλους προβληματικό έργο, έμελλε να διχάσει κοινό και κριτικούς για αρκετά χρόνια ακόμη, και μάλιστα παγκοσμίως. Όσο για τη χώρα μας, και αν θέλουμε να δανειστούμε τα λόγια της Ρένης Πιττακή, ο *Γυρισμός* ήταν ένα

---

<sup>607</sup> Ο.π.

<sup>608</sup> Βλ. Μάριος Πλωρίτης, «Αυταπάτη και ψέμα. Αγωνία και μοναξιά στα Παρισινά θέατρα», *Το Βήμα*, 7.11.1965.

<sup>609</sup> [Ανυπόγραφο], «Μπρόντγουαη: Φτωχός απολογισμός της χρονιάς», *Το Βήμα*, 17.6.1967.

<sup>610</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 19.

έργο που «ούτε κοινό, ούτε κριτικοί, ούτε ηθοποιοί» ήταν έτοιμοι να το δεχτούν στην Ελλάδα, πράγμα που το κατάλαβε δέκα χρόνια αργότερα όταν παρακολούθησε την παράσταση του Βολανάκη και είδε «ένα κοινό [...] που είχε δουλευτεί και ήτανε πια έτοιμο για την πρόσληψη αυτού του πράγματος».<sup>611</sup> Θεωρούμε ότι αν και η φήμη του πλέον έχει «αποκατασταθεί», πράγμα που οφείλεται και στους πολλούς σημαντικούς σκηνοθέτες που το ανέβασαν με επιτυχία στις θεατρικές αίθουσες του κόσμου, ακόμα και σήμερα δεν έχει πάψει να προκαλεί αμφίσημα συναισθήματα και να εκπλήσσει θεατές και κριτικούς.

### 3.1.4. *Πάρτι γενεθλίων (1969)*

#### 3.1.4.1. Η υποδοχή του έργου

Στην εκπνοή της δεκαετίας του '60 και ενώ η δικτατορία στη χώρα μας έχει πλέον εδραιωθεί, ο Κάρολος Κουν προχωράει στο ανέβασμα και ενός τρίτου έργου του βρετανού δραματουργού. Μετά την επιτυχημένη παράσταση του *Επιστάτη* και το «σκάνδαλο» του *Γυρισμού*, το ενδιαφέρον του Κουν για τον Πίντερ δεν φαίνεται να εξαντλείται. Το *Πάρτι γενεθλίων* παρουσιάζεται στις 11 Δεκεμβρίου στο υπόγειο του Ορφέα και παίζεται εναλλασσόμενο με τον *Επιστάτη*, που παίχτηκε σε επανάληψη ως το εναρκτήριο έργο της χειμερινής περιόδου 1969-70 (από τις 14 Νοεμβρίου 1969), αυτή τη φορά με τον Ηλία Λογοθέτη στο ρόλο του Άστον και τον Νίκο Μπουσδούκο στο ρόλο του Μικ.<sup>612</sup> Τους έξι ρόλους του *Πάρτι γενεθλίων* έπαιξαν ο Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Πίτι), η Αγγέλικα Καπελλαρή (Μεγκ), ο Μίμης Κουγιουμτζής (Στάνλεϊ), η Ρένη Πιττακή (Λούλου), ο Γιώργος Λαζάνης (Γκόλντμπεργκ) και ο Γιάννης Μόρτζος (Μακάν). Η μετάφραση ήταν του Παύλου Μάτεσι και τα σκηνικά του Σάββα Χαρατσίδα. Με την επανάληψη του *Επιστάτη*, ο Κουν έκανε μια δυναμική έναρξη της σεζόν και ενδεχομένως κατέστησε ευνοϊκότερες τις συνθήκες υποδοχής του *Πάρτι γενεθλίων*.

Στη χειμερινή θεατρική περίοδο 1969-70 του Θεάτρου Τέχνης συμπεριλαμβάνονται επίσης το *Τέλος του παιχνιδιού* του Μπέκετ, *Οι καρέκλες*, *Το μάθημα* και *Η φαλακρή τραγουδίστρια* του Ιονέσκο σε ενιαία παράσταση, ενώ

<sup>611</sup> Βλ. Συνέντευξη Ρένης Πιττακή, ό.π.

<sup>612</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Εναλλασσόμενο ρεπερτόριο στο Θέατρο Τέχνης», *Το Βήμα*, 4.11.1969.

παρουσιάζονται και οι *Νταντάδες* του Γιώργου Σκούρτη σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη.<sup>613</sup> Τα έργα που ανεβάζει το Εθνικό στην αντίστοιχη χρονική περίοδο είναι *Η τρικυμία* του Σέξπιρ, *Οι νυχτοφύλακες* του Στρατή Καρρά και *Η τελετή* του Μάτεσι σε ενιαία παράσταση, και σε επανάληψη *Ο κατά φαντασίαν ασθενής* του Μολιέρου. Παράλληλα, το Εθνικό παρουσιάζει στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά επαναλήψεις προγενέστερων παραγωγών του, το *Ένας ιδανικός σύζυγος* του Όσκαρ Ουάιλντ (Oscar Wilde) και την *Νεκρή βασίλισσα* του Ανρί ντε Μοντερλάν (Henri de Montherlant). Ας σημειώσουμε ακόμα ότι προκειμένου να συμβάλει στον εορτασμό της 28<sup>ης</sup> Οκτωβρίου με ένα «πατριωτικό» έργο, ανέβασε το ξεχασμένο *Ρούπελ* του Δημήτρη Ιωαννόπουλου με ελεύθερη είσοδο για το κοινό.<sup>614</sup>

Το 1969, πραγματοποιείται μια ακόμη κίνηση –μετά το Θέατρο Νέας Ιωνίας– με κατεύθυνση τη θεατρική αποκέντρωση. Η Λήδα Πρωτοψάλτη, ο Θανάσης Παπαγεωργίου και ο Τάκης Καλφόπουλος δημιουργούν τον θίασο *Βήματα που λειτουργεί* στην περιοχή της Κοκκινιάς μέχρι το 1970. Βρισκόμαστε στο μέσον περίπου της επταετίας και σύμφωνα με τον Μαυρομούστακο «το τέλος της δεκαετίας του 1960 βρίσκει το σύνολο των θεατρικών δυνάμεων συνασπισμένο σε ένα αντιδικτατορικό μέτωπο, το οποίο επηρεάζει και διαμορφώνει το χαρακτήρα της θεατρικής δραστηριότητας».<sup>615</sup> Οι συνθήκες της δικτατορίας θα εντείνουν το ζήτημα του πολιτικού προβληματισμού στο ελληνικό θέατρο, ενώ η παρακολούθηση ανάλογων παραστάσεων καθίσταται πια «μια από τις ελάχιστες μορφές πολιτικής δράσης η οποία δεν επισύρει πάντα την παρέμβαση των κατασταλτικών δυνάμεων».<sup>616</sup> Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα, δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία η επιλογή του Κουν να ανεβάσει το *Πάρτι γενεθλίων*, ένα έργο που το χαρακτήρισε, όπως ήδη αναφέραμε, το εύρος των πολιτικών ερμηνειών που δέχτηκε.

Πρόκειται για το πρώτο κανονικής διάρκειας έργο του Πίντερ, γραμμένο το 1957, λίγο αργότερα από το *Δωμάτιο*. Ανεβαίνει για πρώτη φορά στην Ελλάδα έντεκα χρόνια μετά την πρώτη του παγκόσμια παρουσίαση στο Arts Theatre στο Κέμπριτζ στις 28 Απριλίου του 1958, σε σκηνοθεσία Πίτερ Γουντ. Η παράσταση στη συνέχεια μεταφέρθηκε στο Lyric Opera House, Hammersmith του Λονδίνου, όπου η κριτική

<sup>613</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, ό.π., σσ. 321-326.

<sup>614</sup> Βλ. Ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr/plays.aspx>

<sup>615</sup> Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, ό.π., σ. 139.

<sup>616</sup> Βλ. ό.π.

την «κατακρεούργησε»<sup>617</sup> σύμφωνα με τα λόγια του Πίντερ, και παίχτηκε μόνο για μια εβδομάδα. Αυτή η τόσο απόλυτη αποτυχία του έργου στη Βρετανία φαίνεται να κόστισε την καθυστέρηση της παρουσίασης του έργου σε άλλες χώρες, συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας.

Ο Κουν, λοιπόν, αποφασίζει να ανεβάσει το *Πάρτι γενεθλίων* σε μια περίοδο όπου ο απόηχος αυτής της αποτυχίας είναι πια μακρινός και άλλα πιο επιτυχημένα ανεβάσματα του έργου έχουν πραγματοποιηθεί, ενώ στο μεταξύ ο *Επιστάτης* και ως ένα σημείο ο *Γυρισμός* έχουν ήδη συμβάλει στην παγκόσμια αναγνώριση του Πίντερ. Επιπρόσθετα, είναι πολύ πιθανό ο Κουν να επέλεξε το συγκεκριμένο έργο και λόγω της πολιτικής κατάστασης στην Ελλάδα, που το καθιστούσε πολύ επίκαιρο, σε μια κοινωνία που υπέφερε από την καταστολή όλων των ελευθεριών. Και ακριβώς εξαιτίας του τρόπου με τον οποίο ήταν γραμμένο, χωρίς εμφανή πολιτική στόχευση αλλά με συγκαλυμμένα μηνύματα ενάντια σε κάθε μορφή εξουσίας, για όσους ήθελαν να τα αντιληφθούν, από τη μια μεριά ήταν δύσκολο να απασχολήσει την επιτροπή λογοκρισίας και από την άλλη ήταν πιθανό να λειτουργήσει ως μια «συνωμοτική» πράξη αντίστασης θεατών και καλλιτεχνών.

Κάτι τέτοιο, τελικά, δεν φαίνεται να συνέβη –πιθανότατα επειδή δεν τονίστηκαν οι πολιτικές συνιστώσες του έργου από τη σκηνοθεσία– και οι έλληνες κριτικοί στην πλειοψηφία τους στάθηκαν αμήχανοι απέναντι στο έργο, για λόγους που θα εξετάσουμε παρακάτω. Ωστόσο, πιο αρνητική είχε υπάρξει η κριτική για τον *Γυρισμό*, ενώ για το *Πάρτι γενεθλίων* φάνηκε να υπάρχει μια διάθεση βαθύτερης ανάλυσης του έργου και μια προσπάθεια στην κατεύθυνση της κατανόησής του.

Όπως συνέβη στην περίπτωση του *Επιστάτη* και του *Γυρισμού*, και αυτή τη φορά εντοπίζουμε κάποια δημοσιεύματα σχετικά με το έργο, που προηγήθηκαν της παράστασης. Τέσσερα χρόνια, μάλιστα, πριν το ανέβασμα του Τέχνης και με αφορμή την παράσταση του *Πάρτι γενεθλίων* στο Aldwych Theatre σε σκηνοθεσία Πίντερ, ο Πύρρος Κιούσης παρουσιάζει στους αναγνώστες του περιοδικού *Θέατρο* αναλυτικά το έργο. Μιλάει για τις «παγίδες» της πιντερικής γραφής και για τον τρόπο που το *Πάρτι γενεθλίων* αντικατοπτρίζει την τάση που επικρατεί στη σύγχρονη τέχνη και που πρεσβεύει την «άρνηση της πιστής περιγραφής του αντικειμένου της» και την «άρνηση της σαφήνειας στην παρουσίασή του».<sup>618</sup>

<sup>617</sup> Βλ. Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, ό.π., σ. 21.

<sup>618</sup> Βλ. Πύρρος Κιούσης, «Στο Ωλντουϊτς Θήατερ. Πίντερ: *Το πάρτι των γενεθλίων*», ό.π., σσ. 65-68.

Εντοπίζουμε άλλα δύο δημοσιεύματα με την υπογραφή του Κώστα Σεϊζάν, που γράφτηκαν με αφορμή την επικείμενη παράσταση του Τέχνης, αλλά και την επανάληψη του *Επιστάτη*. Στόχος των δύο δημοσιευμάτων η παρουσίαση του έργου, όπως και των απόψεων του Κουν για αυτό. Ο Σεϊζάν που αναφέρεται στον Πίντερ σαν τον σημαντικότερο σύγχρονο εκφραστή «του αγγλικού πρωτοποριακού θεάτρου»,<sup>619</sup> μεταφέρει τα λόγια του Κουν για τον συγγραφέα:

Πιστεύω [...] ότι ο Πίντερ είναι ένας μεγάλος αναμφισβήτητα συγγραφέας. [...] Ο Πίντερ δημιουργεί το «παράλογό» του με απόλυτο ρεαλισμό. Έτσι, στην απόλυτο επεξεργασία του έργου, πρέπει να τονιστούν ρεαλιστικά τα σχετικά σημεία. Ειδ' άλλως, δεν θα δημιουργηθεί το παράλογο και κατά συνέπεια η φιλοσοφική και ποιητική προέκταση των καταστάσεων.<sup>620</sup>

Για τον έλληνα σκηνοθέτη, η ατμόσφαιρα απειλής «όπως προβάλλεται και στο έργο του Κάφκα» διακρίνεται και στον «παράξενο σκηνικό κόσμο του Πίντερ». Το αίσθημα απειλής που κυριαρχεί στον *Επιστάτη* με τον εισβολέα Ντέιβις που «διδεισδύει» στο σπίτι δύο αδελφών με σκοπό να κυριαρχήσει» μετασχηματίζεται στο *Πάρτι γενεθλίων* σε αίσθημα ενοχής, με τον κυνηγημένο άνθρωπο «σε πρώτο πλάνο».<sup>621</sup>

Για τον Σεϊζάν, οι Γκόλντμπεργκ και Μακάν «θυμίζουν κάπως τους 'απρόσωπους' επισκέπτες του καφκικού 'Κ'» ενώ και στην περίπτωση του Στάνλεϊ «όπως στην περίπτωση του 'Κ' [...] η κατηγορία είναι απρόσωπη, αφηρημένη...».<sup>622</sup> Πρόκειται για έναν παραλληλισμό αρκετά εύστοχο που, όμως, δεν μοιάζει να τον συμερίζονται οι περισσότεροι κριτικοί, οι οποίοι επικεντρώνονται στη διατύπωση ερωτημάτων για το παρελθόν των ηρώων, τα κίνητρά τους, το λόγο που βιώνουν τις καταστάσεις που περιγράφονται. Ο Κουν, για ακόμη μία φορά, υπερασπίστηκε την επιλογή του Πίντερ να μην αποκαλύπτει το παρελθόν και την υπαρξιακή «ταυτότητα» των ηρώων του, χωρίς αυτό να πλήττει το βάθος και την πληρότητα των χαρακτήρων που δημιουργεί: «Η περίπτωση του Στάνλεϊ έχει σαν στόχο την 'εικόνα' του ανθρώπου, καθώς βρίσκεται υπό απειλή μόνος στο σύμπαν...».<sup>623</sup>

<sup>619</sup> Κώστας Σεϊζάν, «Πίντερ από τον Κάρολο Κουν: δύο έργα του πρωτοποριακού Άγγλου συγγραφέα στο Θέατρο Τέχνης», *Απογευματινή*, 13.11.1969.

<sup>620</sup> Βλ. Κώστας Σεϊζάν, «Πίντερ από τον Κάρολο Κουν...», ό.π.

<sup>621</sup> Ό.π.

<sup>622</sup> Κώστας Σεϊζάν, «Από τον Κάφκα στον Πίντερ και το *Πάρτι* του...», *Απογευματινή*, 6.12.1969.

<sup>623</sup> Ό.π.

Το ερώτημα αν τα πρόσωπα που εμφανίζονται στο έργο είναι «φυσιολογικά», απασχόλησε ιδιαίτερα την κριτική. Είναι ενδεικτικό ότι το γνωστό επεισόδιο με την αμερικανίδα θεατή που είδε το *Πάρτι γενεθλίων* και έστειλε επιστολή στον Πίντερ για κάποιες «διευκρινήσεις», αναφέρεται στο παραπάνω άρθρο του Σείζαν,<sup>624</sup> σε δημοσίευμα του περιοδικού *Επίκαιρα*,<sup>625</sup> όπως και στο κείμενο του Παύλου Μάτεσι στο πρόγραμμα της παράστασης:

Στα τρία ερωτήματα της κυρίας, ποιοι είναι οι δύο τύποι που βασανίζουν τον ήρωα, ποια η καταγωγή του, και αν όλοι τούτοι είναι άτομα φυσιολογικά, ο συγγραφέας της απάντησε ρωτώντας την:

α-Ποια είσαστε;

β-Ποια η καταγωγή σας;

γ-Είσαστε, νομίζετε, άτομο φυσιολογικό;<sup>626</sup>

Παρά τον εύστοχο τρόπο με τον οποίο απάντησε ο Πίντερ, αναδεικνύοντας την πεποίθησή του ότι «ένας σκηνικός ήρωας που αδυνατεί να προσκομίσει πιστοποιητικά για τις παρελθούσες καταβολές του και για την τωρινή συμπεριφορά του είναι το ίδιο νόμιμος και καλόδεχτος όσο και ένας άλλος με στοιχεία ανησυχαστικά ξεκάθαρα»,<sup>627</sup> δεν κατάφερε να ικανοποιήσει τους έλληνες κριτικούς που δεν έπαψαν να αναρωτιούνται «τι εκφράζουν οι δύο ‘μυστηριώδεις’ κύριοι που εισβάλλουν ξαφνικά στη μικρή επαρχιακή πανσιόν, για να τρομοκρατήσουν, να εξουθενώσουν ηθικά και τελικά να απαγάγουν τον νεαρό μουσικό»,<sup>628</sup> «είναι συμβολικά πρόσωπα, εκπρόσωποι του θανάτου, ή άνθρωποι ζωντανοί, αστυνομικοί που καταδιώκουν έναν εγκληματία ή παράφρονα φυγάδα από το φρενοκομείο»;<sup>629</sup> Το ερώτημα αν τα πρόσωπα του έργου κινούνται στη σφαίρα του συμβολισμού και της αλληγορίας ή της πραγματικότητας που όλοι γνωρίζουμε, αποτέλεσε βασικό ζήτημα στην κριτική και του Βαρίκα και του Θρύλου, οι οποίοι αμφισβήτησαν με αυτόν τον

---

<sup>624</sup> Ο.π.

<sup>625</sup> *Επίκαιρα* 5.12.69.

<sup>626</sup> Παύλος Μάτεσις, «Ο Χάρολντ Πίντερ και το σύγχρονο θέατρο», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Πάρτυ γενεθλίων*, Θέατρο Τέχνης, Αθήνα: χειμερινή περίοδος 1969-70.

<sup>627</sup> Βλ. ό.π.

<sup>628</sup> Βάσος Βαρίκας, «*Πάρτυ γενεθλίων* και πρόγραμμα Πιραντέλλο», *Τα Νέα*, 7.1.1970.

<sup>629</sup> Άλκης Θρύλος, «Ο δεύτερος κύκλος των παραστάσεων», *Νέα Εστία*, τχ. 1020, 1.1.1970, σ. 59.

τρόπο και την ίδια την πρόθεση του συγγραφέα σχετικά με το «τι ακριβώς ήθελε να πει» με το *Πάρτι γενεθλίων*.<sup>630</sup>

Το ακατανόητο περιεχόμενο του έργου επεσήμανε και ο Κλάρας,<sup>631</sup> ενώ σύμφωνα με τη Φώφη Τρέζου:

Στο έργο του Πίντερ, όπως και σ' άλλα παρόμοια έργα, ο θεατής από ένα σημείο κι έπειτα λειτουργεί όπως και στα αστυνομικά έργα, ψάχνει δηλαδή να βρει ποιος είναι ο δολοφόνος και στην προκειμένη περίπτωση ψάχνει να βρει ποιοι είναι αυτοί που βασανίζουν, ποιος είναι αυτός που βασανίζεται και γιατί. Το τέλος είναι πιραντελλικό. Απάντηση δεν δίνεται. Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε.<sup>632</sup>

Ο Βαρίκας, αλλά και ο Θόδωρος Κρητικός, απέδωσαν συνειδητή πρόθεση στον συγγραφέα να αφήσει επίτηδες τον θεατή στο σκοτάδι, συγχέοντας «το χυδαίο μυστήριο, που είναι αποτέλεσμα της απλής ελλείψεως στοιχείων, με το απροσπέλαστο μυστήριο του υποκειμενικού κόσμου του ατόμου, που καμιά ποσότητα πληροφοριών δεν θα μπορέσει ποτέ να διαλύσει».<sup>633</sup> Αυτός ο λάθος χειρισμός, ωστόσο, αποδόθηκε στο γεγονός ότι το *Πάρτι γενεθλίων* αποτελεί πρώιμο έργο του Πίντερ. Στον *Επιστάτη* υποστηρίζει ο Κρητικός, δεν επαναλαμβάνεται το ίδιο λάθος:

Έχουμε όλες τις πληροφορίες που κάθε άτομο δίνει συνήθως για το παρελθόν του σε ένα τρίτο πρόσωπο. Ο γεροαλήτης και οι δύο οικοδεσπότες του δεν σταματούν ούτε στιγμή να διηγούνται τις παλιές τους εμπειρίες, να αναλύουν τα κίνητρά τους και να δηλώνουν τους σκοπούς ή τις επιθυμίες τους. Κι όμως, παρ' όλο αυτόν τον πλούτο εξωτερικών πληροφοριών πόσο αδύνατη παρουσιάζεται η επικοινωνία και η αναγνώριση μεταξύ τους!<sup>634</sup>

«Ποιο, άραγε, να είναι το 'μήνυμα' που προσφέρει στους θεατάς του ο Αγγλοεβραίος συγγραφέας με την ανιαρή ιστορία του»,<sup>635</sup> αναρωτιέται και ο Οικονομίδης, για να

---

<sup>630</sup> Βλ. Βάσος Βαρίκας, «*Πάρτι γενεθλίων...*», ό.π. και Άλκης Θρύλος, «Ο δεύτερος κύκλος των παραστάσεων», ό.π.

<sup>631</sup> Βλ. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Πάρτι γενεθλίων*», *Βραδυνή*, 20.12.1969.

<sup>632</sup> Φώφη Τρέζου, «*Πάρτι γενεθλίων* του Χάρολντ Πίντερ», περ. *Επίκαιρα*, τχ. 73, 26.12.1969, σ. 69.

<sup>633</sup> Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Τέχνης-Κάρολος Κουν. *Πάρτι γενεθλίων* του Χάρολντ Πίντερ», *Ακρόπολις*, 19.12.1969.

<sup>634</sup> Ό.π.

<sup>635</sup> Κ.[ώστας] Ο.[ικονομίδης], «Θέατρο Τέχνης. *Πάρτι γενεθλίων* του Χάρολντ Πίντερ», *Έθνος*, 19.12.1969.

καταφύγει τελικά στην ψυχαναλυτικού τύπου ερμηνεία που του πρόσφερε ο συνάδελφός του, αλλά και ψυχαναλυτής, Άγγελος Δόξας. Ο Δόξας μετά από την ανάλυση των σχέσεων των προσώπων και των συμπλεγμάτων που ενδεχομένως τα κατατρύχουν, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το *Πάρτι γενεθλίων* είναι ένα «αυτοβιογραφικό» έργο, όπου

οι δύο απαγωγείς μαζί με τον Στάνλεϋ αποτελούν ένα και μόνο πρόσωπο χωρισμένο στις τρεις ψυχικές μονάδες: του συνειδητού Εγώ (Γκόλντμπεργκ), του ενστικτικού Υποσυνειδήτου (Μακ Καν) και του ανασταλτικού Υπερεγώ (Στάνλεϋ). Και ίσως το πρόσωπο αυτό να εκπροσωπεί το 'άλτερ έγκο' του συγγραφέα, κάτω από την επίδραση του Κάφκα και του Μπέκετ.<sup>636</sup>

Αυτού του είδους οι ερμηνευτικές απόπειρες, αρκετά διαδεδομένες και εκτός ελληνικών συνόρων, μπορεί σήμερα να μοιάζουν έως και αφελείς, αφού χρησιμοποιώντας ένα προκατασκευασμένο σχήμα επιχειρούν να εξηγήσουν το βαθύτερο νόημα ενός έργου τέχνης. Ωστόσο, το σχήμα που ακολουθεί ο Δόξας δεν είναι μακριά από το μοντέλο του Αλγκρίντας Γκρεϊμάς (Algirdas Greimas), που ήταν της μόδας την εποχή εκείνη στη λογοτεχνία και που θα εφαρμοστεί αργότερα, μέσα στη δεκαετία του '70, από την Αν Ιμπερσφέλντ (Anne Ubersfeld) ως βασικό αναλυτικό εργαλείο της θεατρικής σημειωτικής.<sup>637</sup> Και πάντως, τέτοιες ερμηνευτικές απόπειρες φανερώνουν τη γνήσια πρόθεση μιας μερίδας των κριτικών να αποκρυπτογραφήσει και να κατανοήσει τον κόσμο του Πίντερ.

Κάποιοι κριτικοί αναφέρθηκαν στον Άλαν Σνάιντερ (Alan Schneider), σκηνοθέτη του *Πάρτι γενεθλίων* στη Νέα Υόρκη, και στη, μάλλον προκλητική, δήλωσή του για τις 249 πιθανές εκδοχές του έργου, τη στιγμή που οι ίδιοι αγωνιούσαν να καταλήξουν έστω και σε μία ικανοποιητική εκδοχή. Λιγότερο καχύποπτος ως προς την πιντερική γραφή, ο Γιώργος Κάρτερ προέτρεπε τους αναγνώστες του να ανατρέξουν «στην 'επιλογή' των λέξεων, των φράσεων»,<sup>638</sup> προκειμένου να συναντήσουν τον Πίντερ και να μην αναζητούν νοήματα εκτός της αφήγησης του ιδίου του έργου.

<sup>636</sup> Άγγελος Δόξας, «Στο Θέατρο Τέχνης. *Πάρτι γενεθλίων*», *Ελεύθερος Κόσμος*, 17.12.1969.

<sup>637</sup> Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, μτφ. Frank H. Collins, Patrick Debbèche και Paul J. Perron (επιμ.), Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1999.

<sup>638</sup> Γιώργος Ν. Κάρτερ, «*Πάρτι γενεθλίων*», *Νέα Πολιτεία*, 25.12.1969.

Σε αυτόν τον ενεργό ρόλο του θεατή αναφέρθηκε και ο Μάτεσις στο κείμενο που έγραψε για το πρόγραμμα της παράστασης. Υπερασπιζόμενος τον Πίντερ και το σύγχρονο θέατρο, που «δεν πουλάει πια ετοιμοπαράδοτες απαντήσεις, ούτε είναι παιχνίδι προς ψυχωφέλειαν» αλλά απλώς «θέτει ερωτήματα», λέει ότι ακριβώς σ' αυτά τα ερωτήματα καλείται να απαντήσει ο θεατής, τον οποίο αποκαλεί «μέτοχο» ή «συνένοχο».<sup>639</sup> Με λίγα λόγια, υποστηρίζει ότι δεν είναι χρέος του συγγραφέα να απαντήσει στις εύλογες απορίες των θεατών, δίνοντας στοιχεία για τις βιογραφίες των ηρώων και συνθέτοντας μία κατάσταση απλουστευτικά συγκεκριμένη. Η Τρέζου, από την άλλη μεριά, που φαίνεται να απαντά στα επιχειρήματα του Μάτεσι μέσω της κριτικής της, αντιτάσσει στους «συγγραφείς της πρωτοποριακής σχολής» που «αρνούνται το συγκεκριμένο, γιατί περιορίζει τον θεατή, και το λογικό, γιατί τον καθησυχάζει», την άποψη που λέει «ότι το συγκεκριμένο απαιτεί κουράγιο από τον συγγραφέα για να γραφεί κι ότι το αόριστο και ασαφές είναι πολύ πιο άνετο και ασφαλές». Άλλωστε «μπρος στο παράλογο ο θεατής αυτόματα αρνείται κάθε συγγένεια και κάθε ομοιότητα», οπότε είναι πολύ λιγότερο επικίνδυνο από το «λογικό».<sup>640</sup>

Παρατηρούμε ότι για μια ακόμη φορά το κεντρικό ζήτημα της κριτικής υπήρξε η ερμηνεία του έργου, των χαρακτήρων του και των σχέσεών τους. Η προβληματική κατανόησή του αποδόθηκε είτε στο ότι το έργο ήταν «πρωτόλειο»,<sup>641</sup> σύμφωνα με τους πιο καλοπροαίρετους, είτε στο ότι δεν υπήρχε κάτι για να κατανοήσεις αφού ούτε ο ίδιος ο συγγραφέας δεν θα ήταν «σε θέση να καθορίσει το περιεχόμενο του έργου του»,<sup>642</sup> σύμφωνα με τους πιο δύσπιστους απέναντι στη νέα δραματουργία. Πάντως, είναι εμφανής μια πρόοδος στον τρόπο που ασκείται η κριτική, αφού πλέον δεν διατυπώνονται ακραία σχόλια για το ήθος των χαρακτήρων που εμφανίζει στη σκηνή ο Πίντερ ή τη γλώσσα που αυτοί χρησιμοποιούν. Έργο «ανθρώπινα δραματικό» για τον Δόξα, το *Πάρτι γενεθλίων* είναι «αξιοθαύμαστο τόσο για τη θεατρική εξέλιξη του συμβολισμού του όσο και για την κατασταλαγμένη νοηματική ακρίβεια του λόγου του».<sup>643</sup> Για τον Βαρίκα, παρά τις ενστάσεις του σε σχέση με την ακατάληπτη πρόθεση του συγγραφέα, υπάρχει κάτι πολύ σημαντικό που «απομένει για τον θεατή» στο *Πάρτι γενεθλίων*:

<sup>639</sup> Βλ. Παύλος Μάτεσις, «Ο Χάρολντ Πίντερ και το σύγχρονο θέατρο», ό.π.

<sup>640</sup> Βλ. Φώφη Τρέζου, «*Πάρτι γενεθλίων...*», ό.π.

<sup>641</sup> Βλ. Βάσος Βαρίκας, «*Πάρτι γενεθλίων...*», ό.π.

<sup>642</sup> Άλκης Θρύλος, «Ο δεύτερος κύκλος των παραστάσεων», ό.π.

<sup>643</sup> Άγγελος Δόξας, «Στο Θέατρο Τέχνης...», ό.π.

είναι ο χυμώδης λόγος της καθημερινής ομιλίας, υψωμένος στα χέρια του Πίντερ σε όργανο μοναδικής αισθητικής αποτελεσματικότητας, η εκπληκτικά εύγλωττη στη ρεαλιστικότητά της εικόνα της ζωής των λαϊκών στρωμάτων στη δραματική ρουτίνα της μηχανικής επανάληψης και της κενότητάς της, η θεατρική γραφή που με τα πιο απλά μέσα κρατάει το θεατή σε μόνιμη εγρήγορση, μέσα σε μια ατμόσφαιρα τρόμου και φρίκης.<sup>644</sup>

Γενικότερα, διαπιστώνουμε μια πρόοδο ως προς την αποδοχή του Πίντερ τουλάχιστον όσον αφορά την επίσημη κριτική. Το *Πάρτι γενεθλίων*, πάντως, δεν γνώρισε την επιτυχία του *Επιστάτη*, πράγμα μάλλον αναμενόμενο αν αναλογιστούμε τη δυσνόητη θεματολογία του και το γεγονός ότι ανήκει στα πρώιμα έργα του Πίντερ, αλλά ούτε και την αποτυχία του *Γυρισμού*. Δεν επαναλήφθηκε, όπως ο *Επιστάτης*, και οι τελευταίες παραστάσεις του πραγματοποιήθηκαν στις αρχές Φεβρουαρίου του 1970, ενώ από τις 20 Ιανουαρίου είχε αρχίσει να παίζεται εναλλάξ με το *Τέλος του παιχνιδιού* του Μπέκετ.<sup>645</sup>

### 3.1.4.2. Η κριτική για την παράσταση

Για ακόμη μια φορά, η κριτική που ασκήθηκε στο έργο άφησε τον Κουν στο απυρόβλητο. Με μία μοναδική εξαίρεση, το σύνολο των κριτικών εκφράστηκε με γενναιοδωρία για το εγχείρημα, αν και αρκετοί επέλεξαν να μην αναλύσουν ιδιαίτερα τη γνώμη τους για τη σκηνοθεσία. Ειδικότερα ο Κλάρας, που δεν έκρυψε την έντονη δυσπιστία του απέναντι στο έργο, έφτασε στο σημείο να υποστηρίξει ότι το όποιο νόημα ανακαλύπτει ο θεατής στο *Πάρτι γενεθλίων* οφείλεται αποκλειστικά στη σκηνοθετική ερμηνεία του Κουν, ο οποίος «έχει τη δύναμη να μπαίνει κάτω από το περίβλημα» του έργου, να «ανευρίσκει νόημα κι εκεί ακόμα όπου δεν το 'χει ίσως συλλάβει ούτε ο ίδιος ο συγγραφέας».<sup>646</sup>

«Εγκυρη! Καθηλωτική! Εντελής!»<sup>647</sup> η παράσταση του Θεάτρου Τέχνης για τον Κάρτερ, δίχως ενδοιασμούς. Μια παράσταση που «αξιοποίησε άριστα το

<sup>644</sup> Βάσος Βαρίκας, «*Πάρτι γενεθλίων*...», ό.π.

<sup>645</sup> [Ανυπόγραφο], «Μπόχγκερ και Σόντερς θα παρουσιάσει το Θέατρο Τέχνης. Την Τρίτη το *Τέλος παιχνιδιού* του Σάμουελ Μπέκετ», *Το Βήμα*, 14.1.1970.

<sup>646</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Πάρτι γενεθλίων*», ό.π.

<sup>647</sup> Γιώργος Ν. Κάρτερ, «*Πάρτι γενεθλίων*», ό.π.

κείμενο»,<sup>648</sup> κατά τον Βαρίκα, που «ακολούθησε πιστά το κείμενο στις αδυναμίες και στα προτερήματά του, χωρίς να επιτρέψει στον εαυτό της να το κρίνει με οποιονδήποτε τρόπο»,<sup>649</sup> σύμφωνα με τον Κρητικό. Στο ίδιο κλίμα και η Τρέζου, γράφει για μια «ενδιαφέρουσα» παράσταση που τη χαρακτήριζαν «η ακρίβεια και η συνέπεια»: «Χωρίς υπερβολές και κραυγαλέα ευρήματα (και το έργο προσφέρεται για κάτι τέτοιο), ο κ. Κάρολος Κουν έδωσε θαυμάσια το κλίμα της παρακρούσεως και του άγχους που ζητάει το έργο».<sup>650</sup> Από τις παραπάνω περιγραφές συμπεραίνουμε ότι ο Κουν επικεντρώθηκε στη σκηνική απόδοση του νοσηρού κλίματος ή καλύτερα της καταθλιπτικής ατμόσφαιρας<sup>651</sup> του έργου, ενώ δεν κατέφυγε σε σκηνοθετισμούς προκειμένου να υπογραμμίσει τις πιο θεαματικές του σκηνές.

Ωστόσο, σύμφωνα με τον ανώνυμο συντάκτη του κριτικού σημειώματος της εφημερίδας *Εστία*, ο Κουν μάλλον υπερτόνισε την τελευταία σκηνή της δεύτερης πράξης, όταν αίφνης σβήνουν τα φώτα και οι πρωταγωνιστές του πάρτι ψάχνουν έναν φακό: «Ίσως, μόνον, το τέλος της δευτέρας πράξεως δεν θα έπρεπε να δοθεί κατά τρόπο ενθυμίζοντα ταινίας ‘γκράν γκινιόλ’ διότι είναι πολύ βαθύτερον το νόημα των καταστάσεων αυτής της σκηνής από μίαν εντυπωσιακήν απόδοσιν θεάματος φρίκης».<sup>652</sup> Για τον Δόξα, αντίθετα, που ανέλυσε το έργο ως μια συμβολική ιστορία με ψυχαναλυτικές προεκτάσεις, κάτι τέτοιες «υπερβολές» στη σκηνοθεσία υπηρετούν το νόημά του. «Οι εξάρσεις των κινήσεων, ο υψωμένος τόνος φωνής, οι υπερβολές των εκφράσεων, δεν είναι παρά ακριβολογημένες αποδόσεις ψυχικών αντιδράσεων όπου η φωνή, η κίνηση, ο λόγος, η γκριμάτσα είναι εκφραστικά μέσα των αντιδράσεων αυτών».<sup>653</sup>

Αυτό που επεσήμανε πάντως ο ίδιος ο Κουν, ως «κλειδί» για την ερμηνεία του *Πάρτι γενεθλίων*, είναι ο ρεαλιστικός τρόπος με τον οποίο έπρεπε να ειπωθούν ακόμα και τα πιο παράλογα πράγματα. Διότι, μέσα από την προβολή των λεπτομερειών και όχι απλώς του κειμένου, όπως συμβαίνει και με το θέατρο του Τσέχοφ άλλωστε, θα ήταν δυνατό να αναδυθεί «το φιλοσοφικό και ποιητικό υπόβαθρο του έργου».<sup>654</sup> Θεωρούμε ότι με το *Πάρτι γενεθλίων* ο Κουν έχει πια σχηματίσει μια πιο εμπειριστατωμένη άποψη για τη σκηνοθετική οδό που ταιριάζει στα έργα του άγγλου

<sup>648</sup> Βάσος Βαρίκας, «*Πάρτι γενεθλίων...*», ό.π.

<sup>649</sup> Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Τέχνης-Κάρολος Κουν...», ό.π.

<sup>650</sup> Φώφη Τρέζου, «*Πάρτι γενεθλίων...*», ό.π., σ. 70.

<sup>651</sup> Άλκης Θρύλος, «Ο δεύτερος κύκλος των παραστάσεων», ό.π.

<sup>652</sup> [Ανυπόγραφο], «*Πάρτι γενεθλίων*», *Εστία*, 12.12.1969.

<sup>653</sup> Άγγελος Δόξας, «Στο Θέατρο Τέχνης...», ό.π.

<sup>654</sup> Βλ. Κώστας Σεϊζάν, «Από τον Κάφκα στον Πίντερ...», ό.π.

δραματουργού. Με το τρίτο έργο του Πίντερ που ανεβάζει, φαίνεται να έχει κατακτήσει μια ουσιαστική σχέση με τον κόσμο του τελευταίου, ενώ με την επιμονή του έχει κατορθώσει να συμβιβάσει μερικώς και τους έλληνες κριτικούς με τον κόσμο αυτόν. Έντεκα χρόνια μετά την παγκόσμια πρώτη του έργου οι συνθήκες που καθόρισαν την υποδοχή του στην Ελλάδα είναι πλέον πιο ώριμες, ωστόσο οφείλουμε να αναγνωρίσουμε και την καίρια συμβολή του Κουν στην πρόσληψη του έργου στη χώρα μας, σίγουρα καλύτερης από ό,τι στη χώρα προέλευσής του.<sup>655</sup>

Όλοι οι κριτικοί που εκθείασαν τη σκηνοθετική μαστοριά του Κουν, δεν παρέλειψαν να επισημάνουν τη θεμελιώδη συμβολή των ηθοποιών του Θεάτρου Τέχνης, οι οποίοι ως ομάδα ανταποκρίθηκαν πολύ ικανοποιητικά στις απαιτήσεις του έργου. Χάρη στις προσπάθειες των ηθοποιών να ζωντανέψουν τους τόσο αόριστους ρόλους τους, «ο θεατής, χωρίς να πολυκαταλαβαίνει και πολλά από τα διαδραματιζόμενα, δεν φεύγει δυσαρεστημένος, έχοντας την εντύπωση πως σαν να ‘ζησε ένα κομμάτι από την ατμόσφαιρα της ζωής, θολή κι εκείνην, όπως και τούτη».<sup>656</sup>

Ωστόσο, στην αποτίμηση των επιμέρους επιδόσεων δεν υπήρχε ομοφωνία. Ο Θρύλος ξεχώρισε την Αγγέλικα Καπελλαρή στο ρόλο της Μεγκ, «και για την απόδοσή της, αλλά και γιατί απέφυγε τόσο κάθε τυποποίηση»,<sup>657</sup> ενώ η ίδια ηθοποιός για τον Κρητικό «γελοιογράφησε με κάποια δόση υπερβολής την αγαθή οικοδέσποινα».<sup>658</sup> Σύμφωνα με τον Βαρίκα και τον Κρητικό η Πιττακή, η μόνη αταίριαστη στη διανομή,<sup>659</sup> «παρερμήνευσε τον επουσιώδη ρόλο της ελαφρόμυαλης Λούλου»,<sup>660</sup> ενώ ο Κουγιουμτζής στο ρόλο του Στάνλεϊ, επιδεικνύοντας «αυτοκυριαρχία» και «πειθαρχία» στην ερμηνεία του,<sup>661</sup> «κατόρθωσε να δαμάσει την τάση που έχει συνήθως να βρίσκει διέξοδο σε εύκολα συναισθηματικά ξεσπάσματα και εμφανίστηκε με μια καινούρια ωριμότητα».<sup>662</sup>

Θετικά υπήρξαν τα σχόλια της κριτικής και για τη μετάφραση του Παύλου Μάτεσι, χωρίς ωστόσο να στέκεται ιδιαίτερα σε αυτήν, όπως έπραξε στην περίπτωση του *Επιστάτη* και του *Γυρισμού*. Ο Κάρτερ, υπενθυμίζοντας τα λόγια του Πίντερ

<sup>655</sup> Ο ίδιος ο Πίντερ, άλλωστε, απέδωσε ευθύνες για την κακή πρόσληψη του έργου στη Βρετανία στον σκηνοθέτη Πίτερ Γουντ, βλ. Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 86.

<sup>656</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Πάρτυ γενεθλίων*», ό.π.

<sup>657</sup> Άλκης Θρύλος, «Ο δεύτερος κύκλος των παραστάσεων», ό.π.

<sup>658</sup> Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Τέχνης-Κάρολος Κουν...», ό.π.

<sup>659</sup> Βλ. Βάσος Βαρίκας, «*Πάρτυ γενεθλίων...*», ό.π.

<sup>660</sup> Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Τέχνης-Κάρολος Κουν...», ό.π.

<sup>661</sup> Βάσος Βαρίκας, «*Πάρτυ γενεθλίων...*», ό.π.

<sup>662</sup> Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Τέχνης-Κάρολος Κουν...», ό.π.

σχετικά με τη σημασία των λέξεων και των φράσεων στο έργο του, αναρωτιέται γιατί ο Μάτεσις του αρνείται το ρόλο «της επιλογής και της διευθέτησής» τους,<sup>663</sup> υπονοώντας, υποθέτουμε, ότι ο μεταφραστής διέπραξε κάποιες αυθαιρεσίες σε σχέση με την απόδοση του λόγου των προσώπων. Ο Κρητικός, επισημαίνοντας αρχικά το τεράστιο πρόβλημα της μετάφρασης «ενός έργου, που αντιγράφει με επιστημονική σχεδόν ακρίβεια το ακατέργαστο υλικό του προφορικού λόγου», παρατηρεί ότι ο Μάτεσις «είχε ακόμη και την πρόσθετη δυσκολία, να μεταφράζει σε μια γλώσσα της οποίας ο προφορικός λόγος έχει ελάχιστα εξερευνηθεί στο θέατρο», για να καταλήξει στο πολύ εύστοχο συμπέρασμα ότι μέχρι να «βρεθεί μια ικανοποιητική λύση στο πρόβλημα της μεταφράσεώς τους, τα έργα του Πίντερ στις ξένες σκηνές, ξεκινούν με ένα θανάσιμο μειονέκτημα».<sup>664</sup> Θα προσθέταμε ότι, αναπόφευκτα, οι έλληνες θεατές στερούνται μία διάσταση των έργων του Πίντερ που συνδέεται με την αμεσότητα, την αιχμηρότητα, ακόμα και τη μουσικότητα της αγγλικής καθομιλουμένης, για να μην αναφερθούμε στο πρόβλημα της μετάφρασης της αγγλικής αργκό.

Λίγα και αόριστα ήταν, τέλος, τα σχόλια για το σκηνικό του Σάββα Χαρατσίδα, το οποίο, λιτό στη σύλληψή του, όπως φαίνεται και από κάποιες φωτογραφίες, πέτυχε να εξυπηρετήσει τις στοιχειώδεις ανάγκες του έργου.

Παρατηρούμε ότι στις κριτικές δεν υπάρχουν αναφορές στις αντιδράσεις των θεατών, πράγμα που σημαίνει ότι δεν σημειώθηκαν ακραίες συμπεριφορές, όπως έγινε στον *Γυρισμό*. Ο Κλάρας, είναι ο μόνος που, επαινώντας τη σκηνοθεσία του Κουν, σημειώνει ότι χάρη σ' αυτήν μάλλον το έργο, ενώ «γιουχαΐζεται» στο Ντίσελντορφ,<sup>665</sup> «χειροκροτείται στην Αθήνα».<sup>666</sup> Χρόνια μετά την πρώτη παράσταση του *Πάρτι γενεθλίων*, ο Πίντερ, κάνοντας έναν απολογισμό, αναφέρθηκε και στα λάθη που έγιναν από την πλευρά του σκηνοθέτη αλλά και του σκηνογράφου της πρώτης αγγλικής παράστασης, για να επισημάνει τελικά ότι όλοι είχαν κάποιο μερίδιο ευθύνης για την κακή πρόσληψη του έργου.

Ήταν [...] η πρώτη φορά που ανέβαινε το έργο. Δεν έμοιαζε με κανένα άλλο έργο. Σίγουρα δεν έμοιαζε με Μπέκετ. Αναμείγνυε αυτό που αποκαλείται νατουραλιστική

<sup>663</sup> Γιώργος Ν. Κάρτερ, «*Πάρτι γενεθλίων*», ό.π.

<sup>664</sup> Θόδωρος Κρητικός, «*Θέατρο Τέχνης-Κάρολος Κουν...*», ό.π.

<sup>665</sup> Προφανώς, πρόκειται για λάθος του Κλάρα. Το έργο που «γιουχαΐστηκε» στο Ντίσελντορφ ήταν ο *Επιστάτης*.

<sup>666</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Πάρτι γενεθλίων*», ό.π.

γλώσσα με δομές ιδιαίτερα στυλιζαρισμένες. Το πρόβλημα, νομίζω, ήταν ότι ο Πίτερ<sup>667</sup> προσέφυγε στη λύση του γκροτέσκου ή της παντομίμας. Το σκηνικό [από τον Χάτσινσον Σκοτ (Hutchinson Scott)] ήταν μια απόλυτη καταστροφή. Ήταν ένα πελώριο θερμοκήπιο, το οποίο ποτέ δεν υπήρξε σε κανενός το μυαλό ή σε κάποιου το σπίτι. [...] Εν πάση περιπτώσει, η νατουραλιστική βάση –οποία είναι εξαιρετικά σημαντική– δεν ήταν εκεί, οπότε το κοινό βρισκόταν σε κάποιου είδους νεκρή ζώνη ή σε κάποιο παραμύθι.<sup>668</sup>

Στην περίπτωση της πρώτης ελληνικής παράστασης του έργου, ο Κουν κατάφερε να καλύψει ένα μέρος της απόστασης που χώριζε τους κριτικούς, και κατ' επέκταση το κοινό, από το «πιντερικό» ύφος, επιτυγχάνοντας αυτό το «μίγμα» ρεαλισμού και αφαίρεσης που χαρακτηρίζει τα έργα του βρετανού δραματουργού. Ενισχύοντας μάλιστα λίγο περισσότερο τον ρεαλισμό, έκανε τους χαρακτήρες πιο πειστικούς και την ιστορία πιο προσιτή στους θεατές.

Λόγω του θέματός του, το έργο θα μπορούσε να είχε προκαλέσει εντονότερες αντιδράσεις, μέσα στα συμφραζόμενα της δικτατορίας, πράγμα που δεν έγινε επειδή ο Πίντερ δεν καταφέρεται ανοιχτά εναντίον συγκεκριμένων καθεστώτων και θεσμών, ούτε θίγει τα κοινωνικά ήθη, όπως συνέβη με τον *Γυρισμό*. Ωστόσο, όπως και στην περίπτωση του *Γυρισμού*, έτσι και εδώ θα πρέπει να αναγνωρίσουμε την τόλμη του Κουν να παρουσιάσει στην Ελλάδα ένα έργο που η φήμη του δεν το ευνοούσε. Πάντως, μέχρι το 1969 ο συγγραφέας δεν είχε γράψει άλλο κανονικής διάρκειας έργο και για κάποιο λόγο, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, ο Κουν δεν εκδήλωσε ποτέ ενδιαφέρον για τα μονόπρακτά του. Υπό αυτήν την έννοια, το *Πάρτι γενεθλίων* ήταν η μοναδική του επιλογή για να συνεχίσει με τον Πίντερ.

Για πρώτη φορά το 1969, εμφανίζονται στην Αθήνα δύο θίασοι που παρουσιάζουν έργα του Πίντερ στην ίδια σαιζόν. Εκτός από το Θέατρο Τέχνης με το *Πάρτι γενεθλίων*, ο Θίασος Ρεπερτορίου του Νίκου Χατζίσκου και της Τιτίκας Νικηφοράκη, ανεβάζει για πρώτη φορά στην Ελλάδα τον *Εραστή*,<sup>669</sup> σε ενιαίο πρόγραμμα με τη *Μήδεια* του Ζαν Ανουίλ (Jean Anouilh). Το έργο ανεβαίνει τα Χριστούγεννα του 1969 στο θέατρο Κάβα, σε μετάφραση της Δέσπως Διαμαντίδου και σκηνοθεσία του Χατζίσκου, με σκηνικά και κοστούμια της Λαλούλας

<sup>667</sup> Αναφέρεται στον Πίτερ Γουντ, σκηνοθέτη της πρώτης παράστασης του *Πάρτι γενεθλίων*.

<sup>668</sup> Χάρολντ Πίντερ, όπως παρατίθεται στο: Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 86.

<sup>669</sup> Να σημειώσουμε ότι η μετάφραση του *Εραστή* από τη Δέσπω Διαμαντίδου είχε ήδη δημοσιευτεί στο τεύχος 21 του περιοδικού *Θέατρο*, τον Μάιο-Ιούνιο 1965.

Χρυσικοπούλου. Τους δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους ερμήνευσαν ο Νίκος Χατζίσκος και η Δάφνη Σκούρα.<sup>670</sup> Αυτή η συγκυρία θα μπορούσαμε να πούμε ότι σηματοδοτεί την έναρξη της περιόδου όπου τα έργα του Πίντερ καθίστανται πιο δημοφιλή στους Έλληνες σκηνοθέτες και ηθοποιούς, αποτελώντας πιθανή επιλογή για το ρεπερτόριο κυρίως των θεάτρων τέχνης, αλλά όχι ακόμα των εμπορικών θιάσων.

### 3.1.5. *Παλιοί καιροί (1973)*

#### 3.1.5.1. Η υποδοχή του έργου

Τέσσερα χρόνια μετά την πρεμιέρα του *Πάρτι γενεθλίων*, συγκεκριμένα στις 3 Απριλίου 1973,<sup>671</sup> ο Κάρολος Κουν ανεβάζει στο υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης και τέταρτο έργο του Πίντερ σε πανελλήνια πρώτη. Πρόκειται για τους *Παλιούς καιρούς*, που παίχτηκαν σε εναλλασσόμενο πρόγραμμα με την *Γκουέρνικα* και τον *Λαβύρινθο* του Αραμπάλ. Γραμμένο το 1970, το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά την 1 Ιουνίου 1971 στο Aldwych Theatre του Λονδίνου, σε σκηνοθεσία Πίτερ Χολ. Στο ελληνικό ανέβασμα, τους τρεις ρόλους του έργου ερμήνευσαν ο Μίμης Κουγιουμτζής (Ντίλι), η Ρένη Πιττακή (Κέιτ) και η Έφη Ροδίτη (Άννα). Η μετάφραση ήταν της Μάγιας Λυμπεροπούλου και τα σκηνικά του Σάββα Χαρατσίδα.

Το Θέατρο Τέχνης στη διάρκεια της χειμερινής σαιζόν 1972-73 ανέβασε επίσης την *Οπερέττα* του Βίτολντ Γκομπρόβιτς, ενώ, όπως ήδη αναφέραμε, παρουσιάστηκαν σε ενιαία παράσταση τα μονόπρακτα του Αραμπάλ *Γκουέρνικα* και *Λαβύρινθος*, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Χατζημάρκου. Την ίδια περίοδο στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού ανεβαίνουν το *Τριαντάφυλλο στο στήθος* του Τένεσι Ουΐλιαμς σε επανάληψη και ο *Δον Κιχώτης* του Θερβάντες (Miguel de Cervantes). Επίσης στις 25 Μαρτίου 1973 παρουσιάζεται σε επανάληψη, για μία εορταστική παράσταση, ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου. Ας σημειώσουμε ότι από το 1971 ξεκινάει τη λειτουργία της η Νέα Σκηνή, εμπλουτίζοντας το ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου «με έργα σύγχρονου προβληματισμού».<sup>672</sup> Εκεί, κατά την χειμερινή θεατρική περίοδο 1972-73,

<sup>670</sup> Βλ. *Έθνος*, 22.12.1969 και [Ανυπόγραφο], «Έργα Ανούιγ και Πίντερ τα Χριστούγεννα», *Τα Νέα*, 22.12.1969.

<sup>671</sup> Η επίσημη πρεμιέρα του έργου πραγματοποιήθηκε στις 5 Απριλίου 1973.

<sup>672</sup> Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, ό.π., σσ. 135-136.

παρουσιάζονται τα έργα: *Ο Ρόζενκραντς και ο Γκίλντενστερν πέθαναν*<sup>673</sup> του Τομ Στόπαρντ (Tom Stoppard), *Ο συνοδός του Στρατή Καρρά* και σε επανάληψη *Ο σεβάσμιος πολιτικός* του Τ. Σ. Έλιοτ. Πρέπει ακόμα να σημειωθεί ότι βρισκόμαστε πολύ κοντά στη λήξη της επταετίας και στο ελεύθερο θέατρο παρουσιάζονται όλο και περισσότερες παραστάσεις που εκφράζουν, με υπόγειο συνήθως τρόπο, την αντίθεση στη δικτατορία. Αποκορύφωμα αυτής της τάσης είναι η παράσταση του έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Το μεγάλο μας τσίρκο*, που ανεβαίνει τον Ιούνιο 1973 από τον θίασο Καρέζη-Καζάκου. Κάτω από αυτό το πρίσμα, θα λέγαμε ότι οι *Παλιοί καιροί* είναι ένα έργο που δεν «δένει» αρμονικά με το κλίμα της εποχής.

Με τους *Παλιούς καιρούς*, που ανήκουν στην κατηγορία των έργων της «μνήμης» και του «παρελθόντος» όπως επικράτησε να λέγονται, η δραματουργία του Πίντερ περνάει σε μια νέα φάση, ενώ παράλληλα κορυφώνεται η δημοτικότητα του συγγραφέα. Είναι ενδεικτικό ότι το συγκεκριμένο έργο ανέβηκε από τον Οκτώβριο του 1971 μέχρι τον Απρίλιο του 1972 σε τρεις μεγάλες σκηνές, στο Παρίσι, τη Νέα Υόρκη και το Αμβούργο,<sup>674</sup> και «πρόσφερε στον Πίντερ τις καλύτερες κριτικές που είχε λάβει ποτέ».<sup>675</sup>

Τα νέα φτάνουν πολύ νωρίς και στην Ελλάδα, αποδεικνύοντας ότι το ενδιαφέρον για τον Πίντερ και την πορεία της δραματουργίας του είναι πλέον ανεξάρτητο από τα εγχώρια ανεβάσματα των έργων του. Έτσι, τον Ιούνιο του 1971 εντοπίζουμε δύο δημοσιεύματα στον ελληνικό Τύπο με αφορμή το «τελευταίο έργο του Πίντερ» και την παρουσίασή του στο Λονδίνο. Μέσα από αυτά τα δημοσιεύματα οι έλληνες αναγνώστες είχαν την ευκαιρία να μάθουν, πριν ακόμα παρακολουθήσουν τους *Παλιούς καιρούς* σε κάποια ελληνική εκδοχή τους, τι πραγματεύεται το τελευταίο έργο του Πίντερ, τους προβληματισμούς που αυτό προκάλεσε στους ειδικούς και τον τρόπο με τον οποίο το υποδέχτηκε η κριτική στη Βρετανία. «Πάει καιρός που ο Χάρολντ Πίντερ έχει πάψει να είναι το ‘τρομερό παιδί’ του αγγλικού θεάτρου» μας λέει ο ανώνυμος συντάκτης του πρώτου δημοσιεύματος, που αποκαλεί τους *Παλιούς καιρούς* ένα «θεατρικό ποίημα».<sup>676</sup> Επισημαίνει ότι, πέρα από «τις αναλύσεις στις οποίες θα επιδοθούν οι ειδικοί», ο «απλός θεατής» πρόκειται να μείνει

---

<sup>673</sup> Καταγράφουμε τους τίτλους των έργων όπως τους απέδωσαν οι μεταφραστές τους. Στην προκειμένη περίπτωση η μετάφραση είναι της Ευγενίας Συριώτη.

<sup>674</sup> Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, ό.π., σ. 20.

<sup>675</sup> Michael Billington, *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 219.

<sup>676</sup> [Ανυπόγραφο], «Παλιοί καιροί. Η ανθρώπινη μοναξιά θέμα και στο καινούριο έργο του Πίντερ. Γοητευμένοι οι Άγγλοι κριτικοί του έγραψαν διθυράμβους», *Τα Νέα*, 14.6.1971.

μαγεμένος –κυριολεκτικά– από την εκπληκτική «δεξιοτεχνία γραφής» του Πίντερ, που ξέρει να κρατάει τη δραματική ένταση, το «σασπένς», διαρκώς σ' ένα «κρεσέντο», χωρίς να χρησιμοποιεί ψεύτικα, τεχνητά στοιχεία. Το μεγάλο μυστικό του Πίντερ είναι ότι συνταιριάζει την αγωνία για τα αναμενόμενα να συμβούν με την πιο ειλικρινή συγκίνηση. Ο διάλογος, όπως πάντα, είναι μεστός, πυκνός. Πιο ουσιώδεις όμως κι από τα λόγια είναι στον Πίντερ οι σιωπές [...].<sup>677</sup>

Ενδιαφέρουσες είναι και οι πληροφορίες που παίρνουμε για τη στάση της κριτικής στο πρώτο ανέβασμα του έργου από τον Πίτερ Χολ στη Royal Shakespeare Company:

Οι κριτικές υπήρξαν διθυραμβικές. «Ένα από τα καλύτερα, τα πιο εντυπωσιακά, τα πιο καλογραμμένα έργα της γενιάς του», λένε οι *Κυριακάτικοι Τάιμς*. Για τον *Ομπσέρβερ* το έργο είναι μια «εξαιρετική επιτυχία». Για τους *Οικονομικούς Τάιμς*, πάλι, πρόκειται για «μια παράξενη βραδιά, γεμάτη μ' αυτή την ειδική μαγεία του Πίντερ».<sup>678</sup>

Πρόκειται για γενναιόδωρους επαίνους που δεν περιορίστηκαν μόνο στο έργο, αλλά απευθύνθηκαν και στον σκηνοθέτη και στους ερμηνευτές της παράστασης.

Όσο για το δεύτερο δημοσίευμα που εντοπίζουμε μέσα στον ίδιο μήνα, πέρα από την παρουσίαση των *Παλιών καιρών*, περιστρέφεται γύρω από το αιώνιο ζήτημα που «κυνήγησε» τον άγγλο συγγραφέα, τη σχέση του, δηλαδή, με τον Μπέκετ. Ο συντάκτης του άρθρου θεωρεί ότι με τους *Παλιούς καιρούς* ο Πίντερ «εσκάλισε τώρα ακόμη πιο βαθιά στα χωράφια του Μπέκετ, σ' αυτήν την ενδιάμεση ζώνη όπου αλλάζει το φως κι έρχεται η μαύρη νοσταλγία».<sup>679</sup> Αλλά, παρά τις εμφανείς αρετές του έργου, την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα, τα «Πιραντελλικά αινίγματα του χρόνου και της πραγματικότητας», την αυστηρή οικονομία του λόγου, τον «γεμάτο επαγωγικούς συλλογισμούς και υπονοούμενα» κόσμο που δημιουργεί, ο Πίντερ δεν κατάφερε τελικά, να αποδώσει τη «ζωντανή» ανθρώπινη παρουσία, όπως αυτή εκτίθεται στο έργο του Μπέκετ. «Στα *Παλιά χρόνια*», σημειώνει ο συντάκτης, «τα πρόσωπα είναι λιγότερο χειροπιαστά από το κλίμα», οπότε και ο Πίντερ, αντί να «μεταδίδει μian

---

<sup>677</sup> Ο.π.

<sup>678</sup> Ο.π.

<sup>679</sup> [Ανυπόγραφο], «Μπορεί ο Πίντερ να γίνει Μπέκετ;», *Το Βήμα*, 27.6.1971.

ανθρώπινη εμπειρία», αυτό που ουσιαστικά πετυχαίνει είναι «να κάνει μια επίδειξη των χαρισμάτων του». <sup>680</sup>

Έναν χρόνο πριν από την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, το ελληνικό αναγνωστικό κοινό είχε την ευκαιρία να ενημερωθεί για τις απόψεις του ίδιου του συγγραφέα, διαβάζοντας μια από τις σπάνιες συνεντεύξεις του, που δημοσιεύτηκε στο *Βήμα* «εξ αφορμής της διδασκαλίας του έργου του *Παλιοί καιροί*». <sup>681</sup> Ο Πίντερ, που δήλωνε απερίφραστα ότι δεν ενδιαφέρεται για τη γνώμη κανενός κριτικού, σχολίασε τη στάση της κριτικής στα πρώτα ανεβάσματα των έργων του:

Όπως ξέρετε, το *Πάρτι γενεθλίων* σφαγιάστηκε στο Λονδίνο το 1958. Παίχθηκε μόνον μια βδομάδα. Και μετά το *Παλιοί καιροί* υπήρξαν και μια-δυο κριτικές οι οποίες έλεγαν ότι ήταν κρίμα που έπαμα να γράφω έργα σαν το *Πάρτι γενεθλίων* – το γενικότερα απεχθέστερο έργο που είχε γνωρίσει το Λονδίνο εδώ και πολύν καιρό. Ο *Επιστάτης* στάθηκε φοβερό φιάσκο στο Παρίσι. Ο κόσμος δεν μπορούσε να καταλάβει τι συνέβαινε. Το ξανάπαιξαν όμως πέρυσι στο Παρίσι και είχε τρομακτική επιτυχία... <sup>682</sup>

Όσο για το αν το θέμα των *Παλιών καιρών* ήταν ο «ρομαντικός έρωτας», ο Πίντερ διαβεβαίωνε τον δημοσιογράφο, με μια διάθεση κυνισμού θα λέγαμε, ότι μόνο όταν έγραφε τον *Γυρισμό* πέρασε από το μυαλό του η ιδέα ότι καταπιανόταν με τον «έρωτα». <sup>683</sup>

Πριν προχωρήσουμε στην υποδοχή του έργου από την ελληνική κριτική, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Πίντερ συγκεντρώνει πια το ενδιαφέρον όλο και περισσότερων ελλήνων σκηνοθετών, συνήθως μικρότερης σημασίας από τον Κουν. Ανάμεσα στην παράσταση του *Πάρτι γενεθλίων* και των *Παλιών καιρών*, εκτός από την παράσταση του *Εραστή* που ήδη αναφέραμε, θα παρουσιαστούν για πρώτη φορά στην Ελλάδα δύο ακόμα μονόπρακτα του Πίντερ, καθώς και, για πρώτη φορά στην Αθήνα, το μονόπρακτο *Ένας ασήμαντος πόνος*, που είχε ήδη παρουσιαστεί στη Θεσσαλονίκη το 1963 από τον Κυριαζή Χαρατσάρη. Συγκεκριμένα, ανεβάζεται το

---

<sup>680</sup> Ο.π.

<sup>681</sup> Βλ. συνέντευξη του Χάρολντ Πίντερ, «Αυτοκριτική συγγραφώς. Μία συνομιλία με τον Χάρολντ Πίντερ», *Το Βήμα*, 23.1.1972. Η συνέντευξη είναι ανυπόγραφη, οπότε υποθέτουμε ότι πρόκειται για μετάφραση κάποιας δημοσιευμένης στον αγγλικό τύπο συνέντευξης που δόθηκε με αφορμή το ανέβασμα των *Παλιών καιρών*.

<sup>682</sup> Ο.π.

<sup>683</sup> Ο.π.

*Βουβό γκαρσόνι*<sup>684</sup> από το Θεατρικό Εργαστήρι το 1970, σε μετάφραση Μίμη Κωστόπουλου και σκηνοθεσία Δημήτρη Κωνσταντινίδη, και η *Συλλογή*<sup>685</sup> από το Ζωντανό Θέατρο το 1971, σε μετάφραση Παύλου Μάτεσι, που παίχτηκε σε ενιαίο πρόγραμμα με το *Ένας ασήμαντος πόνος*.<sup>686</sup> Ο τελευταίος θιάσος, που «δημιουργήθηκε από ηθοποιούς του Θεάτρου Τέχνης»,<sup>687</sup> επέλεξε να μην αναφέρει όνομα σκηνοθέτη και να συνταχθεί με την πρακτική της «συλλογικής σκηνοθεσίας» (ενδεχομένως παραπέμποντας έτσι στο Living Theatre των Τζούλιαν Μπεκ (Julian Beck) και Τζούντιθ Μαλίνα (Judith Malina), όπως υποδεικνύει και το όνομα της ελληνικής ομάδας). Συλλογική σκηνοθεσία τρόπος του λέγειν, αφού διαβάζουμε ότι το ανέβασμα των δύο μονοπράκτων στηρίχθηκε «στη ζωντανή συλλογική εργασία της ομάδας, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Πάνου Παπαϊωάννου».<sup>688</sup> Ο τελευταίος, άλλωστε, είχε σκηνοθετήσει τα Χριστούγεννα του 1972 τους *Παλιούς καιρούς* στην αγγλική γλώσσα, για τον θεατρικό όμιλο «του Κολεγιακού Τμήματος του Πιρς Κόλλετζ»<sup>689</sup> στην Αθήνα.

Τη χρονική στιγμή, λοιπόν, που ανεβαίνουν οι *Παλιοί καιροί*, φαίνονται πιο ευνοϊκές οι συνθήκες πρόσληψης του Πίντερ, ενώ ο Κουν, με την εμπειρία των τριών προηγούμενων σκηνοθεσιών στο ενεργητικό του, μοιάζει πιο σίγουρος για την κεντρική ιδέα που διατρέχει το έργο και για τους τρόπους ανάδειξής της. Σε συνέντευξη Τύπου που έδωσε με αφορμή την παρουσίαση του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου με έργα Αραμπάλ και Πίντερ στο Τέχνης, ο σκηνοθέτης σημείωνε τα εξής:

Τα έργα του Αραμπάλ μπορούμε να πούμε πως έχουν τις ρίζες τους στο ονειρικό θέατρο, το θέατρο του πανικού, το θέατρο της σκληρότητας... Οι *Παλιοί καιροί* του Πίντερ είναι έργο άλλης ατμόσφαιρας. Η δράση του είναι υπόκωφη. Οι ήρωες μένουν σχεδόν ακίνητοι, σ' όλη την εξέλιξη, και είναι φυσικά πολύ δύσκολο να δοθεί η

---

<sup>684</sup> Ο πρωτότυπος τίτλος του έργου *The Dump Waiter*, αποδόθηκε στα ελληνικά από τον Κωστόπουλο ως *Το βουβό γκαρσόνι*, ενώ το 1995 από τον Νίκο Σιαφκάλη ως *Ο βουβός υπηρέτης*.

<sup>685</sup> Ο πρωτότυπος τίτλος του έργου *The Collection*, αποδόθηκε στα ελληνικά από τον Μάτεσι ως *Η συλλογή*, ενώ το 1976 από τον Μίνο Βολανάκη ως *Επίδειξη μόδας* και το 1982 ως *Κολλεξιόν* από τη Ρούλα Πατεράκη. Από τώρα και στο εξής, όταν αναφερόμαστε στο συγκεκριμένο έργο θα χρησιμοποιούμε τον τίτλο που επέλεξε ο Βολανάκης.

<sup>686</sup> Επιπρόσθετα, εντοπίζουμε σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Το Βήμα*, με ημερομηνία 12.1.1963, ανακοίνωση του θιάσου σχετικά με το ανέβασμα του *Πάρτι γενεθλίων* τον προσεχή Φεβρουάριο, έξι χρόνια, δηλαδή, πριν από το Τέχνης. Δεν κατέστη δυνατό να μάθουμε για ποιο λόγο δεν πραγματοποιήθηκε η εν λόγω παράσταση.

<sup>687</sup> [Ανυπόγραφο], «Έργο Πίντερ από το Ζωντανό Θέατρο», *Τα Νέα*, 29.9.1971.

<sup>688</sup> [Ανυπόγραφο], «Στις 22 Νοεμβρίου τα μονόπρακτα Πίντερ», *Τα Νέα*, 11.11.1971.

<sup>689</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Πίντερ στο Κολέγιο Πιρς», *Τα Νέα*, 28.11.1972.

πυκνότητα της ατμόσφαιρας, ο εσωτερικός κατασπαραγμός τους, χωρίς κίνηση και χωρίς φωνή. [...] το χθες μπερδεύεται με το σήμερα και κανείς δεν μπορεί να ξεχωρίσει ποια είναι τα γεγονότα που συνέβησαν πραγματικά και ποια είναι εκείνα που έγιναν μόνο στη σκέψη μας. [...] Δεν είναι έργο ερωτικό. Είναι έργο κατοχής – κι όταν υπάρχει αίσθημα κατοχής, δεν υπάρχει αίσθημα αγάπης. [...] Στο τέλος υπάρχει τέλεια διάλυση. Δεν υπάρχει θύμα, μόνο τρεις θύτες, έτοιμοι να σπαράξουν ο ένας τον άλλον.<sup>690</sup>

Πέρα από τα όσα υποστήριξε ο Κουν και παρά τη φήμη του έργου που το ήθελε να έχει θριαμβεύσει στη Βρετανία, οι γνώμες των ελλήνων κριτικών για ακόμη μια φορά διχάστηκαν. Ο Κλάρας, ως γνήσιος και αμετάπειστος πολέμιος του βρετανού συγγραφέα, θεώρησε και πάλι το θέμα που επέλεξε ο Πίντερ ανάξιο λόγου και θέασης: «Μισοακατάληπτα και ανούσια» τα όσα ανιστορούσε ο Πίντερ, «το πολύ-πολύ να ενδιαφέρουν τα πρόσωπα του έργου ή τον συγγραφέα και τα βιώματά του, χωρίς καμιά αναγωγή σε γενικότερου ενδιαφέροντος προβληματισμούς».<sup>691</sup> Ο Δόξας, παρομοίως, αγκιστρωμένος στην ιδιότητα του ψυχιάτρου, αναγνώρισε αυτή τη φορά την επιρροή της αντιψυχιατρικής του Λενγκ (Ronald David Laing) στους *Παλιούς καιρούς*, επισημαίνοντας ότι το πρόβλημα με το συγκεκριμένο έργο δεν ήταν «η ανακάλυψη ενός δυσδιάκριτου νοήματος αλλά η προσπάθεια να νοηθεί το ανύπαρκτο».<sup>692</sup>

Ωστόσο, οι θετικές εκτιμήσεις σε σχέση με το έργο υπερέτησαν έναντι των αρνητικών. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος υποστήριξε ότι με τους *Παλιούς καιρούς* ο Πίντερ «παίρνει τη θέση του στην ιστορία του θεάτρου της Ευρώπης με τρόπο αναμφισβήτητο».<sup>693</sup> Μίλησε για την τεχνική του συγγραφέα που «έχει φθάσει στο αποκορύφωμά της» με τους *Παλιούς καιρούς*, ένα έργο «αδιοφύες», με δομή και γραφή «μουσική», που «σύγχρονο ανάλογο του βρίσκουμε μόνο το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ». Επισημαίνοντας την κεντρικής σημασίας λειτουργία του χρόνου και της μνήμης στο έργο, ο κριτικός επιχείρησε την αναγωγή της προσωπικής ιστορίας των ηρώων στη διευρυμένη σύγχρονη ιστορία της ανθρωπότητας:

Ο Πίντερ αυτή τη στιγμή συλλαμβάνει και ερμηνεύει με τρόπο συνταρακτικό τον ευρωπαϊκό χρόνο. Η εποχή του είναι μια στιγμή ιστορικής απελπισίας, όπου οι

<sup>690</sup> Βλ. Φάνης Ν. Κλεάνθης, «Έργα Αρραμπάλ και Πίντερ στο Τέχνης», *Τα Νέα*, 21.3.1973.

<sup>691</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Παλιό καιρούς*», *Βραδυνή*, 11.4.1973.

<sup>692</sup> Άγγελος Δόξας, «Στο Θέατρο Τέχνης. *Παλιό καιρούς*», *Ελεύθερος Κόσμος*, 12.4.1973.

<sup>693</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο Τέχνης. *Παλιό καιρούς* του Χ. Πίντερ», *Το Βήμα*, 24.4.1973.

μνήμες του παρελθόντος αντί να καθαρίζουν, θολώνουν το πραγματικό πρόσωπο της Ευρώπης. Τα μεγάλα στηρίγματα της μνήμης από κοινόχρηστα που ήταν, εκχυδαίστηκαν και παραμόρφωσαν τον καθρέφτη, που δεν αντανακλά πια το πρόσωπο μας.<sup>694</sup>

Ο παραλληλισμός του Γεωργουσόπουλου φανερώνει μια τάση για βαθύτερη ανάλυση του έργου, απομακρυσμένη από την κοντόφθαλμη προσκόλληση στην επιφάνεια των πραγμάτων παλαιότερων κριτικών που μελετήσαμε και που οδηγούσε σε ισοπεδωτικά και πολλές φορές άδικα συμπεράσματα για την ουσία της δραματουργίας του Πίντερ.

Χαρακτηριστικό είναι ότι πολλοί κριτικοί μίλησαν για τους *Παλιούς καιρούς*, χρησιμοποιώντας ορολογία δανεισμένη από τον χώρο της μουσικής, ενώ επισημάνθηκαν και τα σημεία στα οποία το έργο διαφοροποιείται από τα προηγούμενα έργα του Πίντερ. Αυτή τη φορά το έργο «ξετυλίγεται στο άδυτο των αστών»,<sup>695</sup> ενώ η έννοια του «κλειστού χώρου» και της εξωτερικής απειλής που καταδιώκει τα πρόσωπα που κατοικούν στο «δωμάτιο», τον προσφιλή χώρο του Πίντερ, μόλις και υποδηλώνονται στους *Παλιούς καιρούς*.<sup>696</sup> Η απατηλή λειτουργία της μνήμης, η σύγχυση του παρελθόντος και του παρόντος χρόνου, η αναζήτηση της πραγματικότητας και ο αγώνας επικράτησης των «δυνατών» (Ντίλι, Άννας) επί του φαινομενικά αδύναμου (Κέιτ), αποτέλεσαν σημεία προς σχολιασμό για τους περισσότερους κριτικούς. Η Ειρήνη Καλκάνη, αναφερόμενη και στην ιδιαίτερη δομή του έργου, έγραφε τα παρακάτω:

Οι ευαίσθητες παραλλαγές γύρω από το κεντρικό θέμα, η διατήρηση όλων των «αρμονικών» και η μαστορική εξισορρόπηση από ένα πλήθος μικρές δραματικές ενότητες που μοιάζουν δευτερεύουσες και φαίνονται αυτοτελείς –ενώ στην πραγματικότητα είναι μόρια που δυναμικά συνθέτουν όλο μαζί το κύτταρο– δείχνουν έργο ωριμότητας με μιαν πληρότητα και μιαν άνεση που μεταδίδεται στον θεατή.<sup>697</sup>

Επειδή, οι *Παλιοί καιροί* παρουσιάστηκαν σχεδόν ταυτόχρονα με την *Γκουέρνικα* και τον *Λαβύρινθο*, κάποιες κριτικές αναφέρθηκαν μαζί και στις δύο παραστάσεις, με την πλάστιγγα να γέρνει προς την πρώτη, όχι εξαιτίας της σκηνοθεσίας αλλά του έργου.

<sup>694</sup> Ο.π.

<sup>695</sup> [Ανυπόγραφο], «*Γκουέρνικα, Λαβύρινθος, Παλιοί καιροί*: Αρραμπάλ και Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», περ. *Πάνθεον*, 8.5.1973, σ. 10.

<sup>696</sup> Βλ. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Πίντερ: *Παλιοί καιροί* στο Θέατρο Τέχνης», *Τα Νέα*, 18.4.1973.

<sup>697</sup> Ειρήνη Καλκάνη, «Αναπλάθοντας τα περασμένα: *Παλιοί καιροί* του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Απογευματινή*, 24.4.1973.

Ο Πίντερ από φλεγματικός Άγγλος, ξένος προς την ελληνική ιδιοσυγκρασία, κερδίζει έδαφος στην αντιπαράθεσή του με έναν συγγραφέα γειτονικής χώρας και άρα πιο οικείου ύφους. «Ο Πίντερ», μας λέει ο συντάκτης της κριτικής στο περιοδικό *Πάνθεον*, «είναι ένας τυπικός Βρετανός στο θέατρό του. Ωστόσο, καταφέρνει να μας μιλήσει περισσότερο από τον μεσογειακό Αρραμπάλ, λόγω της θεατρικής του ευφυΐας».<sup>698</sup>

Εν κατακλείδι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι εμφανής η διαφοροποίηση στη στάση της παλιάς έναντι της νέας γενιάς των κριτικών σε σχέση με το έργο. Χωρίς να μπορούν να ξεπεράσουν ακόμα την καχυποψία τους για τη «νέα» δραματουργία –που έχει πάψει πια να είναι «νέα»– οι πρώτοι, με μια ανεπιφύλακτα θετική προαίρεση απέναντί της οι δεύτεροι, αλληλοσυμπληρώνουν την εικόνα της πρόσληψης του Πίντερ στην Ελλάδα του 1973.

### 3.1.5.2. Η κριτική για την παράσταση

Στην περίπτωση της παράστασης των *Παλιών καιρών*, αν τη συγκρίνουμε με τις τρεις προηγούμενες παραστάσεις έργων του Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης, παρατηρούμε μια ριζική αλλαγή ως προς τη στάση της κριτικής απέναντι στη σκηνοθεσία. Ενώ η πλειοψηφία της, όπως είδαμε, σχολίασε θετικά το έργο, εμφανίστηκε αρκετά προβληματισμένη σε σχέση με τη σκηνοθετική του ερμηνεία από τον Κουν. Μερικοί κριτικοί μιλούν ευθέως για μια κακή παράσταση, ή εντοπίζουν ελλείψεις στις σκηνοθετικές επιλογές του Κουν, ή εκφράζουν κάποια αμηχανία απέναντι στη σκηνοθεσία.

Έτσι, ο Θόδωρος Κρητικός μίλησε για ένα «μουσικό» έργο «ατμόσφαιρας» που λογικά θα ταίριαζε στην «καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία» του Κουν, αλλά που στην πραγματικότητα κατέληξε σε μια απογοητευτική παράσταση:

Οι ερμηνευτές περνούν πάνω από την επιφάνεια του υπαινικτικού κειμένου με την ταχύτητα και την αδιαφορία μιας αμαξοστοιχίας. Ο θεατής δεν προφταίνει να εξερευνήσει το πλούσιο υπέδαφος του διαλόγου, δεν προφταίνει να συνειδητοποιήσει

---

<sup>698</sup> [Ανυπόγραφο], «Γκουέρνικα, Λαβύρινθος, Παλιοί καιροί...», ό.π.

όλες τις προεκτάσεις του. Οι παύσεις και οι σιωπές αποτελούν νεκρά σημεία, αντί να είναι γεμάτες με ψυχικά γεγονότα.<sup>699</sup>

Από την άλλη μεριά, ο Κλάρας βρήκε υπερβολικές τις «βαρύνουσες εκφράσεις» και τις «υπαινικτικές σιωπές»<sup>700</sup> στις οποίες στηρίχθηκε η ερμηνεία του έργου, ενώ η Καλκάνη, που χαρακτήρισε την παράσταση «θαυμάσια ενορχηστρωμένη», δεν συμφώνησε με την υπερβολική «υπογράμμιση των αιχμών» του έργου:

Η έκφραση, το χαμόγελο, τα κοιτάγματα κάποτε των ηθοποιών υπέκρυβαν υπονοούμενα που στιγμές αφαιρούσαν από τη σκηνή την πλατύτερη διάστασή της. Είναι ένα πολύ φίνο έργο που όσο [...] πιο «απρόσωπα» παρουσιάζεται, τόσο διατηρεί τις πραγματικά δαιμονικές του προεκτάσεις.<sup>701</sup>

Σε αντιδιαστολή με τους προηγούμενους, ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης υποστήριξε ότι οι κινήσεις, οι εκφράσεις, ο τόνος της φωνής των ηθοποιών αποδόθηκαν με μια «λεπτολόγο πληρότητα» από τον Κουν, που «συνέλαβε και edίδαξε στους τρεις λαμπρούς συνεργάτες του όλη τη σημασία που είχαν οι παύσεις, οι σιωπές στους *Παλιούς καιρούς*».<sup>702</sup> Αντιστοίχως, ο Γεωργουσόπουλος έγραψε ότι θα ήταν ατελέσφορη μια σκηνοθεσία που θα προσπαθούσε να μιμηθεί τον τρόπο με τον οποίο παίζεται ο Πίντερ από τους Άγγλους, «λίγο στυφά, μπρούτα, με παύσεις, σα φαράγγια βαθιά», ένας τρόπος που στόχο έχει την υπονόμευση της αγγλικής ηθογραφίας του αστισμού, αποκαλύπτει «την τάξη των ηρώων του Πίντερ και κρίνει το ύφος μιας εκπεσούσης αυτοκρατορίας» αλλά που για τη χώρα μας δεν θα σήμαινε απολύτως τίποτα.<sup>703</sup>

Ο κ. Κουν επέλεξε το πάγιο ύφος που επεξεργάστηκε για τον Τσέχοφ και τον Πιραντέλλο. Κίνησε τα τρία πρόσωπα του Πίντερ μέσα σ' ένα απροσδιόριστο χρόνο [...], τα μετέωρισε και μετέτρεψε τις οικείες σχέσεις τους σε οικείες καταστάσεις. Τους αφαίρεσε την ιθαγένεια και τους δάνεισε το σχήμα μιας γενίκευσης...<sup>704</sup>

<sup>699</sup> Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Τέχνης. Θίασος Καρ. Κουν. Αρραμπάλ και Πίντερ», *Ακρόπολις*, 13.4.1973.

<sup>700</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Παλιό καιρόι*», ό.π.

<sup>701</sup> Ειρήνη Καλκάνη, «Αναπλάθοντας τα περασμένα...», ό.π.

<sup>702</sup> Βλ. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Πίντερ: *Παλιό καιρόι*...», ό.π.

<sup>703</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο Τέχνης. *Παλιό καιρόι*...», ό.π.

<sup>704</sup> Ό.π.

Όπως υπογραμμίζει ο Γεωργουσόπουλος, και τους τρεις αυτούς θεατρικούς συγγραφείς ο Κουν τους «είδε μέσα από τον λεγόμενο ποιητικό ρεαλισμό του Πιτοέφ», αδιαφόρησε για το πώς τους διαβάζουν στις χώρες τους, αναζητώντας μια πανανθρώπινη ερμηνεία. Σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, η μέθοδος του Κουν «δεν πρόδωσε την αξία του έργου», ενώ κατάφερε να χτίσει μια παράσταση που λειτουργεί «υπακούουσα σε έναν άτεγκτο μετρονόμο», και ίσως η μόνη «διαφορά με την πρόθεση του Πίντερ, είναι διαφορά στα τέμπι».<sup>705</sup>

Κάποιοι κριτικοί επέλεξαν να μιλήσουν γενικόλογα για τη σκηνοθεσία και για την ανταπόκρισή της στις απαιτήσεις του έργου. Ο Δόξας, χωρίς να υπεισέρχεται σε λεπτομέρειες, έγραψε ότι «η σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν κράτησε τη γραμμή ενός εξωπραγματικού συμβολισμού και μιας ενδοσκοπικής αληθινότητας» που ταιριάζει στο κείμενο.<sup>706</sup> Με αυτό το ελάχιστο σχόλιο, της συγκρατημένης θετικής αξιολόγησης της σκηνοθεσίας, στήριξε ουσιαστικά την άποψή του για το έργο, χωρίς ωστόσο να αναρωτηθεί αν τελικά οι αδυναμίες που εντόπισε στους *Παλιούς καιρούς* είχαν και κάποια σχέση με τη σκηνοθετική ερμηνεία τους. Πέρα, ίσως, από την κριτική του Μαργαρίτη, οι αξιολογήσεις της σκηνοθεσίας δεν υπήρξαν στην πλειοψηφία τους απόλυτα θερμές, αντανακλώντας τις αμφιβολίες των γραφόντων απέναντι στη σκηνοθετική απόδοση των *Παλιών καιρών*.

Εκτός από το ζήτημα της σκηνοθεσίας, ποικίλες υπήρξαν οι αντιδράσεις και σε σχέση με την αξιολόγηση των επιδόσεων των ερμηνευτών. Οι κριτικές κινήθηκαν από την αόριστη αναγνώριση της πειθαρχίας των ηθοποιών «στο κλίμα του Θεάτρου Τέχνης»,<sup>707</sup> μέχρι την ανοιχτή επιδοκιμασία ή αποδοκιμασία του κάθε πρωταγωνιστή.

Αυτό που μπορούμε να αντιληφθούμε από τις κριτικές είναι ότι η Ρένη Πιττακή απέδωσε την αιγυπτιακή φυσιογνωμία της Κέιτ τονίζοντας τις παύσεις της και επιδεικνύοντας μια αξιοπρόσεκτη οικονομία στις κινήσεις της. Εξίσου νωχελική η Άννα της Έφης Ροδίτη, αλλά με εξάρσεις δυναμισμού στις σκηνές της αναμέτρησης με τον Ντίλι. Τέλος, μάλλον πιο γήινος ο Ντίλι του Μίμη Κουγιουμτζή, ψυχρός διεκδικητής της Κέιτ.

Η Καλκάνη χρέωσε στον Κουν και καθόλου στους ηθοποιούς την υπερβολή που παρατήρησε στην απόδοση κάποιων μικρολεπτομερειών. Κατά τα άλλα, σύμφωνα με την Καλκάνη όλοι οι ηθοποιοί «ήταν τόσο καλοί, που πράγματι δεν

---

<sup>705</sup> Ο.π.

<sup>706</sup> Άγγελος Δόξας, «Στο Θέατρο Τέχνης. Παλιοί καιροί», ό.π.

<sup>707</sup> [Ανυπόγραφο], «Γκουέρνικα, Λαβύρινθος, Παλιοί καιροί...», ό.π.

μπορείς να ξεχωρίσεις τον έναν από τους άλλους»: «έξοχος» ο Κουγιουμτζής ως Ντίλι, ανέδειξε «τις αντιφάσεις και τις αποχρώσεις» του ρόλου και «απέδειξε πόση εσωτερικότητα και ευαισθησία διαθέτει» «έξοχη» και η φαινομενικά αφαιρετική ερμηνεία της Πιττακή, που «κατόρθωσε να είναι μια διαρκής, πάρα πολύ αισθητή παρουσία παρ' όλες τις σιωπές που απαιτεί ο ρόλος της» «έξοχη», τέλος, και η Ροδίτη στην απόδοση του αντιφατικού χαρακτήρα της Άννας.<sup>708</sup> Ο Γεωργουσόπουλος, επίσης ενθουσιώδης ως προς τις ερμηνείες, έπλεξε το εγκώμιο των τριών ηθοποιών, ξεχωρίζοντας ανεπαίσθητα την Πιττακή, ως πιο εξοικειωμένη με το «απαιτητό ύφος» του Κουν.<sup>709</sup>

Ο Τώνης Τσιρμπίνος, από την άλλη, επέλεξε να χρεώσει στους ηθοποιούς – και όχι στον Κουν– την κατά τη γνώμη του αποτυχημένη ερμηνεία των *Παλιών καιρών*. Οι τρεις ηθοποιοί «δεν επειθάρχησαν» στις «εύλωπτες σιωπές» του έργου, τις οποίες «επεσήμανε» ο Κουν, και «τις εσυντόμευσαν τόσο που έχασαν τη σημασία τους»:

ο κ. Μίμης Κουγιουμτζής έδωσε μια ψυχρότητα κι αδιαφορία στην έκφρασή του, τόσο που στέρησε το ρόλο από τη διαγραφή των εσωτερικών ψυχικών συγκρούσεών του και τη βαθύτερη προβολή του χαρακτήρα του. Η κ. Ρένη Πιττακή φαίνεται ότι δεν μπόρεσε να συλλάβει την ουσία των πραγμάτων και του αληθινού χαρακτήρα του ρόλου και βρήκε διέξοδο στην πόζα, στους ακκισμούς και στο ύφος του «μπλαζέ». Η κ. Έφη Ροδίτη συνέλαβε σωστά τη θέση του ρόλου της. Η ερμηνεία της είχε όλη την εσωτερικότητα και το πάθος που απαιτεί ο χαρακτήρας του ρόλου. Σ' ένα μόνο σημείο της ξέφυγε η διάπλαση της μορφής της Άννας: της έδωσε μια γλυκύτητα και μια αγνότητα, στοιχεία ανύπαρκτα.<sup>710</sup>

Σε αντίστοιχο κλίμα και η άποψη του Κρητικού, ο οποίος αναφέρθηκε στην κακή απόδοση των παύσεων και των σιωπών, που έκανε το έργο να φαίνεται «βαρετό και αργόσυρτο». Επιπρόσθετα, ο Κρητικός βρήκε ότι οι ερμηνείες της Πιττακή και της Ροδίτη είχαν «μια εκζήτηση που εγγίζει τα όρια της παρωδίας», ενώ για τον Κουγιουμτζή εξέφρασε τη γνώμη ότι «δεν διαθέτει την ωριμότητα και το βάρος που απαιτεί ο ανδρικός ρόλος».<sup>711</sup>

<sup>708</sup> Ειρήνη Καλκάνη, «Αναπλάθοντας τα περασμένα...», ό.π.

<sup>709</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο Τέχνης. Παλιοί καιροί...», ό.π.

<sup>710</sup> Τώνης Τσιρμπίνος, «Χάρολντ Πίντερ. Παλιοί καιροί», *Σημερινά*, 26.4.1973.

<sup>711</sup> Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Τέχνης...», ό.π.

Οι διαμετρικά αντίθετες απόψεις που διατυπώθηκαν για τους τρεις αναγνωρισμένους πλέον πρωταγωνιστές του Θεάτρου Τέχνης, μπορούν βέβαια να αποδοθούν στη διαφορετική αντίληψη των κριτικών για τη φύση των ρόλων, ωστόσο, χωρίς να μπορούμε να πούμε με σιγουριά αν οι ερμηνείες υπηρέτησαν ή όχι με τον καλύτερο τρόπο το έργο, αφήνουν την αίσθηση ότι κάποια παρανόηση σε σχέση με τη βαθύτερη ουσία των ρόλων θα πρέπει να συνέβη, είτε για αυτήν ευθύνεται ο Κουν είτε οι ηθοποιοί του.

Όσο για τη μετάφραση της Μάγιας Λυμπεροπούλου, ο Γεωργουσόπουλος είναι πολύ επιφυλακτικός: «διέσωσε ό,τι ήταν δυνατόν να διασωθεί από τον 'ήχο' του πρωτότυπου. Σχεδόν τίποτε. Δεν φταίει. Το πιο αμετάφραστο από όλα είναι η τραγωδία των λέξεων».<sup>712</sup> Ας μην ξεχνάμε, ωστόσο, ότι ο συγκεκριμένος κριτικός επέμεινε πολύ στην ανάλυση του έργου ως μουσικού κομματιού, πράγμα που φανερώνει τη σημασία που αποδίδει στον ήχο της γλώσσας του πρωτοτύπου. Από την άλλη ο Μαργαρίτης αναφέρθηκε στη «θεατρική, ζωγραφική και μουσική παιδεία» της Λυμπεροπούλου, που «της επέτρεψαν να συλλάβει και να αποδώσει στη μετάφρασή της όλες τις αποχρώσεις των *Παλιών καιρών*».<sup>713</sup> Ο Τσιρμπίνος, τέλος, ενώ μίλησε για μια «πολύ ζωντανή και απόλυτα θεατρική» μετάφραση, βρήκε ότι υπήρχε ένα μικρό πρόβλημα ενότητας ύφους στο κείμενο.<sup>714</sup>

Κλείνοντας, να αναφέρουμε ότι η συμβολή του Σάββα Χαρατσίδα στο σκηνικό αποτέλεσμα σχολιάστηκε θετικά από την πλειοψηφία των κριτικών. Χωρίς να υπεισέρχονται σε λεπτομέρειες, μίλησαν για ένα σκηνικό που ερχόταν σε απόλυτη συμφωνία με το έργο και για κοστούμια που συμπλήρωναν την εικόνα των τριών χαρακτήρων. Τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης ήταν σύμφωνα με την αισθητική της δεκαετίας του '70, όπως μπορούμε να διακρίνουμε από σχετικές φωτογραφίες, ενώ επίσης φαίνεται ότι ο Χαρατσίδης επέλεξε να ακολουθήσει πιστά τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα. Τέλος, σημειώνουμε ότι ορισμένοι κριτικοί αναφέρθηκαν και στη θετική συμβολή της Ρηνιώς Παπανικόλα και του Μίμη Κουγιουμτζή στη μουσική διδασκαλία και τους φωτισμούς της παράστασης αντίστοιχα.

<sup>712</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο Τέχνης. *Παλιοί καιροί...*», ό.π.

<sup>713</sup> Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Πίντερ: *Παλιοί καιροί...*», ό.π.

<sup>714</sup> Τώνης Τσιρμπίνος, «Χάρολντ Πίντερ. *Παλιοί καιροί*», ό.π.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι με τους *Παλιούς καιρούς* η πρόσληψη του Πίντερ στην Ελλάδα περνά σε μια νέα φάση. Όπως ήδη αναφέρθηκε, όλο και περισσότερα έργα του Πίντερ παρουσιάζονται από διάφορους θιάσους πέρα από το Θέατρο Τέχνης, οπότε και το κοινό έχει την ευκαιρία να εξοικειωθεί ακόμα περισσότερο με τη δραματουργία του. Φυσικά, δεν μπορούμε να ξέρουμε πώς δέχτηκε το ελληνικό κοινό την αλλαγή πλαισίου που σημειώθηκε στα έργα του Πίντερ. Γιατί μπορεί η πιντερική τεχνική και η βασική πιντερική θεματολογία να αναδύονται και στους *Παλιούς καιρούς*, ωστόσο με αυτό το έργο –όπως και με τον *Εραστή* και την *Επίδειξη μόδας*, άλλωστε– μπαίνουμε στο «αερόν άσυλο των αστών»<sup>715</sup> και απομακρυνόμαστε από τον ύποπτο και μακρινό κόσμο των ανθρώπινων «αποβρασμάτων» του *Επιστάτη*, του *Γυρισμού* ή του *Πάρτι γενεθλίων*. Δεν θα ήταν άτοπο να υποθέσουμε ότι το κατά βάσιν αστικό κοινό του Θεάτρου Τέχνης συμμερίζεται τις αγωνίες των ηρώων των *Παλιών καιρών*, έστω κι αν δεν ταυτίζεται μαζί τους.

Ακόμη, δεν πρέπει να παραλείψουμε ότι πλέον το 1973 υπάρχει μεγαλύτερη ενημέρωση για τη σημασία των έργων του Πίντερ από σημαντικούς θεωρητικούς του θεάτρου, οπότε και καλύτερη κατανόηση της πιντερικής δραματουργίας από τους ειδικούς και κατ' επέκταση από τους απλούς θεατές. Πέρα από το εκτενές άρθρο<sup>716</sup> του Τέιλορ που περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα της παράστασης του Θεάτρου Τέχνης και που δίνει τα βασικά «κλειδιά» των *Παλιών καιρών*, έχει ήδη μεταφραστεί στα ελληνικά το *Θέατρο του Παράλογου* του Μάρτιν Έσλιν, όπου περιλαμβάνεται ολόκληρη ενότητα αφιερωμένη στον Πίντερ. Έτσι, εμφανίζεται για πρώτη φορά σε κριτική, αναφορά στον Έσλιν, συγκεκριμένα από τον Τσιρμπίνο. Ο τελευταίος παραθέτει τα λόγια του Έσλιν προκειμένου να δώσει έναν «ολοκληρωμένο καθορισμό του έργου του σύγχρονου αυτού άγγλου θεατρικού συγγραφέως».<sup>717</sup>

Τέλος, αξίζει να αναφερθούμε σε μια μάλλον υπερφίαλη ανακοίνωση του Ζωντανού Θεάτρου, όπου σχολιάζεται η επιλογή τους να ανεβάσουν τον *Ασήμαντο πόνο* και τη *Συλλογή* (δύο χρόνια πριν την παρουσίαση των *Παλιών καιρών*):

Ο Πίντερ για το Ζωντανό θέατρο είναι μόνο το ξεκίνημα –και τα μέλη της ομάδας το θεωρούν «κάπως συντηρητικό». Αργότερα, σαν ζωντανό θέατρο, θα εκφρασθεί

<sup>715</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο Τέχνης, *Παλιοί καιροί*...», ό.π.

<sup>716</sup> John Russell Taylor, «Χάρολντ Πίντερ», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Παλιοί καιροί*, Θέατρο Τέχνης, Αθήνα: χειμερινή περίοδος 1972-73.

<sup>717</sup> Βλ. Τώνης Τσιρμπίνος, «Χάρολντ Πίντερ. *Παλιοί καιροί*», ό.π.

ριζοσπαστικά, ανεβάζοντας περισσότερο πρωτοποριακά έργα στα οποία βασικά στοιχεία θα είναι η απουσία του λόγου, η παύση, ο αυτοσχεδιασμός κ.ά.<sup>718</sup>

Η παραπάνω δήλωση είναι ενδεικτική της αλλαγής «κλίματος» που έχει συντελεστεί. Ο Πίντερ στην Ελλάδα του 1970 και για μια νεανική θεατρική ομάδα που θέλει να προτείνει το «καινούριο», έχει πάψει να σηματοδοτεί την «πρωτοπορία». Ο θόρυβος που προκάλεσαν τα έργα του στο παρελθόν έχει κοπάσει και η θέση του στην παγκόσμια σύγχρονη δραματουργία έχει κατοχυρωθεί. Όχι ότι ο συγγραφέας δεν μας επιφυλάσσει νέες εκπλήξεις. Όπως σημειώνει, κλείνοντας το κείμενό του για τους *Παλιούς καιρούς*, ο Τέιλορ:

Κάθε φορά που πιστεύει κανείς ότι σίγουρα ο Πίντερ έχει προχωρήσει όσο πιο μακριά μπορεί σ' εκείνη την ιδιαίτερη δική του γραμμή, προχωράει ακόμα ένα βήμα πιο μακριά, και δημιουργεί κάτι ακόμα πιο μαγευτικό και μοναδικό. Ένας θεός ξέρει τι θα κάνει στο μέλλον, αλλά μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι θα αποδειχτεί και εκπληκτικό και αναπόφευκτο, το προϊόν ενός μέγιστου ταλέντου που δουλεύει με πλήρη ωριμότητα και δύναμη. Δεν υπάρχει κανένας άλλος πιο συναρπαστικός απ' αυτόν στο θέατρο σήμερα.<sup>719</sup>

Οπωσδήποτε, όμως, η πρόσληψη του Πίντερ στην Ελλάδα από το 1970 και μετά μοιραία περνάει στη φάση της αποδοχής. Βέβαια, αυτή η φάση της αποδοχής μάλλον άργησε στη χώρα μας για τον άγγλο συγγραφέα, ιδιαίτερα αν τη συγκρίνουμε με τις αντίστοιχες πορείες προς την αναγνώριση των αιώνιων ομολογών του, Ιονέσκο και Μπέκετ.

### **3.1.6. Προδοσία (1981)**

#### **3.1.6.1. Η υποδοχή του έργου**

Η *Προδοσία* είναι το πέμπτο και τελευταίο έργο του Πίντερ που παρουσίασε ο Κάρολος Κουν σε πανελλήνια πρώτη. Η πρεμιέρα του πραγματοποιήθηκε στις 10 Ιανουαρίου 1981 στο υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης, και παίχτηκε σε εναλλασσόμενο

<sup>718</sup> [Ανυπόγραφο], «Τη Δευτέρα τα μονόπρακτα του Πίντερ», *Τα Νέα*, 4.12.1971.

<sup>719</sup> John Russell Taylor, «Χάρολντ Πίντερ», ό.π.

πρόγραμμα με τον *Γάμο* του Μάριου Ποντίκα. Λόγω της επιτυχίας του, το έργο επαναλήφθηκε στον ίδιο χώρο και στην αρχή της επόμενης σαιζόν, από την 21<sup>η</sup> Οκτωβρίου 1981.<sup>720</sup> Ήταν το πιο πρόσφατο κανονικής διάρκειας έργο του Πίντερ, γραμμένο το 1978. Ο Κουν το ανέβασε τρία χρόνια μετά την παγκόσμια πρώτη στο Αμφιθέατρο Lyttleton του Εθνικού Θεάτρου της Αγγλίας, στις 15 Νοεμβρίου 1978, σε σκηνοθεσία Πίτερ Χολ. Στην ελληνική διανομή συμμετείχαν οι ηθοποιοί Ρένη Πιττακή (Εμμα), Αντώνης Θεοδωρακόπουλος (Τζέρι), Μίμης Κουγιουμτζής (Ρόμπερτ) και Τάκης Παπαμαθαίου (Γκαρσόνι). Η μετάφραση ήταν του Μάριου Πλωρίτη, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Σάββα Χαρατσιδίη.

Εκτός από τον *Γάμο* που ήδη αναφέρθηκε, στη διάρκεια της χειμερινής θεατρικής σαιζόν 1980-81 το Θέατρο Τέχνης ανέβασε και *Το σόι* του Γιώργου Αρμένη. Επίσης, τα έργα *Λευκός γάμος* του Ταντέους Ρουζέβιτς, *Εμιγκρέδες* του Σλαβομίρ Μρόζεκ και *Μεγάλο και μικρό* του Μπότο Στράους (Botho Strauss), που παρουσιάζονται στη δεύτερη σκηνή πλέον του Θεάτρου Τέχνης στο θέατρο Βεάκη, όλα σε σκηνοθεσία Λαζάνη. Ακόμη, παίζονται σε επανάληψη και δύο παραγωγές της περασμένης χρονιάς: *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*<sup>721</sup> του Καμπανέλλη και το *Δάφνες και πικροδάφνες*<sup>722</sup> των Κεχαΐδη-Χαβιαρά, που παίζονται ως εναρκτήρια έργα της χειμερινής περιόδου, στο θέατρο Βεάκη και στο Υπόγειο αντίστοιχα.

Την περίοδο 1980-81 στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού ανεβαίνουν τα έργα: *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* του Καμπανέλλη, *Ματωμένος γάμος* του Λόρκα (Federico Garcia Lorca) και *Ο Ορφέας στον Άδη* του Ουίλιαμς. Ας σημειώσουμε ότι είναι η χρονιά που ξεκινάει τη λειτουργία της η Παιδική Σκηνή του Εθνικού με το *Γαλάζιο πουλί* του Μορίς Μέτερλινκ. Στη Νέα Σκηνή παρουσιάζονται τα έργα: *Αμεδαίος ή Πώς να το ξεφορτωθούμε* του Ιονέσκο, *Ενυδρείο* του Κώστα Μουρσελά, *Το όνομα* του Γιάννη Χρυσούλη και *Το δικαστήριο* του Χάρη Σωτηρέλη σε ενιαία παράσταση, *Ο Μπαρμπα-Λινάρδος* του Δημήτριου Κόκκου και *Το παντελόνι* του Ανούιγ. Στη σκηνή του Κοτοπούλη-Rex ανεβαίνει το έργο του Μαξίμ Γκόρκι *Στο βυθό*. Επίσης, παίχθηκε σε επανάληψη για τον εορτασμό της 28<sup>ης</sup> Οκτωβρίου, *Η μεγάλη ώρα* (28 Οκτωβρίου 1940), μία συρραφή ποιημάτων του Οδυσσέα Ελύτη.<sup>723</sup>

Βρισκόμαστε πλέον σε μια περίοδο όπου αρχίζει η μεγάλη άνθιση του ελεύθερου θεάτρου, αφού στη δεκαετία που ακολούθησε την πτώση της δικτατορίας

<sup>720</sup> Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, ό.π., σ. 413.

<sup>721</sup> Για πρώτη φορά είχε παρουσιαστεί στις 31.5.1980 σε σκηνοθεσία Λαζάνη.

<sup>722</sup> Για πρώτη φορά είχε παρουσιαστεί στις 20.10.1979 σε σκηνοθεσία Κουν.

<sup>723</sup> Για πρώτη φορά είχε παρουσιαστεί στις 28.10.1977.

εμφανίστηκαν σημαντικοί νέοι θίασοι, κάποιιοι από τους οποίους εξακολουθούν να διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση του θεατρικού τοπίου της χώρας μέχρι και τις μέρες μας. Ας αναφέρουμε ενδεικτικά το Αμφιθέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου, τη Νέα Σκηνή του Λευτέρη Βογιατζή, το Θέατρο Άτις του Θεόδωρου Τερζόπουλου, την Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» του Νικηφόρου Παπανδρέου, την Εποχή του Βασίλη Παπαβασιλείου, τον θίασο Διπλούς Έρωσ του Μιχαήλ Μαρμαρινού, ανάμεσα σε πολλούς άλλους θεατρικούς οργανισμούς, ενώ παράλληλα συνεχίζουν και διευρύνουν τη δράση τους η Στοά και το Ανοιχτό Θέατρο. Σταδιακά αρχίζουν να ιδρύονται και τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα. Πρόκειται για μια άνθιση που συνδέεται άμεσα με τον θεσμό των κρατικών επιχορηγήσεων ελεύθερου θεάτρου, ο οποίος ξεκίνησε το 1979.

Όπως είναι επόμενο μέσα σε μια τέτοια κατάσταση πλουραλισμού, το ρεπερτόριο που προσφέρεται στο διευρυμένο πια θεατρόφιλο κοινό χαρακτηρίζεται από μεγάλη ποικιλία: ανακάλυψη νέων συγγραφέων, επανεξέταση των κλασικών. Έτσι, παρατηρούμε ότι στα οκτώ χρόνια που χωρίζουν την παράσταση των *Παλιών καιρών* από το ανέβασμα της *Προδοσίας* πραγματοποιούνται μόνο δύο παραστάσεις με έργα του Πίντερ στην Ελλάδα. Δεν πρόκειται για πρώτα ανεβάσματα, ωστόσο είναι πολύ σημαντικές γιατί συνδέονται με την επανεμφάνιση ενός σπουδαίου σκηνοθέτη στα ελληνικά θεατρικά πράγματα: ο Μίνως Βολανάκης σκηνοθετεί το *Ένας ασήμαντος πόνος* και την *Επίδειξη μόδας* σε ενιαία παράσταση, και ακολούθως την *Επιστροφή*, παραστάσεις για τις οποίες θα μιλήσουμε αναλυτικά παρακάτω.

Τον Σεπτέμβριο του 1980 και ενώ έχει ανακοινωθεί η πολυπόθητη μόνιμη επιχορήγηση του Θεάτρου Τέχνης από το Υπουργείο Πολιτισμού, ο Κάρολος Κουν σε συνέντευξή του ανακοινώνει την «επιστροφή» του θιάσου στο «σύγχρονο ξένο δραματολόγιο». <sup>724</sup> Στο πλαίσιο αυτής της «επιστροφής», συμπεριλαμβάνεται στο ρεπερτόριο της σαιζόν που αρχίζει και η *Προδοσία*. Λίγους μήνες αργότερα, σε συνέντευξη Τύπου που έδωσε με αφορμή το ανέβασμα της *Προδοσίας*, ο Κουν αναφέρθηκε στη θέση που είχε πλέον κατακτήσει ο Πίντερ στη σύγχρονη δραματουργία:

είναι ο τελευταίος μεγάλος από τους ζώντες της πλειάδας της αναγέννησης του σύγχρονου θεάτρου. Με τους Μπρεχτ, Ιονέσκο, Μπέκετ δημιουργήθηκε μια άνθιση

---

<sup>724</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Θα επιχορηγείται μόνιμα από το Υπουργείο. Στροφή στο ξένο έργο από το Θέατρο Τέχνης και έργα των Ποντίκα, Κεχαΐδη, Αρμένη», *Το Βήμα*, 25.9.1980.

στο θέατρο του αιώνα μας, που δεν θα ξαναδούμε εύκολα. Τώρα βρισκόμαστε σε μια καμπή και δεν έχουμε συνειδητοποιήσει πόσο σημαντικοί ήταν. Το ίδιο ισχύει και για τους εκπροσώπους του αμερικάνικου θεάτρου, όπως ο Τέννεση Ουίλλιαμς και ο Άλμπυ.<sup>725</sup>

Η *Προδοσία* του διάσημου πια Πίντερ ανεβαίνει στην Ελλάδα με τη φήμη της επιτυχημένης παράστασής της σε Λονδίνο και Νέα Υόρκη να την ακολουθεί. Σύμφωνα με τον Κουν, πρόκειται για ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της εποχής, λίγο διαφορετικό από τα προηγούμενα του Πίντερ, αλλά με «την ίδια μεστότητα στη γραφή»· αυτό που έλειπε ήταν «το στοιχείο των μονόλογων, που είχε παλιότερα και τόνιζε το στοιχείο του παράλογου».<sup>726</sup> Πρόκειται για μια ιστορία ερωτικού τριγώνου, αλλά αυτό είναι μόνο πρόσχημα:

Όλα στηρίζονται στο ‘αιώνιο’ τρίγωνο, τη σύζυγο, τον σύζυγο και τον εραστή, αλλά όλα λειτουργούν σε πολλά επίπεδα, καθώς το έργο αρχίζει το ’78, όταν όλα έχουν τελειώσει μεταξύ των τριών προσώπων και επεκτείνεται στις σχέσεις τους διανύοντας αντίστροφα τον χρόνο.<sup>727</sup>

«Χαρακτηριστικός ηθογράφος της καθημερινότητας»<sup>728</sup> ο Πίντερ για τον Τάσο Λιγνάδη, «κωμωδία ηθών»<sup>729</sup> το έργο του για τον Μπάμπη Κλάρα. Για πρώτη φορά ο δεύτερος υπήρξε συγκρατημένα θετικός στην κρίση του για ένα έργο του Πίντερ, ενώ ο πρώτος εξέφρασε μια κάποια δυσπιστία ως προς τη σπουδαιότητά του. Η *Προδοσία*, έγραψε ο Λιγνάδης, «είναι μια συνηθισμένη ιστορία ερωτικού τριγώνου», συνηθισμένη και ως προς τη θεματολογία και ως προς τη δραματολογία της, που ενδεχομένως αν ήταν έργο του Ουίλλιαμς «θα κέρδιζε και πιο αυθεντική καταγραφή», ενώ όπως την αφηγείται ο Πίντερ δεν φαίνεται να ξεπερνά το «ανίσχυρο πρόσχημα».<sup>730</sup> Ωστόσο, ο Λιγνάδης δέχεται ότι το έργο μιλάει για κάτι παραπάνω από τις «εξαπατημένες σχέσεις» των ηρώων του, ότι μιλάει για τη «σχέση της αλήθειας με την πραγματικότητα», που είναι «μια αφανής αλλά σίγουρη

<sup>725</sup> [Ανυπόγραφο], «Ανεβαίνουν έργα του Πίντερ και του Μρόζεκ στο Τέχνης. Κουν: ‘Οι ανθρώπινες καταστάσεις έχουν όμοιες ρίζες, όμοια χρώματα’», *Τα Νέα*, 9.1.1981.

<sup>726</sup> Ο.π.

<sup>727</sup> Βάιος Παγκουρέλης, «Πίντερ-Μρόζεκ στο Τέχνης. Παραστάσεις με την *Προδοσία* και τους *Εμιγκρέδες*», *Το Βήμα*, 9.1.1981.

<sup>728</sup> Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «Αναζητώντας στο τυχαίο το τραγικό. Η *Προδοσία* του Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Μεσημβρινή*, 11.2.1981.

<sup>729</sup> Βλ. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Η *προδοσία* του Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Βραδυνή*, 30.1.1981.

<sup>730</sup> Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «Αναζητώντας στο τυχαίο το τραγικό...», ό.π.

προδοσία».<sup>731</sup> Ο Γεωργουσόπουλος από την άλλη, διαφωνώντας με τον χαρακτηρισμό της «ηθογραφίας», υποστήριξε ότι η *Προδοσία*

είναι μια διαδικασία των συσσωρευτικών τυχαίων λαθών που προκαλούν τη φθορά, τον κοινωνικό, τον ηθικό, τον υπαρξιακό θάνατο· την έλλειψη επικοινωνίας, αγάπης και ανοχής. Όχι ο Πίντερ εδώ δεν κάνει ηθογραφία· γράφει για το τραγικό αδιέξοδο του καθενός κάθε μέρα.<sup>732</sup>

Πολλοί κριτικοί επεσήμαναν τη «σχεδόν μπρεχτική» λειτουργία του χρόνου στην *Προδοσία*, που μετράει αντίστροφα, από το παρόν στο παρελθόν, και δίνει τη δυνατότητα στον θεατή «να παρακολουθήσει τα δρώμενα από μια απόσταση, χωρίς να παρασύρεται από τα πρόσωπα και τα αισθήματά τους».<sup>733</sup> Δημιουργώντας, λοιπόν, μια άλλου τύπου αγωνία, αφού οι θεατές ήδη γνωρίζουν το τέλος της ιστορίας, ο Πίντερ τους σπρώχνει να παρακολουθήσουν το έργο από «μια εντελώς καινούρια κι όλο φρεσκάδα αλλά και ειρωνεία οπτική»,<sup>734</sup> ενώ επιπρόσθετα, με αυτή την αντιστροφή του χρόνου, «δίνει την ευκαιρία να υπογραμμισθεί η κωμωδία των ανθρωπίνων σχέσεων από τη μια, η τραγωδία της μοιραίας τριβής από την άλλη».<sup>735</sup>

Σύμφωνα με τον Στάθη Δρομάζο:

Πηγαίνοντας προς τα πίσω δεν μπορείς να ξεχωρίσεις αν οι άνθρωποι απογυμνώνονται ή επιφλοιούνται, δεν έχεις ξεκαθαρισμένη αίσθηση αν αφαιρείς και κάτι από τον ήρωά σου ή ντύνεις τους γυμνούς. Ένα έργο της ανθρωπίνης, της εγκόσμιας μοίρας.<sup>736</sup>

Η Άννυ Κολτσιδοπούλου επιλέγει να εστιάσει στην «αγωνία της γλώσσας» που αρθρώνεται στην *Προδοσία*—όπως, άλλωστε συμβαίνει και στο σύνολο της πιντερικής δραματουργίας— όπου, η γοητεία της «βρίσκεται στο μεσοδιάστημα, ανάμεσα στη λέξη και στην άλλη λέξη».<sup>737</sup> Αυτή η «πιντερική μουσικότητα», όπως

---

<sup>731</sup> Ο.π.

<sup>732</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παλίντροπος δυσ-αρμονία», *Το Βήμα*, 12.3.1981.

<sup>733</sup> Βλ. Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Α!.. Οι ωραίες μέρες: (*Προδοσία* από το Θέατρο Τέχνης)», *Ελευθεροτυπία*, 3.4.1981.

<sup>734</sup> Ο.π.

<sup>735</sup> Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «Αναζητώντας στο τυχαίο το τραγικό...», ό.π.

<sup>736</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χάρολντ Πίντερ: *Η προδοσία* στο Θέατρο Τέχνης (Υπόγειο Ορφέα)», *Η Καθημερινή*, 24.1.1981.

<sup>737</sup> Άννυ Κολτσιδοπούλου, «Γειτονιά, ο αγώνας και η αγωνία της γλώσσας», περ. *Γυναίκα*, 11.3.1981, σσ.18, 20.

την αποκαλεί ο Γεωργουσόπουλος, όπου «η σιωπή είναι λαλίστατη και ο λόγος, ενίοτε, κενός»,<sup>738</sup> φαίνεται να αποτελεί και στην περίπτωση της *Προδοσίας* ένα από τα ερμηνευτικά της «κλειδιά». Η «ελλειπτική» επικοινωνία των ηρώων δεν σχολιάζεται πλέον ως μειονέκτημα, αλλά ως λογική συνέπεια των φθαρμένων ή άφθαρτων σχέσεων που τους συνδέουν,<sup>739</sup> ενώ η απουσία βιογραφικών στοιχείων των τριών προσώπων δεν φαίνεται πια να απασχολεί τους κριτικούς. «Ο Πίντερ», έγραφε ο Γιάννης Βαρβέρης,

είναι φανατικά επίκαιρος και ο σωστότερος ανατόμος της εποχής: διαβρώνει ουσιαστικά το λόγο, όπως τον διάβρωσε ο κόσμος μας μεταπολεμικά, χωρίς να υποτιμά τη γλώσσα. Αυτή αναγνωρίζεται και μάλιστα ως καταλύτης της προδοσίας, ως η ασφαλής επικάλυψη του κενού.<sup>740</sup>

Σε γενικές γραμμές, υπήρξε θετική η στάση των ελλήνων κριτικών, που συμφώνησαν στα περισσότερα σημεία της ανάλυσής τους, απέναντι στην *Προδοσία*. Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι, για ακόμη μια φορά, ανέκυψε το ζήτημα της ένταξης της πιντερικής δραματουργίας σε κάποια ευρύτερη κατηγορία. Συγκεκριμένα, ο Λιγνάδης αρνήθηκε στον Πίντερ την «ταμπέλα» του θεάτρου του παραλόγου, γιατί αυτό το είδος θεάτρου «επενεργεί όπως ένα είδωλο κατόπτρου που παραμορφώνει το φαινομενικό. Το νόημα ή τα νοήματα μεταμορφώνονται τερατικά μέσα στην αλληγορία, για να αιφνιδιάσουν ως σαρκασμός ή ως εφιάλτης».<sup>741</sup> Αντίθετα, στα έργα του ο Πίντερ «φωτογραφίζει το πραγματικό πραγματικά, δηλαδή άμεσα», και αυτό που αλλάζει από την παραδοσιακή ρεαλιστική καταγραφή είναι «η γωνία λήψεως της εικόνας» που οδηγεί στην «καταγραφή του παράλογου της ίδιας της ζωής».<sup>742</sup> Κατά τον Βαρβέρη, από την άλλη, ο Πίντερ ξεχωρίζει ανάμεσα στους συγγραφείς του παραλόγου γιατί «μιλάει και δείχνει το Παράλογο, αλλά όχι διά του Παραλόγου. Δεν ταυτίζει το μέσο του με το προς απόδειξη, γιατί απλούστατα αυτά τα δύο δεν γίνεται να ταυτιστούν».<sup>743</sup>

<sup>738</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παλίντροπος δυσ-αρμονία», ό.π.

<sup>739</sup> Βλ. Άννυ Κολτσιδοπούλου, «Γειτονιά, ο αγώνας και η αγωνία της γλώσσας», ό.π.

<sup>740</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Θέατρο Τέχνης. Χάρολντ Πίντερ: *Προδοσία*», στο: *Η κρίση του θεάτρου, Κείμενα θεατρικής κριτικής (1976-1984)*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1985, σ. 109.

<sup>741</sup> Τάσος Λιγνάδης, «Αναζητώντας στο τυχαίο το τραγικό...», ό.π.

<sup>742</sup> Ό.π.

<sup>743</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Θέατρο Τέχνης. Χάρολντ Πίντερ: *Προδοσία*», ό.π., σ. 106.

Αυτήν την ιδιαίτερη πιντερική τεχνική πρότεινε στους νέους Έλληνες συγγραφείς να μελετήσουν, εκφράζοντας προφανώς την εκτίμησή του για το έργο, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Είναι καλό μάθημα για τον τρόπο που προχωρεί κανείς από την περιγραφή στην καταγραφή και από κει στην απογραφή της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Οι Έλληνες τώρα μόνο κατέκτησαν την περιγραφή. Καιρός να προχωρήσουν στα ενδότερα».<sup>744</sup>

### 3.1.6.2. Η κριτική για την παράσταση

Θετικά υπήρξαν τα σχόλια των κριτικών και ως προς τη σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν, του κατεξοχόν πιντερικού δασκάλου για το ελληνικό θέατρο,<sup>745</sup> με την εξαίρεση του Γιώργου Παναγουλόπουλου, ο οποίος θεώρησε ότι στην παράσταση τονίστηκαν τα λάθος σημεία του έργου και ότι κάτι έλειψε από την αφήγηση.<sup>746</sup>

Ο Λιγνάδης, που επεσήμανε ότι η βασική δυσκολία στο θέατρο του Πίντερ είναι η ανάδειξη της «αγγλικής ατμόσφαιρας του διαλόγου» και του βρετανικού φλέγματος, κατέληξε ότι ο Κουν βρήκε μια «έντεχνη λύση»: «Στη θέση αυτής της ιδιότυπης έκφρασης πρότεινε μια έντονη προσποίηση στον τόνο της φωνής, που οπωσδήποτε έστω και σαν εκκεντρικότητα, έδωσε κάποιο χρώμα που το χρειαζόταν η παράσταση».<sup>747</sup>

«Στην κατηγορία των καλύτερων παραστάσεων του κ. Καρόλου Κουν ανήκει και *Η προδοσία*»<sup>748</sup> για τον Αλκιβιάδη Μαργαρίτη, ενώ για τον Γεωργουσόπουλο που επιλέγει και αυτή τη φορά να μιλήσει μέσα από την ορολογία της μουσικής, ο Κουν

πρόσθεσε άλλη μια μουσική ερμηνεία στο ενεργητικό του με τη σκηνοθεσία της *Προδοσίας* του Χ. Πίντερ· σ' αυτά τα έργα που είναι ανάγκη να διαβάζονται σαν μια παρτιτούρα της καθημερινότητας, ο Κουν επιστρατεύει ολόκληρη την ευαισθησία του και ψηλαφίζει τους αρμούς του χρόνου εκεί που δένεται η σιωπή με το λόγο. Και η ανάλυση του χρόνου τον οδηγεί στη μεγάλη ανακάλυψη, που είναι και το μυστικό

<sup>744</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παλίντροπος δυσ-αρμονία», ό.π.

<sup>745</sup> Βλ. Άννη Κολτσιδοπούλου, «Γειτονιά, ο αγώνας και η αγωνία της γλώσσας», ό.π.

<sup>746</sup> Γιώργος Παναγουλόπουλος, «Χ. Πίντερ: *Προδοσία*», *Ανένδοτος*, 23.4.81.

<sup>747</sup> Τάσος Λιγνάδης, «Αναζητώντας στο τυχαίο το τραγικό...», ό.π.

<sup>748</sup> Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «*Η προδοσία*», *Τα Νέα*, 6.3.1981,.

της πιντερικής μουσικότητας, ότι η σιωπή είναι λαλίστατη και ο λόγος, ενίοτε, κενός.<sup>749</sup>

Για τη «μαγεία του λόγου και των παύσεων» μίλησε και ο Δρομάζος, που χαρακτήρισε «ευτυχισμένη στιγμή του δασκάλου» τη σκηνοθεσία της *Προδοσίας*,<sup>750</sup> ενώ ο Βαρβέρης αναφέρθηκε στη «λόγο-υπεκφυγή» και τις «εύγλωττες παύσεις του Πίντερ», που «βρήκαν ιδανική ενσάρκωση στην παράσταση» του Κουν, μία παράσταση που «ήταν αυτούσιος Πίντερ».<sup>751</sup> Τέλος, ο Μικελίδης τόνισε τον «σχεδόν υποδειγματικό» τρόπο με τον οποίο ο Κουν κατάφερε να συνδυάσει στη σκηνοθεσία του «το κωμικό και το παράλογο μαζί με το τραγικό και το τρομακτικό»,<sup>752</sup> στοιχεία που συνυπάρχουν αρμονικά στην αφήγηση της *Προδοσίας* και που απαιτούν τον κατάλληλο χειρισμό για να αναδειχθούν. Κατάφερε, δηλαδή, να «πλησιάσει την ουσία του έργου, να μπει στο πετσί των χαρακτήρων και να μας αποκαλύψει την παραλογία (μαζί και τη μοναξιά και την έλλειψη κάθε επικοινωνίας) της συμπεριφοράς τους».<sup>753</sup>

Παρατηρούμε ότι στην πλειοψηφία των κριτικών υπάρχει αναφορά στον σωστό χειρισμό των παύσεων και του λόγου από τη σκηνοθεσία. Φαίνεται ότι ο Κουν εστίασε την προσοχή του στην εξασφάλιση της ευαίσθητης ισορροπίας ανάμεσα σε αυτά τα δύο βασικά συστατικά της πιντερικής γραφής, με τέτοιο τρόπο ώστε να επενδύσει με την κατάλληλη «ατμόσφαιρα» την παράστασή του, πράγμα που ούτως ή άλλως αποτελούσε βασικό στόχο στις σκηνοθετικές του αναζητήσεις. Άλλωστε, και η επιλογή του να προσδώσει στην έκφραση των προσώπων μια «προσποίηση» φαίνεται να υποστήριξε αυτήν την ίδια κατεύθυνση ανάδειξης της «κατάλληλης ατμόσφαιρας» για το έργο, χωρίς όμως να φτάνει στην εκζήτηση που θα εμπόδιζε την κατανόηση του έργου από το ελληνικό κοινό. Τέλος, ο Κουν δεν φαίνεται να στάθηκε μόνο στο «δράμα» των ηρώων αλλά ανέδειξε και τις κωμικές σκηνές του έργου, όπως η σκηνή με το Γκαρσόνι στο ιταλικό εστιατόριο, που ο Λιγνάδης τη χαρακτήρισε γραφική και ακατάλληλη για το «κλίμα του Πίντερ».<sup>754</sup>

<sup>749</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παλίντροπος δυσ-αρμονία», ό.π.

<sup>750</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χάρολντ Πίντερ: *Η προδοσία...*», ό.π.

<sup>751</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Θέατρο Τέχνης. Χάρολντ Πίντερ: *Προδοσία*», ό.π., σ. 109.

<sup>752</sup> Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Α!.. Οι ωραίες μέρες...», ό.π.

<sup>753</sup> Ό.π.

<sup>754</sup> Τάσος Λιγνάδης, «Αναζητώντας στο τυχαίο το τραγικό...», ό.π.

Θετικές στη πλειοψηφία τους υπήρξαν οι κριτικές και για τους τρεις πινακικούς «δεξιότητες»<sup>755</sup> που ερμήνευσαν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους της *Προδοσίας*, αλλά και για τον Τάκη Παπαματθαίου στον αρκετά απολαυστικό επεισοδιακό ρόλο του γκαρσονιού.<sup>756</sup> Κάπως πιο μετριοπαθείς για την επίδοση του Αντώνη Θεοδωρακόπουλου στο ρόλο του Τζέρι και πιο θερμές για τη Ρένη Πιττακή και τον Μίμη Κουγιουμτζή στους ρόλους της Έμμα και του Ρόμπερτ αντίστοιχα, οι κριτικές επεσήμαναν ότι το έργο ευτύχησε να έχει «άξιους ερμηνευτές»:<sup>757</sup> «Μια άψογη διανομή. Τρεις ηθοποιοί [...], τρεις ήρωες του Πίντερ διαγράφουν την τροχιά μιας ζωής, λες και κάποια μυστική έλξη ουρανίων σωμάτων, τους επιτρέπει να τροchioδρομούν χωρίς να συντρίβονται ο ένας πάνω στον άλλο», έγραψε ο Δρομάζος.<sup>758</sup> Σύμφωνα με τον Μικελίδη,

Η Ρένη Πιττακή κατάφερε να συλλάβει τόσο το νεανικό ενθουσιασμό της αληθινά ερωτευμένης [...] Έμμας, όσο και την απογοήτευση και την αδιαφορία της ώριμης γυναίκας στις μεταγενέστερες χρονολογικά σκηνές. Ο Αντώνης Θεοδωρακόπουλος ήταν αρκετά πειστικός στο ρόλο του εραστή, Τζέρι, κλειστού στον εαυτό του ακόμη και στις πιο ιδιωτικές στιγμές του. Ο Μίμης Κουγιουμτζής έφτιαξε έναν εξαιρετικό Ρόμπερτ, το σύζυγο που αντιμετωπίζει τα καπρίτσια και τις σχέσεις της γυναίκας του με τους άλλους άντρες με κάποιο κυνισμό (που πίσω του κρύβει τη δική του προδοσία).<sup>759</sup>

Τόσο ο Θεοδωρακόπουλος όσο και η Πιττακή, κατά τον Λιγνάδη, άρθρωσαν τον λόγο τους με «έναν επισευρμένο τόνο», που ενώ «ξένιζε» στην αρχή στη συνέχεια ο θεατής αντιλαμβανόταν τη λειτουργία του «ως ξένο ατμοσφαιρικό στοιχείο» στην παράσταση, ενώ, σε αντιδιαστολή με τους παραπάνω, ο Κουγιουμτζής «έμεινε στη ρεαλιστική περιγραφή και οπωσδήποτε πέτυχε στην αμεσότερη επικοινωνία».<sup>760</sup> Τέλος, να σημειώσουμε ότι ο Παναγιολόπουλος μίλησε για μια ερμηνεία που «υστέρησε σημαντικά άλλων παλιότερων εμφανίσεων των ίδιων ηθοποιών».<sup>761</sup>

<sup>755</sup> Βλ. Άννη Κολτσιδοπούλου, «Γειτονιά, ο αγώνας και η αγωνία της γλώσσας», ό.π.

<sup>756</sup> Βλ. Νίνος Φένεκ Μικελίδη, «Α!.. Οι ωραίες μέρες...», ό.π.

<sup>757</sup> Βλ. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Η προδοσία* του Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>758</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χάρολντ Πίντερ: *Η προδοσία...*», ό.π.

<sup>759</sup> Νίνος Φένεκ Μικελίδη, «Α!.. Οι ωραίες μέρες...», ό.π.

<sup>760</sup> Τάσος Λιγνάδης, «Αναζητώντας στο τυχαίο το τραγικό...», ό.π.

<sup>761</sup> Γιώργος Παναγιολόπουλος, «X. Πίντερ: *Προδοσία*», ό.π.

Η μετάφραση του Μάριου Πλωρίτη χαρακτηρίστηκε «ζωντανή»,<sup>762</sup> «γλωσσικά και θεατρικά φροντισμένη»,<sup>763</sup> ενώ επισημάνθηκε η «μουσικότητα» της, η τόσο απαραίτητη για την ανάδειξη του πιντερικού λόγου που «στηρίζεται πάνω στις ηχητικές αξίες της αγγλικής γλώσσας».<sup>764</sup> Μόνον ο Πάρις Τακόπουλος, χωρίς όμως να αναφέρεται ειδικά στον Πλωρίτη, αλλά μιλώντας γενικότερα για τις μεταφράσεις έργων του Πίντερ στην Ελλάδα, προέβη στο παρακάτω, εμφανώς ειρωνικό σχόλιο:

Ο Πίντερ είναι περισσότερο γνωστός για τις σιωπές του παρά για το λόγο του. Κακώς, γιατί χωρίς τον δεύτερο δεν θα υπήρχαν οι πρώτες. (Αυτή είναι και η αιτία των κακών μεταφράσεών του. Οι μεταφρασταί αρκούνται να μεταφράζουν καλά μόνο τις σιωπές του).<sup>765</sup>

Κάποια χρόνια αργότερα, τον Δεκέμβριο του 1996 και με αφορμή την παράσταση της *Προδοσίας* σε σκηνοθεσία της Νικαίτης Κοντούρη στο Απλό Θέατρο, ο ίδιος κριτικός θα έγραφε ότι δεν θα μπορούσε να πει αν «χάνει ή κερδίζει» το έργο στη μετάφραση του Μάριου Πλωρίτη, γιατί:

Ο Πίντερ όπως και ο Μπέκετ δύσκολα μεταφράζονται, για να μην πω ότι οποιαδήποτε μετάφρασή τους αδυνατεί να τους αποδώσει. Το μόνο που σώζει τα έργα τους, είναι η καλή σκηνοθεσία και το καλό παίξιμο. Μόνον έτσι μπορεί να μεταδοθεί κάποιο μέρος από την ποίησή τους και το πικρό χιούμορ τους. Ο λόγος τους είναι η πράξη τους. Ακόμα και τα κενά τους κρύβουν ποίηση, δηλαδή πράξη.<sup>766</sup>

Όσο για το σκηνικό της παράστασης από τον Σάββα Χαρατσίδα, επισημάνθηκε κυρίως η απλότητα και η λιτότητά του, χαρακτηριστικά που το καθιστούσαν λειτουργικό. Βέβαια, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι όλοι αυτοί οι χαρακτηρισμοί, που χρησιμοποιήθηκαν για να περιγράψουν το σκηνικό, αποτελούν κλασικά στερεότυπα των κριτικών όταν επιχειρούν να σχολιάσουν τα σκηνικά μιας παράστασης. Πάντως, η βασική δυσκολία που έπρεπε να ξεπεραστεί, όσον αφορά στη σκηνογραφική απόδοση του έργου, είχε να κάνει με τη σχεδόν κινηματογραφική του δομή –εννιά

---

<sup>762</sup> Ο.π.

<sup>763</sup> Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Η Προδοσία* του Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», ό.π.

<sup>764</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παλίντροπος δυσ-αρμονία», ό.π.

<sup>765</sup> Πάρις Τακόπουλος, «*Προδοσία*», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 16.1.1981, σ. 39.

<sup>766</sup> Πάρις Τακόπουλος, «*Η Προδοσία* του Πίντερ στο Απλό Θέατρο και τα *Ουτσέλλι* του Αριστοφάνη στη Μπέλλα Βενέτσια» (1996), στο: Πάρις Τακόπουλος, *Τα Αντικριτικά, Τόμος Α΄, (Θέατρο 1990-1998)*, Αθήνα: Ποταμός, 2005, σ. 287.

σκηνές που εκτείνονται σε διάστημα εννιά ετών— από την οποία προέκυπτε η απαίτηση για το γρήγορο πέραςμα των ηρώων σε διαφορετικούς χώρους. Ωστόσο, για τον Λιγνάδη το στοιχείο της λειτουργικότητας δεν ήταν αρκετό για να δικαιολογήσει την ένδεια που κατά τη γνώμη του χαρακτήριζε το σκηνικό: ο Χαρατσιδής, γράφει ο κριτικός, «δεν θα πρέπει να κοπίασε στο σκηνικό και στις ενδυμασίες, εφόσον δεν εγεωγράφησε την όψη τους, αφήνοντας την καθημερινότητα να μιλήσει μόνη της».<sup>767</sup> Πράγματι, μελετώντας και ορισμένες φωτογραφίες, μπορούμε να υποθέσουμε ότι δεν έγινε κάποια ιδιαίτερη έρευνα που θα οδηγούσε σε μια «αγγλικής» αισθητικής απεικόνιση του σκηνικού περιβάλλοντος και των κοστούμιών που περιγράφει ο Πίντερ, οπότε δικαίως ο Λιγνάδης εκφράζει τη δυσαρέσκεια του. Μάλλον, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τα σκηνικά συμβατικά και τα κοστούμια, ιδίως τα αντρικά, πιο κοντά στην ελληνική παρά στην αγγλική καθημερινότητα της δεκαετίας του '70, πράγμα που συμφωνεί και με τη γενικότερη τακτική του Κουν να επιλέγει έναν ελληνικό τόνο στις σκηνοθεσίες του. Πάντως, η επισήμανση του Λιγνάδη είναι συζητήσιμη, αφού δεν μπορεί να αποτελεί κριτήριο επιτυχίας ενός σκηνικού το να «δείχνει» αγγλικό.

Με την παράσταση της *Προδοσίας*, ολοκληρώνεται ο κύκλος των σκηνοθεσιών έργων του Πίντερ από τον Κάρολο Κουν. Παρατηρούμε ότι με το πέραςμα των χρόνων και φτάνοντας πλέον στη δεκαετία του '80, τα έργα του Πίντερ παύουν να προκαλούν, να αναστατώνουν ή να ξαφνιάζουν κοινό και ειδικούς. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι κριτικοί εξοικειώνονται όλο και περισσότερο με τη δραματουργία του Πίντερ, οπότε γίνονται απαιτητικοί και σε σχέση με τη σκηνική της απόδοση, αξιώνοντας από τους σκηνοθέτες να αναδείξουν όλα εκείνα τα στοιχεία που την καθιστούν ιδιαίτερη.

Τόσο ως έργο, όσο και ως παράσταση, η *Προδοσία* συγκέντρωσε τα θετικά σχόλια της κριτικής. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε, όπως επεσήμανε και ο Λιγνάδης, ότι επρόκειτο για ένα «από τα πιο ήπια έργα του Πίντερ»,<sup>768</sup> χωρίς μεγάλες εκπλήξεις, αν εξαιρέσει κανείς το εύρημα της αντιστροφής του χρόνου που κι αυτό, ωστόσο, δεν αποτελούσε καινοτομία του βρετανού συγγραφέα.<sup>769</sup> Με ήρωες προερχόμενους από τη μεσαία αστική τάξη, με θέμα στη βάση του συμβατικό και με ύφος σχεδόν

<sup>767</sup> Τάσος Λιγνάδης, «Αναζητώντας στο τυχαίο το τραγικό...», ό.π.

<sup>768</sup> Τάσος Λιγνάδης, «Αναζητώντας στο τυχαίο το τραγικό...», ό.π.

<sup>769</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα η διαχείριση του αφηγηματικού χρόνου στο έργο *Εμείς και ο χρόνος* (1937) του συμπατριώτη του, Τζον Πρίσλεϊ.

απόλυτα ρεαλιστικό, φαίνεται λογική η αντίδραση της κριτικής στην *Προδοσία*, ειδικότερα αν συγκρίνουμε το έργο με τα προηγούμενα του Πίντερ που παραστάθηκαν στην Ελλάδα.

Η παράσταση παίχτηκε μέχρι τις 8 Μαΐου 1981, και λόγω της επιτυχίας της άνοιξε την επόμενη θεατρική σαιζόν: παρουσιάστηκε για δύο εβδομάδες σε επανάληψη, προσφέροντας την ευκαιρία σε περισσότερους θεατές να την παρακολουθήσουν.

### 3.1.7. Συμπεράσματα

Η ενασχόληση του Κάρολου Κουν με τον Πίντερ απλώνεται στη διάρκεια δεκαπέντε ετών, από το 1966 έως το 1981, και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «συστηματική», εφόσον ο έλληνας σκηνοθέτης φρόντισε να ανεβάσει το σύνολο των κανονικής διάρκειας έργων του άγγλου δραματουργού, από την έναρξη της καριέρας του έως το 1981. Στο διάστημα αυτής της δεκαπενταετίας φαίνεται να ολοκληρώθηκε η πορεία του Πίντερ προς την αποδοχή του και στη χώρα μας, μια διαδικασία που, όπως ήδη επισημάνθηκε, υπήρξε αργή, και που οφείλεται και στην επίμονη προσπάθεια του Κουν, ο οποίος για το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60 ήταν και ο μοναδικός σκηνοθέτης που ανέβαζε έργα του Πίντερ στη Ελλάδα. Αν και η έναρξη αυτής της προσπάθειας, με την παράσταση του *Επιστάτη* το 1966, υπήρξε πράγματι δυναμική, οι αντιδράσεις της κριτικής θα μπορούσαν να έχουν αποτρέψει τον Κουν από τη συνέχισή της. Όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, η κριτική στη χώρα μας αντιστάθηκε κατά κάποιο τρόπο στην ανάλυση της πιντερικής δραματουργίας, με αποτέλεσμα να ολοκληρωθεί με πολύ αργούς ρυθμούς αυτό που ο Ινγκάρντεν αποκαλεί «συγκεκριμενοποίηση»,<sup>770</sup> δηλαδή η διαδικασία εξομάλυνσης και συμπλήρωσης «των ακαθοριστιών, των χασμάτων και των σχηματικών όψεων» ενός κειμένου από τους αναγνώστες του, και στην προκειμένη περίπτωση μιας παράστασης από τους ειδικούς του θεάτρου και το κοινό της. Ειδικότερα, τα τρία πρώτα έργα που παραστάθηκαν από το Θέατρο Τέχνης τη δεκαετία του '60 –μιλάμε για τον *Επιστάτη*, τον *Γυρισμό* και το *Πάρτι γενεθλίων*– αντιμετωπίστηκαν με δυσπιστία από την πλειοψηφία των κριτικών, κάτι που άλλαξε ριζικά το 1973 με την παράσταση των *Παλιών καιρών*, και ακόμα περισσότερο το 1981 με την *Προδοσία*.

<sup>770</sup> Βλ. Robert C. Holub, *Θεωρία της πρόσληψης. Μια κριτική εισαγωγή*, ό.π., σ. 46.

Υπάρχουν, λοιπόν, δύο ευδιάκριτες φάσεις στην υποδοχή του Πίντερ από την κριτική, και σε αυτές θα πρέπει να αναφερθούμε. Αν και ποτέ οι ειδικοί δεν έπαψαν να αναρωτιούνται και να διασταυρώνουν τα ξίφη τους για το ζήτημα της κατάταξης του Πίντερ, είναι χαρακτηριστικό ότι, ιδιαίτερα στην αρχή, τα ερωτήματα για τον «παράδοξο» αυτό συγγραφέα υπήρξαν πολλά και απαιτούσαν απαντήσεις. Οργισμένος νέος ή συγγραφέας του παραλόγου; Ποιες οι επιρροές του και κατά πόσο τις είχε αφομοιώσει; Πιο κοντά στον Μπέκετ και τον Ιονέσκο ή στον Τσέχοφ και τον Πιραντέλο; Τελικά, τι «νέο» έφερε ο Πίντερ και σε τι έγκειτο η «πρωτοπορία» του;

Αρχικά, αυτό που φάνηκε να μπερδεύει τους έλληνες κριτικούς, όπως άλλωστε και τους συναδέλφους τους διεθνώς, ήταν ο συνδυασμός του στοιχείου του παραλόγου, που προέκυπτε από τη λειτουργία του λόγου και της εστίασης στη λεπτομέρεια, με τη νατουραλιστική οπτική. Από τη μια μεριά, εμφανίζονταν στη σκηνή χαρακτήρες «αληθινοί», που βίωναν καθημερινές καταστάσεις, και όχι πλάσματα της φαντασίας ενός συγγραφέα ή πρόσωπα καθαρά συμβολικά και από την άλλη, οι ήρωες αυτοί εκφράζονταν και ενεργούσαν με έναν τρόπο που δεν έμοιαζε λογικός. Αυτό που δυσαρεστούσε ιδιαίτερα τους κριτικούς, με αποτέλεσμα να τους καθιστά ακόμα και επιφυλακτικούς στις αναλύσεις τους, ήταν η απουσία βιογραφικών στοιχείων και γενικότερων πληροφοριών για το παρελθόν των ηρώων, που θα ξεκαθάριζε κάπως το ζήτημα των κινήτρων τους και των επιδιώξεών τους. Όσο για την «ταπεινή» τους καταγωγή, αυτή σίγουρα συνέβαλλε στις αντιστάσεις της κριτικής. Με λίγα λόγια, η κριτική στην Ελλάδα, τουλάχιστον σε πρώτη φάση, χρησιμοποίησε όλα τα παραπάνω ως επιχειρήματα για να στηρίξει τη βασική της θέση που θεωρούσε ως κεντρικό μειονέκτημα των έργων του Πίντερ το «ακατανόητο» περιεχόμενό τους.

Η εικόνα που περιγράψαμε αλλάζει εμφανώς, με το πέρασμα στη δεύτερη φάση υποδοχής του Πίντερ, όταν πια εκτός από τις παραστάσεις του Κουν, εμφανίζονται και άλλοι σκηνοθέτες που εκδηλώνουν το ενδιαφέρον τους, ανεβάζοντας έργα του βρετανού δραματουργού. Τα «νέα» από το εξωτερικό σε σχέση με τη θέση του Πίντερ στο σύγχρονο παγκόσμιο θέατρο έχουν πάψει πια να αμφισβητούνται, ενώ και η συγγραφική πορεία του τελευταίου μεταβαίνει στη δεύτερη περίοδό της, με έργα όπως οι *Παλιοί καιροί* και η *Προδοσία*. Τα βασικά χαρακτηριστικά της πιντερικής γραφής εξακολουθούν να ισχύουν, όμως η θεματολογία και οι χαρακτήρες των έργων αλλάζουν ριζικά. Οι ήρωές τους δεν προέρχονται πια από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα. Προέρχονται από την αστική

τάξη και οι ιστορίες τους δεν έχουν να επιδείξουν τίποτα το «προκλητικό» ή το «χονδροειδές» που θα μπορούσε ενδεχομένως να προσβάλει ή να σκανδαλίσει τους θεατές, η λειτουργία της μνήμης και του χρόνου, που αποτελούν την κεντρική προβληματική αυτών των έργων, είναι θέματα «ακίνδυνα», μολονότι πάντα «δυσνόητα». Για όλους αυτούς τους λόγους η αποδοχή της πιντερικής δραματουργίας εδραιώνεται και διευρύνεται.

Κοινό τόπο και των δύο φάσεων αποτέλεσε το ενδιαφέρον των κριτικών για τη λειτουργία των παύσεων και του λόγου στα έργα του Πίντερ. Δεν είναι τυχαίο ότι από το 1966 μέχρι και το 1981 βλέπουμε να επαναλαμβάνονται στις κριτικές τα ίδια παραθέματα από συνεντεύξεις του συγγραφέα, όπου ο ίδιος αναφέρεται στην εναλλαγή της ακατάσχετης φλυαρίας και των σιωπών στο έργο του, ως δύο μέσων για την επίτευξη του ίδιου αποτελέσματος: της απόκρυψης του εσώτερου εαυτού και των βαθύτερων σκέψεων των ηρώων του. Στην πρώτη φάση αυτή η επιχειρηματολογία δεν φαίνεται να πείθει τους κριτικούς, που χαρακτηρίζουν αμετροεπή και κουραστικά τα έργα του, ενώ στη δεύτερη φάση την υιοθετούν για να εξηγήσουν την περίφημη πιντερική «τεχνική».

Ένα ακόμη σταθερό σημείο της κριτικής σ' ολόκληρο αυτό το διάστημα είναι η επισήμανση της άρρηκτης σχέσης των έργων του Πίντερ με το βρετανικό περιβάλλον μέσα στο οποίο γεννήθηκαν. Πολλά και επαναλαμβανόμενα υπήρξαν τα σχετικά ερωτήματα: Πόσο «Άγγλος» είναι ο συγγραφέας; Κατά πόσο μπορεί να κατανοήσει το ελληνικό κοινό τη βρετανική νοοτροπία; Πόσο δύσκολο είναι να επικοινωνήσει με το χιούμορ του Πίντερ; Είναι τελικά δυνατό να μεταφραστεί αυτός ο συγγραφέας; Τα παραπάνω ερωτήματα φανέρωναν έναν θεμιτό προβληματισμό, που εξακολουθεί να ισχύει. Ίσως το «εμπόδιο» της γλώσσας αποτέλεσε τελικά τη θεμελιώδη δυσκολία στην πρόσληψη του Πίντερ, ενώ είναι ενδεικτικό ότι ακόμα και σήμερα το ζήτημα αυτό συνεχίζει να ταλανίζει τους επίδοξους μεταφραστές και σκηνοθέτες των έργων του.

Πέρα, όμως, από το θέμα της υποδοχής των έργων υπάρχει και το ζήτημα της υποδοχής της σκηνοθεσίας τους από την κριτική, που όπως παρατηρούμε ακολούθησε μια τελείως διαφορετική πορεία. Πιστεύουμε ότι η παρεμβολή του Κουν ανάμεσα στο έργο και το κοινό συνέβαλε καθοριστικά στη μείωση της απόστασης που χώριζε την πλειοψηφία των κριτικών από την πιντερική δραματουργία, ωστόσο, όπως ήταν φυσικό, δεν στάθηκε ικανή και να την εξαλείψει. Ο *Επιστάτης* υπήρξε μια σπουδαία επιτυχία στη σκηνοθετική καριέρα του Κουν, αλλά ακόμα και οι

παραστάσεις του *Γυρισμού* και του *Πάρτι γενεθλίων* αντιμετωπίστηκαν από την κριτική ως εξαιρετικές ερμηνείες ανάξιων έργων. Το «σοκ», για παράδειγμα, που προκάλεσε ο *Γυρισμός*, μπορεί να επισκίασε αλλά δεν κάλυψε την αξία της παράστασης του Κουν. Δηλαδή, ακόμα και για έργα που λειδορήθηκαν από την κριτική, οι παραστάσεις τους απέσπασαν, λιγότερο ή περισσότερο, την επιδοκιμασία της.

Με το πέρασμα στη δεύτερη φάση της δραματουργίας του Πίντερ και το ανέβασμα των *Παλιών καιρών* και της *Προδοσίας*, η ισορροπία αυτή φαίνεται να αλλάζει. Τώρα πια είναι η μειοψηφία των κριτικών που εκφράζει αρνητικές παρατηρήσεις για τα έργα, χωρίς όμως να τα απορρίπτει ολοκληρωτικά. Ωστόσο, σε σχέση με τις σκηνοθεσίες αυξάνονται οι φωνές που επισημαίνουν σφάλματα στην ερμηνεία των κειμένων. Βεβαίως, αυτές οι φωνές αποτελούν τη μειοψηφία της κριτικής, είναι όμως ενδεικτικές μιας αλλαγής στην πρόσληψη του Πίντερ: οι κριτικοί έχουν πλέον πιο ισχυρή άποψη ως προς το πώς «πρέπει» να ερμηνεύεται ένα έργο του Πίντερ και ποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του επιβάλλεται να αναδεικνύονται από τη σκηνοθεσία.

Σε γενικές γραμμές, ο Κάρολος Κουν στάθηκε ιδανικός εισηγητής της δραματουργίας του Πίντερ στην Ελλάδα. Με τη γνωστή επιμονή του σε νέους δρόμους και με τη βοήθεια των αφοσιωμένων ηθοποιών του Θεάτρου Τέχνης, κατάφερε να στρέψει τα βλέμματα κοινού και κριτικής σε αυτόν τον τόσο σημαντικό συγγραφέα του 20<sup>ού</sup> αιώνα και να συμβάλει στη μεταστροφή ενός πολύ αρνητικού κλίματος που είχε αρχικά συνδεθεί με το όνομα του Πίντερ. Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, θα ήταν σωστό να αναφερθούμε και σε μία τελευταία πανελλήνια πρώτη παρουσίαση έργου του Πίντερ από το Θέατρο Τέχνης. Πρόκειται για το μονόπρακτο *Τοπίο*, γραμμένο το 1967, που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1969<sup>771</sup> στο Aldwych Theatre από τη Royal Shakespeare Company, σε σκηνοθεσία Πίτερ Χολ. Στην Ελλάδα ανεβαίνει τον Μάρτιο του 1982, σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή, στο πλαίσιο του

---

<sup>771</sup> Το 1967 ο Πίντερ γράφει για τη σκηνή το *Τοπίο*, το οποίο αποσύρει, αρνούμενος να υποκύψει στις αλλαγές που υποδεικνύονται από την επίσημη κρατική λογοκρισία. Μέχρι και τη δεκαετία του 1960 τα θεατρικά κείμενα στη Βρετανία έπρεπε να περάσουν τον έλεγχο του Λόρδου Αρχηθαλαμηπόλου (Lord Chamberlain), ο οποίος είχε την αρμοδιότητα να τα εγκρίνει, να τα απορρίπτει ή ακόμα να προτείνει κάποιες αλλαγές, προκειμένου να επιτραπεί η παρουσίασή τους στη σκηνή. Τη θέση του Λόρδου Αρχηθαλαμηπόλου το 1967 κατείχε ο Λόρδος Κόμπολντ (Lord Cobbold) που είχε προτείνει να παραλειφθούν κάποιες «ενοχλητικές» λέξεις που περιλαμβάνονταν στο *Τοπίο*, κάτι που ο Πίντερ δεν δέχθηκε. Έτσι, το *Τοπίο*, αρχικά μεταδίδεται ως ραδιοφωνικό έργο από το Τρίτο Πρόγραμμα του BBC τον Απρίλιο 1968 και τελικά βρίσκει τον δρόμο του προς την σκηνή στις 2 Ιουλίου 1969, όταν ανεβαίνει από τον Royal Shakespeare Company στο Aldwych Theatre, σε ενιαία παράσταση με τη *Σιωπή*.

εορτασμού για τα σαράντα χρόνια λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης, μαζί με τα μονόπρακτα *Φαλακρή τραγουδίστρια* του Ιονέσκο, *Όχι εγώ* του Μπέκετ και *Η παρέλαση* της Λούλας Αναγνωστάκη, με γενικό τίτλο *Πρόσωπα του παραλόγου*. Πρόκειται για τον δεύτερο κύκλο επετειακών παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης, «με μονόπρακτα συγγραφέων τους οποίους αυτό καθιέρωσε στο ελληνικό κοινό».<sup>772</sup> «Έπειτα από την προηγούμενη αναδρομή στους σημαδιακούς σταθμούς του Θεάτρου Τέχνης», ανέφερε ο Κουν σε συνέντευξη Τύπου,

με τα *Πρόσωπα μέσα στο χρόνο* που περιλάμβανε απ' τον Στρίντμπεργκ μέχρι τον Μπρεχτ και το επικό θέατρο, τώρα προχωρούμε στο Παράλογο. [...] Πρόκειται για τη μεγαλύτερη άνθιση του σύγχρονου θεάτρου και εδώ έχουμε τους τρεις μεγαλύτερους του. [...] Βέβαια, και τα τέσσερα μονόπρακτα θέλουν κάποια «συγκέντρωση» από τη μεριά των θεατών, αλλά σίγουρα είναι δείγματα μεγάλου Θεάτρου. Και δεν είναι πια γιορτασμός μόνο, αλλά και φόρος τιμής η παράσταση, προς τους τόσο μεγάλους συγγραφείς.<sup>773</sup>

---

<sup>772</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Στιγμές Παράλογου στο Θέατρο Τέχνης. Ο δεύτερος κύκλος παραστάσεων για τον γιορτασμό των 40 χρόνων...», *Το Βήμα*, 11.3.1982.

<sup>773</sup> Βλ. ό.π.



## 3.2. ΜΙΝΩΣ ΒΟΛΑΝΑΚΗΣ

### 3.2.1. Βολανάκης και Πίντερ

Δέκα χρόνια περίπου μετά την ιστορική σκηνοθεσία του *Επιστάτη* από τον Κουν στο Θέατρο Τέχνης, ο κατά δεκαοκτώ χρόνια νεότερος Μίνως Βολανάκης παρουσίασε την πρώτη του σκηνοθεσία με μονόπρακτα του Πίντερ στο ΚΘΒΕ. Πρόκειται, όμως, για την πρώτη του σκηνοθεσία εντός ελληνικών συνόρων, εφόσον, όπως έχουμε αναφέρει παραπάνω, ο Βολανάκης είχε ήδη ανεβάσει Πίντερ στη Βρετανία. Μερικούς μήνες μετά την παρουσίαση του *Επιστάτη* από το Θέατρο Τέχνης, ο Μίνως Βολανάκης παρουσίαζε με την Oxford Playhouse Company την *Επιστροφή*<sup>774</sup> του Πίντερ, με πρώτη παράσταση στις 26 Σεπτεμβρίου 1966 στο Oxford Playhouse<sup>775</sup> στην Οξφόρδη. Εντοπίζουμε στη στήλη του Φάνη Κλεάνθη στα *Νέα*, «Θεατρικό Σημειωματάριο», τις παρακάτω πληροφορίες σε σχέση με τα σχέδια του Βολανάκη:

Ο Μίνως Βολανάκης φεύγει σήμερα στο Λονδίνο. Ο διαλεχτός σκηνοθέτης, που βρίσκεται πάντα με το ένα πόδι στην Αγγλία και το άλλο στην Ελλάδα, ετοιμάζει παράλληλες καλλιτεχνικές εξορμήσεις εκεί και εδώ. «Θ' ανεβάσω τον *Επαναπατρισμό* του Πίντερ στο Λονδίνο, μου έλεγε σήμερα το πρωί, και το *Μπαλκόνι του Ζενέ*».<sup>776</sup>

Ο Βολανάκης, πράγματι, την περίοδο 1954-1966, βρισκόταν ανάμεσα στις δύο χώρες. Την πρώτη του επαγγελματική εμφάνιση στα θεατρικά πράγματα της χώρας μας την έκανε το 1946, ως μεταφραστής. Μάλιστα, συνεργάστηκε κυρίως με τον Κάρολο Κουν και την Κατερίνα Ανδρεάδη που ανέβασαν την περίοδο 1946-1955 δεκαπέντε θεατρικά έργα σε μεταφράσεις του, και υπήρξαν, σύμφωνα με τον ίδιο, οι πιο σημαντικοί δάσκαλοί του.<sup>777</sup> Ως σκηνοθέτης εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1954,

---

<sup>774</sup> Χρησιμοποιούμε τον ελληνικό τίτλο του έργου του Πίντερ *The Homecoming*, όπως τον απέδωσε αργότερα ο ίδιος ο Βολανάκης.

<sup>775</sup> Βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*, ό.π., σ. 298.

<sup>776</sup> Βλ. Φάνης Κλεάνθη, «Έρχονται τα Λαϊκά Κυπριακά Μπαλέτα. Ο Μίνως Βολανάκης θ' ανεβάσει Πίντερ και Ζενέ στο Λονδίνο», *Τα Νέα*, 20.8.1966.

<sup>777</sup> Βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*, ό.π., σ. 13.

όταν συνεργάστηκε με τον θίασο Ελένης Χατζηαργύρη-Νίκου Τζόγια σε δύο παραγωγές,<sup>778</sup> ενώ την ίδια κιόλας χρονιά

αναχώρησε για το Λονδίνο, όπου παρακολούθησε για ένα έτος μαθήματα σκηνοθεσίας στη Central School of Speech and Drama, με υποτροφία του Βρετανικού Συμβουλίου. Την έναρξη της καλλιτεχνικής πορείας του Βολανάκη στο εξωτερικό σηματοδότησε ουσιαστικά η γνωριμία του με τον βρετανό σκηνοθέτη Frank Hauzer: το 1956 ο Hauzer, που είχε μόλις αναλάβει τη διεύθυνση του θεάτρου Oxford Playhouse, κάλεσε τον Βολανάκη σε συνεργασία. Η επαγγελματική σκηνοθετική παρουσία του στην Οξφόρδη ξεκίνησε την ίδια χρονιά και συνεχίστηκε μέχρι το 1973, σε όλη την περίοδο της διεύθυνσης του θεάτρου από τον Hauzer. Παράλληλα σκηνοθέτησε παραγωγές στο Λονδίνο, τη Σκωτία, το Ισραήλ, αλλά και στις Ηνωμένες Πολιτείες.<sup>779</sup>

Τελικά, ο Βολανάκης, αφού πέρασε την επταετία της δικτατορίας στο εξωτερικό, επέστρεψε στην Ελλάδα το 1974 για να αναλάβει τη διεύθυνση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Πριν ανακοινωθεί η τοποθέτησή του στο ΚΘΒΕ, υπήρχαν φήμες που τον ήθελαν να συγκαταλέγεται ανάμεσα στους υποψήφιους για την καλλιτεχνική διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου. Ενδεικτική των θέσεων και του καλλιτεχνικού οράματός του, είναι η απάντηση που έδωσε στον Γιώργο Πηλιχό, σε ερώτηση του τελευταίου σχετική με τον τρόπο οργάνωσης μιας κρατικής σκηνης, όπως το Εθνικό:

Πιστεύω ότι το πρώτο πράγμα που χρειάζεται ένα κρατικό θέατρο, είναι η ελευθερία. Καλύτερα να μην υπάρχει καθόλου Εθνικό Θέατρο, αν αυτό πρόκειται να είναι ανελεύθερο. [...] Σήμερα σ' αυτού του είδους τα θέατρα υπάρχει μια τάση να επιβάλλεται μια αισθητική γραμμή αδρανείας. Δηλαδή υπάρχει ένας βασικός συντηρητισμός. Ύστερα, εκείνο που επίσης μ' ενοχλεί στα κρατικά θέατρα, είναι ότι έχουν μια εμπορική ψυχολογία, με την έννοια ότι νοιάζονται πιο πολύ για το πόσοι θεατές βλέπουν τις παραστάσεις τους παρά για το τι είναι αυτές οι παραστάσεις. Γι' αυτό κι εγώ πιστεύω πως παράλληλα πρέπει να λειτουργούν δύο τουλάχιστον επιχορηγούμενες από το κράτος σκηνές, ώστε να δημιουργείται άμιλλα, επί

---

<sup>778</sup> Πρόκειται για τα έργα, *Ηξέραν τι ήθελαν* του Σίντνεϊ Χάουαρντ (Sydney Howard), και *Το πρώτο καρδιοχτύπι* του Κλοντ-Αντρέ Πιζέ (Claude-André Puget), βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*, ό.π., σ. 278.

<sup>779</sup> Ό.π., σ. 14.

καλλιτεχνικού πάντα επιπέδου. Πρέπει δηλαδή να διατηρηθεί λόγος και αντίλογος σήμερα.<sup>780</sup>

Από το 1976 έως το 1992, σκηνοθέτησε συνολικά στην Ελλάδα πέντε έργα του Πίντερ, κυρίως μονόπρακτα, και με μία εξαίρεση,<sup>781</sup> όλα σε δική του μετάφραση. Κάποια από αυτά τα σκηνοθέτησε για περισσότερες από μία φορές, με τελείως διαφορετικούς θιάσους. Το εύρος των συνεργασιών του περιέκλειε κρατικούς θιάσους, όπως το ΚΘΒΕ, επιχορηγούμενους ποιοτικούς, αλλά και ελεύθερους εμπορικούς, όπως ο θίασος Αλέκου Αλεξανδράκη-Νόνικας Γαληνέα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι μεταφράσεις του είναι ίσως οι πιο δημοφιλείς μεταφράσεις έργων του Πίντερ στην Ελλάδα, αφού και χρησιμοποιήθηκαν και εξακολουθούν να επιλέγονται από πολλούς σκηνοθέτες, αποδεικνύοντας ότι δεν έχουν ξεπεραστεί με τον χρόνο.

Μια βασική διαφορά του Βολανάκη σε σχέση με τον Κουν είναι ότι, εκτός από τους *Νάνους*, δεν ανέβασε κανένα άλλο έργο σε πανελλήνια πρώτη παρουσίαση. Αυτό, βέβαια, δεν επηρεάζει την αξία των σκηνοθεσιών του. Δείχνει, ωστόσο, ότι μάλλον δεν αποτελούσε γι' αυτόν ζήτημα το να εισαγάγει πρώτος έργα του Πίντερ στο ελληνικό θέατρο, μολονότι θα ήταν ο πιο κατάλληλος να το κάνει, και λόγω της εξοικειώσής του με το σύνολο της δραματουργίας του Πίντερ αλλά και λόγω της ιδιαίτερης σχέσης του με την Αγγλία. Επίσης, από διάφορα δημοσιεύματα φαίνεται ότι είχε γνωρίσει προσωπικά και τον ίδιο τον συγγραφέα. Φαίνεται όμως ότι στις επιλογές του μετρούσε περισσότερο το προσωπικό του ενδιαφέρον για ένα κείμενο, η καταλληλότητά του σε σχέση με τις δυνατότητες του εκάστοτε θιάσου, αλλά και η συνάφειά του με τη χρονική στιγμή. Ενδεικτική είναι η εξήγηση που δίνει για τη ματαίωση των σχεδίων του να ανεβάσει το 1974 ένα έργο του Πίντερ με τον θίασο Αλεξανδράκη-Γαληνέα, από τον οποίο είχε προσκληθεί στην Αθήνα, προκειμένου να αναλάβει τη σκηνοθεσία της εναρκτήριας παράστασής τους, που θα ήταν και η πρώτη του σκηνοθεσία κατά την επιστροφή του στην Ελλάδα:

Είχαμε μιλήσει αρχικά για ένα έργο του Πίντερ, τη *Συλλογή* και συνάντησα γι' αυτήν την υπόθεση και τον ίδιο τον Πίντερ. Όμως δεν είμαι βέβαιος αν πραγματοποιηθεί τελικά αυτό το σχέδιο. Ήδη διαπιστώνω ότι ολόκληρο το ελληνικό θέατρο σήμερα

<sup>780</sup> Βλ. Γιώργος Πηλιχός, «Μιλάει ένας διάσημος σκηνοθέτης. Μίνως Βολανάκης: Όχι αισθητική μονοκρατορία. Ελευθερία: Η βάση για την πρόοδο του θεάτρου», *Τα Νέα*, 4.9.1974.

<sup>781</sup> Την πρώτη φορά που σκηνοθέτησε το *Ένας ασήμαντος πόνος* το 1976, στο ΚΘΒΕ, βασίστηκε στη μετάφραση του Τάκη Καλφόπουλου.

[...] προσαρμόζεται, ύστερα από τα επτά χρόνια της δικτατορίας, στην κατάσταση, στο κλίμα αυτής της στιγμής. Και συμφωνώ πως αυτό πρέπει να 'χει προτεραιότητα.<sup>782</sup>

Οντως, θα αναβάλει για δύο χρόνια το ανέβασμα της *Συλλογής*<sup>783</sup> και με τον θίασο Αλεξανδράκη-Γαληνέα θα καταλήξουν στη *Δίκη των φακέλων*<sup>784</sup> του Ντάνιελ Μπέριγκαν (Daniel Berrigan), που κρίθηκε πιο συμβατό με το μεταδικτατορικό κλίμα.<sup>785</sup>

Το ότι ο Βολανάκης επέλεξε να ασχοληθεί κυρίως με τα μονόπρακτα του Πίντερ συνιστά ακόμη μία διαφοροποίηση σε σχέση με τον Κουν, ο οποίος, όπως είδαμε, τα αγνόησε. Ο Βολανάκης σκηνοθέτησε δύο φορές το *Ένας ασήμαντος πόνος* και την *Επίδειξη μόδας* –με απόσταση ανάμεσα στα δύο ανεβάσματα δέκα έξι και δέκα πέντε χρόνων αντίστοιχα– και μία φορά την *Επιστροφή*, τους *Νάνους* και τον *Εραστή*. Με την εξαίρεση της *Επιστροφής*, όλα τα υπόλοιπα έργα είναι μονόπρακτα, τα περισσότερα μάλιστα γνώρισαν σημαντικό αριθμό ανεβασμάτων στη χώρα μας.

Το σταθερό ενδιαφέρον του Βολανάκη για την πιντερική δραματουργία υπογραμμίζεται και από την οργάνωση, με τη συνδρομή και της Κατερίνας Βασιλάκου, το 1992 ενός Φεστιβάλ αφιερωμένου στον Πίντερ στο θέατρο Πανελλήνιο. Στο Φεστιβάλ Πίντερ, όπως ονομάστηκε, εκτός από τέσσερα μονόπρακτα σε σκηνοθεσία Βολανάκη, παρουσιάστηκαν ταινίες σε σενάριο Χάρολντ Πίντερ και πραγματοποιήθηκαν ανοιχτές συζητήσεις με το κοινό, με κεντρικό στόχο τη γνωριμία, μέσα από τις αναλύσεις ειδικών, του συνόλου της δραματουργίας του βρετανού συγγραφέα. Εισηγητές, εκτός από τον ίδιο τον Βολανάκη, ήταν και μελετητές του θεάτρου, όπως η Έλση Σακελλαρίδου, καθηγήτρια σήμερα του

---

<sup>782</sup> Βλ. Γιώργος Πηλιχός, «Μιλάει ένας διάσημος σκηνοθέτης...», ό.π. Ο Βολανάκης εννοεί ότι, στις μέρες της Μεταπολίτευσης, το κοινό ενδιαφερόταν κυρίως για έργα πολιτικού προβληματισμού.

<sup>783</sup> Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Βολανάκης επέλεξε για το έργο τον τίτλο *Επίδειξη μόδας*.

<sup>784</sup> Πρωτότυπος τίτλος: *The Trial of the Catonsville Nine*. Απέφυγαν τον τίτλο *Η δίκη των εννέα*, για να μη γίνεται σύγχυση με τη *Δίκη των εζ*.

<sup>785</sup> «Πρόκειται για έργο ντοκουμέντο, που αναφέρεται στη δίκη των εννέα (οχτώ ανδρών και μιας γυναίκας) που το 1968 μπήκαν στο Στρατολογικό Γραφείο ενός προαστίου της Βαλτιμόρης, πήραν τους στρατολογικούς φακέλους και τους έκαψαν στην πλατεία – αφού προηγουμένως χάραξαν τα χέρια τους για να στάξει αίμα. Ήταν η εποχή που η νεολαία της Αμερικής είχε αρχίσει να συνειδητοποιεί πόσο αρρωστημένη ήταν η πολιτική της χώρας τους στο Βιετνάμ. Οι δράστες συνελήφθησαν, πέρασαν από δίκη και καταδικάστηκαν», Μίνως Βολανάκης, όπως παρατίθεται στο: Φάνης Ν. Κλεάνθης, «Ένα συγκλονιστικό έργο-ντοκουμέντο, *Δίκη των φακέλων* από τον Μ. Βολανάκη», *Τα Νέα*, 7.9.1974.

Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., με διδακτορικές σπουδές στη Βρετανία πάνω στο θέατρο του Πίντερ.<sup>786</sup>

Είναι σαφές ότι ο Μίνως Βολανάκης συνέβαλε καθοριστικά στην πρόσληψη του Πίντερ στην Ελλάδα. Με σπουδές και μακροχρόνιο σκηνοθετικό έργο στην Αγγλία, μοιάζει ιδανικός μεσολαβητής ενός τόσο ιδιαίτερου θεάτρου, όπως αυτό του Πίντερ. Το ότι γνώριζε το έργο του συγγραφέα και –υποθέτουμε– τον σκηνικό κώδικα των ανεβασμάτων του στη χώρα του, αποτελεί σημαντικό πλεονέκτημά του έναντι άλλων ελλήνων σκηνοθετών. Το ότι είχε στενή σχέση με την αγγλική γλώσσα και πραγματική επαφή με το αγγλικό ιδίωμα και τη λονδρέζικη καθημερινότητα, επίσης. Τελικά, το γεγονός ότι υπήρξε ο ίδιος ταυτόχρονα μεταφραστής και σκηνοθέτης των έργων του Πίντερ, έχει την ιδιαίτερη σημασία του. Αντί να παρεμβάλλονται δύο φίλτρα ανάμεσα στο έργο και τον θεατή, παρεμβάλλεται μόνο ένα. Με πρώτο στάδιο πρόσληψης αυτό του μεταφραστή-σκηνοθέτη και δεύτερο αυτό της κριτικής, μπορούμε να πούμε ότι ο Βολανάκης πέτυχε να μεταδώσει με πιο άμεσο τρόπο αυτό που ο ίδιος είχε αντιληφθεί ότι περιλαμβάνει η πιντερική δραματουργία. Αν θεωρήσουμε ότι ο Κουν συνέβαλε στη γνωριμία με το έργο του Πίντερ και στη συνέχεια την αναγνώριση του συγγραφέα στην Ελλάδα, θα τολμούσαμε να πούμε ότι ο Μίνως Βολανάκης συνέβαλε στην οριστική καθιέρωσή του στη χώρα μας.

### **3.2.2. Δύο «απιστίες»: Ένας ασήμαντος πόνος και Επίδειξη μόδας (1976)**

#### **3.2.2.1. Η υποδοχή των έργων**

Τον Οκτώβριο 1974 ο Μίνως Βολανάκης αποδέχεται τη θέση του Γενικού Διευθυντή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, εκλεγμένος από το Διοικητικό Συμβούλιο και την Καλλιτεχνική Επιτροπή του Θεάτρου. Η πρώτη διευθυντική του θητεία στο ΚΘΒΕ θα λήξει πρόωρα με την παραίτησή του τον Μάρτιο 1977, που ακολούθησε την παραίτηση του συνόλου των μελών του Διοικητικού Συμβουλίου του Θεάτρου. Αφορμή αυτής της κατάληξης υπήρξε η απομάκρυνση από την προεδρεία του Νίκου Χουρμουζιάδη με απόφαση του τότε Υπουργού Πολιτισμού Κωνσταντίνου Τρυπάνη,

---

<sup>786</sup> Elizabeth Sakellaridou, «Masks of Women: A Study of Female Characters in the Dramatic Work of Harold Pinter», διδακτορική διατριβή, ό.π.

ενώ τα προβλήματα που αντιμετώπιζε η διοίκηση του ΚΘΒΕ στη σχέση της με την κυβέρνηση ήταν έκδηλα από το 1975 ακόμη.<sup>787</sup> Ο Βολανάκης, σύμφωνα με τη Γιάννα Τσόκου, «υπήρξε καινοτόμος για το Κρατικό Θέατρο και παρά το ότι η σχέση του με τον θεατρικό οργανισμό δεν ήταν πάντα ανέφελη, συνέδεσε το όνομά του με μια από τις λαμπρότερες καλλιτεχνικά εποχές του».<sup>788</sup>

Για το «μικρό θαύμα της Θεσσαλονίκης» μίλησε η Σούλα Αλεξανδροπούλου, που αναφέρθηκε στην τόλμη που επέδειξε ο Βολανάκης, αναλαμβάνοντας έναν θεσμό «ξεπερασμένο σχεδόν από την ίδια την εποχή» και μετασχηματίζοντάς τον σε ένα θέατρο αξιώσεων στα ευρωπαϊκά πρότυπα.<sup>789</sup> Ακριβώς τον ίδιο χαρακτηρισμό χρησιμοποίησε και ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, αναφερόμενος στην καθιέρωση εναλλασσόμενου ρεπερτορίου από το ΚΘΒΕ:

Στη Θεσσαλονίκη, από φέτος, συντελείται ένα μικρό θαύμα στο θέατρο. Δεν είναι ακόμα καλλιτεχνικό, είναι οργανωτικό και παιδευτικό. Η νέα διοίκηση του ΚΘΒΕ τόλμησε, αγνοώντας τις κακές προφητείες, να καθιερώσει το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο. Για πρώτη φορά στην Ελλάδα, σ' αυτή την έκταση και με τέτοιο περιεχόμενο. Και πέτυχε απολύτως.<sup>790</sup>

Συνεχίζοντας και ανανεώνοντας την καλλιτεχνική πορεία που είχε ξεκινήσει ο Σωκράτης Καραντινός, ο Βολανάκης θα συνδέσει «τον χαρακτήρα ενός κρατικού θεάτρου με το εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, και με την ένταξη και προβολή του σύγχρονου ξένου έργου στο ρεπερτόριο δίπλα στο νεοελληνικό έργο και το αρχαίο δράμα».<sup>791</sup> Μέσα στο πρόσφορο κλίμα που ακολούθησε την πτώση της δικτατορίας, ο Βολανάκης δεν ανέλαβε απλώς την ευθύνη να επαναφέρει το ΚΘΒΕ στους αρχικούς του στόχους, αλλά, προσθέτοντας την προσωπική του καλλιτεχνική σφραγίδα στο εγχείρημα, έδωσε στο Θέατρο ένα νέο πρόσωπο με τεράστια απήχηση στο κοινό.

---

<sup>787</sup> Βλ. σχετικά το κεφάλαιο «Η πρώτη διευθυντική θητεία στο Κ.Θ.Β.Ε. (1974-1977)», στο: Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*, ό.π., σσ.127-163.

<sup>788</sup> Γιάννα Τσόκου, «Η πολυδιάστατη παρουσία του Μίνου Βολανάκη στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», στο: Έφη Βαφειάδη και Νικηφόρος Παπανδρέου (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σ. 353.

<sup>789</sup> Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Γνωριμία με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Το μικρό θαύμα της Θεσσαλονίκης», *Η Καθημερινή*, 22.2.1976.

<sup>790</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη», *Το Βήμα*, 8.2.1976

<sup>791</sup> Γιάννα Τσόκου, «Η πολυδιάστατη παρουσία του Μίνου Βολανάκη στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», στο: Έφη Βαφειάδη και Νικηφόρος Παπανδρέου (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, ό.π., σ. 356.

Στο πλαίσιο του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου, παρουσίασε τον Φεβρουάριο 1976, μαζί με το έργο του Μπρεχτ (Bertolt Brecht) *Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπός του ο Μάττι*, την πρώτη του σκηνοθεσία με έργα του Πίντερ στην Ελλάδα, και τη δεύτερη από την έναρξη της σκηνοθετικής του καριέρας. Πρόκειται για τα μονόπρακτα *Ένας ασήμαντος πόνος* και *Επίδειξη μόδας*, που παρουσιάστηκαν σε ενιαία παράσταση με τον γενικό τίτλο *Δύο απιστίες*, σε μετάφραση Τάκη Καλφόπουλου και Μίνου Βολανάκη αντίστοιχα, και σκηνικά-κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου. Στο πρώτο μονόπρακτο έπαιζαν η Δέσπω Διαμαντίδου (Φλώρα), ο Βασίλης Διαμαντόπουλος (Έντουαρντ) και ο Γιώργος Φουρνιάδης (Σπιρτοπόλης). Στο δεύτερο ο Γιάννης Βόγλης (Τζέιμς), η Μαίρη Χρονοπούλου (Στέλλα), ο Φαίδων Γεωργίτης (Μπιλ) και ο Αλέκος Πέτσος (Χάρι), που αντικαταστάθηκε από τον Αλέκο Ουδινότη. Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, αυτά ακριβώς τα δύο μονόπρακτα παρουσιάστηκαν, επίσης σε ενιαία παράσταση, το 1971 από το Ζωντανό Θέατρο, και μάλιστα το δεύτερο σε πανελλήνια πρώτη παρουσίαση με τίτλο *Η συλλογή*. Όσο για το *Ένας ασήμαντος πόνος*, έχουν περάσει δεκατρία χρόνια από την πρώτη του παρουσίαση στην Ελλάδα, από το Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης του Κυριαζή Χαρατσάρη.

Πλήθος δημοσιευμάτων στον τοπικό και τον αθηναϊκό Τύπο ανακοίνωναν την παρουσίαση των μονοπράκτων για εννέα μόνο παραστάσεις, από τις 14 έως τις 22 Φεβρουαρίου, καθώς επίσης και την πρόσκληση που είχε δεχθεί ο συγγραφέας να παρακολουθήσει μία εξ αυτών.<sup>792</sup> Τελικά, λόγω της μεγάλης απήχησης της παράστασης, όπως αναφέρει και ο Γιάννης Βόγλης<sup>793</sup> που ερμήνευε τον ρόλο του Τζέιμς στην *Επίδειξη μόδας*, η παράσταση πήρε παράταση μέχρι τις 31.3.1976, ενώ παίχθηκε σε επανάληψη την επόμενη σεζόν, από τις 24.3.1977 έως τις 30.4.1977.<sup>794</sup> Πολλά από τα δημοσιεύματα αναφέρονταν παράλληλα και στην άνιση επιχορήγηση του ΚΘΒΕ σε σχέση με το Εθνικό,<sup>795</sup> θέμα το οποίο ανακινήθηκε και από τον ίδιο τον Βολανάκη στη συνέντευξη Τύπου που δόθηκε στις 13 Φεβρουαρίου με αφορμή την πρεμιέρα των δύο έργων. Όσο για τον συγγραφέα των μονοπράκτων, διαβάζουμε στην *Καθημερινή* τα παρακάτω:

---

<sup>792</sup> Τελικά η επίσκεψη αυτή δεν πραγματοποιήθηκε.

<sup>793</sup> Συνέντευξη του Γιάννη Βόγλη στη γράφουσα, 12.7.2009.

<sup>794</sup> Βλ. Ψηφιακή βιβλιοθήκη ΚΘΒΕ: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3347>

<sup>795</sup> Το Υπουργείο Πολιτισμού είχε εγκρίνει επιχορήγηση της τάξης των 35 εκατομμυρίων δραχμών για το Εθνικό Θέατρο και 27 εκατομμυρίων για το ΚΘΒΕ, κάτι που προκάλεσε την έντονη αντίδραση του Βολανάκη.

Ο Χάρολντ Πίντερ, θεωρείται ένας από τους πιο σημαντικούς πρωτοποριακούς συγγραφείς του καιρού μας. Γράφει θέατρο εδώ και μία περίπου εικοσαετία. Με τα έργα του άνοιξε μια καινούρια διάσταση στο βρετανικό θεατρικό διάλογο, μετατρέποντας κοινούς, λαϊκούς ανθρώπους, σε βαθιά ποιητικές φυσιονομίες. [...] Στα έργα του ασχολείται με τον άνθρωπο στα σύνορα της υπάρξεώς του. Μιλά για τις αναζητήσεις του ατόμου, για την έλλειψη ασφαλείας και τους κρυφούς τρόμους του, για την τραγωδία που γεννιέται από έλλειψη κατανοήσεως ανάμεσα στους ανθρώπους. Βλέπει τη ζωή κωμική κατά βάση μέσα στον παραλογισμό της.<sup>796</sup>

Η παράσταση ταξίδεψε και στην Αθήνα τον Μάιο του ίδιου έτους, μαζί με ακόμα τρεις παραγωγές του ΚΘΒΕ<sup>797</sup> και παρουσιάστηκε στην έδρα της Λυρικής Σκηνής, στο θέατρο Ολύμπια. Όσοι κριτικοί της εποχής δεν είχαν ταξιδέψει στη Θεσσαλονίκη προκειμένου να τη δουν, είχαν την ευκαιρία να την παρακολουθήσουν στην Αθήνα και να γράψουν γι' αυτήν. Σίγουρα η κριτική το 1976 ήταν πια εξοικειωμένη με τη δραματουργία του Πίντερ και δεν αντιμετώπισε τα δύο μονόπρακτα με καχυποψία.

Αυτό δεν σημαίνει, βέβαια, ότι γράφτηκαν μόνο θετικά σχόλια για τα έργα, αλλά ότι δεν παρατηρήθηκαν ισοπεδωτικά απορριπτικές κρίσεις, εκτός ίσως από εκείνη του Κλάρα, που βρήκε «ατυχή», έως και «εξοργιστική», την επιλογή των έργων με τα οποία έκλεισε το ΚΘΒΕ τον κύκλο των παραστάσεών του στην Αθήνα, ενώ αποκάλεσε τον Πίντερ «χυδαίο αμοραλιστή», αφού δεν καυτηρίασε, ως όφειλε, τα όσα ακραία και καθόλου «αντιπροσωπευτικά» συμβαίνουν επί σκηνής:

Ο συγγραφέας παρουσιάζει τα φωτογραφικά του γυμνά, χωρίς να παίρνει καμιά θέση απέναντί τους. Τόσο ουδέτερα, ώστε να φαίνονται σαν τα πιο απλά και πιο φυσικά πράγματα. Είναι μια ουδετερότητα αυτή, που ισοδυναμεί, αν όχι με αποδοχή, πάντως με ανοχή.<sup>798</sup>

---

<sup>796</sup> [Ανυπόγραφο], «Ο Πίντερ θα παρακολουθήσει παραστάσεις έργων του στο ΚΘΒΕ; Απόψε ανεβαίνουν οι 'Απιστίες' του», *Η Καθημερινή*, 14.2.1976.

<sup>797</sup> Εκτός από τις *Δύο απιστίες*, στη Λυρική Σκηνή φιλοξενήθηκε και η *Δοκιμασία* του Άρθουρ Μίλερ (σκηνοθεσία Νίκος Ραφτόπουλος), ενώ στο Εθνικό Θέατρο παίχτηκαν *Οι εχθροί* του Μαξίμ Γκόρκι (σκηνοθεσία Γιώργος Μιχαηλίδης) και *Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπός του ο Μάτι* του Μπέρτολτ Μπρεχτ (σκηνοθεσία Μίνως Βολανάκης).

<sup>798</sup> Βλ. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Δυο απαράδεκτες 'Απιστίες'», *Βραδυνή*, 10.5.1976.

«Αδύναμο έργο»<sup>799</sup> χαρακτήρισε η Θυμέλη (Αριστούλα Ελληνούδη) το *Ένας ασήμαντος πόνος*, ενώ πολλοί κριτικοί επεσήμαναν ως μειονέκτημα το γεγονός ότι γράφτηκε αρχικά για το ραδιόφωνο. Αναφερόμενος στον ρόλο του Σπιρτοπώλη, ο Θόδωρος Κρητικός σημειώνει ότι

ένα βουβό πρόσωπο στο ραδιόφωνο είναι πολύ περισσότερο φασματικό, μυστηριώδες και απροσδιόριστο από ό,τι είναι ένα βουβό πρόσωπο πάνω στη σκηνή του θεάτρου. Στη ραδιοφωνική μετάδοση του μονόπρακτου, λοιπόν, ο σιωπηλός γέρος που πουλάει σπίρτα διαθέτει μια «ρευστότητα», που είναι αδύνατο να την αποκτήσει ο γέρος που εμφανίζεται στη σκηνή του ΚΘΒΕ.<sup>800</sup>

Για τον Αλκιβιάδη Μαργαρίτη πάλι, το γεγονός ότι «τα έργα προορίσθηκαν αρχικά για το ραδιόφωνο και την τηλεόραση», λειτουργεί με τέτοιο τρόπο ώστε η μεταφορά τους στο θέατρο να παίρνει «τις διαστάσεις μιας ‘μουσικής δωματίου’», όπου ο σκηνοθέτης είναι πια υπεύθυνος για την υπερκέραση των προβληματικών σημείων τους και τελικά για την ανάδειξή τους.<sup>801</sup>

Ο Δρομάζος, κάνοντας μια εκτενή ανάλυση του *Ένας ασήμαντος πόνος*, μιλάει για τον τρόπο που επιχειρεί να περιγράψει ο Πίντερ τη «διαβρωμένη ήδη ζωή ενός ώριμου ζευγαριού», μέσω των εναλλασσόμενων διαλόγων και μονολόγων τους:

Ο διάλογος που γίνεται δημιουργεί την εντύπωση ότι πάει να γεφυρώσει μια «συνομιλία», στην ουσία όμως αποκαλύπτει την ανυπαρξία της. Στους μονολόγους τους οι ήρωες «αυτοψυχαναλύονται» μπροστά σ’ ένα τρίτο βουβό πρόσωπο, το οποίο σπανίως αντιδρά στο λόγο τους. Δεν ξέρεις γιατί «μιλούν» μαζί του αφού δεν παίρνουν καμία απάντηση.<sup>802</sup>

Ο Μικελίδης, επισημαίνει την κεντρικής σημασίας λειτουργία της «απειλής» στο έργο, «που έρχεται απ’ έξω κι είναι στη βάση της παθητική: δεν είναι άλλη από τον βουβό Σπιρτά», που τελικά «θα σταθεί αιτία της κατάρρευσης του Έντουαρντ», ενώ θα προσδώσει στη Φλώρα «μια δύναμη που δεν είχε πριν και που θα τη σπρώξει ν’ αντικαταστήσει τον Έντουαρντ με τον Σπιρτά». Για τον Μικελίδη, ενώ το έργο

<sup>799</sup> Θυμέλη, «Έργα Μίλλερ και Πίντερ από το ΚΘΒΕ», *Ριζοσπάστης*, 15.5.1976.

<sup>800</sup> Θόδωρος Κρητικός, «Κρατικό Θέατρο Β.Ε. Μονόπρακτα Πίντερ. *Πουντίλα Μπρεχτ*», *Ακρόπολις*, 5.3.1976.

<sup>801</sup> Βλ. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Έργα Πίντερ. Με το Κρατικό Β. Ελλάδος», *Τα Νέα*, 8.5.1976.

<sup>802</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «*Δύο απιστίες* του Χάρολντ Πίντερ από το Κρατικό Βορείου Ελλάδος στη Λυρική», *Η Καθημερινή*, 14.5.1976.

«ξεκινά σαν κωμωδία, [...] καταλήγει, αν όχι σε τραγωδία, τουλάχιστο σε μια αγχώδη ατμόσφαιρα που φέρνει στο νου τον Κάφκα, ή [...] τον Ιονέσκο και τον Μπέκετ».<sup>803</sup>

Ενδιαφέρον έχει και η παρακάτω παρατήρηση που σχετίζεται με το ζήτημα της «απιστίας», όπως παρουσιάζεται στα δύο μονόπρακτα, όπου, για ακόμη μια φορά, η «λογική» σύγκρουση δεν επέρχεται, αφήνοντας μετέωρο το ζήτημα της λύτρωσης του κοινού:

Εδώ, στα έργα του Πίντερ, κανένα πρόβλημα δεν γεννιέται που να ζητά λύση. Ο θεατής βλέπει την «απιστία» κι έχει την εντύπωση πως τη βλέπουν και οι σύζυγοι, αλλά η αλήθεια του παράλογου κυριαρχεί. Το κυρίως θέμα ξεφεύγει, γλιστρά μέσα στους αριστοτεχνικούς διαλόγους, χωρίς καμιά προσπάθεια εκείνων που έχουν συμφέρον να κρύβουν την αλήθεια, και καλύπτεται από τον αδιόρατο πέπλο της αμφιβολίας. Τέτοιας αμφιβολίας, που δεν αποτελεί τη λύση, την κάθαρση της ιστορίας.<sup>804</sup>

Στην *Επίδειξη μόδας*, όπως επισημάνθηκε σε δημοσιεύματα πριν ακόμα την παρουσίαση του έργου,

ο Πίντερ αποδεικνύει για μια ακόμη φορά την καταπληκτική δεξιοτεχνία του σε μια γλώσσα που ξεπερνάει τη λαϊκή διάλεκτο των πρώτων έργων του. Σ' ένα κόσμο μέσης αστικής τάξης, κάπου ανάμεσα στην κοινότητα επιχειρηματιών και του λίγο-πολύ «καλλιτεχνικού κύκλου», ο Πίντερ επιφέρει με θαυμάσιο τρόπο αποτελέσματα εκπληκτικά χειριζόμενος την ιδιωματική γλώσσα μιας εντελώς διαφορετικής κοινωνικής μερίδας.<sup>805</sup>

Ο Δρομάζος εκδήλωσε την προτίμησή του στο δεύτερο μονόπρακτο, την *Επίδειξη μόδας*, έργο «δραματουργικά [...] ανώτερο» από το *Ένας ασήμαντος πόνος*, ενώ παρατήρησε ότι «αν στο πρώτο μονόπρακτο η έλλειψη επικοινωνίας δινόταν με την ασχετοσύνη των ανθρώπων, εδώ εκφραζόταν με μια επιθετικότητα, που κανείς τους δεν μπορούσε να αποκρύψει».<sup>806</sup> Αυτό το «πρόβλημα της συνεννόησης» όπως το αποκαλεί ο Μικελίδης, είναι το κεντρικό ζήτημα στην *Επίδειξη μόδας*, όπου ενώ όλα τα συμβάντα περιγράφονται με τον «πιο ρεαλιστικό τρόπο», ο συγγραφέας

<sup>803</sup> Βλ. Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Δύο απιστίες του Χάρολντ Πίντερ από το Κρατικό Θέατρο Β. Ελλάδος», *Ελευθεροτυπία*, 10.5.1976.

<sup>804</sup> Θράκης Θρύλος [Νίκος Πρωτόπαπας], «Δύο 'Απιστίες'», *Επαρχιακός Τύπος*, 3.3.1976.

<sup>805</sup> [Ανυπόγραφο], «Έργα του Χάρολντ Πίντερ στο ΚΘΒΕ», *Ημερησία*, 15.2.1976.

<sup>806</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Δύο απιστίες...», ό.π.

καταφέρνει να ρίξει πάνω τους «το πέπλο της αμφιβολίας», προκαλώντας «αναπάντητα» ερωτήματα στους θεατές. Κάτι που παλιότερα σχολιαζόταν ως βασικό μειονέκτημα των έργων του Πίντερ, τώρα αποκτά διαστάσεις προτερήματος, γιατί εκείνο που έχει ενδιαφέρον «είναι ακριβώς το ότι παρακολουθούμε τα πρόσωπα να ζουν: παρ' όλες τις απιθανότητες της ζωής τους, την τρομερή και έντονη μοναξιά τους, την κάποια κωμικότητά τους».<sup>807</sup>

Το μέρδεμα του κωμικού και του δραματικού στοιχείου σχολίασε και ο Γεωργουσόπουλος:

*Η επίδειξη μόδας είναι μια άσκηση του Πίντερ πάνω στη γραφή του βουλεβάρτου με ανεστραμμένα όλα τα κλισέ. Ό,τι είναι αλήθεια εκεί, εδώ είναι ψεύδος και αντίστροφα. Το επικίνδυνο παιχνίδι ισορροπεί σ' ένα σκοινί και η διεξαγωγή του αποκαλύπτει ένα σπαραγμένο κόσμο γεμάτο αναστολές, φαντασιώσεις και απωθημένες επιθυμίες.*<sup>808</sup>

Σε γενικές γραμμές, τα μονόπρακτα δεν επικρίθηκαν από την κριτική, η οποία υπήρξε μάλλον πρόθυμη να «ανακαλύψει» το βαθύτερο νόημά τους. Πιστεύουμε ότι οι θετικές αντιδράσεις απέναντι στα έργα, οφείλονται, πέρα από την εξοικείωση των κριτικών με την πιντερική δραματουργία, κυρίως στον τρόπο που τα απέδωσε ο Βολανάκης, ο οποίος με την «ανάγνωσή» του συνέβαλε στην καλύτερη κατανόηση και πρόσληψή τους από το κοινό.

### 3.2.2.2. Η κριτική για την παράσταση

Πράγματι, η συντριπτική πλειοψηφία των κριτικών μίλησε για τις σκηνοθετικές ικανότητες του Βολανάκη που βοήθησαν να ξεπεραστούν οι όποιες αδυναμίες των δύο μονοπράκτων. Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, υπήρξε ενθουσιώδης, χαρακτηρίζοντας την παράσταση «υποδειγματική» και «θεατρικό μάθημα ανεβάσματος έργων του Πίντερ», «μια παράσταση που μπορούσε να τοποθετηθεί κριτικά με πολύ λίγες φράσεις: 'Πηγαίνετε να δείτε πώς τοποθετείται, πώς ερμηνεύεται και σκηνογραφείται ο Πίντερ'».<sup>809</sup>

<sup>807</sup> Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Δύο απιστίες...», ό.π.

<sup>808</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Μπρεχτ-Πίντερ», *Το Βήμα*, 21.4.1976.

<sup>809</sup> Τώνης Τσιρμπίνας, «Οι παραστάσεις του ΚΘΒΕ στην Αθήνα», *Θεσσαλονίκη*, 14.5.1976.

Ο Μικελίδης, που σημειώνει ως πρόβλημα το ότι τα δύο μονόπρακτα δεν γράφτηκαν αρχικά για το θέατρο, επεσήμανε πως «χάρη στην εμπνευσμένη σκηνοθεσία του Μίνου Βολανάκη τα έργα αποκτούν ζωντάνια, παλμό και συγκίνηση».<sup>810</sup> Ο Γεωργουσόπουλος έκανε λόγο για «επίδειξη θεατρικής μουσικής δεξιοτεχνίας» από τον Βολανάκη, για να συμπληρώσει ότι «μόνο ο Κουν και μόνο στην τελευταία σκηνοθεσία του στους *Παλιούς καιρούς* κατόρθωσε να συλλάβει τη ροϊκότητα του χρόνου μέσα στην οποία κολυμπάει το πιντερικό μικροσύμπαν».<sup>811</sup> Ο Μαργαρίτης μίλησε για την υπέρβαση των προβλημάτων των έργων από τον σκηνοθέτη, ο οποίος κατάφερε να συνθέσει μια παράσταση σπάνιας θεατρικής μαγείας: «στο πρώτο μονόπρακτο η ιδιαίτερη προσοχή στις κινήσεις, στο δεύτερο η παρουσίαση του ομοφυλοφιλικού στοιχείου σαν μια υπόνοια, σαν έναν ψίθυρο, υπήρξαν επί πλέον παράγοντες για την αρτιότητα της θεατρικής αυτής μουσικής».<sup>812</sup> Για τη Θυμέλη, από την άλλη, οι αδυναμίες του έργου δεν ξεπεράστηκαν από την «ατμοσφαιρική» παράσταση που συνέθεσε ο Βολανάκης, αλλά αντίθετα, με αυτόν τον τρόπο κατέστη ακόμα πιο έντονη η «ασημαντότητα των μονοπράκτων του Πίντερ».<sup>813</sup>

Όποια οπτική και αν εμπιστευτούμε, γίνεται φανερό από τα παραπάνω ότι η σκηνοθεσία του Βολανάκη κατάφερε να κερδίσει την αποδοχή της κριτικής, ανεξάρτητα από τα έργα και τη δραματουργική τους αξία. Μοιάζει να σκηνοθέτησε τα δύο μονόπρακτα, από τη μια μεριά με πίστη στο κείμενο, και από την άλλη με μια διάθεση να συμπληρώσει τα «κενά» τους, χωρίς όμως να προβεί σε αυθαιρεσίες ή να κάνει κάποια προσπάθεια να τα «μεταγράψει» στην ελληνική πραγματικότητα.

Πολύ θετικά υπήρξαν τα σχόλια και για τους δημοφιλείς ηθοποιούς που έλαβαν μέρος στην παράσταση. Όπως σημειώνει, άλλωστε, και ο Γιάννης Βόγλης, ο Βολανάκης επιχείρησε το ανέβασμα των μονοπράκτων επειδή ακριβώς είχε εξασφαλίσει την κατάλληλη διανομή.<sup>814</sup> Ο Μαργαρίτης σημειώνει ότι η Δέσπω Διαμαντίδου και ο Βασίλης Διαμαντόπουλος στο *Ένας ασημαντος πόνος*, «έκαναν τους ‘μικρούς’ ρόλους τους μεγάλους»,<sup>815</sup> ενώ η Θυμέλη γράφει ότι υπήρξαν

---

<sup>810</sup> Νίνος Φένεκ Μικελίδης, *«Δύο απιστίες...»*, ό.π.

<sup>811</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Μπρεχτ-Πίντερ», ό.π.

<sup>812</sup> Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, *«Έργα Πίντερ...»*, ό.π.

<sup>813</sup> Θυμέλη, *«Έργα Μίλλερ και Πίντερ από το ΚΘΒΕ»*, ό.π.

<sup>814</sup> Συνέντευξη Γιάννη Βόγλη, ό.π.

<sup>815</sup> Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, *«Έργα Πίντερ...»*, ό.π.

«εξαιρετικοί ερμηνευτές» ενός αδύναμου έργου.<sup>816</sup> «Δεν πρόκειται να αναλύσω την ερμηνεία τους», λέει ο Τώνης Τσιρμπίνος, «γιατί μόνο μια λέξη μπορεί να τη χαρακτηρίσει: Άψογη ερμηνεία, και οι δυο τους έξοχοι».<sup>817</sup> Σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, οι δύο ηθοποιοί, «με ένα αυτοσχεδιαστικό οίστρο μέσα στα αυστηρά πλαίσια της ελεγχόμενης ροής, με ωριμότητα αποκαλυπτική έπαιξαν το παιχνίδι της αλήθειας και του ψεύδους, της ουσίας και των φαινομένων με την άνεση της μεγάλης υποκριτικής».<sup>818</sup>

Ο Δρομάζος, ωστόσο, δεν εκφράστηκε εξίσου θετικά για τις επιδόσεις και των δύο ηθοποιών. Κατά τη γνώμη του, ο Διαμαντόπουλος «παρ' όλη την προαίρεσή του δεν 'κόλλαγε' με το παράλογο θέατρο, αλλά ούτε και με την παρτεναίρ του». Ο κριτικός ξεχώρισε τη Διαμαντίδου, η οποία:

Έδινε με αφέλεια, που αιφνιδίαζε και την ίδια, το κενό που υπήρχε μέσα της, φροντίζοντας να το ομορφαίνει μ' ένα ελαφρό χιούμορ ή κάποιο γελάκι. Το φλέγμα της ήταν πηγαίο κ' έδειχνε ότι δεν σκόπευε πουθενά. Με την αφέλεια και το φαινομενικά ανώδυνο φλέγμα της, χρησιμοποιώντας μια γκάμα υποκριτικής ενσάρκωσε το ρόλο της Φλώρας, χωρίς προσπάθεια, σαν να έκανε ένα παιδικό περίπατο μέσα στον παράλογο κόσμο του Πίντερ.<sup>819</sup>

Αρνητικός στην κρίση του υπήρξε ο Κρητικός, αυτή τη φορά και για τους δύο πρωταγωνιστές, υπογραμμίζοντας ότι το «μεσογειακό» τους «ταμπεραμέντο» δεν τους βοήθησε «να συλλάβουν και να αποδώσουν τη φλεγματική ουσία της σχέσης του αγγλέζικου αντρόγυνου» που υποδύθηκαν.<sup>820</sup> Όσο για τον Γιώργο Φουρνιάδη στον βωβό ρόλο του Σπιρτοπώλη, δεν υπήρξαν πολλά σχόλια, ο Μαργαρίτης πάντως σημείωνε ότι «με τη φιγούρα του και με τις κινήσεις του εδημιούργησε ένα 'καθηλωτικό' δέος».<sup>821</sup>

Όσον αφορά το δεύτερο μονόπρακτο, την *Επίδειξη μόδας*, οι γνωστοί από τον κινηματογράφο ηθοποιοί που μετείχαν στη διανομή αντιμετωπίστηκαν ως «ένα άρτιο ερμηνευτικό σύνολο»<sup>822</sup> που πειθάρχησε «στη γραμμή του σκηνοθέτη» και «έδωσαν

<sup>816</sup> Βλ. Θυμέλη, «Έργα Μίλλερ και Πίντερ από το ΚΘΒΕ», ό.π.

<sup>817</sup> Τώνης Τσιρμπίνος, «Οι παραστάσεις του ΚΘΒΕ στην Αθήνα», ό.π.

<sup>818</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Μπρεχτ-Πίντερ», ό.π.

<sup>819</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «*Δύο απιστίες...*», ό.π.

<sup>820</sup> Θόδωρος Κρητικός, «Κρατικό Θέατρο Β.Ε...», ό.π.

<sup>821</sup> Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Έργα Πίντερ...», ό.π.

<sup>822</sup> Βλ. Θυμέλη, «Έργα Μίλλερ και Πίντερ από το ΚΘΒΕ», ό.π.

τους καλύτερους εαυτούς τους». <sup>823</sup> Ο Μαργαρίτης και ο Τσιρμπίνος αναφέρθηκαν στο «συγκρατημένο παίξιμο» <sup>824</sup> των τεσσάρων ηθοποιών, που «υπερνίκησαν ακόμα και τη φυσική μας μεσογειακή πληθωρική και έδωσαν στην τελειότητά τους τους χαρακτήρες των ηρώων του Πίντερ». <sup>825</sup> Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Γεωργουσόπουλος ξεχώρισε από τους τέσσερις ηθοποιούς τη Μαίρη Χρονοπούλου, ως πιο συνεπή στη σκηνοθεσία του Βολανάκη, που «με σπάνια αίσθηση του χρόνου έπαιξε τονίζοντας το ρόλο της πάνω στις σιωπές και στα αμφίστομα μισόλογα», <sup>826</sup> ενώ η Ροζίτα Σώκου αναφέρθηκε στην «αποκαλυπτική εμφάνιση» του Γεωργίτη στο ρόλο του Μπιλ, έναν ρόλο «τόσο ξένο προς τη φύση του – που τον έπαιξε με μεγάλη συνθετική προσπάθεια και με απόλυτη, τελικά, επιτυχία». <sup>827</sup>

Ιδιαίτερα επαινετικές υπήρξαν οι κριτικές και για τη δουλειά του Διονύση Φωτόπουλου, με εξαίρεση αυτήν του Κρητικού, ο οποίος θεώρησε πως σκηνοθέτης και σκηνογράφος δεν κατάφεραν να αποδώσουν τη «ρευστότητα» χώρου που χαρακτηρίζει το ραδιοφωνικό κείμενο του *Ένας ασήμαντος πόνος*, και κατέφυγαν «σε εξεζητημένες μηχανικές λύσεις, εντελώς άσχετες με την εμπρεσιονιστική μαγεία του πρωτότυπου». <sup>828</sup> Για το *Ένας ασήμαντος πόνος*, ο κριτικός μας πληροφορεί ότι ο σκηνογράφος χρησιμοποίησε «μια νέα τεχνική στη σκηνογραφία του», αυτήν «της μεγεθυμένης φωτογραφίας». <sup>829</sup> Πράγματι, το κυρίως σκηνικό ήταν δισδιάστατο και ασπρόμαυρο, ενώ λόγω της κλίμακάς του, το πραγματικό μέγεθος των σκηνικών αντικειμένων –ένα τραπέζι, δύο καρέκλες και μερικά ακόμα έπιπλα– όπως και των ηθοποιών έμοιαζε υπερβολικό. Το δισδιάστατο αυτό σκηνικό ήταν μια επιλογή που ενίσχυε καθαρά την ιδέα της θεατρικής σύμβασης. Η Σώκου μας παρέχει μια ικανοποιητική περιγραφή του:

Το ασπρόμαυρο σκηνικό, με τους καλοδιαγραμμένους πασσάλους, τις πολυθρόνες όλων των ειδών, τον λευκό «ήρωα», τον μαύρο «εισβολέα» και τη χρυσαφένια γυναίκα με τους φιόγκους, τους φραμπαλάδες και τα μπουκλάκια [...], όλα αυτά

<sup>823</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «*Δύο απιστίες...*», ό.π.

<sup>824</sup> Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «*Έργα Πίντερ...*», ό.π.

<sup>825</sup> Τώνης Τσιρμπίνος, «*Οι παραστάσεις του ΚΘΒΕ στην Αθήνα*», ό.π.

<sup>826</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «*Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Μπρεχτ-Πίντερ*», ό.π.

<sup>827</sup> Ροζίτα Σώκου, «*Λίγο πριν από το χάος. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Χάρολντ Πίντερ. Απιστίες*», *Απογευματινή*, 4.5.1976.

<sup>828</sup> Θόδωρος Κρητικός, «*Κρατικό Θέατρο Β.Ε...*», ό.π.

<sup>829</sup> Ό.π.

συνθέτουν, με τη βοήθεια εξωπραγματικών φωτισμών, μια αλήθεια πέρα από την αλήθεια [...].<sup>830</sup>

Τα κοστούμια των ηθοποιών ήταν ασπρόμαυρα, σε αντιστοιχία με τις φωτογραφίες, λευκά για τους δύο πρωταγωνιστές και μαύρο για τον Σπιρτοπόλη. Από φωτογραφίες της παράστασης μπορούμε να διακρίνουμε ότι τα ρούχα του ζευγαριού ήταν αστικά που παρέπεμπαν ασαφώς σε μια παλιότερη εποχή, ενώ τα κουρέλια του ρακένδυτου Σπιρτοπόλη, επενδυμένα με άχυρο, δημιουργούσαν την εντύπωση ότι αυτό το πρόσωπο ήταν κάτι ανάμεσα σε άνθρωπο και σε σκιάχτρο.

Όσο για την *Επίδειξη μόδας*, ο Φωτόπουλος επέλεξε να ακολουθήσει τις οδηγίες του συγγραφέα, δημιουργώντας πιο ρεαλιστικά περιβάλλοντα για τους ήρωές του. Σύμφωνα με τη Σώκου,

το σκηνικό, αμέσως μόλις υψωθεί η αυλαία, αποσπά θαυμαστικά «Α!» από το κοινό. Είναι ο Φωτόπουλος (Διονύσιος) στις πολύ καλές του στιγμές. Δύο εναλλάξ φωτιζόμενοι χώροι δεξιά κι αριστερά, στη μέση ένα σκοτεινό λονδρέζικο δρομάκι, το Μπιγκ Μπεν στον πύργο του και, σε τρία σημεία, τρεις τηλεφωνικοί θάλαμοι, κόκκινοι και μισοφωτισμένοι. Ο αριστερός χώρος είναι υπερμοντέρνος. Ο δεξιός (με την εκπληκτική προφίλ πόρτα), ανήκει σε εστέτ με οικογενειακή οικονομική άνεση.<sup>831</sup>

Τέλος, οι μεταφράσεις του Καλφόπουλου και του Βολανάκη δεν σχολιάστηκαν ιδιαίτερα, πάντως το σύνολο των κριτικών εκφράστηκε θετικά για αυτές.

Σε αυτό το πρώτο ανέβασμα έργων του Πίντερ από τον Βολανάκη, μπορούμε να πούμε ότι η κριτική υπήρξε ιδιαίτερα ενθαρρυντική. «Πρέπει απ' την αρχή να υπογραμμίσουμε ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια θεατρική 'ανάγνωση' του Πίντερ από τον σκηνοθέτη και σε μια σημαντικότερη παράσταση»,<sup>832</sup> γράφει ο Δρομάζος. Το γεγονός ότι ο Βολανάκης δεν επέλεξε να ανεβάσει κάποιο σχετικά γνωστό έργο του βρετανού συγγραφέα, αλλά περιορίστηκε σε δύο μάλλον άγνωστα μονόπρακτα, καθιστά ακόμα πιο σημαντική την του επιτυχία. Σε αυτήν, άλλωστε, πρέπει να οφείλεται κατά ένα μεγάλο μέρος και η θετική αντίδραση της κριτικής απέναντι στα

<sup>830</sup> Ροζίτα Σώκου, «Λίγο πριν από το χάος...», ό.π.

<sup>831</sup> Ό.π.

<sup>832</sup> Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Δύο απιστίες...», ό.π.

ίδια τα έργα. Ειδικά η *Επίδειξη μόδας*, με το υποβόσκον ζήτημα της ομοφυλοφιλίας, το οποίο επεσήμανε διακριτικά ο σκηνοθέτης, θα μπορούσε να έχει προκαλέσει την αντίδραση κάποιων κριτικών, και πάντως είναι ενδεικτικό ότι κανένας κριτικός δεν έθεσε ζήτημα κατανόησης των έργων, ούτε χρέωσε στον Πίντερ ανικανότητα να εκφραστεί με σαφήνεια.

Από την επιλογή του τίτλου ακόμη, ο Βολανάκης έκανε σαφές ότι ο συνδυασμός των δύο μονοπράκτων δεν ήταν τυχαίος. Αποκάλυψε πως η «απιστία» ήταν το θέμα των έργων και η κεντρική ιδέα γύρω από την οποία θα οργάνωνε τη σκηνοθεσία του, την απιστία ως χαρακτηριστικό γνώρισμα της αστικής τάξης, η οποία αποτελεί αντικείμενο μελέτης του Πίντερ στα δύο αυτά μονόπρακτα. Η απιστία της συζύγου προς τον σύζυγο στο *Ένας ασήμαντος πόνος*, που τελικά, στην *Επίδειξη μόδας*, παίρνει διαστάσεις «επιδημίας», αφού σχεδόν όλοι απατούν όλους, ενώ το ψέμα και η αλήθεια μετατρέπονται σε έννοιες δυσδιάκριτες.

Από τις πληροφορίες που συλλέξαμε, προκύπτει ότι ο Βολανάκης ακολούθησε δύο διαφορετικές ερμηνευτικές οδούς για τη σύνθεση της παράστασης. Το *Ένας ασήμαντος πόνος* αποδόθηκε με μια χαρακτηριστική εξωστρέφεια. Οι δύο, πολύ έμπειροι βέβαια, ηθοποιοί αυτοσχεδίασαν πάνω στις γραμμές που είχε χαράξει ο σκηνοθέτης, αναδεικνύοντας την αφέλεια και την παιδικότητα των ηρώων που υποδύονταν. Με αυτόν τον τρόπο τονίστηκε και το ιδιαίτερο χιούμορ του συγγραφέα, αλλά και η ειρωνική του διάθεση απέναντι στα παιχνίδια εξουσίας αυτού του ώριμου αστικού ζευγαριού. Το ότι οι δύο ηθοποιοί δεν είχαν ηλικιακή απόκλιση από τους ρόλους που υποδύονταν –όπως, για παράδειγμα, είχε συμβεί στην περίπτωση της σκηνοθεσίας του Χαρατσάρη– σίγουρα ήταν ένας ακόμα παράγοντας που συνέβαλλε στη σωστή ερμηνεία του έργου.

Η *Επίδειξη μόδας*, από την άλλη, αποδόθηκε με μια διάθεση εσωτερικότητας. Κεντρικής σημασίας υπήρξε η σύνθεση ενός είδους ατμόσφαιρας μυστηρίου, μέσα στην οποία κινήθηκαν οι τέσσερις ηθοποιοί, που ενίσχυσε για τους θεατές την αίσθηση του σασπένς που ενυπάρχει στην πλοκή του συγκεκριμένου έργου. Οι ηθοποιοί, με την εξαίρεση ίσως του Φαίδωνα Γεωργίτη, ερμηνευτικά υπήρξαν συγκρατημένοι, αφήνοντας πίσω το «μεσογειακό ταμπεραμέντο» τους χάριν της ανάδειξης του πιντερικού «κλίματος», όπου καμιά κατάσταση δεν εκτονώνεται με φωνές και υπερβολές.

Σύμμαχος του Βολανάκη στην ανάδειξη της σκηνοθετικής του ιδέας στάθηκε ο Διονύσης Φωτόπουλος. Τονίζοντας με το «ψεύτικο» σκηνικό του τη θεατρική

σύμβαση στο *Ένας ασήμαντος πόνος*, απεικόνισε με ακόμη πιο έντονο τρόπο την αφόρητη μοναξιά της Φλώρας και του Έντουαρντ, δύο ηρώων καταδικασμένων να ζουν μια παράλογη συνύπαρξη εγκλωβισμένοι μέσα σε ένα παράλογο περιβάλλον. Με το ρεαλιστικό κατά βάση και σύμφωνα με τις οδηγίες του συγγραφέα σκηνικό που έστησε για την *Επίδειξη μόδας*, από την άλλη, ο σκηνογράφος αποτύπωσε τον πραγματικό κόσμο μέσα στον οποίο κινείται η αγγλική αστική τάξη.

Η ανταπόκριση του κοινού, όπως αποτυπώνεται σε σχετικά δημοσιεύματα, μοιάζει θεαματική. Εισιτήρια προπωλημένα, αίθουσες ασφυκτικά γεμάτες, κοινό όλων των ηλικιών και ιδιαίτερα νέοι που σπεύδουν να παρακολουθήσουν την παράσταση, είναι η εικόνα που περιγράφουν οι δημοσιογράφοι της εποχής. Η Σούλα Αλεξανδροπούλου, που ταξίδεψε στη Θεσσαλονίκη για να παρακολουθήσει στο θέατρο της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών μέσα σε ένα Σαββατοκύριακο τρεις φορές τις *Δύο «απιστίες»* και μία τον *Κύριο Πούντιλα και τον άνθρωπό του τον Μάττι*, εκθέτει με χαρακτηριστικά λόγια την εμπειρία της:

Και στις τέσσερις παραστάσεις η πλατεία, τα θεωρεία και ο εξώστης ήταν κατάμεστα. Το κοινό χειροκροτούσε, μαγευόταν, συμμετείχε στα δρώμενα δίνοντας διαφορετικές ίσως ερμηνείες και με διαφορετική δυνατότητα προσέγγισης στην «πολιτική» του Μπρεχτ και στη μεταφυσική αγωνία του Πίντερ. Το ξάφνιασμα ωστόσο για τον Αθηναίο επισκέπτη, αρχίζει από το ταμείο. Όπου οι ουρές είναι ατέλειωτες [...]. Το κτίριο της Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών λένε οι Θεσσαλονικείς, γέμιζε νιάτα μόνο την περίοδο του φεστιβάλ. Τώρα οι φοιτητές καλύπτουν το μεγαλύτερο σχεδόν μέρος του κοινού.<sup>833</sup>

Σύμφωνα, άλλωστε, και με τα στοιχεία του ΚΘΒΕ, τις 32 παραστάσεις των μονοπράκτων παρακολούθησαν 17.271 θεατές,<sup>834</sup> αριθμός που επιβεβαιώνει τις σχετικές αναφορές των δημοσιογράφων.

Η επιτυχία αυτή επαναλήφθηκε και στην Αθήνα, όπου το ΚΘΒΕ ταξίδεψε για να παρουσιάσει τέσσερα από τα έργα του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου του. Τα έργα ήταν *Οι εχθροί* του Γκόρκι, *Ο κύριος Πούντιλα και ο άνθρωπός του ο Μάττι* του Μπρεχτ, *Η δοκιμασία* του Μίλερ (Arthur Miller) και τελευταίο οι *Δύο «απιστίες»* του Πίντερ. Ο Μαργαρίτης σημείωνε για αυτήν την επίσκεψη του Κρατικού στην

<sup>833</sup> Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Γνωριμία με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος...», ό.π.

<sup>834</sup> Βλ. Ψηφιακή βιβλιοθήκη ΚΘΒΕ: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3347>

πρωτεύουσα: «Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος τελειώνει τις αθηναϊκές παραστάσεις του με μια μεγάλη καλλιτεχνική επιτυχία και με μια ενθουσιώδη ανταπόκριση του κοινού».<sup>835</sup> Βέβαια, δεν έλειψαν και τα αρνητικά σχόλια, όχι ως προς την ποιότητα των παραστάσεων αλλά ως προς την επιλογή των έργων που παρουσιάστηκαν στην Αθήνα. Ο Νίκος Ζακόπουλος, που χαρακτηριστικά τιτλοφόρησε το άρθρο του «Το ξενικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», αφού επισήμανε ότι οι παραστάσεις ήταν «ομολογουμένως αξιόλογες», διαμαρτύρεται:

Αλλά ο κύριος διευθυντής του, προτίμησε να φέρει στην Αθήνα, για να δείξει το πρόσωπο της δουλειάς του και του θεάτρου «του», τέσσερα ξένα έργα και κανένα ελληνικό. Και από αυτά τα τρία, σχεδόν ασήμαντα, ποτισμένα στο αμφίβολης καθαρότητας νερό του ψυχαναλυτικού παραλογισμού και της εσωστρεφικής ασυναρτησίας της παρακμής. Την ώρα που το ελληνικό έθνος παλεύει για να δείξει το δικό του καθαρό πρόσωπο στην πολύπλευρη ξενική επίθεση, εθνικής και πολιτιστικής του εξόντωσης, που δέχεται.<sup>836</sup>

Είναι προφανές ότι ο αρθρογράφος (που είναι θεατρικός συγγραφέας ο ίδιος) αναφέρεται στα δύο μονόπρακτα του Πίντερ (το τρίτο έργο της παρακμής είναι μάλλον η *Δοκιμασία*). Η συντηρητική λογική και η δημαγωγική διατύπωση θυμίζουν προγενέστερες εποχές. Πάντως, αυτού του τύπου οι απόψεις φαίνεται να εκφράζουν πλέον την εξαίρεση και όχι τον κανόνα.

Όσον αφορά στις *Δύο «απιστίες»*, ο Μίνως Βολανάκης κατάφερε, με τη συμβολή του Διονύση Φωτόπουλου και των αξιόλογων ηθοποιών του, να δημιουργήσει μια παράσταση υψηλής αισθητικής αρτιότητας, που λειτούργησε ως πόλος έλξης του «διψασμένου» για καλό θέατρο κοινού της Θεσσαλονίκης. Η επιλογή γνωστών πρωταγωνιστών της Αθήνας σίγουρα βοήθησε προς αυτήν την κατεύθυνση, αφού η συμμετοχή τους θα πρέπει να συνέβαλε στην προσέλκυση των θεατών, αλλά αν δεν συνοδευόταν και από την ποιότητα της παράστασης δύσκολα θα απέδιδε καρπούς. Όσο για την καλλιτεχνική πολιτική που εφάρμοσε ο σκηνοθέτης στο ΚΘΒΕ, στο πλαίσιο του γενικότερου οράματός του, είναι φανερό ότι πέτυχε, παρότι δεν δικαιώθηκε από την επίσημη πολιτεία. Όπως ανέφερε ο Κρητικός:

<sup>835</sup> Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Έργα Πίντερ...», ό.π.

<sup>836</sup> Νίκος Ζακόπουλος, «Το ξενικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Βραδυνή*, 24.5.1976.

Με έναν προϋπολογισμό άγρια πετσοκομμένο από τους μανδαρίνους της Αθήνας, το ΚΘΒΕ καταφέρνει αυτή τη στιγμή να εφαρμόζει ένα πρόγραμμα παραστάσεων τόσο φιλόδοξο και ευφάνταστο, που κάνει να φαίνεται σε σύγκριση το οικονομικά ευνοημένο Εθνικό Θέατρο της πρωτεύουσας σαν ερασιτεχνικός θεατρικός όμιλος τροφίμων γηροκομείου. Ο αντικειμενικός θεατής αισθάνεται πίκρα, βλέποντας ακόμη μια φορά σ' αυτόν τον τόπο, να τιμωρούνται ο ενθουσιασμός και η πρωτοβουλία, ενώ ανταμείβονται πλουσιοπάροχα η πνευματική νωθρότητα και η ρουτίνα.<sup>837</sup>

Γιατί πέρα από το ζήτημα της ποιότητας των παραστάσεων που προσφέρει μια κρατική σκηνή, υπάρχουν και άλλα, ίσως πιο σοβαρά, ζητήματα που σχετίζονται με την αποστολή της:

η ποιότητα της ερμηνείας είναι ένα μόνο μέρος της ευθύνης ενός κρατικού θεάτρου. Δεν εξαντλεί, με κανένα τρόπο, το σύνολο της προσφοράς του. Η ποιότητα –η ζωντάνια και η πρωτοτυπία– του ρεπερτορίου του είναι μια προσφορά το ίδιο σπουδαία, αν όχι σπουδαιότερη. Η συναίσθηση της εκπαιδευτικής αποστολής του και η συστηματική προσπάθεια προσέγγισης και καλλιέργειας ενός ευρύτερου κοινού, αποτελεί άλλη μια ευθύνη του.<sup>838</sup>

### **3.2.3. Η επιστροφή (1977)**

#### **3.2.3.1. Η υποδοχή του έργου**

Μετά την επεισοδιακή παραίτησή του από τη θέση του Γενικού Διευθυντή του ΚΘΒΕ, ο Μίνως Βολανάκης επιστρέφει στην Αθήνα για να προχωρήσει στη δεύτερη συνεργασία του με τον θίασο Αλεξανδράκη-Γαληνέα. Με μια ομάδα πρωταγωνιστών, αποτελούμενη από τους Αλέκο Αλεξανδράκη (Τέντι), Νόνικα Γαληνέα (Ρουθ), Νίκο Κούρκουλο (Λένι), Βασίλη Διαμαντόπουλο (Μαξ), Γιώργο Μοσχίδη (Σαμ) και τον πρωτοεμφανιζόμενο Γιάννη Σιώπη (Τζόουι), ανεβάζει για δεύτερη φορά στην καριέρα του, μετά την παράσταση του 1966 στο Oxford Playhouse, την *Επιστροφή*, η οποία σηματοδοτεί «και την επιστροφή του Μίνου Βολανάκη στο ελεύθερο θέατρο».<sup>839</sup> Δέκα χρόνια μετά την πρώτη παρουσίαση του έργου στην Ελλάδα από

<sup>837</sup> Θόδωρος Κρητικός, «Κρατικό Θέατρο Β.Ε...», ό.π.

<sup>838</sup> Ο.π.

<sup>839</sup> Βλ. Ελένη Σπανοπούλου, «Χάρολντ Πίντερ. *Επιστροφή*», *Η Αυγή*, 8.10.1977.

τον Κουν, με τίτλο *Ο γυρισμός*, ανεβαίνει για δεύτερη φορά σε σκηνοθεσία Βολανάκη και σε νέα μετάφραση του ίδιου, με σκηνικά και κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου. Η πρεμιέρα πραγματοποιείται στις 8 Οκτωβρίου 1977 στο θέατρο Κάππα, και το έργο παίζεται για όλη τη χειμερινή περίοδο, ενώ ταξιδεύει και στη Θεσσαλονίκη για μια σειρά παραστάσεων, από τις 29 Μαρτίου 1978, στο θέατρο Χατζώκου.<sup>840</sup>

«Το τελευταίο μεγάλο έργο που έχει γραφτεί», χαρακτήρισε ο Βολανάκης την *Επιστροφή* σε συνέντευξη Τύπου που δόθηκε την παραμονή της πρεμιέρας του. Με την εντυπωσιακή διανομή, ο σκηνοθέτης «προσπαθεί να φέρει το πρωτοποριακό θέατρο κοντά στο μεγάλο κοινό».<sup>841</sup> Σύμφωνα με τον Βολανάκη, ο Πίντερ

είναι από τους σύγχρονους, ο συγγραφέας που σαλπάρει για να ταξιδέψει πιο μακριά, πιο ανοιχτά και πιο βαθιά στην ανθρώπινη ψυχή. Χρησιμοποιώντας ένα απλό ρεαλιστικό γεγονός, στήνει τη δίκη της μητριαρχίας, της οικογένειας, του γάμου και της πορνείας, θεσμών που έτσι όπως μας παραδόθηκαν εξακολουθούν να καθορίζουν το άτομο. Τελικά, ο άνθρωπος απογυμνώνεται κι ο ηθοποιός είναι κι αυτός υποχρεωμένος να προχωρήσει σε μια απογύμνωση που δεν επιτρέπει την καταφυγή σε οποιοδήποτε κλισέ. Θεωρώ τη σωστή διανομή απαραίτητη για το ανέβασμα του έργου, κι αυτή τη συγκεκριμένη ιδανική. Διαφορετικά, δεν θα το αποφάσιζα. Κάποτε με τον Πίντερ είπαμε πως τα έργα του θέλουν έξι μήνες ψάξιμο για τη διανομή κι έξι μέρες πρόβα.<sup>842</sup>

Ο σκηνοθέτης, επίσης, χαρακτήρισε την *Επιστροφή* έργο «πρωτοποριακό», για να συμπληρώσει ότι «παρ' όλο το πρωτοποριακό ύφος, η δομή του έργου είναι κλασική και δεν υπάρχει κανένα πρόσχημα που να αλλοιώνει την πραγματικότητα. Το έργο είναι ρεαλιστικό με την παλιά υγιή αίσθηση της λέξεως, δεν υπάρχει αισθηματολογία, και προκαλεί πολύ γέλιο»,<sup>843</sup> είναι μια κωμωδία με αίσιο τέλος, «από κείνα που κανείς δεν θα 'θελε για τον εαυτό του».<sup>844</sup> Ενδιαφέρον έχει η παρατήρηση του ίδιου του Πίντερ, που κάποτε είχε ρωτήσει τον Βολανάκη, όπως ανέφερε ο τελευταίος στη συνέντευξη Τύπου, τι θα γινόταν αν ο Βασιλιάς Λιρ είχε τρεις γιους αντί για τρεις

<sup>840</sup> [Ανυπόγραφο], «Έργο Πίντερ στη Θεσσαλονίκη», *Το Βήμα*, 29.3.1978.

<sup>841</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «'Δίκη' θεσμών η *Επιστροφή* του Πίντερ. Αρχίζει σήμερα στο Κάππα», *Το Βήμα*, 8.10.1977.

<sup>842</sup> Βλ. Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη η *Επιστροφή* του Πίντερ σήμερα στο θέατρο Κάππα», *Η Καθημερινή*, 8.10.1977.

<sup>843</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Σήμερα η *Επιστροφή* στο Κάππα», *Απογευματινή*, 8.10.1977.

<sup>844</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «'Δίκη' θεσμών η *Επιστροφή* του Πίντερ...», ό.π.

κόρες, υπονοώντας ότι, ενδεχομένως, ο λονδρέζος κρεοπώλης της *Επιστροφής* θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένας άλλος, σύγχρονος Λιρ.<sup>845</sup>

Παρά το γεγονός ότι έχουν περάσει δέκα χρόνια από την πρώτη παρουσίαση του έργου στην Ελλάδα, όταν διάφοροι κριτικοί το χαρακτήριζαν «βρώμικο θέατρο», το κείμενο σοκάρει. Στη διαφημιστική καμπάνια της νέας παράστασης τονίζεται μάλιστα πως «το έργο δεν είναι για παιδιά». Όπως λέει ενδεικτικά ο Φάνης Κλεάνθης:

Ένα από τα χαρακτηριστικά του έργου είναι και η αθυροστομία του. Το τι λέγεται επί σκηνής (κυρίως στα πρώτα λεπτά της παράστασης) δεν περιγράφεται. Είναι τόσο σκαμπρόζικα, που οι ηθοποιοί δεν επέτρεψαν στα παιδιά τους να παρακολουθήσουν δοκιμές.<sup>846</sup>

Ωστόσο, για τον Βολανάκη ο χαρακτηρισμός «ακατάλληλο για ανηλίκους» δεν δόθηκε τόσο «για τις ελευθεροστομίες που περιέχει, όσο για τη θεματική του οξύτητα που δεν σκοπεύει στον εφησυχασμό του θεατή».<sup>847</sup> «Προσωπικά θα το ‘λεγα ακατάλληλο για γονείς, μια και αποκαλύπτει όσα με επιμέλεια κρύβουν συνήθως οι οικογένειες», προσθέτει ο σκηνοθέτης, για να καταλήξει τελικά στο «ρίσκο» που τόλμησε να αναλάβει ο θίασος, προκειμένου να προσφέρει στη θεατρική αγορά της χώρας ένα έργο πραγματικά πρωτοποριακό.<sup>848</sup>

Από τις δηλώσεις του Βολανάκη, γίνεται ακόμα φανερό ότι στον θίασο Αλεξανδράκη-Γαληνέα βρήκε τις κατάλληλες συνθήκες για να σκηνοθετήσει με αξιώσεις ένα δύσκολο έργο, με το οποίο έχει αναμετρηθεί στο παρελθόν και άρα γνωρίζει πολύ καλά τις δυσκολίες του. Και πραγματικά, η κριτική θα τον δικαιώσει αναγνωρίζοντας την αξιόλογη δουλειά του, χωρίς όμως να μιλήσει με τον ίδιο ενθουσιώδη τρόπο και για το έργο. Τον πρώτο καιρό της Μεταπολίτευσης με το αισιόδοξο κλίμα του κοινωνικού προοδευτισμού, υπάρχει έντονο ενδιαφέρον για το «πολιτικό» θέατρο, οπότε η *Επιστροφή* αφήνει ανικανοποίητη μερίδα της κριτικής.

Δεν είναι τώρα πια η ανηθικότητα των χαρακτήρων που ενοχλεί, ούτε η αυθαίρετη εξιστόρηση μιας απίθανης πλοκής από τον συγγραφέα. Αυτό που προκαλεί την αντίρρηση είναι ότι ο δραματουργός περιορίζεται στην καταγραφή μιας

<sup>845</sup> Βλ. Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη η *Επιστροφή*...», ό.π.

<sup>846</sup> Φάνης Κλεάνθης, «Απόψε στο Θέατρο Κάππα. Η *επιστροφή*. Έργο Πίντερ σε σκηνοθεσία Βολανάκη», *Τα Νέα*, 8.10.1977.

<sup>847</sup> Βλ. Βάνα Παπαδοπούλου, «Μια ρεαλιστική *Επιστροφή*», *Βραδυνή*, 8.10.1977.

<sup>848</sup> Βλ. Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη η *Επιστροφή*...», ό.π.

προβληματικής κατάστασης, αρνούμενος να τη σχολιάσει περαιτέρω, να αναλύσει αιτίες και να προτείνει λύσεις, όπως είναι το «χρέος» του σύμφωνα με την κυρίαρχη άποψη εκείνης της έντονα πολιτικοποιημένης εποχής. Είναι χαρακτηριστικά αυτά που γράφει σχετικά ο Μανώλης Σκουλούδης,

Το κακό στην *Επιστροφή* δεν είναι πως ο ελαττωματικός κόσμος της προκαλεί αγανάχτηση και διάθεση διορθώματος. Περισσότερη αγανάχτηση προκαλεί ο ίδιος ο συγγραφέας. Γιατί αυτός όχι μόνο δεν καυτηριάζει τη βρωμιά του, όπως έχει χρέος να κάνει κάθε πνευματικός άνθρωπος, όχι μόνο δεν ανοίγει «παράθυρο» να φανούν οι αφορμές που την προκαλούν, μα αντίθετα, τον σερβίρει έτσι αντιδιαλεκτικά, σκοταδιστικά, τεχνικά αλλοπρόσαλλα κι ακαταλαβίστικα, που σου εξουδετερώνει και κάθε πιθανή διάθεση να χαρακτηρίσεις τη γραφή του έργου σατιρική, χιουμοριστική.<sup>849</sup>

Ο συγκεκριμένος κριτικός, μάλιστα, δεν διστάζει να υπαινιχθεί ότι ο Πίντερ είναι μια «συγγραφική μετριότητα» και για αυτό το λόγο απορρίπτει τα «καλοχτισμένα έργα», όπου παρέχονται πληροφορίες για το παρελθόν των ηρώων και τα κίνητρά τους, επιλέγοντας για την ευκολία του το χάος του παραλόγου.<sup>850</sup>

Αντίθετα, η Θυμέλη πιστεύει πως ο Πίντερ ξέρει να γράφει θέατρο, «κατέχει τη δυναμική του διαλόγου, της σύγκρουσης, της έκπληξης. Πλάθει ολοκληρωμένες θεατρικές μορφές». Ωστόσο, προβληματίζεται κι αυτή, όπως ο Σκουλούδης, με το ζήτημα της κοινωνικότητας και την παιδαγωγικής αποστολής των έργων του βρετανού συγγραφέα:

χωρίς να είμαστε ηθικολόγοι, οφείλουμε να πούμε πως το θέατρό του –κι αν ακόμα ο ίδιος ο Πίντερ, διαμαρτυρόμενος στις επικρίσεις, το χαρακτηρίζει καταγγελία κατά του σαθρού κοινωνικού οικοδομήματος που συνθλίβει την ανθρώπινη ύπαρξη και συνθλίβεται παράλληλα απ' αυτήν– δεν προτείνει παρά το χάος, τον παραλογισμό, την κατασπάραξη της ύπαρξης, μια και δεν αφήνει από πουθενά να εισχωρήσει μια αχτίδα υγείας κι ελπίδας, ούτε βέβαια καταγγέλλει τα αίτια, παρά μόνο τα φαινόμενα.<sup>851</sup>

<sup>849</sup> Μανώλης Σκουλούδης, «*Επιστροφή*: Ένα βρετανικό παράλογο προϊόν», *Ελευθεροτυπία*, 20.11.1977.

<sup>850</sup> Ο.π.

<sup>851</sup> Θυμέλη, «*Επιστροφή*», *Ριζοσπάστης*, 3.12.1977.

Ο Σόλων Μακρής συμφωνεί επίσης ότι ο Πίντερ γνωρίζει πολύ καλά να γράφει θέατρο, θεωρεί όμως ότι τα θέματα που τον απασχολούν ανακυκλώνονται στα έργα του. Το αδιέξοδο των ανθρωπίνων σχέσεων και η αδυναμία επικοινωνίας θίγονται και σε άλλα έργα του Πίντερ, ενώ στην *Επιστροφή*

δείχνει σα να μην ξέρει τι να κάνει το μουσικό όργανό του, που έμαθε να το παίζει καλά. Και γλιστράει σ' έναν ωμό νατουραλισμό, χωρίς να το καλεί η ανάγκη, μια και δεν επιτρέπει καμιά μεταφορά. Δεν πρόκειται καν, εδώ, για το πρόβλημα της επικοινωνίας ή της αλλοτρίωσης. Όλοι οι χαρακτήρες έχουν αλλοτριώσει κάθε ανθρωπιά. Και είναι τόσο αυτάρκεις μεσ' στον κυνισμό τους, ώστε δεν κατατρύχονται από μεταφυσικές ανησυχίες.<sup>852</sup>

Και πάλι, όπως ακριβώς συνέβη και στην περίπτωση της πρώτης παράστασης του έργου, η «νατουραλιστική» διάσταση της *Επιστροφής* φαίνεται να ενοχλεί τους κριτικούς. Έτσι, ο Μακρής, χαρακτηρίζει περιττή και αδικαιολόγητη αυτήν τη νατουραλιστική οπτική, ενώ η Θυμέλη βρίσκει πως η «συνύπαρξη» του ρεαλιστικού και του φανταστικού στοιχείου «καθιστά προβληματική την ερμηνεία των έργων» του Πίντερ.<sup>853</sup>

Από την άλλη μεριά, ο Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, μίλησε για ένα έργο «που παρουσιάζει, με τον πιο ανεπιφύλακτο νατουραλισμό, την όζουσα πτωμαϊνής αστική κοινωνία», και «που επιβάλλεται με τη θεατρική του τεχνική και την αποκρουστική αλήθεια του», αρκεί ο θεατής να καταφέρει να αντέξει την ωμότητά του.<sup>854</sup> Ο Γεωργουσόπουλος θεωρεί ότι ο Πίντερ, όπως ο θετικός επιστήμονας, «απομονώνει το συγκεκριμένο επί μέρους και το μελετά ως παρά-δειγμα του όλου», για να εκθέσει στο τέλος τα «ευρήματά» του. Αυτό το πετυχαίνει μέσω μιας ρεαλιστικής απεικόνισης, αλλά «δουλειά του δεν είναι να εξηγεί», ούτε να βρίσκει τα αίτια που προκάλεσαν τα γεγονότα που περιγράφει. Και συνεχίζει:

Βέβαια, ο Πίντερ είναι ένας έξοχος μάστορας. Περιγράφει τον μικρόκοσμό του με ακρίβεια. Ο σχεδόν φωνογραφικός του λόγος, γεμάτος σιωπές, ελλειπτικός, αβρός, αποκαλύπτει, όσα συγχρόνως κρύβει. Ο ρεαλισμός των επιμέρους σκηνών. Η

<sup>852</sup> Σόλων Μακρής, «*Η επιστροφή*», *Νέα Εστία*, τχ. 1210, 1.12.1977, σσ. 1587-1589.

<sup>853</sup> Θυμέλη, «*Επιστροφή*», ό.π.

<sup>854</sup> Βλ. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «*Επιστροφή. Το έργο του Πίντερ*», *Τα Νέα*, 31.3.1978.

φυσικότητα των καταστάσεων, σχεδόν ηχογραφική. Και πότε πότε κάποιες φράσεις κλειδιά, δίσημες [...].<sup>855</sup>

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι οι απόψεις για το έργο δίστανται, ο Πίντερ δεν έχει ακόμη καθιερωθεί στην Ελλάδα ως σύγχρονος κλασικός. Η δυσκολία εντοπισμού κάποιου ικανοποιητικού συμβολικού νοήματος στην *Επιστροφή*, οδήγησε μερίδα της κριτικής στην απόρριψή της, ο ωμός ρεαλισμός και ο απροκάλυπτος κυνισμός του έργου εξακολουθούν να προκαλούν αρνητικές αντιδράσεις και στα μέσα της δεκαετίας του '70.

### 3.2.3.2. Η κριτική για την παράσταση

Αντίθετα, ομόφωνα θετική υπήρξε η κριτική για τη σκηνοθεσία. Το σύνολο των κριτικών εκφράστηκε με ενθουσιασμό για το εγχείρημα του Βολανάκη, ο οποίος στην πραγματικότητα «αναμόρφωσε»<sup>856</sup> το έργο:

Και αν δεν κατόρθωσε –γιατί είναι ακατόρθωτο– να του δώσει μια προοπτική, του έδωσε, με μαγικό τρόπο, την πειστικότητα που του λείπει σαν εικόνα. Χάρισε δηλαδή «πρόσωπο» στα πρόσωπα αυτά πλάσματα. Με φευγαλέες, διάπυρες παύσεις, με ασύνειδες, μισοτελειωμένες κινήσεις και με εκρήξεις που συντελούνται περισσότερο στις σιωπές τους παρά όταν κραυγάζουν, άφησε να διαφαίνεται ότι, κάτω από την πτωματική αναισθησία τους υποκαίει ακόμα μια φλόγα. Έτσι, ενώ ο συγγραφέας τα εμφανίζει σε οριακή αποσύνθεση, αυτός παρουσίασε εν εξελίξει το χαλασμό τους, ώστε ν' αποκτούν κάποιο ανθρώπινο, έστω και φαρμακερό, βάθος και δραματική αιτιολογία οι αλλιώς ακατανόητες πράξεις τους.<sup>857</sup>

Σε ανάλογο κλίμα και η κριτική της Θυμέλης, μίλησε για την «έξοχη δουλειά» του Βολανάκη, ο οποίος απέδειξε

πως είναι εμβριθής γνώστης του πιντερικού έργου και άξιος να αναδείξει τις θεατρικές αρετές του, ξεπερνώντας με ευλυγισία τις μορφικές δυσκολίες του. Η

<sup>855</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πιντερικές παραβολές», *Το Βήμα*, 25.1.1978.

<sup>856</sup> Σόλων Μακρής, «*Η επιστροφή*», ό.π.

<sup>857</sup> Ό.π.

παράσταση αποπνέει την αίσθηση της φθοράς και η ατμόσφαιρά της ηλεκτρίζει το αισθητήριο και του πιο απλού θεατή.<sup>858</sup>

Μολονότι απόλυτα αρνητικός, όπως είδαμε, με το έργο, ο Σκουλούδης δεν δίστασε να χαρακτηρίσει «αξιόλογη» την παράσταση που έστησε ο «λαμπρός» σκηνοθέτης και μεταφραστής της *Επιστροφής* με τη «βρετανική παιδεία», αρνήθηκε ωστόσο να επικροτήσει και την επιλογή του Βολανάκη να ανεβάσει ένα τέτοιο έργο σε ελληνικό έδαφος:

δεν αρνιέμαι πως έστησε κι εδώ μια παράσταση που ξεχώριζε για την όσο γινόταν λογικότερη αξιοποίηση ενός βρετανικού παράλογου προϊόντος. Χαρακτηριστικά της η ζωντάνια και ομοιογένεια του ύφους και των ρυθμών της, κρατημένων με μπαγκέτα έμπειρου μαέστρου σε επίπεδα υψηλά [...]. Γιατί τάχα να παίζονται κάτω από το γαλανόλευκο ουρανό μας τόσο σκοτεινά έργα; Είναι μήπως αρκετό επιχείρημα το ότι οι διάφοροι κύριοι Πίντερ έχουν ακόμα στο εξωτερικό χιλιάδες πελάτες; Μα και το Ρωμαϊκό ιπποδρόμιο είχε μυριάδες θεατές όταν τρώγαν τους χριστιανούς τα λιοντάρια. Δεν νομίζετε ότι ήρθε επιτέλους ο καιρός να φωνάξουμε, όχι σνομπίστικα, μα περήφανα και λεβέντικα, ότι εμείς δεν ανήκαμε ποτέ εις την κτλ.; ...<sup>859</sup>

Πέρα από τον έντονο λαϊκισμό που εκπέμπεται από τη συγκεκριμένη επιχειρηματολογία, αποκαλύπτεται και η διάθεση του κριτικού να στηρίξει την απόρριψη της δραματουργίας του Πίντερ στην εθνική «διαφορετικότητα» –για να μην πούμε ανωτερότητα– της ελληνικής φυλής, στην οποία δεν ταιριάζουν «σκοτεινά έργα» σαν την *Επιστροφή*, γιατί «εμείς δεν ανήκαμε ποτέ εις την [Δύσιν]», ώστε να κατανοούμε την απόκρυφη κουλτούρα της.

Για «άριστα σκηνοθετημένα παράσταση»<sup>860</sup> μίλησε ο Μαργαρίτης και για «παράσταση επιπέδου» ο Γεωργουσόπουλος. Ο τελευταίος επεσήμανε και τη σωστή αίσθηση του χρόνου που κατάφερε ο σκηνοθέτης να μεταφέρει στην παράσταση, πράγμα που είναι κεντρικής σημασίας στην ερμηνεία της δραματουργίας του Πίντερ: «Οι παύσεις του είναι το ίδιο σημαντικές, όσο οι φράσεις του. Αυτός ο διάλογος

<sup>858</sup> Θυμέλη, «*Επιστροφή*», ό.π.

<sup>859</sup> Μανώλης Σκουλούδης, «*Επιστροφή*: Ένα βρετανικό παράλογο προϊόν», ό.π.

<sup>860</sup> Βλ. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «*Επιστροφή*. Το έργο του Πίντερ», ό.π.

νεκρού και γεμάτου χρόνου πρυτανεύει στην παράσταση και διαβρώνει σχέσεις, καταστάσεις και πρόσωπα».<sup>861</sup>

Τελικά, ανεξάρτητα από το πώς αντιμετωπίστηκε το έργο από την κριτική, κοινό τόπο αποτέλεσε ο έπαινος της σκηνικής ερμηνείας του. Η σκηνοθετική ματιά του Βολανάκη είναι φανερό ότι δεν προέκυψε τυχαία. Μέσα από την ενδελεχή ανάλυση του έργου, την ανάδειξη της λογικής του συνέπειας, την αποσαφήνιση των δυσνόητων σημείων του και το ζωντάνεμα των χαρακτήρων του, ο Βολανάκης κατάφερε να παρουσιάσει σε κοινό και κριτικούς μια παράσταση ολοκληρωμένη, που δεν στηρίχθηκε απλώς στη μεταφορά του λόγου του συγγραφέα στη σκηνή, αλλά στην ουσιαστική ερμηνεία του από τον σκηνοθέτη, σε συνεργασία με τους ηθοποιούς και τον σκηνογράφο.

«Συγγραφέας ‘δύσκολος’, που μπαίνει βαθιά και χωρίς οίκτο στην ανθρώπινη ψυχή, ο Χάρολντ Πίντερ ζητάει πάρα πολλά από τους ηθοποιούς», σύμφωνα με τη Νατάσσα Μπακογιαννοπούλου, και πράγματι ο «θίασος των έξι πρωταγωνιστών»<sup>862</sup> κατάφερε με την καθοδήγηση του Βολανάκη να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του έργου. Σύσσωμη η κριτική αποφάνθηκε ότι, χάρη στην εύστοχη σκηνοθετική διδασκαλία, οι ηθοποιοί λειτούργησαν ως ένα άρτια οργανωμένο σύνολο και υπηρέτησαν τους δύσκολους ρόλους τους ξεπερνώντας σε κάποιες περιπτώσεις ακόμα και το εμπόδιο της προσωπικής τους μανιέρας. Γράφει σχετικά ο Γεωργουσόπουλος:

Για πρώτη φορά στα χέρια ενός ικανού σκηνοθέτη ηθοποιοί με έντονη μανιέρα (όπως ο κ. Διαμαντόπουλος και ο κ. Αλεξανδράκης) χρησιμοποιήθηκαν για να εξυπηρετήσουν το σκοπό της σκηνοθεσίας. Μόνο που ο κ. Κούρκουλος, δεν μπόρεσε πάντοτε να ενταχτεί και ο κ. Σιώπης λόγω απειρίας. Η κ. Γαληνέα είχε θαυμάσιες στιγμές στη χρήση του χρόνου μ’ όλο που έδωσε μια μυστηριώδη διάσταση στο ρόλο της. Ο κ. Μοσχίδης ισορρόπησε το δραματικό βάθος με τη γραφική του φιγούρα.<sup>863</sup>

---

<sup>861</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πιντερικές παραβολές», ό.π.

<sup>862</sup> Βλ. Νατάσσα Μπακογιαννοπούλου, «Η δίκη του γάμου και της οικογένειας», περ. *Γυναίκα*, 23.11.1977, σσ. 208-209.

<sup>863</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πιντερικές παραβολές», ό.π.

«Θαυμάσια διδαγμένοι από τον σκηνοθέτη, αναδείχνουν τον καλύτερο εαυτό τους, πραγματοποιώντας όλοι μαζί σαν σύνολο και ο καθένας ξεχωριστά μια θεατρική δημιουργία επιπέδου», σημείωνε η Θυμέλη.<sup>864</sup>

Ο Μακρής φαίνεται να ξεχώρισε την ερμηνεία της Νόνικας Γαληνέα, η οποία, ως Ρουθ, «επωμίστηκε το βαρύτερο χρέος. Να δείξει ‘σιωπηλά’ την αιματερή ‘επιστροφή’: την απογύμνωση ως τον έσχατο κυνισμό, της γελασμένης, από την ‘καθώς πρέπει’ ζωή, πρώην κοκότας».<sup>865</sup> Ο Μαργαρίτης μίλησε για έναν «έξοχο» Μαξ από τον Βασίλη Διαμαντόπουλο, για τον καλύτερο Αλέκο Αλεξανδράκη «που έχουμε δει ως σήμερα» και για μια Ρουθ «αριστοτεχνική σε αποχρώσεις» από τη Γαληνέα.<sup>866</sup> Τέλος, φαίνεται από κάποιες κριτικές ότι ο Νίκος Κούρκουλος υπήρξε κάπως υπερβολικός στην ερμηνεία του Λένι.

Ακολουθώντας τις οδηγίες του συγγραφέα, ο Διονύσης Φωτόπουλος δημιούργησε με εξαιρετική πιστότητα, όπως φαίνεται και από τις φωτογραφίες, το ισόγειο του παλιού σπιτιού του νότιου Λονδίνου. Φθαρμένοι τοίχοι, διάσπαρτα αντικείμενα, μια ξύλινη σκάλα που οδηγούσε στα πάνω δωμάτια και μια χαοτική ακαταστασία συνέθεταν το σκηνικό, που «ήταν η πιστή προέκταση του ζοφερού ψυχικού χώρου των ηρώων».<sup>867</sup> Το σύνολο των κριτικών εκφράστηκε θετικά για τη δουλειά του Φωτόπουλου, που σε αρμονία με τη σκηνοθετική γραμμή ενίσχυσε την παρακμιακή ατμόσφαιρα του έργου.

«Έχοντας μεταφράσει έξοχα το κείμενο, το χρησιμοποίησε σαν μουσική παρτιτούρα»<sup>868</sup> έγραφε ο Γεωργουσόπουλος για τον μεταφραστή Βολανάκη και ο Μακρής επεσήμαινε ότι η «ωραία μετάφραση του κ. Βολανάκη είχε τον αγχώδη ρυθμό της σκηνοθεσίας του».<sup>869</sup>

Όπως αναφέραμε, η *Επιστροφή* παρουσιάστηκε τον Μάρτιο 1978 και στη Θεσσαλονίκη, μετά τις «θριαμβευτικές αθηναϊκές παραστάσεις της», όπως σημειώνει ο Μαργαρίτης, ο οποίος μιλάει για μια εμπορική τελικά παράσταση:

Το κοινό των Αθηνών υπήρξε «βραδυφλεγές» στην αναγνώριση της εξαιρετικής αυτής παραστάσεως. Στο τέλος, όμως, το θέατρο έπαιζε με κλειστό σχεδόν ταμείο.

<sup>864</sup> Θυμέλη, «*Επιστροφή*», ό.π.

<sup>865</sup> Σόλων Μακρής, «*Η επιστροφή*», ό.π.

<sup>866</sup> Βλ. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «*Επιστροφή*. Το έργο του Πίντερ», ό.π.

<sup>867</sup> Σόλων Μακρής, «*Η επιστροφή*», ό.π.

<sup>868</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πιντερικές παραβολές», ό.π.

<sup>869</sup> Σόλων Μακρής, «*Η επιστροφή*», ό.π.

Βέβαια, διαφωνήσαμε με τα παταγώδη και αλλεπάλληλα γέλια μέρους του κοινού. Διότι δεν πρόκειται περί φαρσοκωμωδίας!<sup>870</sup>

Η παρατήρηση για τα «παταγώδη γέλια» του κοινού, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο Βολανάκης δεν αντιμετώπισε την *Επιστροφή* με σοβαροφάνεια, αλλά φρόντισε να αναδείξει και το «υπόγειο» χιούμορ του έργου. Γιατί μπορεί όντως να μην πρόκειται για «φαρσοκωμωδία» αλλά όπως επέμενε ο Πίντερ να διακηρύττει, «τα πάντα είναι αστεία»:

η πιο μεγάλη σοβαρότητα είναι αστεία· ακόμα και η τραγωδία είναι αστεία. Και νομίζω ότι αυτό που προσπαθώ να κάνω στα έργα μου είναι να φτάσω σ' αυτή την αλήθεια του παραλόγου, που πρέπει να την καταλάβουμε πια, αυτή τη γνώριμη αλήθεια του παραλογισμού στον τρόπο που φερνόμαστε, του παραλογισμού στο πώς μιλάμε.<sup>871</sup>

Στην *Επιστροφή* εκτίθεται από τον συγγραφέα αυτή η «παράλογη πραγματικότητα» με τον πιο ακραίο τρόπο, και ίσως αυτό το στοιχείο είναι που την καθιστά προβληματική στην πρόσληψη του κοινού.

Ο Βολανάκης, όπως υποδεικνύουν και οι δηλώσεις του, θέλησε να εστιάσει στην επιθετική κριτική που άσκησε ο Πίντερ μέσω του έργου του σε θεμελιώδεις θεσμούς της δυτικής κοινωνίας μας, όπως ο γάμος και η οικογένεια. «Διάβασε» την *Επιστροφή* ως «μια οδυνηρή περιήγηση στην υπαρξιακή ερημιά», έξι προσώπων που «προχωρούν σιγά-σιγά σε μια ψυχική απογύμνωση»,<sup>872</sup> μπροστά στα μάτια των θεατών. Αυτή η προσέγγιση απαιτούσε την πνευματική και συναισθηματική ωριμότητα θεατών και ερμηνευτών, εφόσον και οι δύο πλευρές έπρεπε να είναι πρόθυμες είτε να γίνουν μάρτυρες είτε να βιώσουν οι ίδιοι αυτήν την «απογύμνωση».

Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι ο Βολανάκης τόνισε τη σημασία της σωστής διανομής, ειδικά για το συγκεκριμένο έργο. Προφανώς, η «ιδανική» διανομή στην οποία αναφέρθηκε δεν είχε να κάνει μόνο με την υποκριτική δεξιοτεχνία των ηθοποιών που στελέχωσαν την παράσταση. Αφορούσε και τη διαθεσιμότητά τους να ξεπεράσουν τις αναστολές τους και να εκτεθούν στο κοινό τους, κάτι ιδιαίτερα

<sup>870</sup> Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «*Επιστροφή*. Το έργο του Πίντερ», ό.π.

<sup>871</sup> Απόσπασμα από το βιβλίο του Μάρτιν Έσλιν (*Το θέατρο του παράλογου*) στο πρόγραμμα της παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Επιστροφή*, Θέατρο Κάππα, Αθήνα: χειμερινή περίοδος 1977-78.

<sup>872</sup> Βλ. Νατάσσα Μπακογιαννοπούλου, «Η δίκη του γάμου και της οικογένειας», ό.π.

δύσκολο αν αναλογιστεί κανείς ότι επρόκειτο για δημοφιλείς ηθοποιούς, με καθιερωμένη εικόνα, την οποία ενδεχομένως δεν θα ήθελαν να διακυβεύσουν. Επιπρόσθετα, το ότι κατάφεραν να συντονιστούν σε μια παράσταση συνόλου, ηθοποιοί με διαμορφωμένο υποκριτικό κώδικα, καθιστά ακόμα πιο σημαντική την επιτυχία του Βολανάκη.

Οι αντιδράσεις των θεατών δεν άφησαν αδιάφορο τον σκηνοθέτη και τον θίασο, οι οποίοι προχώρησαν στην οργάνωση ανοιχτής συζήτησης με το κοινό στο θέατρο Κάππα, την οποία και ανακοίνωσαν στον Τύπο:

Σταθμός στο σύγχρονο θέατρο είναι ο Χ. Πίντερ, πιστεύουμε. Όλοι στην εποχή τους σκανδάλισαν. Και τώρα ο Πίντερ σκανδαλίζει και προβληματίζει. Παίζοντας το έργο η *Επιστροφή* είδαμε ότι ενώ το κοινό ενθουσιάζεται με το έργο, ωστόσο σκανδαλίζεται. Σκανδαλίζεται απ' την αθυροστομία του, απ' τον τόσο ελεύθερο τρόπο του Πίντερ να φέρνει στην επιφάνεια ανελέητα την υποκρισία της κοινωνίας μας. Έτσι, όλοι εμείς που δουλέψαμε για την *Επιστροφή*, οι ηθοποιοί και ο σκηνοθέτης Μίνως Βολανάκης, αποφασίσαμε να κάνουμε έναν διάλογο με το κοινό στο θέατρο Κάππα την Παρασκευή 2 Δεκεμβρίου μετά τη βραδινή παράσταση.<sup>873</sup>

Πάντως, αυτό που φαίνεται να «σκανδάλισε», κυρίως, τους κριτικούς δεν είναι τόσο η «αθυροστομία» και η ελευθεριότητα του έργου, αλλά η απουσία κάποιου σημείου επαφής με την ελληνική πραγματικότητα. Η Θυμέλη αναρωτιέται για τον Πίντερ:

Τι έχει όμως να προτείνει με το θέμα του; Ή τι κοινό μπορεί να έχει ο έλληνας θεατής με το έργο του και την κοινωνική του θέση; Ούτε πιστεύουμε γενικά πως η θεματολογία του παράλογου θεάτρου μπορεί να ενδιαφέρει πια στις μέρες μας, που ο κόσμος ζητά και αγωνίζεται να οικοδομήσει την κοινωνία της μη εκμετάλλευσης.<sup>874</sup>

Το ζήτημα, λοιπόν, της κοινωνικής χρησιμότητας του θεάτρου του παραλόγου επανέρχεται, θυμίζοντας την εποχή που οι φοιτητές εκδήλωναν τη δυσαρέσκειά τους για το «πρωτοποριακό θέατρο» στην παράσταση της Πειραματικής Σκηνης του Κολλάτου. Η κριτική τότε αφορούσε στην απουσία σχέσης αυτού του θεάτρου με τα πραγματικά προβλήματα που αντιμετώπιζε ο κόσμος, και δεκαέξι χρόνια αργότερα το

---

<sup>873</sup> Απόσπασμα της ανακοίνωσης που έστειλαν για να δημοσιευθεί στην εφημερίδα *Τα Νέα*, οι Β. Διαμαντόπουλος, Α. Αλεξανδράκης, Ν. Κούρκουλος, Ν. Γαληνέα και Μ. Βολανάκης. Βλ. «Αθυροστομία και σκηνή. Συζήτηση αύριο στο Θέατρο Κάππα», *Τα Νέα*, 1.12.1977.

<sup>874</sup> Θυμέλη, «*Επιστροφή*», ό.π.

ερώτημα αν «αυτά που είχε να πει το παραλογικό θέατρο, έχουν αφετηρίες και σοβαρά αντικρίσματα στους τόσο ‘ιδιάζοντες’ καιρούς μας»<sup>875</sup> τίθεται και πάλι. Και σύμφωνα με τον Μακρή, «το μυστικό της, πρόσκαιρης άλλωστε, επιτυχίας» του θεάτρου που ανέδειξε τον Πίντερ, «βρίσκεται στον εξημμένο, αλλά και άστατο πνευματικό σνομπισμό της σύγχρονης κοινωνίας, που έλκεται από το οποιοδήποτε ‘παράδοξο’, όταν είναι, μάλιστα, ανακατεμένο με πολλή βρωμιά».<sup>876</sup>

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η συγκεκριμένη παράσταση δεν προκάλεσε μόνο τις ποικίλες αναλύσεις των κριτικών θεάτρου, αλλά αποτέλεσε αφορμή και για την αναδημοσίευση –δέκα χρόνια αργότερα– στα ελληνικά άρθρου αμερικάνικης εφημερίδας,<sup>877</sup> όπου ένας ψυχίατρος ανέλυε τις απόψεις του για το έργο. Ο Φράντμπλαου (Abraham Franzblau) στο άρθρο του προέβαινε σε μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση, όπου εξηγούσε ότι οι χαρακτήρες του Πίντερ μπορεί να «μοιάζουν» αλλά δεν είναι «τρελοί», ότι δεν είναι «αντιφατικοί» αλλά «πολύ αληθινοί» και «ανθρώπινοι», για να καταλήξει ότι:

Όπως σε ένα σουρεαλιστικό πίνακα, που δεν βλέπουμε μόνο την προσιτή στις αισθήσεις πραγματικότητα, αλλά τα πάντα [...], έτσι και στους χαρακτήρες της *Επιστροφής*, βλέπουμε σχεδόν ταυτόχρονα, το φθόνο και την τρυφερότητα, το σεβασμό και την απέχθεια, που το ένα πρόσωπο μπορεί να νοιώθει (συνειδητά ή ασυνειδητά) για το άλλο τη δεδομένη στιγμή, καθώς και όλη την ποικιλία ανάλογων συναισθημάτων, που οποτεδήποτε είχε γι’ αυτό. [...] Ο Πίντερ παρουσιάζει τους χαρακτήρες του, σ’ αυτό το έργο, πλήρεις, ολάκερους.<sup>878</sup>

Τελικά, ο Βολανάκης κατάφερε να συνθέσει μια παράσταση που δεν έκρυβε τις τολμηρές προθέσεις του συγγραφέα, έχοντας στο πλευρό του συντελεστές που στήριζαν απόλυτα το εγχείρημά του. Το ότι παίχτηκε για όλη τη χειμερινή σαιζόν στην Αθήνα και παρουσιάστηκε και στη Θεσσαλονίκη, είναι ενδεικτικό της εμπορικής επιτυχίας ενός έργου που δεν είχε ακριβώς τα ιδιαίτερα γνωρίσματα που κανονικά εξασφαλίζουν μία τέτοια επιτυχία. Όντως, το κοινό, όπως σημείωνε και η

---

<sup>875</sup> Σόλων Μακρής, «*Η επιστροφή*», ό.π.

<sup>876</sup> Ό.π.

<sup>877</sup> Αν και δεν αναφέρεται η προέλευση του δημοσιεύματος, πρόκειται προφανώς για το: Abraham Franzblau, «A Psychiatrist Looks at *The Homecoming*», *Saturday Review*, 8 Απριλίου 1967, σ. 58.

<sup>878</sup> Βλ. Α. Σιμόπουλος, «*Η Επιστροφή* του Πίντερ (από τη σκοπιά ενός ψυχιάτρου)», *Ταχυδρόμος*, 24.11.1977, σ. 82.

Ρένη Πιττακή,<sup>879</sup> ήταν τώρα περισσότερο έτοιμο να δεχτεί το έργο, ωστόσο, οι αντιδράσεις του, όπως άλλωστε και της κριτικής, φανερώνουν ότι η δυσφορία σε σχέση με ό,τι καταδείκνυε το έργο, δεν είχε ξεπεραστεί. Ένα σοβαρό βήμα, ωστόσο, προς την κατανόηση της *Επιστροφής* είχε γίνει, και αυτό χάρη στη συμβολή του Μίνου Βολανάκη.

### 3.2.4. Δύο αινίγματα: Οι νάνοι και *Επίδειξη μόδας* (1991)

#### 3.2.4.1. Η υποδοχή των έργων

Θα περάσουν δεκατέσσερα χρόνια από την παράσταση της *Επιστροφής* στο θέατρο Κάππα, μέχρι ο Βολανάκης να προχωρήσει σε μια επόμενη σκηνοθεσία έργων του Πίντερ. Το 1991 ανεβάζει στο θέατρο Ελυζέ τους *Νάνους* με πρωταγωνιστές τους Βασίλη Στογιαννίδη (Λεν), Νίκο Καραγεώργο (Πιτ), Γιάννη Δέδε (Μαρκ) και την *Επίδειξη μόδας* με τους Γιώργο Χριστοδούλου (Τζέιμς), Μηνά Κωνσταντόπουλο (Χάρι), Κατερίνα Βασιλάκου (Στέλλα) και Αντώνη Δημητρίου (Μπιλ). Η μετάφραση ήταν του ιδίου και τα σκηνικά του Γιώργου Πάτσα.

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι στο διάστημα αυτό ανεβαίνουν δεκατέσσερις παραστάσεις έργων του Πίντερ στην Ελλάδα, κυρίως από ελεύθερους θιάσους αλλά και από το ΚΘΒΕ. Την ίδια περίοδο, ο Πίντερ, πέρα από την *Προδοσία* που ανέβασε ο Κουν το 1980, δεν θα γράψει κανένα κανονικής διάρκειας έργο, παρά μόνο μονόπρακτα, πράγμα που από κάποιους θεωρήθηκε σημάδι συγγραφικής παρακμής. Εντοπίζουμε άρθρο στην *Απογευματινή*, με αφορμή την πρεμιέρα του *Party Time* (*Ωρα για πάρτι*) στο Λονδίνο τον Οκτώβριο του 1991, του οποίου ο ανώνυμος συντάκτης σημειώνει χαρακτηριστικά τα παρακάτω:

Ο σημαντικός αυτός συγγραφέας, μετά την *Προδοσία*, όπως ονομαζόταν το τελευταίο πλήρες έργο του, είχε χαθεί εντελώς. Τι έκανε, λοιπόν, επί 13 χρόνια ο Πίντερ, πού βρισκόταν, τι έγραφε; Και, εν πάση περιπτώσει, πώς θα 'ναι σίγουρος ότι θα φέρει κοντά του τους παλιούς θαυμαστές του και τους αφοσιωμένους φίλους του, όταν ανοίξει το έργο του *Πάρτι τάιμ*, στις 6 Νοεμβρίου,<sup>880</sup> στο Λονδίνο,<sup>881</sup>

<sup>879</sup> Βλ. κεφ. 1.3.4.

<sup>880</sup> Ο συντάκτης αναφέρει λάθος ημερομηνία. Η πρεμιέρα του έργου πραγματοποιήθηκε στις 31.10.1991, στο Almeida Theatre.

Ο Βολανάκης, ωστόσο, βεβαιώνοντας τον θαυμασμό του για τον βρετανό συγγραφέα, δεν περιορίζεται στο ανέβασμα μιας παράστασης, αλλά οργανώνει, σε συνεργασία με τον θίασο Κατερίνας Βασιλάκου-Γιώργου Χριστοδούλου, ένα Φεστιβάλ Πίντερ στο θέατρο Ελυζέ. Στις 9 Μαρτίου 1991, πραγματοποιείται η πρεμιέρα των δύο μονοπράκτων *Νάνοι* και *Επίδειξη μόδας*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Δύο αινίγματα*, ως μέρος ενός «μεγάλου σχεδίου»<sup>882</sup> του θιάσου: «Δεν επιλέξαμε απλώς έναν συγγραφέα. Θελήσαμε να παρουσιάσουμε το έργο του σφαιρικά, ώστε να δοθεί μια ολοκληρωμένη εικόνα του», δήλωνε η Βασιλάκου, για να συμπληρώσει ότι «ένα καινούριο θέατρο χρειάζεται εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, οφείλει να επιδείξει έναν κύκλο δουλειάς».<sup>883</sup>

Η ιδέα για το Φεστιβάλ Πίντερ ανήκε στον Βολανάκη, ο οποίος με το εγχείρημα αυτό έθετε τρεις στόχους: «Να αξιοποιηθεί ένα θέατρο που βρίσκεται 'παράμερα'. Να δοθεί η ευκαιρία σε τέσσερις πολύ νέους ηθοποιούς να επωμιστούν ρόλους που θα μπορούσαν να τους συντρίψουν. Μέσω της επιλογής των έργων να παρουσιαστεί ο Πίντερ –'ο μεγαλύτερος ζων θεατρικός συγγραφέας'– εις βάθος».<sup>884</sup> Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Πίντερ ο Βολανάκης προγραμματίστηκε να παρουσιάσει, μαζί με τα δύο μονόπρακτα, και την *Προδοσία* σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, ένα σχέδιο που τελικά δεν πραγματοποιήθηκε. Εκτός, όμως, από τις παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο Βολανάκης, το Φεστιβάλ θα περιλάμβανε και άλλες εκδηλώσεις που στόχευαν στη γνωριμία του κοινού με την προσωπικότητα και το έργο του Πίντερ. Όπως ανακοινώθηκε στη συνέντευξη Τύπου:

προγραμματίστηκε μια φορά την εβδομάδα να παρουσιάζεται το ένα από τα δύο έργα και εν συνεχεία ένας ομιλητής θα αναλύει το έργο του Πίντερ. Η αρχή θα γίνει την ερχόμενη Πέμπτη με την παράσταση *Οι νάνοι*, για την οποία θα μιλήσει η Έλση Σακελλαρίδη, καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, που έχει αναγνωριστεί διεθνώς για μελέτες της πάνω στον άγγλο συγγραφέα. Ανάμεσα στα σχέδια συγκαταλέγονται και οι προβολές παραστάσεων σε βίντεο, καθώς και άλλες

---

<sup>881</sup> [Ανυπόγραφο], «Η επιστροφή του Χάρολντ Πίντερ», *Απογευματινή*, 27.10.1991.

<sup>882</sup> [Ανυπόγραφο], «Πίντερ στο Ελυζέ. Σαίξπηρ στο Εθνικό. *Επίδειξη μόδας-Νάνοι*, *Προδοσία*: Φεστιβάλ με τρία έργα σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη», *Η Καθημερινή*, 7.3.1991.

<sup>883</sup> Βλ. Μαίρη Παπαγιαννίδου, «Τα 'αινίγματα' του Πίντερ», *Το Βήμα*, 17.3.1991.

<sup>884</sup> Βλ. Γιώργος Σαρηγιάννης, «Ο Βολανάκης επιστρέφει», *Τα Νέα*, 7.3.1991.

«πονηρές» ιδέες, όπως τις χαρακτήρισε ο Μ. Βολανάκης, αποφεύγοντας όμως να τις αναφέρει.<sup>885</sup>

Εν μέρει φιλοδοξία που υπερέβαινε τις οικονομικές και οργανωτικές δυνατότητες του θιάσου, εν μέρει επικοινωνιακό εύρημα, το Φεστιβάλ Πίντερ, ως συνδυασμός εναλλασσόμενου ρεπερτορίου και ποικίλων παράλληλων δράσεων δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ σε αυτήν την κλίμακα. Εντοπίσαμε πάντως μια ακόμα ομιλία, με τίτλο «Μια σημειωτική ανάγνωση των *Νάνων*», που έγινε από τη Μαρίκα Θωμαδάκη, λέκτορα τότε του Πάντειου Πανεπιστημίου, που επίσης μίλησε στο πλαίσιο της καθιερωμένης συζήτησης που διεξαγόταν στο θέατρο κάθε Πέμπτη, ενώ ως συνομιλητές συμμετείχαν ακόμα οι καθηγητές του Πάντειου Γιάγκος Ανδρεάδης και Γιώργος Βέλτσος.<sup>886</sup>

Ο Βολανάκης υπέγραφε τη μετάφραση, τη σκηνοθεσία και τη μουσική επιμέλεια των δύο μονοπράκτων, τα οποία γράφτηκαν περίπου την ίδια εποχή, το 1960 και το 1961 αντίστοιχα. Συγκεκριμένα, οι *Νάνοι* που ο Πίντερ είχε ξεκινήσει να γράφει υπό τη μορφή μυθιστορήματος στις αρχές της δεκαετίας του '50, πήραν μορφή θεατρικού έργου προορισμένου να παρουσιαστεί στο ραδιόφωνο<sup>887</sup> το 1960. Στην Ελλάδα παρουσιάστηκαν για πρώτη και μοναδική φορά από τον Βολανάκη, ο οποίος τους χαρακτήρισε έργο «ντοστογιεφσκικό». Στο έργο περιγράφεται η ιστορία τριών νεαρών φίλων, η προσαρμογή τους στον κόσμο των ενηλίκων και η συντριβή τους, «το τέλος μιας φιλίας και η παραφροσύνη ενός απ' αυτούς σαν μόνη λύση υγείας».<sup>888</sup> Το ανέβασμα στηρίχθηκε στην ανάγνωση του μυθιστορήματος, από το οποίο, μάλιστα, χρησιμοποιήθηκαν και κάποια αποσπάσματα ως συνδεδετικά μεταξύ των σκηνών.<sup>889</sup>

Όσο για την *Επίδειξη μόδας*, ήταν η δεύτερη «αναμέτρηση» του σκηνοθέτη με το έργο, μετά την επιτυχημένη παράσταση του ΚΘΒΕ, αυτή τη φορά με έναν ελεύθερο θίασο και με λιγότερο διάσημους πρωταγωνιστές. Όπως σημείωνε ο Βολανάκης στη συνέντευξη Τύπου:

<sup>885</sup> [Ανυπόγραφο], «Πίντερ στο Ελυζέ. Σαίξπηρ στο Εθνικό...», ό.π.

<sup>886</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Παράσταση-συζήτηση», *Μεσημβρινή*, 28.3.1991.

<sup>887</sup> Οι *Νάνοι* παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στο Τρίτο Πρόγραμμα του BBC, στις 2 Δεκεμβρίου 1960 και σε νέα εκδοχή, αυτή τη φορά για τη σκηνή, στο New Arts Theatre στο Λονδίνο, στις 18 Σεπτεμβρίου 1963.

<sup>888</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Επιστροφή Βολανάκη με Πίντερ», *Ελευθεροτυπία*, 7.3.1991.

<sup>889</sup> Βλ. Ελένη Παπασωτηρίου, «Ξεκινάει το Σάββατο σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη Φεστιβάλ έργων Πίντερ», *Μεσημβρινή*, 7.3.1991.

Το έργο ήταν η απάντηση του Πίντερ στο αγγλικό θέατρο που είχε κατακλυστεί την περίοδο εκείνη (1960), από λαϊκά ρεαλιστικά έργα και η απόφασή του να συγκρουστεί με το αγγλικό θεατρικό κατεστημένο και να γράψει μια κωμωδία όπως εκείνος την εννοούσε. Τα πάντα υπονοούνται και υποβόσκουν, μια που ο Πίντερ χρησιμοποιεί τη γλώσσα εξίσου για να εκφράζει αλλά και για να αποκρύπτει.<sup>890</sup>

Ο σκηνοθέτης δήλωσε ότι θεωρεί την *Επίδειξη μόδας* «ένα από τα καλύτερα έργα του Πίντερ», μια «κωμωδία ‘καλών τρόπων’», που αποτελεί «ένα πάμφωτο αίνιγμα και μυστήριο της προσαρμογής του έρωτα σε κοινωνικές νόρμες».<sup>891</sup>

Σε μια πρώτη ματιά, τα έργα, τουλάχιστον θεματολογικά, δεν μοιάζουν καθόλου, οπότε ανακύπτει το ερώτημα γιατί ο Βολανάκης επέλεξε να τα συνδυάσει σε ενιαία παράσταση. Όπως δήλωσε στη συνέντευξη Τύπου, η επιλογή των τριών<sup>892</sup> έργων έγινε γιατί «έχουν σαν κοινό χαρακτηριστικό, την παράλληλη δράση σε δύο διαφορετικούς χώρους».<sup>893</sup> Επιπρόσθετα, ο τίτλος υποδηλώνει ότι τα δύο έργα αποτελούν και δύο αινίγματα, που ο θεατής θα κληθεί να λύσει, ξεδιαλώνοντας ο ίδιος την αλήθεια από το ψέμα.

Ο Γιάγκος Ανδρεάδης σημειώνει χαρακτηριστικά για τα δύο έργα:

σε μια εποχή που κινδυνεύουμε να παγιδευθούμε από την ψευδαίσθηση κάποιας επαρκούς γνώσης, ο Πίντερ μας ευεργετεί εξαναγκάζοντάς μας να πράξουμε εκείνο το οποίο αυτοβούλως επέλεξαν άλλοτε ως αφετηρία οι στοχαστές: να παραδοθούμε ελεύθεροι στην άγνοια.<sup>894</sup>

Τι σηματοδοτεί, λοιπόν, η «Τριάδα των *Νάνων*;», αναρωτιέται ο κριτικός, για να απαντήσει ότι «το βάθος της Τριάδας είναι Μονάδα [...]. Οι τρεις είναι ένας και ο ένας κανένας, πορεία όχι απλώς λογική αλλά έλλογη μαζί και βιωματική προς το μηδέν».<sup>895</sup> Αυτόν τον «έναν», άλλωστε, επεσήμανε και ο Βολανάκης στη συνέντευξη Τύπου, λέγοντας ότι «οι τρεις χαρακτήρες του έργου είναι τρεις μορφές του ίδιου του Πίντερ»,<sup>896</sup> ο οποίος εμπνεύστηκε το έργο με αφετηρία προσωπικές του εμπειρίες. Ο Λέανδρος Πολενάκης από την άλλη, ανέτρεξε στο ποίημα του Λόρκα «Θρύλος και

<sup>890</sup> [Ανυπόγραφο], «Αφιέρωμα στο συγγραφέα του Παραλόγου», *Επικαιρότητα*, 8.3.1991.

<sup>891</sup> Βλ. Ελένη Παπασωτηρίου, «Ξεκινάει το Σάββατο σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη...», ό.π.

<sup>892</sup> Ως τρίτο έργο εννοούσε την *Προδοσία* που επρόκειτο να ανεβάσει.

<sup>893</sup> Βλ. Ελένη Παπασωτηρίου, «Ξεκινάει το Σάββατο σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη...», ό.π.

<sup>894</sup> Γιάγκος Ανδρεάδης, «*Δύο αινίγματα* (και ένα τρίτο)», *Μεσημβρινή*, 1.4.1991.

<sup>895</sup> Ό.π.

<sup>896</sup> Βλ. Ελένη Παπασωτηρίου, «Ξεκινάει το Σάββατο σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη...», ό.π.

κύκλος των τριών φίλων' [...], όπου ο Λορένθο, ο Εμίλιο κι ο Ενρίκε κατέρχονται μέχρι τα έσχατα της διάσπασης σε τρία μιας αρχικής ενότητας, για να ξαναβρεθούν, ανόργανη ύλη, την ώρα του θανάτου. Όπως στους *Νάνους*, ο Λεν, ο Πητ και ο Μαρκ».<sup>897</sup>

Δύο «κλασικά πλέον μονόπρακτα του Πίντερ»,<sup>898</sup> χαρακτήριζε τους *Νάνους* και την *Επίδειξη μόδας* η Ροζίτα Σώκου, ενώ ο Βάιος Παγκουρέλης σημείωνε ότι τα έργα παρά τις αδυναμίες τους,

έχουν πραγματικά πολλά να πουν στο θεατή, ακόμα σήμερα, δεκαετίες ολόκληρες μετά τη συγγραφή τους. Κι έχουν να πουν και γιατί είναι «καινούρια» για τον έλληνα θεατή αλλά και γιατί προβάλλουν ανάγλυφα τις δύο όψεις του θεάτρου του Πίντερ, την όψη της απειλής και την όψη της βαθύτερης άγνοιας του ίδιου του ανθρώπινου «είναι».<sup>899</sup>

Την ίδια στιγμή, ένας συντηρητικός κριτικός όπως ο Περσεύς Αθηναίος, επεσήμαινε ότι τα μονόπρακτα, πέρα από τις απαιτήσεις που παρουσιάζουν σε σχέση με την ερμηνεία τους, απαιτούν «και θεατάς που θα μπορέσουν να τα δεχθούν. Διότι είναι δημιουργήματα γραμμένα διά να προβληματίζουν τον θεατή, να τον αναγκάσουν να σκεφθεί, να διεισδύσει στο πνεύμα του συγγραφέως, αλλά και στη δομή του μύθου».<sup>900</sup>

Για τον Μηνά Χρηστίδη, ωστόσο, το πρώτο μονόπρακτο θα ήταν προτιμότερο να λείπει, μια και οι *Νάνοι*, που γράφτηκαν αρχικά για να παιχτούν στο ραδιόφωνο, συνιστούν «μια 'ειδική' δοκιμή», μια «άσκηση» που κάνει ο Πίντερ «περισσότερο με τον εαυτό του», ενδιαφέρουσα αλλά ημιτελή, που θα απαιτούσε για μια ολοκληρωμένη απόδοσή του τρεις «πολύ καλούς ηθοποιούς».<sup>901</sup> Αντίθετα, ο Πολενάκης φαίνεται να το προτιμά έναντι του συμβατικότερου δεύτερου μονόπρακτου, το οποίο «δεν ξαφνιάζει τόσο με την αναρχική δομή του, ακολουθώντας ένα 'χρόνο' πιο προσαρμοσμένο στην καθημερινή τάξη, περισσότερο βατό», τη στιγμή που στους *Νάνους* πραγματοποιείται μια «φανταστική περιπλάνηση σ' ένα τοπίο παγωμένου χρόνου κι αδιαίρετης μνήμης όπου παρελθόν, παρόν και

<sup>897</sup> Λεάνδρος Πολενάκης, «Αναζητώντας το χαμένο χρόνο. Πίντερ στο Ελυζέ σε σκηνοθεσία Βολανάκη», *Η Αυγή*, 28.3.1991.

<sup>898</sup> Ροζίτα Σώκου, «Τραγωδία στον Πίντερ», *Απογευματινή*, 21.4.1991.

<sup>899</sup> Βάιος Παγκουρέλης, «Ένα γεγονός...», *Ελεύθερος Τύπος*, 1.4.1991.

<sup>900</sup> Περσεύς Αθηναίος, «Δύο αινίγματα: *Νάνοι-Επίδειξη μόδας*», *Ελεύθερη Ώρα*, 12.5.1991.

<sup>901</sup> Μηνάς Χρηστίδης, «Συγκινήσεις και πειραματισμοί. Τα παιχνίδια του Πίντερ», *Ελευθεροτυπία*, 19.3.1991.

μέλλον συμπλέκονται κι όπου μπορείς να ‘κατασκευάσεις’ τα περασμένα όπως ακριβώς ‘σχεδιάζεις’ τα μελλούμενα».<sup>902</sup> Στην επίδραση του χρόνου πάνω μας στάθηκε και ο Αθηναίος, σημειώνοντας ότι στους *Νάνους* ο συγγραφέας

εφιστά την προσοχή μας στον συλλογισμό του: ότι είμαστε πάντα οι αυτοί που ήμασταν και πριν δέκα ή και περισσότερα χρόνια ή και λιγότερα. Κι όπως επιμένει να τονίζει: Αυτό που φαίνεται να είσαι μεταβάλλεται τόσο γρήγορα. Ο χρόνος διά τον Πίντερ, ήταν ένα συνεχές αγχώδες πρόβλημα.<sup>903</sup>

Όσο για την *Επίδειξη μόδας*, ο ίδιος κριτικός επεσήμανε τη σχέση του με το σήμερα που προκύπτει και από τους αναγνωρίσιμους χαρακτήρες του αλλά και από τον καθημερινό τους διάλογο.<sup>904</sup> Έξοχο μονόπρακτο χαρακτήρισε η Σώκου την *Επίδειξη μόδας*: «Μια μοντέρνα ...κλασική κωμωδία που αστράφτει από τεχνική και εξυπνάδα».<sup>905</sup>

Πέρα από την παρατήρηση του Χρηστίδη, που αφορά, όπως θα δούμε παρακάτω, κυρίως τις αδύναμες ερμηνείες των τριών νέων ηθοποιών, οι κριτικοί εκφράζονται θετικά για τα δύο μονόπρακτα και για την επιλογή τους από τον Βολανάκη, αφού και «η δυναμική τους τα κάνει να συγκαταλέγονται χωρίς αμφιβολία στα πιο ενδιαφέροντα, ίσως, κείμενα του συγγραφέα».<sup>906</sup>

### 3.2.4.2. Η κριτική για την παράσταση

Όσον αφορά στη σκηνοθετική ερμηνεία των δύο μονοπράκτων από τον Βολανάκη, τα σχόλια ήταν θετικά από την πλευρά της κριτικής, ενώ κάποιες επιφυλάξεις που διατυπώθηκαν αφορούσαν στην απόδοση των ηθοποιών. Ο Ανδρεάδης, εκφράζοντας ανεπιφύλακτα τον θαυμασμό του στο πρόσωπο του Βολανάκη, μίλησε για μια δουλειά που «δεν μπορεί [...], παρά να επιβάλλει δικτατορικά περίπου, το σεβασμό», λόγω της εξαιρετικής της ποιότητας.<sup>907</sup>

Σύμφωνα με την περιγραφή του Πολενάκη, η σκηνοθεσία των *Νάνων*, την οποία και επαίνεσε, στηρίχθηκε στην ιδέα του «αντιλυρισμού» και της «άρνησης του

<sup>902</sup> Λεάνδρος Πολενάκης, «Αναζητώντας το χαμένο χρόνο...», ό.π.

<sup>903</sup> Περσεύς Αθηναίος, «*Δύο ανήγματα: Νάνοι-Επίδειξη μόδας*», ό.π.

<sup>904</sup> Ό.π.

<sup>905</sup> Ροζίτα Σώκου, «Τραγωδία στον Πίντερ», ό.π.

<sup>906</sup> Βάιος Παγκουρέλης, «Ένα γεγονός...», ό.π.

<sup>907</sup> Βλ. Γιάγκος Ανδρεάδης, «*Δύο ανήγματα* (και ένα τρίτο)», ό.π.

συναίσθηματος», ενώ η σκηνοθεσία της *Επίδειξης μόδας*, ακολουθώντας τον «αντίθετο δρόμο, μιας συνεχούς προσθετικής, του ενός προσωπείου πάνω από τ' άλλο, έχοντας προφανή σκοπό την περι-γραφή», ήταν άλλοτε συμβατή με το έργο και άλλοτε όχι, «με τελική αποτίμηση πάντως όχι αρνητική στο δυσπρόσιτο αυτό κείμενο».<sup>908</sup> Σύμφωνα με τον Παγκουρέλη, ο Βολανάκης κατάφερε και «'χόρδισε' το θέαμα πάνω ακριβώς στα μέτρα των δύο μονοπράκτων»,<sup>909</sup> ενώ το αποτέλεσμα της σκηνοθεσίας κρίθηκε από τις υποκριτικές δεξιότητες των ερμηνευτών.

Οι απόψεις της κριτικής, ωστόσο, σε σχέση με τις ερμηνείες των ηθοποιών παρουσίασαν αξιοσημείωτες αποκλίσεις. Οι Πολενάκης και Παγκουρέλης συμφώνησαν στο ότι οι νεαροί ηθοποιοί που υποδύθηκαν τους τρεις φίλους στους *Νάνους*, κατάφεραν να αναδείξουν τη γραμμή της σκηνοθεσίας, επιτυγχάνοντας, σύμφωνα με τον Παγκουρέλη, «ισουΰψεις –και δημιουργικές– αποδόσεις, μέσα σ' ένα κλίμα ψυχρής 'αγνωσίας' και αδιόρατης αντιπαράθεσης, φτιαγμένο από τους ίδιους...».<sup>910</sup> Αντίθετα, στην *Επίδειξη μόδας* οι πιο έμπειροι ηθοποιοί, και ειδικότερα οι θιασάρχες Βασιλάκου και Χριστοδούλου, δεν κατάφεραν να υποστηρίξουν την ιδέα του σκηνοθέτη και έμοιαζαν, κατά τον ίδιο κριτικό, «τελείως ξένοι με το έργο και το ύφος της παράστασης»,<sup>911</sup> αντίθετα με τους δύο νεότερους, τον «εκπληκτικό» Μηνά Κωνσταντόπουλο και τον «ταλαντούχο» Αντώνη Δημητρίου.<sup>912</sup>

Ο Χρηστίδης, που επίσης βρήκε «έξοχο» τον Κωνσταντόπουλο, αποτίμησε με τελείως διαφορετικό τρόπο το σκηνικό αποτέλεσμα των δύο μονοπράκτων. Εξέφρασε τη άποψη ότι οι ερμηνευτικές επιδόσεις του Βασίλη Στογιαννίδη, του Νίκου Καραγεώργου και του Γιάννη Δέδε ήταν «μαθητικές»: «Είχα συνεχώς την εντύπωση ότι έβλεπα τρεις μαθητές στις εξετάσεις τους – και πίσω τους φανερό σε κάθε λέξη και σε κάθε τους κίνηση, το δάσκαλό τους». Αντίθετη προς τον «ερασιτεχνισμό» των *Νάνων* βρήκε την *Επίδειξη μόδας* «με την πολύ καλή παράσταση όλων των ηθοποιών».<sup>913</sup> Η Σώκου έκανε θετικά σχόλια για όλους τους ερμηνευτές, ενώ ξεχώρισε και αυτή τον Κωνσταντόπουλο, τον οποίο βρήκε «σε θαυμάσια φόρμα σε ένα ρόλο που κατάφερε να εξαντλήσει χωρίς να εξαντληθεί ο ίδιος».<sup>914</sup> Ο Αθηναίος, τέλος, αναφέρθηκε στα «ήπια ασκητικά μέσα» και στον «σωστό τονισμό του

<sup>908</sup> Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης, «Αναζητώντας το χαμένο χρόνο...», ό.π.

<sup>909</sup> Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Ένα γεγονός...», ό.π.

<sup>910</sup> Ό.π.

<sup>911</sup> Ό.π.

<sup>912</sup> Ό.π.

<sup>913</sup> Μηνάς Χρηστίδης, «Συγκινήσεις και πειραματισμοί. Τα παιχνίδια του Πίντερ», ό.π.

<sup>914</sup> Ροζίτα Σώκου, «Τραγωδία στον Πίντερ», ό.π.

λόγου»<sup>915</sup> της Βασιλάκου για την ερμηνεία του μοναδικού γυναικείου ρόλου στην *Επίδειξη μόδας*. Τελικά, το κοινό σημείο που εντοπίζουμε στις κριτικές είναι η αναγνώριση της επιτυχημένης ερμηνείας του Κωνσταντόπουλου στο ρόλο του Χάρι.

Δυστυχώς, στις κριτικές που μελετήσαμε δεν υπάρχουν ιδιαίτερες αναφορές στα σκηνικά του Γιώργου Πάτσα, ούτε και στη μετάφραση του Βολανάκη. Μόνο γενικόλογες αποτιμήσεις.

Τα *Δύο αινίγματα* δεν ξεπέρασαν ένα μήνα παραστάσεων, προφανώς εξαιτίας του απροσδόκητου θανάτου του ενός από τους ηθοποιούς των *Νάνων*, του Γιάννη Δέδε,<sup>916</sup> αλλά και της επικείμενης λήξης της χειμερινής σαιζόν. Οι κριτικοί στους οποίους αναφερθήκαμε, δεν αναφέρουν τίποτα για την ανταπόκριση του κοινού. Ωστόσο, εντοπίζουμε ένα δημοσίευμα στο *Έθνος* όπου ο συντάκτης, μιλώντας για την πρεμιέρα της παράστασης, επιχείρησε μια σύγκριση ανάμεσα στα δύο μονόπρακτα με βάση «τα άμεσα σχόλια του κοινού». Το «πόρισμα» ήταν ότι το κοινό προτίμησε την *Επίδειξη μόδας* έναντι των πιο δυσνόητων *Νάνων*. Η *Επίδειξη μόδας* «προκάλεσε στην πλατεία και τον εξώστη του θεάτρου σύντομα γέλια [...]. Η γοργή εξέλιξη της ιστορίας, η ταυτόχρονη αντιπαράθεση των σκέψεων και δρώμενων [...] και ασφαλώς οι ερμηνείες» των τεσσάρων ηθοποιών, «συνέβαλαν καθοριστικά στο αποτέλεσμα της θερμής ανταπόκρισης του κοινού, που αποτελούνταν κατά το πλείστον από νέους».<sup>917</sup>

Φυσικά, δεν μπορούμε να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα για την ανταπόκριση του κοινού, βασιζόμενοι σε ελάχιστα στοιχεία. Φαίνεται, πάντως, ότι το εγχείρημα του Φεστιβάλ Πίντερ δεν είχε την απήχηση που του άξιζε (ίσως αυτό υπαινίσσεται και ο Περσεύς Αθηναίος μιλώντας για έργα που απαιτούν «θεατάς που θα μπορέσουν να τα δεχθούν»). Ούτε όμως και από την Πολιτεία υπήρξε υποστήριξη, όπως επισημαίνει η Σώκου, η οποία αναρωτιόταν στο τέλος της κριτικής της:

Όλες αυτές οι θαυμάσιες παραστάσεις<sup>918</sup> του θιάσου [...] τι ανταπόκριση βρήκαν; Κούνησαν το δαχτυλάκι τους οι υπεύθυνοι; Ε, λοιπόν, σας το λέω εγώ: Τίποτε δεν

<sup>915</sup> Βλ. Περσεύς Αθηναίος, «*Δύο αινίγματα...*», ό.π.

<sup>916</sup> Ο Γιάννης Δέδες σκοτώθηκε σε τροχαίο.

<sup>917</sup> [Ανυπόγραφο], «Καλή αρχή στο Φεστιβάλ Πίντερ», *Έθνος*, 11.3.1991.

<sup>918</sup> Αναφέρεται και στην παράσταση της *Κάνπαντα* του Μπέρναρ Σο, που προηγήθηκε του Φεστιβάλ Πίντερ.

έγινε. Απίστευτο και βαθύτατα θλιβερό. Αυτοί οι «γνωμοδότες» πλέον, δεν ντρέπονται καθόλου;<sup>919</sup>

Ενώ ο Παγκουρέλης, που θεωρεί τη δραστηριότητα του «Ελυζέ» ως ένα από τα «ελάχιστα αξιοσημείωτα θεατρικά γεγονότα» εκείνου του χειμώνα, επισημαίνει επίσης την αδιαφορία του Τύπου:

Φαίνεται ότι είναι στη μοίρα αυτού του τόπου τα αξιοσημείωτα θεατρικά γεγονότα να γίνονται μακριά από την κοσμικότητα, τις φωτογραφίες και τη δημοσιότητα (αν και αυτά έχουν περισσότερο από κάθε άλλον ανάγκη από τη δημοσιότητα, ώστε να γεφυρωθεί το χάσμα ανάμεσα στη δική τους ποιότητα και την ποσότητα των πολλών...). Μακριά από τις κεντρικές λεωφόρους και τα φώτα. Στις παρόδους και στα απόμερα θέατρα.<sup>920</sup>

Ο Βολανάκης, λοιπόν, συνέλαβε ένα φιλόδοξο σχέδιο, σε ένα «απόμερο» θέατρο που φιλοξενούσε ένα καινούριο σχήμα με πρωταγωνιστές νέους στην πλειοψηφία τους και κατά συνέπεια άπειρους, χωρίς τα εχέγγυα δηλαδή που θα του παρείχε η υποστήριξη κάποιου θεατρικού οργανισμού με κύρος. Η επιλογή του Πίντερ, ανάμεσα σε όλους τους σύγχρονους συγγραφείς, και η σκέψη να γίνει ένα μικρό φεστιβάλ με στόχο τη γνωριμία των ελλήνων θεατών με τη δραματουργία του, φανερώνει και τη βαθιά σχέση του Βολανάκη με τον άγγλο συγγραφέα, αλλά και την πεποίθησή του ότι το ελληνικό κοινό εκκρεμεί να τον γνωρίσει καλύτερα.

Η επιλογή της *Επίδειξης μόδας*, δεν έγινε μόνο για να ικανοποιήσει τα ερμηνευτικά ενδιαφέροντα των δύο θιασαρχών –αφού για αυτό το σκοπό θα ταίριαζε περισσότερο ένα μονόπρακτο με δύο πρωταγωνιστικούς ρόλους– φανερώνει και το έντονο σκηνοθετικό ενδιαφέρον του Βολανάκη για το συγκεκριμένο μονόπρακτο, που θα το «δίδασκε» για δεύτερη φορά σε έλληνες ηθοποιούς. Όσο για τους *Νάνους*, πρέπει να σημειώσουμε ότι το ανέβασε ένα χρόνο μετά την πρώτη του έκδοση στην αρχική του μορφή, αυτήν του μυθιστορήματος, το οποίο πολύ γρήγορα αναδείχτηκε και σε «best seller». Το «πρώτο και μοναδικό μυθιστόρημα»<sup>921</sup> του Πίντερ, μάλιστα, εκδόθηκε πολύ σύντομα και στα ελληνικά, σε μετάφραση του Παύλου Μάτεσι, λίγο

<sup>919</sup> Ροζίτα Σώκου, «Τραγωδία στον Πίντερ», ό.π.

<sup>920</sup> Βάιος Παγκουρέλης, «Ένα γεγονός...», ό.π.

<sup>921</sup> Βλ. Σ.[ούλα] Α.[λεξανδροπούλου], «Το 'πρώτο και μοναδικό' μυθιστόρημα του μεγάλου θεατρικού συγγραφέα. Όταν *Οι νάνοι* του Πίντερ μεταφράζονται από τον Μάτεσι», *Μεσημβρινή*, 30.3.1991.

καιρό μετά την παράσταση του «Ελυζέ». Οι *Νάνοι* που απασχόλησαν τον Πίντερ για ένα μεγάλο διάστημα της συγγραφικής του πορείας –από τις αρχές του '50 και για αρκετά χρόνια το άφηνε και το ξανάρχιζε προορίζοντάς το για άλλο μέσο κάθε φορά– μπορεί να μην κατατάσσονται στα «αριστουργήματά» του, αποτελούν όμως βασικό έργο για την κατανόηση της δραματουργίας του. Άρα και η επιλογή τους από τον Βολανάκη ήταν ορθά στοχευμένη, στην κατεύθυνση της γνωριμίας του κοινού με ένα αντιπροσωπευτικό κείμενο του συγγραφέα.

Με την παράσταση των *Δύο αινιγμάτων* ο Βολανάκης πρόσφερε δύο καινούργιες «αναγνώσεις» έργων του άγγλου συγγραφέα, μία εκ των οποίων αποτέλεσε και το πρώτο –και μόνο μέχρι σήμερα– ελληνικό ανέβασμα των *Νάνων*. Επιπρόσθετα, η ιδέα ενός Φεστιβάλ Πίντερ μπορεί να υλοποιήθηκε με ελάχιστα μέσα και λίγες εκδηλώσεις, ωστόσο έδωσε κάποια ώθηση στην πρόσληψη του Πίντερ στην Ελλάδα. Ακόμα και το έντυπο πρόγραμμα του Φεστιβάλ ήταν προσανατολισμένο στο να ενημερώσει για το σύνολο της δραματικής παραγωγής του Πίντερ, συμπεριλαμβάνοντας ένα γενικό άρθρο για την πορεία του συγγραφέα αναδημοσιευμένο από το περιοδικό *Θέατρο*, ένα κείμενο σχετικό με τη λειτουργία του χρόνου στα έργα του αναδημοσιευμένο από την έκδοση των *Παλιών καιρών* της Δωδώνης, και την ομιλία που έδωσε ο Πίντερ ως προσκεκλημένος του Φεστιβάλ Φοιτητικού Θεάτρου στο Old Vic το 1962, μία «από τις ελάχιστες φορές που έδωσε σαφείς και αυθεντικές νύξεις για την τέχνη του».<sup>922</sup> Το Φεστιβάλ Πίντερ δεν ήταν απλώς μια περιστασιακή ιδέα που συρρικνώθηκε στην υλοποίησή της, ο Βολανάκης επέμεινε σε αυτήν. Πράγματι, ένα χρόνο μετά, θα υπάρξει δεύτερη απόπειρα για ένα Φεστιβάλ Πίντερ, αυτή τη φορά στο θέατρο Πανελλήνιο.

### **3.2.5. Φεστιβάλ Πίντερ: δεύτερη απόπειρα (1992-1993)**

#### **3.2.5.1. Υποδοχή έργων και παραστάσεων**

Σχεδόν ένα χρόνο μετά τη λήξη των παραστάσεων στο «Ελυζέ», ο Μίνως Βολανάκης με την Κατερίνα Βασιλάκου θα μετατρέψουν έναν κινηματογράφο σε θέατρο στη λεωφόρο Συγγρού και θα επιχειρήσουν εκεί, ακόμα μια φορά, το Φεστιβάλ Πίντερ.

<sup>922</sup> Μίνως Βολανάκης, «Πίντερ: 'Γράφω για το Θέατρο...'», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Δύο αινιγμάτα (Νάνοι-Επίδειξη μόδας)*, Νέα Εταιρία Θεάτρου, Θέατρο Ελυζέ, Αθήνα: Μάρτιος 1991.

Το νέο θέατρο Πανελλήνιο εγκαινιάστηκε στις 2 Απριλίου 1992, ξεκινώντας με το Φεστιβάλ Πίντερ, και συγκεκριμένα με το δίπτυχο *Νάνοι* και *Εραστής*. Στους *Νάνους* που παρουσιάστηκαν σε επανάληψη, ο Νίκος Σταγόπουλος συμπλήρωσε τη διανομή,<sup>923</sup> ενώ στον *Εραστή* τους δυο βασικούς ρόλους ανέλαβαν οι Κατερίνα Βασιλάκου (Σάρα) και Τάκης Χρυσικάκος (Ρίτσαρντ), με τον Νίκο Καραγεώργο στον ρόλο του Τζον.

Ο θιάσος είχε προγραμματίσει να παρουσιάσει στην ίδια θεατρική σαιζόν την *Επίδειξη μόδας*, με την Βασιλάκου στο ρόλο της Στέλλα και τον Κωνσταντόπουλο στο ρόλο του Χάρι, καθώς και το *Ένας ασήμαντος πόνος* με την Κάκια Αναλυτή στο ρόλο της Φλώρα και τον Ηλία Λογοθέτη στο ρόλο του Έντουαρντ, παραστάσεις για τις οποίες δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε καμία κριτική ή σχετική δημοσίευση.<sup>924</sup> Ωστόσο, οι παραπάνω διανομές είναι καταγεγραμμένες στο αντίστοιχο πρόγραμμα που φυλάσσεται στο Θεατρικό μουσείο. Την επόμενη χειμερινή περίοδο, παρουσιάστηκαν αρχικά τα έργα *Ένας ασήμαντος πόνος*<sup>925</sup> και *Εραστής*,<sup>926</sup> με διαφορετικές διανομές. Ωστόσο, και πάλι δεν εντοπίζουμε κριτικές ή δημοσιεύσεις σχετικές με τις παραστάσεις της *Επίδειξης μόδας* και των *Νάνων*, οι οποίες είχαν ήδη ανακοινωθεί με την έναρξη της δεύτερης χρονιάς του Φεστιβάλ Πίντερ. Φαίνεται ότι υπήρχε η σκέψη να παρουσιαστεί και «κάποιο από τα μεγάλα έργα του συγγραφέα»,<sup>927</sup> αλλά κάτι τέτοιο τελικά δεν έγινε. Υποθέτουμε ότι οι συνεχείς οχλήσεις της αστυνομίας, με αποκορύφωμα τη σύλληψη της Βασιλάκου,<sup>928</sup> με την αιτιολογία ότι δεν είχε στην κατοχή της άδεια λειτουργίας του θεάτρου, αλλά και η έλλειψη οικονομικών μέσων αποτέλεσαν ικανούς λόγους για να ανατραπεί ο αρχικός προγραμματισμός του θιάσου. Επιπρόσθετα, λόγω της μεγάλης χρονικής έκτασης μέσα στην οποία ολοκληρώθηκε το Φεστιβάλ Πίντερ, πολλοί ηθοποιοί εναλλάχθηκαν στους ρόλους των μονοπράκτων που παρουσιάστηκαν.<sup>929</sup> Δυστυχώς, αυτή τη φορά οι

<sup>923</sup> Μπήκε στη θέση του Γιάννη Δέδε αλλά ερμήνευσε τον ρόλο του Λεν, με Πητ τον Βασίλη Στογιαννίδη και Μαρκ τον Νίκο Καραγεώργο.

<sup>924</sup> Ας σημειώσουμε ότι υπάρχει η πιθανότητα ακόμα και να μην ολοκληρώθηκε ο προγραμματισμός του θιάσου.

<sup>925</sup> Με την Κάκια Αναλυτή στο ρόλο της Φλώρα, τον Βασίλη Διαμαντόπουλο στο ρόλο του Έντουαρντ και τον Βασίλη Στογιαννίδη στο ρόλο του Σπιρτοπώλη, τον οποίο αναλαμβάνει στη συνέχεια ο Αλέξανδρος Κομπόγιωργας.

<sup>926</sup> Με την Βασιλάκου στο ρόλο της Σάρα και τον Φίλιππο Σοφιανό στο ρόλο του Ρίτσαρντ μέχρι τις 21.1.1993, όταν τον ρόλο ανέλαβε ο Ιωσήφ Λιζάρδης. Τον ρόλο του Τζον αρχικά ανέλαβε ο Νίκος Καραγεώργος και στη συνέχεια ο Στέφανος Κοσμιδής.

<sup>927</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Ένα θέατρο γεννιέται», *Ριζοσπάστης*, 1.4.1992.

<sup>928</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Συνέλαβαν την Βασιλάκου επί σκηνής», *Τα Νέα*, 7.12.1992 και Γιώργος Σαρηγιάννης, «Κατερίνα Βασιλάκου: 'Ανασφαλής στη χώρα μου'», *Τα Νέα*, 8.12.1992.

<sup>929</sup> Βλ. Παραστασιογραφία, κεφ. 6.1.

παραστάσεις δεν φαίνεται να απασχόλησαν ιδιαίτερα την κριτική. Το ίδιο και τη χειμερινή σαιζόν που ξεκίνησε στις 21 Νοεμβρίου 1992 με το δίπτυχο *Ένας ασήμαντος πόνος* και *Εραστής*, εντοπίζουμε ελάχιστα δημοσιεύματα.

«Ο Βολανάκης ανοίγει θέατρο»<sup>930</sup> και «Ένα θέατρο γεννιέται»<sup>931</sup> τιτλοφορούνταν δύο από τα δημοσιεύματα που ανακοίνωναν τη συνέχιση του Φεστιβάλ Πίντερ στο θέατρο Πανελλήνιο. Σε συνέντευξη Τύπου που παραχώρησε ο Βολανάκης πριν την έναρξη των παραστάσεων του δίπτυχου *Νάνοι* και *Εραστής*, του οποίου υπέγραφε τη μετάφραση, τη σκηνοθεσία και τη μουσική επιμέλεια, θύμιζε ότι «ο Πίντερ έχει αναγνωριστεί ως ένας από τους πιο σημαντικούς νέους συγγραφείς και από ορισμένους έχει ήδη χαιρετιστεί σαν ο πιο δημιουργικός από τους ζωντανούς άγγλους συγγραφείς»,<sup>932</sup> υπερασπίζοντας την προτίμησή του ή ακόμα και την εμμονή του στον συγκεκριμένο συγγραφέα.

Δύο είναι οι κριτικές που εντοπίσαμε για την παράσταση των παραπάνω μονοπράκτων, και αμφότερες χαιρέτησαν την «νέα καλλιτεχνική εξόρμηση»<sup>933</sup> του Βολανάκη. Σύμφωνα με τον Μαργαρίτη, οι ερμηνείες των Στογιαννίδη, Καραγεώργου και Σταγόπουλου δεν κατάφεραν να ισοσταθμίσουν το «εγγενές ελάττωμα» των *Νάνων* να προέρχονται από μυθιστόρημα, που θα απαιτούσε «‘θηριώδεις’ ηθοποιούς, για να μη μεταβληθεί σε πληκτικό άκουσμα». Αντίθετα, εξέφρασε τον θαυμασμό του για τον *Εραστή*, μιλώντας για «ένα θεατρικό κομψοτέχνημα και ως γράψιμο και ως παράσταση», όπου οι δύο έμπειροι καλλιτέχνες, Βασιλάκου και Χρυσικάκος, «πρόβαλαν την επιδεξιότητα όχι μόνο των λέξεων αλλά και το ανθρώπινο δυσπόστατο: το ‘ενσυνείδητο’ και το ‘ασυνείδητο’».<sup>934</sup>

Η Μαρίκα Θωμαδάκη, από την άλλη, μίλησε με ιδιαίτερα εγκωμιαστικά σχόλια για τη σκηνοθεσία του Βολανάκη που κατάφερε να ξεπεράσει ακόμα και τις δραματουργικές αδυναμίες των *Νάνων*:

Η σκηνοθεσία του κ. Βολανάκη φέρει τη σφραγίδα της ιδιοφυΐας του σκηνοθέτη. Στηρίζεται στην υποκριτική διδασκαλία που δίνει άριστα σκηνικά αποτελέσματα και ξεμπερδεύει το αμφίσημο του λόγου. Ωστόσο, η δομική κατάσταση του έργου παρουσιάζει μεγάλες δυσκολίες προσέγγισης και σκηνικής απόδοσης. Η σκηνοθεσία

<sup>930</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Ο Βολανάκης ανοίγει θέατρο», *Ελεύθερος Τύπος*, 1.4.1992.

<sup>931</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Ένα θέατρο γεννιέται», ό.π.

<sup>932</sup> [Ανυπόγραφο], «Ένα θέατρο γεννιέται», ό.π.

<sup>933</sup> Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «*Νάνοι-Εραστής* [sic]», *Τα Νέα*, 11.4.1992.

<sup>934</sup> Ό.π.

του κ. Βολανάκη κατορθώνει να ξεπεράσει και αυτό το εμπόδιο χάρη στο υπερρεαλιστικό στοιχείο που δίνει στο δραματικό χώρο ονειρικές διαστάσεις χωρίς να χάνεται η πραγματικότητα του χώρου της σκηνής χάρη στη σύμβαση και τον αδρό διαχωρισμό μεταξύ σκηνής και πλατείας.<sup>935</sup>

Η κριτική αναφέρθηκε αναλυτικά στις ερμηνείες των τριών ερμηνευτών των *Νάνων* και κυρίως σε αυτήν του Νίκου Καραγεώργου, τον οποίο και σαφώς ξεχώρισε. Μίλησε για μια μοναδική ερμηνεία, όπου ο πολύ νέος αυτός ηθοποιός, ακολουθώντας τις οδηγίες του Βολανάκη και «χωρίς να χάνει ούτε μία νότα από την παρτιτούρα του Πίντερ», καταφέρνει να μείνει αξέχαστος στον θεατή που θα παρακολουθήσει την παράσταση.<sup>936</sup> Όσο για τον *Εραστή*, η Θωμαδάκη σημείωσε ότι «η σκηνοθεσία του Μίνου Βολανάκη εμφανίζει και αξιοποιεί όλες τις πλευρές του έργου με αποκορύφωμα τις στιγμές που ανοίγονται σε προοπτικές έντασης και αναμονής με έντονα στοιχεία ‘σασπένς’». Ακόμη, χαρακτήρισε άψογη την ερμηνεία της Βασιλάκου, ενώ για τον παρτεναίρ της, Τάκη Χρυσικάκο, ανέφερε ότι ποτέ δεν τον «έχουμε ξαναδεί έτσι, τόσο ειλικρινή και ‘αφτιασίδωτο’ ηθοποιό».<sup>937</sup> Σε σχέση με τα σκηνικά του Γιώργου Πάτσα δεν έχουμε επαρκείς πληροφορίες, πάντως κανένας κριτικός δεν ανέφερε κάτι αρνητικό.

Σε συνέντευξη Τύπου στην έναρξη της δεύτερης χρονιάς του Φεστιβάλ Πίντερ, ο Βολανάκης δήλωνε τα παρακάτω:

Ο Πίντερ σήμερα είναι ο μόνος από τους ζώντες ποιητές του θεάτρου, πλέον πρωτοποριακός για την εποχή του. Ένας ποιητής που ερχόμενος σ’ επαφή με τη γυμνή πραγματικότητα δημιουργεί καινούριους τρόπους πρόσληψής της και μέσα από ασήμαντα πράγματα κάνει τις πιο αποκαλυπτικές σκέψεις. Χαρακτηριστικό του ποιητή στο θέατρο είναι το παράδοξο κι αυτή η παράξενη αίσθηση της στιγμής της παραφροσύνης του είναι βαθύτατα κωμική.<sup>938</sup>

Ο Βολανάκης χαρακτήρισε το *Ένας ασήμαντος πόνος*, που σκηνοθετούσε ξανά μετά από δεκαέξι χρόνια, «τραγωδία με τον ορισμό του Αριστοτέλη, αλλά πιο αμείλικτη,

<sup>935</sup> Μαρίκα Θωμαδάκη, «Θέατρο Πανελλήνιο – Φεστιβάλ Πίντερ: Οι Νάνοι, Ο Εραστής», *Νέα Εστία*, 1.6.1992.

<sup>936</sup> Ο.π.

<sup>937</sup> Ο.π.

<sup>938</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Φεστιβάλ Πίντερ στο Πανελλήνιο», *Μεσημβρινή*, 20.11.1992.

χωρίς κανέναν οίκτο»,<sup>939</sup> ενώ για την επιλογή του Διαμαντόπουλου στο ρόλο του Έντουαρντ –έναν ρόλο που είχε ερμηνεύσει στο ΚΘΒΕ το 1976– σημείωσε ότι: «Η ερμηνεία αυτή δεν έπρεπε να χαθεί [...]. Έπρεπε να τη γνωρίσουν οι νεότεροι».<sup>940</sup>

Αυτό που επισημάνθηκε ότι συνέδεε τον *Εραστή* με τον *Ασήμαντο πόνο* ήταν «η έγνοια του συγγραφέα τους για μια βαθύτατη κριτική της κοινωνίας»<sup>941</sup> αλλά και η διακωμώδησή της.<sup>942</sup> Από την έναρξη της δεύτερης χρονιάς του Φεστιβάλ Πίντερ στο «Πανελλήνιο» ανακοινώθηκε ότι τα δύο μονόπρακτα θα παρουσιάζονταν μαζί για τριάντα τέσσερις παραστάσεις και ότι στη συνέχεια θα παίζονταν σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με τους *Νάνους* και την *Επίδειξη μόδας*, ενώ παράλληλα θα πραγματοποιούνταν προβολές ταινιών και παραστάσεων του Πίντερ, διαλέξεις και συζητήσεις. Αυτές οι «παράλληλες εκδηλώσεις» είναι πολύ πιθανό να μην πραγματοποιήθηκαν με τον τρόπο που είχαν εξαγγελθεί, μια και δεν εντοπίζουμε σχετικά δημοσιεύματα στον Τύπο.

Λόγω της έλλειψης ικανοποιητικών πληροφοριών σε σχέση με τις παραστάσεις των μονοπράκτων που παρουσιάστηκαν στο «Πανελλήνιο», είναι δύσκολο να μιλήσουμε με βεβαιότητα για την επιτυχία και την απήχυσή τους. Πάντως, η επιμονή στη χρήση του τίτλου Φεστιβάλ Πίντερ δείχνει ότι το όνομα του Πίντερ είναι ελκυστικό για το κοινό, έχει γίνει συνώνυμο του καλλιτεχνικού κύρους. «Κάποτε», έλεγε ο Βολανάκης,

τον θεωρούσαν «απαράδεκτα μοντέρνο». Σήμερα απλώς αντιλαμβανόμαστε ότι ο Πίντερ είναι ένας καθαρός ποιητής του θεάτρου. Δεν εννοώ ότι γράφει ωραία λόγια. Εννοώ ότι έχει μία φοβερή επαφή με την πραγματικότητα και ότι δημιουργεί, ποιεί νέους τρόπους σύλληψης της πραγματικότητας.<sup>943</sup>

Σίγουρα, η εμμονή του Βολανάκη στη διεξαγωγή ενός Φεστιβάλ, φανερώνει το ανεξάντλητο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον του για τον Πίντερ. Ο σκηνοθέτης και μεταφραστής των μονοπράκτων, δήλωνε χαρακτηριστικά ότι «οι παράλληλες παρουσιάσεις προσφέρουν γέφυρες συνεννόησης της κατανόησης και της

---

<sup>939</sup> Ο.π.

<sup>940</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Φεστιβάλ Πίντερ στο Πανελλήνιο», *Η Αυγή*, 20.11.1992.

<sup>941</sup> Ο.π.

<sup>942</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Φεστιβάλ Πίντερ στο Πανελλήνιο», *Μεσημβρινή*, ό.π.

<sup>943</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Πίντερ με Βολανάκη», *Τα Νέα*, 21.11.1992.

πραγματικής εκτίμησης των μεγάλων έργων».<sup>944</sup> Η συμβολή του, ωστόσο, στη βαθύτερη κατανόηση και ομαλότερη πρόσληψη του Πίντερ στην Ελλάδα, σημαντική και ουσιαστική, δεν έγκειται στη διοργάνωση αυτού του «Φεστιβάλ», αλλά στην ποιότητα και το βάθος των σκηνοθεσιών του.

Πάντως, μετά από κάποιες περιπέτειες που είχε η Κατερίνα Βασιλάκου τον Δεκέμβριο 1992 σε σχέση με την άδεια λειτουργίας του θεάτρου της,<sup>945</sup> οι παραστάσεις Πίντερ συνεχίστηκαν και μέσα στο 1993, η επωνυμία δηλαδή «Φεστιβάλ Πίντερ» συμπλήρωσε τρεις σαιζόν παρουσίας στη θεατρική ζωή της Αθήνας.

### 3.2.6. Συμπεράσματα

Η προφανής και κεντρικής σημασίας συμβολή του Βολανάκη στη βαθύτερη γνωριμία του ελληνικού κοινού με το έργο του Πίντερ έχει ήδη σχολιαστεί στις σελίδες που προηγήθηκαν. Μέσα στο αδιαμφισβήτητο μεγάλο εύρος των δραματουργικών του ενδιαφερόντων θα μπορούσαμε να πούμε ότι –όσον αφορά το σύγχρονο ξένο ρεπερτόριο– η συστηματική ενασχόλησή του με τον άγγλο δραματουργό μπορεί να συγκριθεί μόνο με την ενασχόλησή του με το έργο του Μπέρτολτ Μπρεχτ.<sup>946</sup>

Ωστόσο, η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης Βολανάκη και η ιδιαίτερη θέση της στην παρούσα διατριβή δεν συνδέεται μόνο με ποσοτικά κριτήρια. Η συνέπεια και η επιμονή του σκηνοθέτη στη διερεύνηση και ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων της πιντερικής δραματουργίας, όπως αυτή αποτυπώνεται σε συνεντεύξεις του, δελτία τύπου και κριτικές, αναδεικνύει και την ουσιαστική του σχέση με τον βρετανό συγγραφέα. Στις σκηνοθεσίες του –στο ποσοστό που μπορούμε να τις αναπλάσουμε βασιζόμενοι στις ελάχιστες πηγές μας– αποτυπώνεται η απόρριψη μιας σοβαροφανούς σκηνοθετικής οπτικής και η αποκάλυψη των ιδιαίτερων χιουμοριστικών στοιχείων όπως και του βρετανικού φλέγματος που διατρέχει το έργο του Πίντερ. Ένας τρόπος προσέγγισης που, ωστόσο, απαιτούσε τη σύμπραξη και συναίνεση των ηθοποιών με τους οποίους συνεργάστηκε. Κατά συνέπεια, δεν θα ήταν

<sup>944</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Οι ανοιξιάτικες πρεμιέρες, Κωτσόπουλος, Αξιώτη, Πίντερ και Μίλερ», *Τα Νέα*, 3.4.1992.

<sup>945</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Συνέλαβαν την Βασιλάκου επί σκηνής», ό.π. Γιώργος Σαρηγιάννης, «Κατερίνα Βασιλάκου: 'Ανασφαλής στη χώρα μου'», ό.π. και [Ανυπόγραφο], «Πανελλήνιο. Θέλουν να το κάνουν γκαράζ», *Τα Νέα*, 11.12.1992.

<sup>946</sup> Βλ. Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Μίνως Βολανάκης. Το πρόνομο της παρουσίας*, ό.π., σσ. 273-355.

άτοπο να υποστηρίξουμε ότι ο Βολανάκης συνέβαλε και στη διδασκαλία των ηθοποιών προς έναν τρόπο παιζίματος βασισμένου στην εκφραστική λιτότητα και εσωστρέφεια, πιο συμβατό με τις απαιτήσεις του θεάτρου του παραλόγου, αποσπώντας ερμηνείες που σχολιάστηκαν ιδιαίτερα από την κριτική.

Κάποιες από τις σκηνοθεσίες του αποτιμήθηκαν θετικότερα από ό,τι τα ίδια τα δραματικά κείμενα, τη σπουδαιότητα των οποίων υπερασπίστηκε ο ίδιος με κάθε δυνατό τρόπο. Ενδεικτική είναι η περίπτωση της *Επιστροφής*, έργο το οποίο υποστήριξε με εκτενείς συνεντεύξεις πριν την έναρξη των παραστάσεων, παρέχοντας με έναν τρόπο τα θεωρητικά εργαλεία σε κοινό και κριτικούς για να εμβαθύνουν σε ένα τόσο απαιτητικό κείμενο. Όταν, παρά τη δημοτικότητα της παράστασης, διαφάνηκε η δυσκολία του κοινού να αποδεχθεί την τόσο αντισυμβατική φύση του έργου, ο Βολανάκης μαζί με τους συνεργάτες του, ανταποκρινόμενος στην περίπτωση, πρότεινε στο κοινό την ανοιχτή συζήτηση, συμβάλλοντας στην εξοικείωση ενός αμύητου κοινού με το έργο ενός «δύσκολου» συγγραφέα και προωθώντας έτσι την πρόσληψη της δραματουργίας του.

Άλλωστε, ο Βολανάκης δεν ήταν απλώς ένας εμπνευσμένος σκηνοθέτης αλλά και ένας διανοούμενος με μεγάλη παιδεία. Γνώριζε σε βάθος το έργο του Πίντερ, πράγμα που του επέτρεπε να παίρνει πρωτοβουλίες, όπως στην περίπτωση των *Νάνων*, ενός αντιπροσωπευτικού αλλά αδύναμου έργου, όπου ο Βολανάκης επέλεξε να εμπλουτίσει το δραματικό κείμενο με αποσπάσματα από το ομότιτλο μυθιστόρημα, προδίδοντας έτσι την πρόθεσή του να το καταστήσει λιγότερο δυσνόητο, δείχνοντας το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για την πρόσληψη.

Μολονότι κατά τη δεκαετία του '70 παρουσιάστηκαν στη χώρα μας πέντε μόνο έργα του Πίντερ, τα τρία από αυτά ήταν σε σκηνοθεσία Βολανάκη. Ειδικότερα, οι *Δύο «απιστίες»* στο ΚΘΒΕ, που αποτέλεσαν την πρώτη παρουσίαση έργων του από ελληνική κρατική σκηνή, μπορούν να θεωρηθούν παράσταση σταθμός. Από τη μια μεριά έφεραν σε γόνιμη επαφή με τον Πίντερ χιλιάδες θεατών, ενώ από την άλλη «έπεισαν» την κριτική για τη δυνατότητα «ορθής» ερμηνείας του ιδιότυπου συγγραφέα. Οι απροκάλυπτες επευφημίες της κριτικής κατέστησαν τη σκηνοθεσία του Βολανάκη «υποδειγματική», σημείο αναφοράς για τις μεταγενέστερες σκηνοθεσίες των δύο μονοπράκτων.

Ένα επόμενο συμπέρασμα που συνάγεται από την παραστασιογραφία του Πίντερ, είναι ότι ο Βολανάκης έδειξε κάποια προτίμηση στα έργα που εκτυλίσσονται στον κόσμο της αγγλικής αστικής τάξης, έναντι αυτών που οι πρωταγωνιστές τους

προέρχονται από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα. Εάν προσθέσουμε στα Ένας ασήμαντος πόνος, Επίδειξη μόδας και Εραστής, την Προδοσία, που είχε σκοπό να ανεβάσει αλλά δεν τα κατάφερε, γίνεται φανερό το ενδιαφέρον του για αυτόν τον κόσμο. Ενδεχομένως, ήταν ένας κόσμος με τον οποίο ο Βολανάκης ήταν περισσότερο εξοικειωμένος και επομένως μπορούσε να εκτιμήσει σε βάθος την κριτική που του ασκούσε ο Πίντερ και επομένως να εικονογραφήσει αποτελεσματικά την υποκρισία και την ψευτιά του κάτω από την επίφαση της αδιατάρακτης καθημερινότητάς του.

Θα πρέπει επίσης να επισημάνουμε ότι ο Βολανάκης δεν λειτούργησε αποκλειστικά και μόνο ως σκηνοθέτης των παραστάσεων που μελετήσαμε, αλλά και ως μεταφραστής, και σε κάποιες περιπτώσεις ως μουσικός επιμελητής τους. Είχε προφανώς ένα συνολικό όραμα για το ανέβασμα του κάθε έργου και μια ισχυρή άποψη για το σκηνικό αποτέλεσμα που επιθυμούσε. Η απόπειρά του να οργανώσει ένα Φεστιβάλ Πίντερ, δείχνει πόσο πολύ τον ενδιέφερε η πρόσληψη του βρετανού συγγραφέα στη χώρα μας. Εν κατακλείδι, θα λέγαμε ότι οι σκηνοθεσίες του Βολανάκη προκάλεσαν την εκτίμηση της κριτικής, ακόμη και στις περιπτώσεις όπου το κύρος των δραματικών κειμένων αμφισβητήθηκε. Η «μεταφυσική αγωνία»<sup>947</sup> του βρετανού δραματουργού βρήκε στον έλληνα δημιουργό έναν ιδανικό εκφραστή.

---

<sup>947</sup> Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Γνωριμία με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος...», ό.π.



### 3.3. ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΝΤΥΠΑΣ

#### 3.3.1. Ο Αντώνης Αντύπας και το Απλό Θέατρο

Μετά τον Κάρολο Κουν και τον Μίνω Βολανάκη, τη σκυτάλη της συστηματικής ενασχόλησης με το έργο του Πίντερ στην ελληνική σκηνή πήρε ο Αντώνης Αντύπας. Μαθητής του Κουν, απόφοιτος της δραματικής σχολής του Θεάτρου Τέχνης, γνώρισε πολύ νωρίς τον βρετανό συγγραφέα που επρόκειτο να τον απασχολήσει επισταμένως στη σκηνοθετική του πορεία. Σύμφωνα με τα λόγια του Αντύπα, η γνωριμία αυτή προέκυψε αβίαστα, σχεδόν «φυσικά», με αφορμή το ανέβασμα του *Γυρισμού* στο Θέατρο Τέχνης:

Η σχέση μου με το έργο του Χάρολντ Πίντερ ξεκίνησε από τα χρόνια που ήμουν σπουδαστής στη δραματική σχολή του Κάρολου Κουν στην Αθήνα. [...] Ήταν το 1967, όταν ο Κάρολος Κουν, που τότε έκανε πρόβες για τον *Γυρισμό*, μου ζήτησε να παρευρίσκομαι στις πρόβες κρατώντας το αγγλικό κείμενο. Ήθελε να παρεμβαίνω όπου υπήρχε η ένδειξη παύση ή σιωπή. Έτσι μου δόθηκε η δυνατότητα να παρακολουθήσω όλη την προετοιμασία μέχρι το ανέβασμα του έργου. Ήταν μια μοναδική εμπειρία και ήταν η πρώτη μου επαφή με τον συγγραφέα που αργότερα έμελλε να σκηνοθετήσω αρκετά έργα του. Εκείνη η πρώτη συνάντησή μου με τον *Γυρισμό* έβαλε τα θεμέλια για τη μελλοντική μου διείσδυση στον συγκλονιστικό κόσμο του Χάρολντ Πίντερ.<sup>948</sup>

Με σπουδές σκηνοθεσίας στο City Literary Institute του Λονδίνου, είχε επιπλέον την ευκαιρία να έρθει σε επαφή με την αγγλική πραγματικότητα που ενέπνευσε τον Πίντερ και ενδεχομένως να παρακολουθήσει εγχώριες παραγωγές έργων του.

Εικοσιένα χρόνια μετά τη «θητεία» του στον *Γυρισμό*, το 1988, ο Αντύπας σκηνοθέτησε για πρώτη φορά τρία μονόπρακτα του Πίντερ και μάλιστα σε πανελλήνια πρώτη. Τα μονόπρακτα ήταν οι *Οικογενειακές φωνές*, ο *Σταθμός Βικτώρια* και το *Ένα είδος Αλάσκας*, ενώ η παράσταση είχε τον γενικό τίτλο *Άλλοι τόποι*. Σκηνοθέτης πια και καλλιτεχνικός διευθυντής του Απλού Θεάτρου, απέδειξε το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για τον Πίντερ ανεβάζοντας στο θέατρό του ακόμη πέντε

<sup>948</sup> Αντώνης Αντύπας, «Ο Πίντερ και η σχέση του με την Ελλάδα», *Επίλογος. Ετήσια πολιτιστική έκδοση*, 2006, σ. 636.

πολύπρακτα έργα του άγγλου συγγραφέα, τέσσερα σε δική του σκηνοθεσία και ένα, την *Προδοσία*, σε σκηνοθεσία της Νικαίτης Κοντούρη.

Μετά τους *Άλλους τόπους*, σειρά είχαν το *Φεγγαρόφωτο* το 1995, η *Νεκρή ζώνη* το 2000, το *Η επέτειός μας* το 2002 και το *Πάρτι γενεθλίων* το 2005, όλα, εκτός από το τελευταίο, σε πανελλήνια πρώτη παρουσίαση. Αντίθετα με τον Βολανάκη, ο Αντύπας σκηνοθέτησε μόνο μία σπονδυλωτή παράσταση μονοπράκτων<sup>949</sup> και ασχολήθηκε κυρίως με τα κανονικής διάρκειας έργα του Πίντερ. Μάλιστα, το *Φεγγαρόφωτο* και *Η επέτειός μας* ανέβηκαν πολύ κοντά στη συγγραφή τους, πράγμα που δείχνει ότι ο σκηνοθέτης παρακολουθούσε από κοντά τη δραματική παραγωγή του βρετανού συγγραφέα, συμβάλλοντας καθοριστικά στη γνωριμία του ελληνικού κοινού με την εξέλιξη του έργου του. Αυτή η «γνωριμία» αποτελούσε στόχο και δεν ήταν τυχαία συγκυρία, όπως φαίνεται και από τη σχετική αναφορά στο «ιστορικό» του Απλού Θεάτρου, που έχει αναρτηθεί στην ιστοσελίδα του οργανισμού:

Ο Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα/Απλό Θέατρο έχει συντελέσει ώστε να γίνει ιδιαίτερα γνωστό το έργο δύο κορυφαίων σύγχρονων συγγραφέων μέσα από τις σκηνοθεσίες του Αντώνη Αντύπα: του Βρετανού Χάρολντ Πίντερ και του Ιρλανδού Μπράιαν Φρίελ. [...] Και οι δύο συγγραφείς ήρθαν στην Ελλάδα προσκαλεσμένοι από τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό Φάσμα, παρακολούθησαν παραστάσεις, εκφράστηκαν με θερμά και κολακευτικά σχόλια, κρατώντας μέσω επιστολών μια ουσιαστική και ζωντανή επαφή με τον σκηνοθέτη και καλλιτεχνικό διευθυντή Αντώνη Αντύπα.<sup>950</sup>

Ο Αντύπας συνδέθηκε και σε προσωπικό επίπεδο με τον Πίντερ, μετά την επίσκεψη του τελευταίου στην Ελλάδα τον Οκτώβριο 2000. Τότε, ως επίσημος προσκεκλημένος του Υπουργείου Πολιτισμού, ο συγγραφέας είχε παρακολουθήσει τη *Νεκρή ζώνη* στο Απλό Θέατρο, που παιζόταν εκείνη τη χρονιά σε επανάληψη. Έξι χρόνια αργότερα, ο έλληνας σκηνοθέτης, μετά από πρόταση του συγγραφέα, πήρε μέρος με ομιλία του σε συμπόσιο<sup>951</sup> για το έργο του Χάρολντ Πίντερ που πραγματοποιήθηκε στο Τορίνο με συντονιστή τον Μάικλ Μπίλινγκτον.

<sup>949</sup> Το *Φεγγαρόφωτο* και η *Επέτειός μας* μπορούν τυπικά να θεωρηθούν μονόπρακτα, ωστόσο έχουν μεγάλη διάρκεια και παρουσιάζονται μόνα τους.

<sup>950</sup> Προσβάσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.aplotheatro.gr/istoriko.php>

<sup>951</sup> Το συμπόσιο πραγματοποιήθηκε στις 10-12 Μαρτίου 2006.

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι οι σκηνοθεσίες του Αντύπα συνδέθηκαν και με έναν συγκεκριμένο θεατρικό χώρο. Αντίθετα με τον Βολανάκη, που δεν κατάφερε να αποκτήσει κάποια μόνιμη θεατρική στέγη στη διάρκεια της καριέρας του, ο Αντύπας ήδη από το 1974 υπήρξε συνιδρυτής του Απλού Θεάτρου μαζί με τον Χρήστο Πολίτη. Το Απλό απέκτησε μόνιμη στέγη το 1982 σε ένα γκαράζ που μετατράπηκε σε θέατρο. Το 1990, ο Αντύπας ίδρυσε ως διάδοχο σχήμα τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό Φάσμα, με έδρα το Απλό Θέατρο, του οποίου υπήρξε ως το 2012<sup>952</sup> καλλιτεχνικός διευθυντής και βασικός σκηνοθέτης. Η μόνιμη θεατρική στέγη τού έδωσε τη δυνατότητα να πραγματοποιήσει με συστηματικό τρόπο την άποψή του για το ανέβασμα των έργων του Πίντερ. Η προσπάθειά του, μάλιστα, επιτελέστηκε σε έναν χώρο σχετικά μακριά από το θεατρικό κέντρο της Αθήνας, σε μια «υποβαθμισμένη περιοχή της Καλλιθέας»,<sup>953</sup> την οποία έπρεπε να μετατρέψει σε «προορισμό» για το θεατρόφιλο κοινό που ήθελε να προσεγγίσει. Με ένα ρεπερτόριο αποτελούμενο από κλασικά και σύγχρονα ξενόγλωσσα έργα, αλλά και κάποια ελληνικά –κυρίως σύγχρονα– κατάφερε να γίνει πόλος έλξης μιας μερίδας αυτού του κοινού.

Θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια μια εκτίμηση της συμβολής του Αντύπα στην ελληνική πρόσληψη του Πίντερ με βάση τα στοιχεία που έχουμε συγκεντρώσει. Ας σημειωθεί ότι το διάστημα 1988-2005 που πρόκειται να εξετάσουμε έχει το επιπλέον ενδιαφέρον ότι σ' αυτήν την περίοδο παρατηρήθηκε μια ιδιαίτερη προτίμηση σε έργα του Πίντερ από πολλούς και διαφορετικούς θιάσους της χώρας μας.

---

<sup>952</sup> Στις 27.1.2012 ο Αντώνης Αντύπας κοινοποίησε την αναστολή της λειτουργίας του Θεάτρου: «Ο Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα-Απλό Θέατρο του Αντώνη Αντύπα, ύστερα από 22 χρόνια συνεχούς κι επιτυχημένης πορείας του, αναγκάζεται να αναστείλει τη λειτουργία του για οικονομικούς λόγους. Η αδιαφορία του Υπουργείου Πολιτισμού, η απαξιωτική στάση του απέναντι στα επιχορηγούμενα θέατρα και ο εμπαιγμός του σε σχέση με τις παραγωγές του θεάτρου οδήγησαν τον Αντώνη Αντύπα στην απόφασή του». Βλ. Σ.[πύρος] Κ.[ακουριώτης] «Λουκέτο και στο Απλό Θέατρο», *Η Αυγή*, 28.1.2012.

<sup>953</sup> Βλ. <http://www.aplotheatro.gr/istoriko.php>, ό.π.

### 3.3.2. Άλλοι τόποι: Οικογενειακές φωνές, Σταθμός Βικτώρια και Μια κάποια Αλάσκα<sup>954</sup> (1988)

#### 3.3.2.1. Η υποδοχή των έργων

Η παράσταση *Άλλοι τόποι* αποτελεί την πρώτη σκηνοθετική ενασχόληση του Αντώνη Αντύπα με το έργο του Πίντερ, συγκεκριμένα με τα μονόπρακτα *Οικογενειακές φωνές*, *Σταθμός Βικτώρια* και *Μια κάποια Αλάσκα*, που παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή. Η πρεμιέρα δόθηκε στις 14 Απριλίου 1988, έξι χρόνια μετά την πρώτη παρουσίαση των τριών μονοπράκτων στο Λονδίνο από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Πίτερ Χολ. Οι ηθοποιοί που ερμήνευσαν τους ρόλους των τριών μονοπράκτων στην Ελλάδα ήταν οι Ντίνος Αυγουστήδης (Φωνή 1<sup>η</sup>, Οδηγός), Άννα Κυριακού (Φωνή 2<sup>η</sup>, Ντέμπορα), Γιώργος Κυρίτσης (Φωνή 3<sup>η</sup>, Διακινητής, Χόρνμπι) και Κάκια Ιγερινού (Πολίν). Τη μετάφραση των έργων υπέγραφε η Μαριλένα Γεωργιάδη, τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν του Σάββα Χαρατσιδης και η μουσική της Ελένης Καραϊνδρου.

Όπως σημείωνε ο Αντύπας, «και τα τρία μονόπρακτα [...] έχουν ένα βασικό χαρακτηριστικό στοιχείο: την απομόνωση. Όλοι οι ήρωες έχουν βιώσει τη μοναξιά, την αίσθηση της έλλειψης επαφής και παρ' όλα αυτά νιώθουν επιτακτική την ανάγκη αυτής της επαφής», για να τονίσει στη συνέχεια ότι «ο λόγος του Πίντερ πηγάζει από τη σιωπή κι αυτό είναι καθοριστικό».<sup>955</sup> Φαίνεται ότι η «έρευνα πάνω στο λόγο του Πίντερ» που πραγματοποιήθηκε στη διάρκεια των προβών αποτέλεσε βασικό σκηνοθετικό εργαλείο της παράστασης,<sup>956</sup> πράγμα που επιβεβαίωσε και ένας εκ των ηθοποιών της, ο Γιώργος Κυρίτσης, ο οποίος δήλωνε ότι τον ενδιέφερε ιδιαίτερα «ο αγώνας» που πραγματοποίησαν «επί δύο μήνες πάνω στο λόγο του Πίντερ».<sup>957</sup> Οι δηλώσεις αυτές μοιάζουν λογικές, ιδιαίτερα όσον αφορά στα συγκεκριμένα μονόπρακτα, τα δύο εκ των οποίων –οι *Οικογενειακές φωνές* και ο *Σταθμός Βικτώρια*– στηρίζονται κυρίως στον λόγο και ελάχιστα στη σκηνική δράση. Το πρώτο, μάλιστα, όπως ήδη αναφέραμε είχε γραφτεί αρχικά για το ραδιόφωνο (μεταδόθηκε για πρώτη φορά στις 22 Ιανουαρίου 1981 από το BBC Radio 3).

<sup>954</sup> Έτσι είχε αποδώσει στα ελληνικά η Μαριλένα Γεωργιάδη τον τίτλο *A Kind of Alaska*.

<sup>955</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Μονόπρακτα Πίντερ από το Απλό Θέατρο», *Τα Νέα*, 14.4.1988.

<sup>956</sup> Βλ. Έλενα Δ. Χατζηϊωάννου, «Άπαιχτος Πίντερ στο Απλό», *Τα Νέα*, 6.2.1988.

<sup>957</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Μονόπρακτα Πίντερ από το Απλό Θέατρο», ό.π.

Αυτή η ιδιαιτερότητα των τριών μονοπράκτων επισημάνθηκε και από τον Τάσο Λιγνάδη, ο οποίος τα χαρακτήρισε «έργα ραδιοφωνικού τύπου» των οποίων η δραματουργική σύσταση «δεν επιβάλλει σχέσεις σκηνικές με οπτικά ή κινησιογραφικά στοιχεία», αλλά «εξαντλείται στον λόγο ως μία πλοκή από φωνές ρόλων».<sup>958</sup> Για τον Μηνά Χρηστίδη το γεγονός ότι τα πρόσωπα στα τρία μονόπρακτα ουσιαστικά «μονολογούν» καθιστά ακόμα πιο έντονη την «απειλή» που χαρακτηρίζει την ατμόσφαιρά τους και αποτελεί ενδιαφέρουσα εξέλιξη στη δραματουργία του Πίντερ:

Στα μονόπρακτα που είδαμε στο Απλό Θέατρο, ο Πίντερ έχει κάπως διαφοροποιηθεί. Η «απειλή» δεν εισβάλλει. Η «απειλή» είναι πλέον μόνιμη κατάσταση – σχεδόν φυσική. Τα πρόσωπα δεν χρειάζεται να συνδιαλέγονται – μονολογούν. Ο κόσμος έχει κλείσει στο Ένα.<sup>959</sup>

Ενδιαφέρον έχει ότι αυτός ο «κόσμος» του Πίντερ, «του υπαινιγμού και της υποβολής», σύμφωνα με παρατήρηση της Ροζίτας Σώκου, εξακολουθεί να θεωρείται «δύσκολος» και «ακαταλαβίστικος» από το πλατύ κοινό, το οποίο εμμένει στην αναζήτηση κάποιας λύσης που δεν έρχεται ποτέ.<sup>960</sup> Ο Νέστορας Μάτσας δεν διστάζει να προσάψει «στην όλη προσπάθεια του Απλού Θεάτρου», την οποία κατά κύριο λόγο βλέπει με θετική ματιά, «μια κάποια ‘ελιτίστικη’ αντίληψη» σε σχέση με την «εκλογή ορισμένων έργων που δεν έχουν καμία ή έχουν πολύ σχετική πρόσβαση στον μη ‘παθιασμένο’ για το θέατρο θεατή», όπως συνέβη με την «ακραία» περίπτωση των τριών μονοπράκτων.<sup>961</sup>

Για μια σημαντική μερίδα της κριτικής, πάντως, τα μονόπρακτα δεν είχαν κάτι το ιδιαίτερο να επιδείξουν. Σύμφωνα με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, «τα τρία κείμενα [...] είναι προσχέδια, σκίτσα της γνωστής πιντερικής ρητορικής» και «δεν έχουν ούτε καμιά ιδιαίτερη αρετή ούτε μας αφνιδιάζουν ως προς την τεχνική τους»,<sup>962</sup> ενώ κατά τη Θυμέλη αποτελούν «τρία ενδιαφέροντα, αλλά όχι και από τα πλέον αξιόλογα, κείμενα του Πίντερ».<sup>963</sup> «Οι Άλλοι τόποι, όπου θέλει να μας πάει ο

<sup>958</sup> Τάσος Λιγνάδης, «Η μοναξιά του διαλόγου», *Η Καθημερινή*, 30.4.1988.

<sup>959</sup> Μηνάς Χρηστίδης, «Γόλμησαν ‘εκτός εποχής’», περ. *Εικόνες*, 4.5.1988, σ. 96.

<sup>960</sup> Ροζίτα Σώκου, «Άλλοι τόποι για το Απλό Θέατρο», *Απογευματινή*, 23.4.1988.

<sup>961</sup> Βλ. Νέστορας Μάτσας, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», *Βραδυνή*, 2.5.1988.

<sup>962</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ρητορική της ερημίας», *Τα Νέα*, 3.5.1988.

<sup>963</sup> Θυμέλη, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 27.4.1988.

Πίντερ είναι μάλλον κοινοί τόποι»,<sup>964</sup> γράφει ο Πάρις Τακόπουλος, ενώ πιο επικριτικός ο Μάτσας εκφράζει την άποψη ότι ο Πίντερ δεν ανήκει «στους μεγάλους δραματογράφους της εποχής μας»· δεν προσεγγίζει τον Μπέκετ ή τον Ιονέσκο, παραμένει «σίγουρα ένας έξυπνος, ένας εύστροφος κατασκευαστής θεατρικών έργων, αλλά αναμφισβήτητα δεν είναι ούτε δημιουργός ούτε γνήσιος δραματογράφος»,<sup>965</sup> επομένως και τα τρία μονόπρακτα που παρουσίασε το Απλό Θέατρο δεν ξεπέρασαν το επίπεδο αυτής της «κατασκευής».

Τέλος, ο Χρήστος Χειμάρης, με αφορμή την επιλογή του Απλού Θεάτρου να παρουσιάσει τρία μονόπρακτα που «ανήκουν στην τελευταία και άγνωστη στο ελληνικό θεατρικό χώρο συγκομιδή της πιντερικής δραματοουργίας», θέτει το ερώτημα της αντοχής και της εξέλιξης του θεάτρου του παραλόγου σήμερα. Ο Πίντερ, κατά τη γνώμη του, μάλλον δεν τα κατάφερε να γράψει «το ‘μεγάλο έργο’ που όλοι περίμεναν απ’ αυτόν αλλά ούτε και έργα ισάξια με τα πρώτα του κείμενα» και μοιάζει να εμμένει «στην ανίχνευση της σιωπής και σε ερωτήματα παλιά για το τι είναι πραγματικότητα, τι είναι αλήθεια και τι ψέμα, τι είναι παρελθόν και τι ανάμνηση, τι είναι φόβος, μοναξιά και θάνατος».<sup>966</sup>

Η πλειοψηφία των κριτικών ξεχώρισε το *Μια κάποια Αλάσκα* ως πιο «θεατρικά ζουμερό»,<sup>967</sup> «πιο ολοκληρωμένο κείμενο που ‘αναπνέει’ μ’ έναν εσωτερικό ρυθμό, μνήμες, βουβά αισθήματα, ψευδαισθήσεις και απραγματοποίητα όνειρα»,<sup>968</sup> δηλαδή τελικά «λιγότερο ‘πιντερικό’». <sup>969</sup> Διαφορετικό και στη σύλληψή του από τα άλλα, αφού «για πρώτη φορά ο συγγραφέας, εγκαταλείποντας τις συνήθειές του, ‘συλλαμβάνει’ το θέμα του, από ένα γεγονός, εμπνευσμένο από το βιβλίο του νευρολόγου-ψυχίατρου Όλιβερ Σακς», ένα θέμα με ιστορικές βάσεις<sup>970</sup> και κατά συνέπεια «πιο κοντά σ’ έναν ρεαλισμό [...] αρκετά εύληπτο στις σημασίες του. Η ρήξη με την αντίξοχη πραγματικότητα κερδίζει αλληγορικά ένα καθολικό νόημα: «την τραγωδία της παιδικής ψυχής που αρνείται την ενηλικίωση της».<sup>971</sup> Ως πιο «ασθενές»<sup>972</sup> αντιμετώπισαν το μονόπρακτο *Οικογενειακές φωνές*, λόγω της έλλειψης

<sup>964</sup> Πάρις Τακόπουλος, «Άλλοι τόποι του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 28.4.1988, σ. 38.

<sup>965</sup> Νέστορας Μάτσας, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>966</sup> Χρήστος Χειμάρης, «Ανίχνευση της σιωπής», *Πρώτη*, 27.4.1988.

<sup>967</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ρητορική της ερημίας», ό.π.

<sup>968</sup> Θυμέλη, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>969</sup> Ροζίτα Σώκου, «Άλλοι τόποι για το Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>970</sup> Βλ. Περσεύς Αθηναίος, «Άλλοι τόποι», *Ωρα της Κυριακής*, 8.5.1988.

<sup>971</sup> Τάσος Λιγνάδης, «Η μοναξιά του διαλόγου», ό.π.

<sup>972</sup> Πάρις Τακόπουλος, «Άλλοι τόποι...», ό.π.

θεατρικότητας που το χαρακτήριζε, ως κατά βάση ραδιοφωνικό έργο, ενώ στον *Σταθμό Βικτώρια* επισημάνθηκε το ιδιαίτερο χιούμορ του αλλά και το κοινό θεματικό πλαίσιο με το πρώτο, αυτό «της αθέλητης μοναξιάς, έλλειψης επικοινωνίας και των ανικανοποίητων ονείρων».<sup>973</sup>

Τελικά, ενώ η κριτική αναγνώρισε τη σημασία της παρουσίασης στην Ελλάδα της τελευταίας δουλειάς του «πολύ γνωστού βρετανού συγγραφέα»,<sup>974</sup> δεν υπήρξε στην πλειοψηφία της ιδιαίτερα γενναιόδωρη ως προς τον σχολιασμό των τριών μονοπράκτων. Μάλιστα, ενώ βρισκόμαστε στα τέλη της δεκαετίας του '80, παρατηρούμε να επανέρχονται επιφυλάξεις σε σχέση με την αξία του ίδιου του συγγραφέα, ακόμα και να αμφισβητείται το έργο του συνολικά.

### 3.3.2.2. Η κριτική για την παράσταση

Θετικά, αλλά όχι ενθουσιώδη, υπήρξαν τα σχόλια της κριτικής για τη σκηνοθεσία, ενώ επισημάνθηκε η τόλμη του Απλού Θεάτρου να παρουσιάσει στη λήξη της θεατρικής περιόδου τρία άγνωστα και δύσκολα κείμενα.<sup>975</sup> Για μια «φροντισμένη και με ήθος παράσταση»<sup>976</sup> μίλησε η Θυμέλη, και ο Χειμάρας για μια παράσταση «αξιόλογη για τη σαφήνεια της σκηνικής της διατύπωσης, σεμνή στη συμπεριφορά της απέναντι στο κείμενο και έντιμη στη χρήση των μέσων της»· παρ' όλη, όμως, «τη συνέπεια και την εγκυρότητά της, δεν έπειθε για τη σημερινή ηλικία της έκφρασής της. Θύμιζε τις αντίστοιχες του Θεάτρου Τέχνης στην περασμένη εικοσαετία», οι οποίες μπορεί να θεωρούνταν τότε πρωτοποριακές, σήμερα, όμως, «θα κινδύνευαν από το χαρακτηρισμό του παρωχημένου».<sup>977</sup>

Από την άλλη μεριά, σύμφωνα με τον Χρηστίδη «τα τρία μονόπρακτα ανέβηκαν με πολύ προσοχή και ευαισθησία από τον Αντώνη Αντύπα», το Απλό Θέατρο κατάφερε να προτείνει «έστω και ως 'θεατρικό υστερόγραφο' [...] μια σημαντική παράσταση ενός ιδιαίτερα ενδιαφέροντος έργου».<sup>978</sup> Στο ίδιο κλίμα της θετικής αποδοχής και ο Ηρακλής Λογοθέτης:

<sup>973</sup> Θυμέλη, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>974</sup> Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Τόλμησαν 'εκτός εποχής'», ό.π.

<sup>975</sup> Βλ. ό.π., και Χρήστος Χειμάρας, «Ανίχνευση της σιωπής», ό.π.

<sup>976</sup> Θυμέλη, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>977</sup> Χρήστος Χειμάρας, «Ανίχνευση της σιωπής», ό.π.

<sup>978</sup> Μηνάς Χρηστίδης, «Τόλμησαν 'εκτός εποχής'», ό.π.

Ο σκηνοθέτης πέτυχε στην πιο καίρια επιλογή του: να διαχωρίσει στο θεατρικό κείμενο τη σιωπή από το λόγο δημιουργώντας έτσι το κλίμα της αναμονής, της ασυνέχειας και της διάχυσης. Οι χαρακτήρες που έπλασε είναι ασταθείς, αβέβαιοι. Ακροβατούν στο σχοινί της αμφιβολίας, όπως ακριβώς το θέλει ο Πίντερ.<sup>979</sup>

«Τίμια και καθαρή»<sup>980</sup> η παράσταση για τον Γεωργουσόπουλο, ενώ σύμφωνα με τον Λιγνάδη η σκηνοθεσία που πρότεινε ο Αντύπας «έδινε την εντύπωση ότι ακολουθούσε ένα δοκιμασμένο πρότυπο ή κάποιο προβληματισμένο προσχέδιο. Η παράσταση είχε σαφήνεια διαγράμματος, λιτότητα σκηνικών σημμάτων και κυρίως μια ηθοποιία έκδηλα ασκημένη στη μιμητική ακρίβεια».<sup>981</sup>

Τέλος, αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Μάτσας, που εκφράστηκε ιδιαίτερα αρνητικά για τα έργα και για τον συγγραφέα τους, ξεχώρισε ως μοναδικό «στοιχείο που τους προσδίδει κάποιο ενδιαφέρον» την «ατμόσφαιρα που μπόρεσε να δημιουργήσει ο σκηνοθέτης» με τη βοήθεια και των ηθοποιών του.<sup>982</sup>

Χαρακτηριστική υπήρξε η σύγκλιση των απόψεων της κριτικής για την ερμηνεία της Άννας Κυριακού, που ξεχώρισε στον ρόλο της Ντέμπορα στο τελευταίο μονόπρακτο του προγράμματος. Σύμφωνα με τον Χρηστίδη:

Η Άννα Κυριακού είναι άξια ιδιαίτερου επαίνου για την υποκριτική της εξέλιξη [...]. Λεπτομέρεια, προσοχή, ευαισθησία, χωρίς κανένα στοιχείο φτηνού μελό, προχωρεί βήμα βήμα, αναπτύσσοντας υποκριτικές ικανότητες καθόλου συνηθισμένες. Μπράβο της.<sup>983</sup>

Για μια «έξοχη ερμηνεία» μίλησε και ο Γεωργουσόπουλος: «Σ' ένα δημαγωγικό ρόλο παίζει με τα βλέφαρα, τις φλέβες του λαιμού, με τα πτερύγια της μύτης. Μάθημα!».<sup>984</sup> «Μέγας έπαινος» σε μια «εξαιρετική ηθοποιό» και από τον Μάτσα, σύμφωνα με τον οποίο η Κυριακού και στους δύο ρόλους της κέντησε «με εσωτερικό πάθος το λόγο και τις σιωπές της».<sup>985</sup> Μάλιστα, ο Τακόπουλος έφτασε στο σημείο να μιλήσει για μια

<sup>979</sup> Ηρακλής Λογοθέτης, «Άλλοι τόποι», *Αθηνόραμα*, 28.4-4.3.1988, σ. 38.

<sup>980</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ρητορική της ερημίας», ό.π.

<sup>981</sup> Τάσος Λιγνάδης, «Η μοναξιά του διαλόγου», ό.π.

<sup>982</sup> Νέστορας Μάτσας, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>983</sup> Μηνάς Χρηστίδης, «Τόλμησαν 'εκτός εποχής'», ό.π.

<sup>984</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ρητορική της ερημίας», ό.π.

<sup>985</sup> Νέστορας Μάτσας, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», ό.π.

«τέλεια Ντέμπορα», που τον έκανε να ξεχάσει την Τζούντι Ντεντς (Judi Dench), τη σπουδαία βρετανίδα ηθοποιό που πρώτη ερμήνευσε τον ρόλο.<sup>986</sup>

Οι κριτικοί, σχεδόν στο σύνολό τους, εκφράστηκαν θετικά και για τους υπόλοιπους ηθοποιούς της παράστασης. «Ηρωικούς» τους χαρακτήρισε ο Μάτσας, γιατί κατάφεραν να προσφέρουν μια «σκηνική ερμηνεία των κατασκευών του Πίντερ», παρά τους φλύαρους και φορτισμένους φιλολογικά μονολόγους τους.<sup>987</sup> Σύμφωνα με τον Λιγνάδη:

Με αφαίρεση, συγκρατημό και αμεσότητα απέδωσε διαφοροποιώντας τους ατμοσφαιρικά και τους τρεις ρόλους του ο κ. Γ. Κυρίτσης. Με ευαισθησία στην υποβλητική διαφάνεια της σκηνικής της αγωγής έδωσε επιχείρημα στην εμφάνιση του φευγαλέου ήθους του ρόλου της η κ. Κ. Ιγερινού. Ο κ. Ντ. Αυγουστίδης άσκησε με προσοχή τον ψυχισμό του ώστε να αποδώσει αποτελεσματικά τους δύο διαφορετικούς τύπους που υποδύθηκε.<sup>988</sup>

Η Σώκου, εξέφρασε κάποιες αντιρρήσεις για τις ερμηνείες της Κυριακού και του Κυρίτση στον *Σταθμό Βικτώρια*,<sup>989</sup> ενώ ο Χειμάρας υπήρξε ιδιαίτερα καυστικός, μιλώντας για τη μονοσήμαντα νατουραλιστική ερμηνεία του Κυρίτση, τη «στιλιζαρισμένη σχεδόν απολογητική αισθηματολογία που ηχεί ως απαγγελία» του Αυγουστίδη και τη «σεμνή αμηχανία» της Ιγερινού, βρίσκοντας «στυλοβάτη» της παράστασης μόνο την Κυριακού.<sup>990</sup>

Η μετάφραση της Μαρλένας Γεωργιάδη συγκέντρωσε χαρακτηρισμούς όπως, «έξοχη»,<sup>991</sup> «ευαίσθητη»,<sup>992</sup> «μεστή»,<sup>993</sup> «εύγλωττη»,<sup>994</sup> «εξαιρετα δουλεμένη»,<sup>995</sup> αλλά δεν έλειψαν και κάποιες πιο αναλυτικές κρίσεις, όπως αυτή του Γεωργουσόπουλου: «Φοβάμαι πως από την καλή μετάφραση της κ. Μαρλένας Γεωργιάδη έλειπαν οι πιντερικοί ρυθμοί, τα στακάτι του, το αγκομαχητό του, οι σιωπές του, γεμάτες εκκωφαντικό κενό, το παγερό χιούμορ του».<sup>996</sup> Η Σώκου και ο

<sup>986</sup> Πάρις Τακόπουλος, «Άλλοι τόποι...», ό.π.

<sup>987</sup> Βλ. Νέστορας Μάτσας, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>988</sup> Τάσος Λιγνάδης, «Η μοναξιά του διαλόγου», ό.π.

<sup>989</sup> Ροζίτα Σώκου, «Άλλοι τόποι για το Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>990</sup> Βλ. Χρήστος Χειμάρας, «Ανίχνευση της σιωπής», ό.π.

<sup>991</sup> Βλ. ό.π.

<sup>992</sup> Βλ. Τάσος Λιγνάδης, «Η μοναξιά του διαλόγου», ό.π.

<sup>993</sup> Βλ. Ηρακλής Λογοθέτης, «Άλλοι τόποι», ό.π.

<sup>994</sup> Βλ. Θυμέλη, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>995</sup> Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Τόλμησαν 'εκτός εποχής'», ό.π.

<sup>996</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ρητορική της ερημίας», ό.π.

Τακόπουλος μίλησαν για μια αξιόλογη μετάφραση, σημειώνοντας κάποιες λίγες παραφωνίες σε σχέση με την απόδοση ορισμένων λέξεων.

Αυτό που κυρίως υπογραμμίστηκε σε σχέση με τα σκηνικά του Σάββα Χαρατσίδα, που είχε συνεργαστεί, όπως είδαμε, με τον Κάρολο Κουν στο *Πάρτι γενεθλίων*, τους *Παλιούς καιρούς* και την *Προδοσία*, ήταν η λιτότητά τους, πράγμα που αποτυπώνεται και στις σχετικές φωτογραφίες. Σύμφωνα με τη Σώκου, πάντως, δεν πήραν «σοβαρή θέση» στην παράσταση.<sup>997</sup> Ωστόσο, η λιτότητα των σκηνικών και των κοστούμιών ενδεχομένως συνδέεται και με το χαμηλό κόστος της παραγωγής. Για τη μουσική της Ελένης Καραϊνδρου και τη συμβολή της στη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας, εκφράστηκε θετικά το σύνολο της κριτικής. «Η υποβλητική, αποσπασματική μουσική της Ελένης Καραϊνδρου υπογραμμίζει την αόριστη μελαγχολία της ατμόσφαιρας»<sup>998</sup> γράφει ο Λογοθέτης, «θαυμάσια στην ηχητική ανάγνωση του πιντερικού κλίματος»,<sup>999</sup> τη χαρακτηρίζει ο Χειμάρας. Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι κάποιοι κριτικοί έκαναν λόγο και για τη αποτελεσματική συμβολή των φωτισμών του Φίλιππου Κουτσαφτή στο ενιαίο κλίμα της παράστασης.

Είχαν περάσει τέσσερα χρόνια από το τελευταίο κανονικής διάρκειας έργο του Πίντερ, την *Προδοσία* και οι έλληνες κριτικοί περίμεναν το «μεγάλο» έργο του αναγνωρισμένου πλέον άγγλου συγγραφέα. Η προσδοκία τους δεν εκπληρώθηκε, αφού τα τρία μονόπρακτα θεωρήθηκαν ελάσσονα κείμενα, με εξαίρεση ίσως το *Μια κάποια Αλάσκα*. Το γεγονός ότι στη δεκαετία που ακολούθησε τη συγγραφή της *Προδοσίας*, ο Πίντερ έγραψε μόνο τέσσερα μονόπρακτα, δηλαδή, τα τρία που μας απασχολούν και το *Ένα για το δρόμο*, εξηγεί τη μετριοπαθή αντίδραση της κριτικής απέναντι στα κείμενα που ανέβασε το Απλό Θέατρο.

Η σκηνοθεσία, όμως, χωρίς να ενθουσιάζει, κατάφερε να πείσει τους κριτικούς για την καθαρότητά της, τις ειλικρινείς της προθέσεις και κυρίως για το κατόρθωμά της να υπηρετήσει και να αναδείξει το χαρακτηριστικό «πιντερικό» κλίμα των τριών μονοπράκτων. Ο Αντύπας, έχοντας στη διάθεσή του κείμενα που κυρίως στηρίζονται στο λόγο, επέλεξε να δουλέψει με τους ηθοποιούς του ακριβώς πάνω στον λόγο, παρά να καταφύγει σε ιδιαίτερα σκηνοθετικά τεχνάσματα. Η σκηνοθεσία

<sup>997</sup> Ροζίτα Σώκου, «Άλλοι τόποι για το Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>998</sup> Ηρακλής Λογοθέτης, «Άλλοι τόποι», ό.π.

<sup>999</sup> Χρήστος Χειμάρας, «Ανίχνευση της σιωπής», ό.π.

του πάντως θεωρήθηκε από την κριτική αξιοπρεπής, αλλά μάλλον συντηρητική, χωρίς κάποια καινούργια πρόταση.

Θερμή ήταν η επιδοκίμασία της κριτικής για την ερμηνεία της Άννας Κυριακού. Αντίστοιχη περίπτωση υπήρξε μόνον εκείνη του Θύμιου Καρακατσάνη, το 1966, όταν ερμήνευε τον Ντέιβις στον *Επιστάτη* σε σκηνοθεσία Κουν. Σίγουρα, τα όσα γράφτηκαν για τον Καρακατσάνη ήταν άλλης βαρύτητας και έντασης, εξαιτίας της σπουδαιότητας του έργου όπως και του ρόλου, σε συνδυασμό με τη νεαρή ηλικία του ηθοποιού, ωστόσο δεν γίνεται να παραβλέψουμε ότι και στις δύο περιπτώσεις το σύνολο της κριτικής μίλησε για «αποκαλυπτικές» ερμηνείες.

Αξίζει να αναφέρουμε ότι στο πρόγραμμα της παράστασης συμπεριλαμβάνεται απόσπασμα από την ομιλία του Πίντερ στο Αμβούργο το 1970, όταν του απένειμαν το Βραβείο Σέξπιρ, ένα από τα λίγα κείμενα μέχρι τότε όπου ο συγγραφέας εξηγούσε όσα μπορούσε και όσα επιθυμούσε να εξηγήσει σχετικά με το έργο του. Επιπλέον, υπάρχει ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Άντριου Κένεντι (Andrew Kennedy), *Six dramatists in search of a language*, που αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί ο Πίντερ στα έργα του τη γλώσσα. Η επιλογή των δύο κειμένων δεν μοιάζει τυχαία, αφού ανταποκρίνεται και στο δηλωμένο ενδιαφέρον του σκηνοθέτη αναφορικά με τον λόγο του Πίντερ. Τέλος, ας σημειώσουμε ότι το εξώφυλλο του προγράμματος, που εικονίζει τρία πρόσωπα καλυμμένα με γάζες, θυμίζει έντονα το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του *Δωματίου* από τον Δημήτρη Κολλάτο, σχεδόν είκοσι επτά χρόνια πριν. Ένα μάλλον τυχαίο γεγονός, δείχνει πως ο «κόσμος» του Πίντερ αποδόθηκε με την ίδια εικαστική ματιά έπειτα από τόσα χρόνια.

Από την παράσταση της *Προδοσίας* το 1981, την τελευταία σκηνοθεσία του Κουν σε έργο του Πίντερ, μέχρι την πρώτη του Αντύπα, τους *Άλλους τόπους*, το 1988, παρατηρούμε ότι σχεδόν κάθε χρόνο<sup>1000</sup> ανεβαίνουν ένα με δύο έργα του άγγλου δραματουργού από διαφορετικούς ελεύθερους θιάσους, σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη. Ο Αντύπας, λοιπόν, ξεκινάει την ενασχόλησή του με τον Πίντερ σε μια εποχή που ο συγγραφέας έχει βρει πια τον δρόμο του προς τις ελληνικές σκηνές και δεν αποτελεί σπάνια επιλογή κάποιων «ενημερωμένων» θιάσων. Η χρονική στιγμή του ανεβάσματος, στο τέλος της θεατρικής σαιζόν, ίσως δεν τον ευνοεί και το κοινό που θα δει την παράσταση θα είναι μάλλον περιορισμένο. Ωστόσο, ο Αντύπας κάνει μια δυναμική έναρξη, προτείνοντας τρία άπαιχτα στην Ελλάδα δείγματα της πιο

---

<sup>1000</sup> Βλ. Χρονολόγιο, κεφ. 6.2.

πρόσφατης συγγραφικής περιόδου του Πίντερ, άσχετα αν η κριτική δεν υπήρξε τελικά ιδιαίτερα θετική ως προς την υποδοχή τους.

### 3.3.3. *Φεγγαρόφωτο* (1995)

#### 3.3.3.1. Η υποδοχή του έργου

Επτά περίπου χρόνια μετά την παράσταση *Άλλοι τόποι*, ο Αντύπας σκηνοθετεί για δεύτερη φορά έργο του Πίντερ. Πρόκειται για το *Φεγγαρόφωτο* που ανέβηκε στις 8 Δεκεμβρίου 1995 στο Απλό Θέατρο ενώ τους ρόλους του έργου ερμήνευσαν οι Αφροδίτη Αλσαλέχ (Μπρίτζετ), Γιώργος Αρμένης (Αντι), Εύα Κοταμανίδου (Μπελ), Γεράσιμος Μιχελής (Τζέικ), Νίκος Ζορμπάς (Φρεντ), Αλεξάνδρα Παντελάκη (Μαρία) και Χρήστος Νίνης (Ραλφ). Η μετάφραση ήταν της Μαρλένας Γεωργιάδη, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Γιώργου Πάτσα και η μουσική της Ελένης Καραϊνδρου.

Στη διάρκεια αυτών των επτά ετών, εκτός από τις σκηνοθεσίες του Βολανάκη στα θέατρα Ελυζέ και Πανελλήνιο, οι οποίες αναλύθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο, πραγματοποιήθηκαν ακόμη πέντε παραστάσεις έργων του Πίντερ στην ελληνική σκηνή: δύο στο ΚΘΒΕ, μία στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πάτρας και δύο στο Θέατρο Σημείο από διαφορετικές ομάδες.<sup>1001</sup> Το *Φεγγαρόφωτο* ήταν ένα μεγάλης διάρκειας μονόπρακτο που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1995, μόλις δύο χρόνια μετά το πρώτο του ανέβασμα στο Λονδίνο τον Σεπτέμβριο 1993 στο θέατρο Almeida. Η πλειοψηφία των κριτικών υπογράμμισε το γεγονός ότι ο Αντύπας παρουσίαζε το «τελευταίο» έργο του άγγλου δραματουργού, ένα έργο που είχε εγείρει προσδοκίες μια και είχε προηγηθεί μακρά περίοδος αποχής του συγγραφέα από μεγάλης έκτασης θεατρικά έργα. Όπως σημείωνε ο Μικελίδης, «ύστερα από το έργο του *Προδοσία*, γραμμένο το 1978, και μια σειρά πολιτικών βασικά μονοπράκτων, ο Χάρολντ Πίντερ επιστρέφει σ' ένα κανονικής διάρκειας θεατρικό έργο, με το *Φεγγαρόφωτο*».<sup>1002</sup>

---

<sup>1001</sup> Πρόκειται για τα έργα: *Πάρτι γενεθλίων* (σκηνοθ. Στέλιος Γούτης, ΚΘΒΕ, 9.12.1989), *Βουνίσια γλώσσα* (σκηνοθ. Νίκος Διαμαντής, Θέατρο Σημείο, 27.11.1990), *Παλιοί καιροί* (σκηνοθ. Νίκος Σακαλίδης, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, 18.10.1991), *Ο επιστάτης* (σκηνοθ. Αλέκος Ουδινότης, ΚΘΒΕ, 17.4.1992), *Νύχτα, Παλιοί καιροί και Τοπίο*, με γενικό τίτλο *Πίντερ και χρόνος* (Θεατρική ομάδα Σμίλη, Θέατρο Σημείο, Μάιος 1994), βλ. σχετικά κεφάλαιο 4.4.

<sup>1002</sup> Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Με τη γλώσσα της υπεκφυγής», *Ελευθεροτυπία*, 11.1.1996.

«Από τα πιο ώριμα του Πίντερ»<sup>1003</sup> χαρακτήρισε το έργο ο ίδιος κριτικός, ενώ και η Ματίνα Καλτάκη έκανε λόγο για ένα «αναμφίβολα έργο ωριμότητας του εξηνταπεντάχρονου συγγραφέα».<sup>1004</sup> Ο Βασίλης Μπουζιώτης μίλησε για «το ολοκαίνουριο αριστούργημα» του Πίντερ που «αποτελεί ένα από τα αρτιότερα έργα του μεγάλου δραματουργού».<sup>1005</sup> Ο Αθηναίος, κόντρα στην ιδέα της στενής σχέσης του συγγραφέα με τη γενέτειρά του, που καθιστά δύσληπτα τα έργα του εκτός βρετανικών συνόρων, αναφέρθηκε σε έναν Πίντερ που «παρουσιάζει με ωμό διάλογο, ρεαλιστικές εικόνες, τη σημερινή παρουσία μιας οικογένειας που μπορεί να υπάρχει τόσο στην πατρίδα μας, όσο και σ' όλο τον σύγχρονο κόσμο».<sup>1006</sup>

Αν και πολλοί κριτικοί έσπευσαν να χαιρετήσουν με ενθουσιασμό το «νέο» έργο του Πίντερ, κάποιοι άλλοι έθεσαν το ζήτημα της τοποθέτησής του στη συνολική δραματουργία του συγγραφέα. Όπως επεσήμαινε ο Γεωργουσόπουλος, το *Φεγγαρόφωτο*, «είναι ένας τυπικός Πίντερ χωρίς [...] να είναι και ένας ανανεωμένος Πίντερ».<sup>1007</sup> Για τον Βάιο Παγκουρέλη,

το *Φεγγαρόφωτο* δεν ανήκει στα σπουδαιότερα έργα του Πίντερ. Με την έννοια πως, όπως όλοι οι σπουδαίοι συγγραφείς, έτσι και ο Πίντερ στο τελευταίο έργο του οδηγείται σε μια «συμπύκνωση» και μια «εσωστρέφεια» μεγαλύτερη απ' ό,τι προηγουμένως.<sup>1008</sup>

Ενδεικτικό, πάντως, είναι ότι οι δύο παραπάνω κριτικοί, όπως και οι περισσότεροι συνάδελφοί τους, επικεντρώνονται στην αναγνώριση και απαρίθμηση των χαρακτηριστικών μοτίβων της δραματουργίας του Πίντερ που επαναλαμβάνονται στο *Φεγγαρόφωτο*: «Τα πρόσωπα μιλούν αδιάκοπα. Χωρίς όμως να μάθουμε πολλά για τον εαυτό τους ή το παρελθόν τους. [...] η γλώσσα που χρησιμοποιούν είναι μια γλώσσα της υπεκφυγής, διανθισμένη συχνά μ' ένα παράλογο χιούμορ»,<sup>1009</sup> γράφει ο Μικελίδης. Ο Γιώργος Πεφάνης σημειώνει ότι «το *Φεγγαρόφωτο* [...] αποτελεί μια νέα εκδοχή του υπαρξιακού τοπίου όπου χρόνια τώρα ζει ο άγγλος

<sup>1003</sup> Ο.π.

<sup>1004</sup> Ματίνα Καλτάκη, «Ελαμψε το *Φεγγαρόφωτο*», *Επενδυτής*, 27.1.1996.

<sup>1005</sup> Βασίλης Μπουζιώτης, «*Φεγγαρόφωτο*», *Έθνος*, 3.3.1996.

<sup>1006</sup> Περσεύς Αθηναίος, «*Φεγγαρόφωτο*», *Ελεύθερη Ώρα*, 5.1.1996.

<sup>1007</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Τα πρόσωπα της Εκάτης», *Τα Νέα*, 19.2.1996.

<sup>1008</sup> Βάιος Παγκουρέλης, «Η αγωνία της ύπαρξης», *Ελεύθερος Τύπος*, 15.1.1996.

<sup>1009</sup> Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Με τη γλώσσα της υπεκφυγής», ό.π.

δραματουργός»,<sup>1010</sup> ενώ ο Γιάννης Βαρβέρης αναφέρεται σε έναν συγγραφέα που «βυθίζει γι' άλλη μια φορά το μαχαίρι στο κόκκαλο του υπαρξιακού αδιεξόδου, για να εστιασθεί περισσότερο στην άγρια προδοσία των άκρως ημέτερων».<sup>1011</sup>

Πέρα, όμως, από τις ομοιότητες σε θεματολογία, ύφος, δομή, γλώσσα ή ακόμα και στους χαρακτήρες, που παρουσίαζε το *Φεγγαρόφωτο* σε σχέση με προηγούμενα έργα του Πίντερ, μια μερίδα κριτικών εντόπισε και σχολίασε την εισαγωγή ενός καινούριου στοιχείου στη δραματουργία του, αυτού του θανάτου. «Το νέο που υπάρχει στο καινούριο έργο του Πίντερ», έγραφε ο Γεωργουσόπουλος, «είναι η απειλή του θανάτου, η άγνωστη χώρα που έως τώρα είχε μείνει έξω από την ποιητική του. Και η επεξεργασία αυτού του μοτίβου είναι πράγματι συγκλονιστική».<sup>1012</sup> Σύμφωνα με τον Δημήτρη Τσατσούλη:

Ο Πίντερ, θεματοποιώντας τον θάνατο στο δραματικό του αυτό κείμενο, εκθέτει ολόκληρη τη συμπτωματολογία της αρρώστιας που δημιουργεί ο θάνατος στις σύγχρονες κοινωνικές αντιλήψεις και συμπεριφορές μέσα από τα επτά αυτά πρόσωπα του έργου του. Παραμένει, έτσι, ένας βαθιά ευαίσθητος κριτής της κοινωνικής πραγματικότητας που καταφέρνει, ωστόσο, να μεταλλάσσει την κοινωνιολογική ματιά σε αισθητικό γεγονός.<sup>1013</sup>

Ο συμβολισμός του θανάτου, άλλωστε, σύμφωνα με τους κριτικούς, συμπυκνώθηκε στον ίδιο τον τίτλο του έργου. Όπως σημείωνε ο Πεφάνης, «το φως του φεγγαριού είναι [...] μια μακρινή απειλή που έρχεται από το παρελθόν, αλλά προεξαγγέλλει και τον ανύποπτο θάνατο».<sup>1014</sup>

Εκτός από το ζήτημα της θεματολογίας, η σκηνική διευθέτηση του έργου αποτέλεσε ένα ακόμη σημείο που σχολιάστηκε από την κριτική. Οι τρεις, δηλαδή, διαφορετικοί χώροι μέσα στους οποίους κινήθηκαν τα πρόσωπα του Πίντερ και οι οποίοι δεν εναλλάσσονταν αλλά λειτουργούσαν ταυτόχρονα επί σκηνής,<sup>1015</sup> μια αφηγηματική δομή, ωστόσο, που είχε ήδη προτείνει ο Πίντερ από την εποχή που

---

<sup>1010</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «Απλό Θέατρο: Χαρ. Πίντερ: *Το φεγγαρόφωτο*», *Νέα Εστία*, τμ. 139, τχ. 1653, 15.5.1996.

<sup>1011</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Δυο συγγραφείς της αποξένωσης. Ο Μπότο Στράους στο θέατρο Πράξη και ο Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Η Καθημερινή*, 3.3.1996.

<sup>1012</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Τα πρόσωπα της Εκάτης», ό.π.

<sup>1013</sup> Δημήτρης Τσατσούλης, «Στον ορίζοντα του θανάτου. Για το *Φεγγαρόφωτο* του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», περ. *Μανδραγόρας*, τχ. 12-13, Μάιος-Σεπτέμβριος 1996, σσ. 82-83.

<sup>1014</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «Απλό Θέατρο...», ό.π.

<sup>1015</sup> Δημήτρης Τσατσούλης, «Στον ορίζοντα του θανάτου...», ό.π.

έγραφε την *Επίδειξη μόδας*. Το «τυπικό πιντερικό δωμάτιο» του πατέρα που πεθαίνει, το δωμάτιο, επίσης, των δύο γιων του και ο «απροσδιόριστος χώρος» όπου κινείται η νεκρή πλέον κόρη του,<sup>1016</sup> αναλύθηκαν ως μια «σαφέστατη διάταξη αποξένωσης μεταξύ των προσώπων»,<sup>1017</sup> τα οποία δεν τα βλέπουμε ούτε να εισέρχονται ούτε να εξέρχονται από τους χώρους αυτούς, παρά μόνο σε ορισμένες σκηνές να μετατοπίζονται από τον έναν χώρο στον άλλο. Η εισαγωγή αυτού του μορφολογικού χαρακτηριστικού σχολιάστηκε από τον Πεφάνη ως καινοτομία στην πιντερική δραματουργία:

Αντιθέτως σε ό,τι συνηθίζει ο συγγραφέας, η απειλή δεν εμφανίζεται με την είσοδο κάποιου προσώπου στον διακεκριμένο εσωτερικό χώρο. Στο *Φεγγαρόφωτο* οι χώροι δεν είναι σαφείς για να απειληθούν· ο βαθμός προσδιοριστίας τους είναι στοιχειώδης για να σημανθούν με πολύ απαλές γραμμές οι διαφορετικές οπτικές του παρελθόντος. Ο χώρος εδώ είναι απειλημένος, όχι απειλούμενος· έχει γνωρίσει την απειλή στο παρελθόν και αυτό το παρελθόν είναι που αναδύεται μέσα από τις συνεχείς αλλαγές χώρου. [...] Η αιφνίδια μετάβαση μέσω του εύστοχου μοντάζ αποσκοπεί στην άρθρωση μιας παροντικής χρονικότητας και μιας ταυτόχρονης «δράσης», επιπλέον όμως πετυχαίνει τη δημιουργία μιας οξείας αίσθησης του κενού, της απομάκρυνσης και της απομόνωσης και στα τρία πλάνα του έργου.<sup>1018</sup>

Τέλος, η ποιητική διάσταση του έργου αλλά και η σύνδεσή του με τη δραματουργία του Μπέκετ αποτέλεσαν σημεία σχολιασμού από την κριτική. Το *Φεγγαρόφωτο*, κατά τον Γιάννη Φραγκούλη, «είναι το έργο που θα θίξει τις ανθρώπινες σχέσεις, με ένα ποιητικό τρόπο που ανεβάζει το 'θερμόμετρο' της συγκίνησης».<sup>1019</sup> Ως πιο σημαντικό γνώρισμα του έργου αναφέρει ο Αθηναίος το «ότι ο άγγλος συγγραφέας βρίσκει τον τρόπο και την ευκαιρία να αναδύσει μέσα από τον σημερινό ρεαλισμό και την πτώση των συναισθημάτων, μια ποίηση που μας αγγίζει»,<sup>1020</sup> ενώ ο Πολενάκης υποστηρίζει ότι το *Φεγγαρόφωτο* είναι «ένα ποίημα στην ουσία που η θεατρική μαστοριά του Πίντερ μεταμορφώνει σε δράμα».<sup>1021</sup> Για μια «φαινομενικά ακίνητη, 'μπεκετική', αλλά υπό καθαρά πιντερικούς όρους» γραφή μίλησε ο Βαρβέρης, ενώ ο Τακόπουλος σημείωνε τα παρακάτω:

<sup>1016</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Τα πρόσωπα της Εκάτης», ό.π.

<sup>1017</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Δυο συγγραφείς της αποξένωσης...», ό.π.

<sup>1018</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «Απλό Θέατρο...», ό.π.

<sup>1019</sup> Γιάννης Φραγκούλης, «*Φεγγαρόφωτο* από τον Πίντερ και το Απλό Θέατρο», *Εξόρμηση*, 28.1.1996.

<sup>1020</sup> Περσεύς Αθηναίος, «*Φεγγαρόφωτο*», ό.π.

<sup>1021</sup> Λεάνδρος Πολενάκης, «Της σκιάς και του προσώπου (Κορνέιγ και Πίντερ)», *Η Αυγή*, 28.1.1996.

Το θέατρο του Πίντερ, αν και έχει την Αρχή του στον Λόγο του Μπέκετ –όπως όλο σχεδόν το Νέο Θέατρο– είναι μια «μουσική δωματίων» μ' έναν περίεργα οικείο ήχο, αντίθετα με τον συμφωνικό λόγο του Μπέκετ [...] Ο κύριος συνδετικός κρίκος του Μπέκετ και του Πίντερ, εκτός από την «προτεραιότητα» του πρώτου, είναι το χιούμορ.<sup>1022</sup>

Όσο για το *Φεγγαρόφωτο*, «είναι ένα άλλο είδος *Τέλος του παιχνιδιού*», υποστήριξε ο ίδιος κριτικός.<sup>1023</sup>

Σε γενικές γραμμές η υποδοχή του έργου από την κριτική υπήρξε θετική και είναι πολύ σημαντικό να δούμε ότι αναγνωρίζεται πλέον ως «προσφορά» η επιλογή του Αντύπα να παρουσιάσει το πιο πρόσφατο έργο του βρετανού δραματουργού. Χαρακτηριστικά σημειώνει ο Παγκουρέλης:

Υπάρχει μια πλευρά των παραστάσεων που δεν στοχεύει μόνο στην «απόλαυση» του κοινού. Αλλά και στη «γνωριμία» του με την ίδια τη θεατρική δημιουργία [...]. Και είναι μια πλευρά άχαρη μερικές φορές, μα και βαρύνουσα συγχρόνως για το προχώρημα του θεάτρου ενός τόπου και μαζί για τη διεύρυνση των οριζόντων των θεατών και τον εμπλουτισμό των «γνώσεων» και της ευαισθησίας τους. Τέτοια λοιπόν είναι και η προσφορά της παράστασης του πιο πρόσφατου έργου του Χάρολντ Πίντερ *Φεγγαρόφωτο* στο Απλό Θέατρο από τον καλλιτεχνικό οργανισμό Φάσμα.<sup>1024</sup>

### 3.3.3.2. Η κριτική για την παράσταση

Η ανταπόκριση του Αντύπα στις υψηλές σκηνοθετικές απαιτήσεις του έργου αποτέλεσε ένα από τα κεντρικά σημεία της κριτικής. «Η σκηνοθεσία του κ. Αντώνη Αντύπα πιστεύω», σημειώνει ο Γιώργος Παναγούλοπουλος, «ότι απέδωσε το πνεύμα του Πίντερ που θέλει να συνδυάσει ένα κλίμα ρεαλισμού και ονείρου [...]».<sup>1025</sup> Για μια επιτυχή σκηνική ερμηνεία του *Φεγγαρόφωτου*<sup>1026</sup> μίλησε ο Αθηναίος και η Καλλιόπη Ραπανάκη έκανε λόγο για μια παράσταση όπου «αναδεικνύεται ο

<sup>1022</sup> Πάρις Τακόπουλος, «*Τέλος του παιχνιδιού* του Σάμιουελ Μπέκετ από την Πολιτεία και *Φεγγαρόφωτο* του Χάρολντ Πίντερ από το Απλό», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 2.2.1996, σσ. 42, 45.

<sup>1023</sup> Πάρις Τακόπουλος, «*Φεγγαρόφωτο* συνέχεια ή Πώς να μην μεταφράζετε τον Πίντερ και προ του *Τέλους του παιχνιδιού* του Μπέκετ», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 9.2.1996, σσ. 41-42.

<sup>1024</sup> Βάιος Παγκουρέλης, «Η αγωνία της ύπαρξης», ό.π.

<sup>1025</sup> Βλ. Γιώργος Παναγούλοπουλος, «Απλό Θέατρο. Χάρολντ Πίντερ. *Φεγγαρόφωτο*», περ. *Έρευνα*, Μάιος 1996.

<sup>1026</sup> Περσεύς Αθηναίος, «*Φεγγαρόφωτο*», ό.π.

πιντερικός τρόπος γραφής με τις παύσεις, τις σιωπές, τις αποσπασματικές και επαναλαμβανόμενες κουβέντες, υποδηλώνοντας συνδεδειγμένα τη δράση που εκφράζει ο λόγος μέσα και πέρα από το νόημα των λέξεων».<sup>1027</sup> Αντιστοίχως, ο Μικελίδης υπογράμμισε ότι η σκηνοθετική προσέγγιση του Αντύπα κατάφερε να αποδώσει με επιτυχία «την όλη ατμόσφαιρα του πιντερικού έργου, με τις παύσεις, τις σιωπές, την ηθελημένη ουδετερότητα στην εκφορά του λόγου των ηθοποιών».<sup>1028</sup>

Άλλοι κριτικοί πάλι, μίλησαν για ένα έργο με εγγενείς δυσκολίες που ο Αντύπας κατάφερε να προσπελάσει, μέσω της σκηνοθεσίας που πρότεινε. Τα «δυσεπίλυτα» προβλήματα του έργου κατά τον Γεωργουσόπουλο, ο Αντύπας τα έλυσε

με φαντασία, μέτρο και αισθητική πιντερική. Κράτησε την απροσδιοριστία των σχέσεων και των καταστάσεων, κατασκεύασε έξοχη αιγιματώδη ατμόσφαιρα, φώτισε τις κορυφές και βύθισε στο σκότος τις αθέατες πλευρές της πιντερικής δραματουργίας.<sup>1029</sup>

Σε ανάλογο κλίμα και η κριτική του Πεφάνη, ο οποίος αναφέρθηκε στη σκηνοθεσία του Αντύπα με ιδιαίτερα επαινετικά λόγια:

Στο έργο του Pinter ενορχήστρωσε αριστοτεχνικά το φως και τη σιωπή, γνωρίζοντας πως το φεγγάρι παίζει παράξενα παιχνίδια στην ανθρώπινη ψυχή. Έδωσε σάρκα και οστά στην ασφυκτική ατμόσφαιρα του έργου, επένδυσε το άχρουν γλωσσικό όργανο με υποβλητικότητα, διατήρησε την αιχμηρότητα και την αγωνιά, χωρίς να χάσει τους βαθύτερους παλμούς και, το σημαντικότερο, συνταίριαξε το διαφορετικό ύφος του κάθε ηθοποιού του με τους αψείς, σχεδόν μεταλλικούς διαλόγους του κειμένου.<sup>1030</sup>

Ο Παγκουρέλης επεσήμανε ως βασικό το «πρόβλημα της ‘επαφής’ του έργου με το κοινό», ένα πρόβλημα που η σκηνοθεσία του Αντύπα το αντιμετώπισε «μέσω των ερμηνευτικών ρυθμών και του ‘περιχαρακωμένου’ [...] ύφους που έχει επιβάλει στους ηθοποιούς, προκειμένου να προωθήσει την ‘αίσθηση’ του έργου και της

<sup>1027</sup> Καλλιόπη Ραπανάκη, «Φεγγαρόφωτο», *Νίκη*, 8.2.1996.

<sup>1028</sup> Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Με τη γλώσσα της υπεκφυγής», ό.π.

<sup>1029</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Τα πρόσωπα της Εκάτης», ό.π.

<sup>1030</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «Απλό Θέατρο...», ό.π.

παράστασης μάλλον, παρά την κατανόησή τους». <sup>1031</sup> Για μια από τις καλύτερες σκηνοθετικές δουλειές του Αντύπα μίλησε ο Τσατσούλης, επισημαίνοντας ότι ο σκηνοθέτης κατάφερε να σεβαστεί τη «σχηματοποίηση» στο λόγο, την υποκριτική, τον σκηνικό χώρο που απαιτούσε ο συγγραφέας, αναδεικνύοντας την εσωτερική δράση του έργου. <sup>1032</sup> Επίσης, η Καλτάκη, αναφερόμενη στη σκηνοθεσία του Αντύπα, έγραφε ότι θα τη «ζήλευαν και οι άγγλοι συνάδελφοί του», κατατάσσοντάς την στις «αρτιότερες σκηνοθεσίες» της χρονιάς. <sup>1033</sup>

Από την άλλη μεριά, πρέπει να αναφέρουμε ότι διατυπώθηκαν και κάποιες πιο μετριοπαθείς κρίσεις για τη σκηνοθετική πρόταση του Αντύπα. Ο Ηρακλής Λογοθέτης, ενώ αναγνώρισε ότι ο Αντύπας κατάφερε να πετύχει «τη συλλειτουργία όλων των παραγόντων» της παράστασης –μετάφρασης, σκηνικού, υποκριτικής, μουσικής και φωτισμών– «ώστε να διαμεσολαβήσει αυτό το απόσταγμα της βόρειας θλίψης σε μεσογειακή μελαγχολία» το εγχείρημά του αυτό

ίσως δεν ολοκληρώθηκε ως το τέλος αλλά κατέστησε βατό αυτό το κείμενο της υποδειγματικής γυμνότητας των προθέσεων, την κλειστοφοβική του δομή και την ασφυκτική του αίσθηση. Πράγμα που δεν απάλυνε την εντύπωση ότι θρηνούμε σ' ένα ξένο μνήμα, αλλά γείωσε τουλάχιστον την παράσταση σε αναγνωρίσιμα ψυχικά τοπία. Γείωση που ασφαλώς δεν θα είχαμε με τη μονότροπη ερμηνεία των χειρουργικών διαλόγων του Πίντερ [...]. <sup>1034</sup>

Η Άννυ Κολτσιδοπούλου έκανε λόγο για ένα «θολό» *Φεγγαρόφωτο* και μια παράσταση που δεν κατάφερε να κερδίσει το ενδιαφέρον, σε αντίθεση με το ίδιο το έργο που το χαρακτηρίζει «μια μυστηριώδης διαύγεια, κάτι σαρκαστικές ανταλλαγές μεταξύ θανάτου και ζωής. Όπου ο θάνατος φαντάζει ζωντανότερος και η ζωή μια νέκρα». <sup>1035</sup>

Αυτό που μπορούμε να συμπεράνουμε είναι ότι η σκηνοθεσία του Αντύπα, με τη βοήθεια και των υπόλοιπων συνεργατών του, μάλλον επικεντρώθηκε στη δημιουργία της κατάλληλης «πιντερικής» ατμόσφαιρας και όχι στην προσπάθεια επεξήγησης των δυσνόητων σημείων του έργου. Η παράσταση, στα χνάρια των

<sup>1031</sup> Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Η αγωνία της ύπαρξης», ό.π.

<sup>1032</sup> Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Στον ορίζοντα του θανάτου...», ό.π.

<sup>1033</sup> Βλ. Ματίνα Καλτάκη, «Έλαμψε το *Φεγγαρόφωτο*», ό.π.

<sup>1034</sup> Ηρακλής Λογοθέτης, «*Φεγγαρόφωτο*, πυρετός υπό σκιάν», *Αθηνόγραμμα*, 19-25.1.1996, σ. 40.

<sup>1035</sup> Βλ. Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, «Τέσσερα έργα νέας εσοδείας», περ. *Γυναίκα*, Φεβρουάριος 1996, σσ. 26-27.

φειδωλών σκηνικών οδηγιών του συγγραφέα, υπήρξε κατά βάση «λιτή στη σύλληψη και δομή της»,<sup>1036</sup> χωρίς επιπρόσθετες παρεμβάσεις από την πλευρά του σκηνοθέτη. Από την άλλη μεριά, ο Αντύπας δεν φαίνεται να είχε την πρόθεση να μοιάζει η παράσταση «αγγλική». Σύμφωνα με τον Πολενάκη, ο σκηνοθέτης κατάφερε να δημιουργήσει μια παράσταση μελετημένη, όπου όλα να στοιχία της δένουν σε ένα αρμονικό σύνολο, μεταδίδοντας «μια άμεση συγκίνηση στο θεατή που τέρπεται [...] και αναγνωρίζει ως δικά του τα πρόσωπα, τις καταστάσεις». Μια παράσταση που, λόγω σκηνοθετικών αλλά και ερμηνευτικών επιλογών, «κερδίζει το βάθος εις βάρος της αγγλικής ατμόσφαιρας», κάτι που για τον Πολενάκη αξιολογείται ως «πλεονέκτημα».<sup>1037</sup>

Αν και μεγάλο μέρος των κριτικών εκφράστηκε θετικά για τις ερμηνευτικές επιδόσεις, ιδίως του πρωταγωνιστικού ζευγαριού των Αρμένη-Κοταμανίδου, διατυπώθηκαν και διαμετρικά αντίθετες απόψεις πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα.

Για την Κολτσιδοπούλου, «το ενδιαφέρον και το βάρος της παράστασης ήταν επικεντρωμένο στον πατέρα του Γιώργου Αρμένη, που με αλάθητο αισθητήριο και με κωμικο-σπαραχτική ερμηνεία στάθηκε πρωταγωνιστής».<sup>1038</sup> Για την «καθλωτική ερμηνεία»<sup>1039</sup> του Γιώργου Αρμένη, μίλησε και ο Τσατσούλης, όπως και ο Μικελίδης:

Ο Γιώργος Αρμένης δίνει μια συγκρατημένη, καθλωτική ερμηνεία: περιορισμένος σ' ένα κρεβάτι, ενσαρκώνει έναν Άντι απελπισμένο, που όμως δεν έχει χάσει το χούμορ του, έναν άνθρωπο που, ως την τελευταία στιγμή, προσπαθεί να κρεμαστεί από κάπου [...].<sup>1040</sup>

Ο Γεωργουσόπουλος προσθέτει ότι ο Αρμένης, «ηθοποιός άκρως ρεαλιστής, κατορθώνει κάτι μοναδικό [...]: να δημιουργήσει ένα δυναμικό ελατήριο ψυχής με άκρα ακινησία».<sup>1041</sup> Μοναδική εξαίρεση, ο Παγκουρέλης εντοπίζει μια αρνητική διάσταση στην ερμηνεία του Αρμένη, κρίνοντας ότι «επιτυγχάνει υψηλότερη –

<sup>1036</sup> Λέανδρος Πολενάκης, «Της σκιάς και του προσώπου...», ό.π.

<sup>1037</sup> Βλ. ό.π.

<sup>1038</sup> Αννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, «Τέσσερα έργα νέας εσοδείας», ό.π.

<sup>1039</sup> Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Στον ορίζοντα του θανάτου...», ό.π.

<sup>1040</sup> Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Με τη γλώσσα της υπεκφυγής», ό.π.

<sup>1041</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Τα πρόσωπα της Εκάτης», ό.π.

‘πιντερικότατη’– απόδοση στις πρώτες σκηνές, μα ολισθαίνει στη συνέχεια σε νεοελληνισμούς». <sup>1042</sup>

Ο Πεφάνης, όπως και ο Λογοθέτης χαρακτήρισαν «χοϊκή» <sup>1043</sup> την Μπέλ της Εύας Κοταμανίδου, η οποία, όπως και ο Άντι του Αρμένη, σε αρμονία με τις σκηνοθετικές υποδείξεις του Αντύπα, κατάφεραν να «γειώσουν» την παράσταση. <sup>1044</sup> Ο Μικελίδης έκανε λόγο για μια εξαιρετική ερμηνεία από την πλευρά της Κοταμανίδου: «ήρεμη, συγκαταβατική στην αρχή, αφήνοντας κάπου κάπου να διαφανεί η ειρωνική στάση της, ψυχρή στο φινάλε, για ν’ αποδειχτεί γυναίκα που κρύβει μια δυνατή προσωπικότητα». Μια ακόμα πιο ολοκληρωμένη άποψη για την έμπειρη ηθοποιό εξέφρασε ο Τσατσούλης:

η Μπέλ της Εύας Κοταμανίδου, βυθισμένη στο κέντημά της και διατηρώντας μιαν αντίστοιχη <sup>1045</sup> ακινησία, δημιουργεί μέσω του γλωσσικού και παραγλωσσικού της κώδικα την εκρηκτικότητα του πιντερικού δραματικού λόγου. Η Κοταμανίδου διαθέτει άπειρους χρωματισμούς και ανεξάντλητη ποικιλία γλωσσικών επιτονισμών όπως και μια εξαίρετη άρθρωση, στοιχεία που τα επιστρατεύει στην παρούσα παράσταση με αυτόν τον απόλυτο έλεγχο που απαιτεί η αποστασιοποιητική μηχανή του Πίντερ και που την αναδεικνύουν σε ιδανική ερμηνεύτρια του πιντερικού λόγου [...]. Έτσι, περισσότερο κι από αυτό που λέγεται, ο τόνος που εκφέρεται ο λόγος από την Κοταμανίδου δημιουργεί το περικείμενο του σαρκασμού πάνω στον θάνατο, του κυρίαρχου δηλαδή σχολίου του έργου. <sup>1046</sup>

Σύμφωνα με τον ίδιο κριτικό, όπως και τον Γεωργουσόπουλο, η Κοταμανίδου υπήρξε εξαιρετική ερμηνεύτρια και στις σιωπές της. <sup>1047</sup> Θα πρέπει, ωστόσο, να επισημάνουμε ότι, σε απόλυτη αντίθεση με το σύνολο των κριτικών, η Κολτσιδοπούλου έκανε λόγο για μια ερμηνεία τελείως ασύμβατη με το ρόλο: «Η Εύα Κοταμανίδου, στεγνή, ανεκδήλωτη, συντηρητική σύζυγος, ελάχιστα επέτρεψε να υποψιαστούμε το γαργαλιστικό της παρελθόν και τον άσωτο βίο της». <sup>1048</sup>

<sup>1042</sup> Βάιος Παγκουρέλης, «Η αγωνία της ύπαρξης», ό.π.

<sup>1043</sup> Βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Απλό Θέατρο...», ό.π., Ηρακλής Λογοθέτης, «Φεγγαρόφωτο...», ό.π.

<sup>1044</sup> Βλ. Ηρακλής Λογοθέτης, «Φεγγαρόφωτο...», ό.π.

<sup>1045</sup> Αντίστοιχη με του Αρμένη στο ρόλο του Άντι.

<sup>1046</sup> Δημήτρης Τσατσούλης, «Στον ορίζοντα του θανάτου...», ό.π.

<sup>1047</sup> Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Στον ορίζοντα του θανάτου...», Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Τα πρόσωπα της Εκάτης», ό.π.

<sup>1048</sup> Άννη Θ. Κολτσιδοπούλου, «Τέσσερα έργα νέας εσοδείας», ό.π.

Λιγότερο αναλυτικά σχολιάστηκαν οι υπόλοιποι ρόλοι από την κριτική. Για τους Γεράσιμο Μιχελή και Νίκο Ζορμπά, ως Τζέικ και Φρεντ αντίστοιχα, οι απόψεις διχάστηκαν. Για άλλους δεν κατάφεραν να αναδείξουν τους ρόλους τους,<sup>1049</sup> ούτε και να πείσουν για το εσωτερικό ισοδύναμο της φλυαρίας τους,<sup>1050</sup> «λειτουργήσαν μονοσήμαντα, στατικά, περίπου σα μονόχρωμες πινελιές. Διεκπεραίωσαν απλώς δυο μειοδοτικούς ρόλους, αν και θα μπορούσαν να τους αναλύσουν περισσότερο».<sup>1051</sup> Ενώ κατά τη γνώμη άλλων κριτικών, «έψαξαν επί της ουσίας και εις βάθος και κατάφεραν να ‘ντυθούν’ τους δύσκολους ρόλους τους και να ‘ναι πολύ κοντά στο ζητούμενο του συγγραφέα»,<sup>1052</sup> καθώς και πέτυχαν «να διατηρήσουν την επιζητούμενη ένταση μέσω ενός σκόπιμα απρόσφορου υλικού».<sup>1053</sup> Μια μερίδα της κριτικής υποστήριξε ότι η Αφροδίτη Αλσαλέχ ανταποκρίθηκε στο λυρικό, ονειρικό, εξωπραγματικό περίγραμμα του ρόλου της Μπρίτζετ, ενώ μια άλλη θεώρησε την ερμηνεία της μονοδιάστατη. Τέλος κάποιοι κριτικοί υποστήριξαν ότι τόσο η Αλεξάνδρα Παντελάκη όσο και ο Χρήστος Νίνης, ως Μαρία και Ραλφ αντίστοιχα, κατάφεραν να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις των μικρών ρόλων τους, ενώ κάποιοι άλλοι θεώρησαν ότι οι ερμηνείες τους δεν ήταν ολοκληρωμένες.

Διαμετρικά αντίθετες απόψεις διατυπώθηκαν και για τη μετάφραση της Μαρλένας Γεωργιάδη. Ο Τσατσούλης τη χαρακτήρισε «μοναδικά φροντισμένη και έξυπνη»,<sup>1054</sup> ο Μικελίδης «πολύ θεατρική»,<sup>1055</sup> ο Λογοθέτης «άμεση» και «σκοπευτικής ακρίβειας»,<sup>1056</sup> ο Γεωργουσόπουλος «μουσική»,<sup>1057</sup> η Κολτσιδοπούλου «ζώσα-στακάτη» και «γλωσσικά διαφοροποιούμενη».<sup>1058</sup> Από την άλλη ο Πεφάνης, ενώ χαρακτήρισε τη μετάφραση «εύστοχη», παρατήρησε «έναν υπερτονισμό στην υφολογική απόκλιση στον λόγο των δύο παιδιών»,<sup>1059</sup> μια παρατήρηση που μοιάζει με αυτήν της Καλτάκη, σύμφωνα με την οποία:

Σε ορισμένες σκηνές υιοθετήθηκε από τη μεταφράστρια χρήση καθαρευουσιάνικων τύπων – αντί, της ιερής στα σημεία αυτά, γλώσσας του Πίντερ. Προφανώς στόχος

<sup>1049</sup> Βλ. Ηρακλής Λογοθέτης, «Φεγγαρόφωτο...», ό.π.

<sup>1050</sup> Βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «Δυο συγγραφείς της αποξένωσης...», ό.π.

<sup>1051</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «Απλό Θέατρο...», ό.π.

<sup>1052</sup> Βασίλης Μπουζιώτης, «Φεγγαρόφωτο», ό.π.

<sup>1053</sup> Δημήτρης Τσατσούλης, «Στον ορίζοντα του θανάτου...», ό.π.

<sup>1054</sup> Βλ. ό.π.

<sup>1055</sup> Βλ. Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Με τη γλώσσα της υπεκφυγής», ό.π.

<sup>1056</sup> Βλ. Ηρακλής Λογοθέτης, «Φεγγαρόφωτο...», ό.π.

<sup>1057</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Τα πρόσωπα της Εκάτης», ό.π.

<sup>1058</sup> Βλ. Άννη Θ. Κολτσιδοπούλου, «Τέσσερα έργα νέας εσοδείας», ό.π.

<sup>1059</sup> Βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Απλό Θέατρο...», ό.π.

ήταν να φανεί ότι οι νέοι ομοιάζουν ολοένα και πιο πολύ όσο ο καιρός περνά στον δημόσιο υπάλληλο πατέρα τους, ο οποίος ωστόσο σε κανένα σημείο δεν μιλά έτσι. Η επιλογή προκάλεσε αμηχανία.<sup>1060</sup>

Για μια παράσταση «μελετημένη και προσεγμένη» που όμως «δεν βοηθιέται»<sup>1061</sup> καθόλου από τη μετάφραση, έκανε λόγο ο Παγκουρέλης, ενώ ο Παναγιολόπουλος σημείωνε τα παρακάτω: «Ξέρουμε ότι ο Πίντερ μεταχειρίζεται πολύ την αγγλική αργκό. Δεν ταυτίζεται όμως η αργκό με τις αθυροστομίες της μετάφρασης από την κ. Μαρλένα Γεωργιάδη».<sup>1062</sup>

Ωστόσο, ο κριτικός που εκφράστηκε, με το χαρακτηριστικό δηκτικό του ύφος, απολύτως αρνητικά για τη μετάφραση της Γεωργιάδη ήταν ο Πάρις Τακόπουλος. Αφιέρωσε τρία συνεχόμενα κριτικά σημειώματα, το δεύτερο εκ των οποίων μάλιστα τιτλοφορήθηκε «Φεγγαρόφωτου συνέχεια ή πώς να μην μεταφράζετε τον Πίντερ»,<sup>1063</sup> προκειμένου να αναλύσει τις αντιρρήσεις του σχετικά με τη μετάφραση.<sup>1064</sup> Έχοντας παρακολουθήσει δυο χρόνια νωρίτερα την παγκόσμια πρεμιέρα του *Φεγγαρόφωτου*, ο κριτικός αναφέρει για την παράσταση του Απλού Θεάτρου ότι «ενώ σε πολλά σημεία σκηνοθετικά και ίσως 'ηθοποιητικά' του άρεσε εξίσου με την αγγλική, τελικά αισθάνθηκε ότι αυτό που του έλειπε ήταν η σωστή απόδοση του κειμένου στην ελληνική».<sup>1065</sup> Στη δεύτερη συνέχεια της κριτικής του, αναφέρει χαρακτηριστικά:

Λοιπόν όσο μελετούσα το αγγλικό κείμενο, και την ελληνική μετάφραση του Πίντερ, αντιπαραβάλλοντας τα κείμενα με τον φίλο μου Έντυ Ντάκουερθ, τόσο κατέληγα περισσότερο στο συμπέρασμα ότι οι σιωπές ή παύσεις του Πίντερ αποδίδονται καλύτερα από τον λόγο του στη μετάφραση, παρά το γεγονός ότι η Μαρλένα Γεωργιάδη [...] και Αγγλικά γνωρίζει, και Ελληνικά, και τον Πίντερ αρκετά, για να μην πω πολύ καλά.<sup>1066</sup>

<sup>1060</sup> Ματίνα Καλτάκη, «Ελαμψε το Φεγγαρόφωτο», ό.π.

<sup>1061</sup> Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Η αγωνία της ύπαρξης», ό.π.

<sup>1062</sup> Βλ. Γιώργος Παναγιολόπουλος, «Απλό Θέατρο...», ό.π.

<sup>1063</sup> Ο πλήρης τίτλος είναι: «Φεγγαρόφωτου συνέχεια ή Πώς να μην μεταφράζετε τον Πίντερ και προ του Τέλους του παιχνιδιού του Μπέκετ».

<sup>1064</sup> Βλ. Πάρις Τακόπουλος, «Τέλος του παιχνιδιού...», Πάρις Τακόπουλος, «Φεγγαρόφωτου συνέχεια...», ό.π. και Πάρις Τακόπουλος, «Φεγγαρόφωτο του Πίντερ, συνέχεια τρίτη ή μερικές μεταφραστικές παραινέσεις προ του Τέλους ενός άλλου παιχνιδιού», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 16.2.1996, σσ. 41-42.

<sup>1065</sup> Βλ. Πάρις Τακόπουλος, «Τέλος του παιχνιδιού...», ό.π.

<sup>1066</sup> Βλ. Πάρις Τακόπουλος, «Φεγγαρόφωτου συνέχεια...», ό.π.

Για να περάσει στην τρίτη συνέχεια, όπου καταγράφει και αναλύει ένα προς ένα τα μεταφραστικά λάθη της Γεωργιάδη.<sup>1067</sup>

Όσον αφορά τα σκηνικά και κοστούμια του Γιώργου Πάτσα, η κριτική τα αντιμετώπισε με γενικόλογους, θετικούς κατά κύριο λόγο, χαρακτηρισμούς ή και δεν τα σχολίασε καθόλου. Ο Μικελίδης παρατήρησε ότι «τα πολύ λειτουργικά σκηνικά» του Πάτσα ήταν πολύ κοντά στην ιδέα του σκηνικού της παράστασης του Λονδίνου σε σκηνοθεσία Ντέιβιντ Λεβό (David Leveaux), με την Μπρίτζετ να παρουσιάζεται «πίσω από ένα διαφανές παραβάν, που τόνιζε την εξωπραγματική, σχεδόν ονειρική, παρουσία της»,<sup>1068</sup> ενώ ο Πεφάνης, πιο αναλυτικός, ανέφερε τα παρακάτω:

Στο *Φεγγαρόφωτο* κίνησε το ευσύνοπτο με το ρευστό και τη σαφήνεια με την απροσδιοριστία: ένα τριγωνικό πεδίο, όπου τα δύο άκρα κατέχουν οι δεδηλωμένοι χώροι των δωματίων, ενώ στην κορυφή δεσπόζει αμφιλαφές το φως του φεγγαριού, που σπάει με το κυκλικό του σχήμα τις σαφείς, επίπεδες σχέσεις της πραγματικότητας.<sup>1069</sup>

Ο Παγκουρέλης εξέφρασε μια αντίθετη άποψη, σύμφωνα με την οποία το «εικαστικό σχήμα» της παράστασης εμφάνιζε «μια αισθητική ‘σκληρότητα’ μεγαλύτερη απ’ όση δίνει η πιντερική ‘απόσταση’». <sup>1070</sup>

Επαινετικά υπήρξαν τα επιγραμματικά σχόλια για τη μουσική της Ελένης Καραϊνδρου, που συνέβαλλε στην ανάδειξη του λυρισμού και της ποίησης του έργου,<sup>1071</sup> ενώ δεν ήταν λίγοι οι κριτικοί που στάθηκαν στους φωτισμούς του Ανδρέα Σινάνου, οι οποίοι, σύμφωνα με την Καλτάκη, «έπαιξαν σημαντικότατο ρόλο»: «κυρίως με τους φωτισμούς, και όχι με τα σκηνικά, διακρίνονταν οι διαφορετικές ατμόσφαιρες των σκηνών, βοηθώντας τον έντονα υπαινικτικό χαρακτήρα του λόγου του Πίντερ». <sup>1072</sup>

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι κάποιοι κριτικοί στάθηκαν στο έντυπο πρόγραμμα του *Φεγγαρόφωτου*. Συγκεκριμένα ο Πεφάνης σημείωνε τα παρακάτω: «Την παράσταση συνοδεύει ένα όμορφο τομίδιο, υπόδειγμα προγράμματος, με πολύ

---

<sup>1067</sup> Βλ. Πάρις Τακόπουλος, «*Φεγγαρόφωτο* του Πίντερ, συνέχεια τρίτη ή μερικές μεταφραστικές παραινήσεις προ του Τέλους ενός άλλου παιχνιδιού», ό.π., σσ. 41-42.

<sup>1068</sup> Βλ. Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Με τη γλώσσα της υπεκφυγής», ό.π.

<sup>1069</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «Απλό Θέατρο...», ό.π.

<sup>1070</sup> Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Η αγωνία της ύπαρξης», ό.π.

<sup>1071</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «*Φεγγαρόφωτο* του Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Η Αυγή*, 8.12.1995.

<sup>1072</sup> Βλ. Ματίνα Καλτάκη, «Έλαμψε το *Φεγγαρόφωτο*», ό.π.

σημαντικά αποσπάσματα από τη μονογραφία του M. Esslin για τον Pinter». <sup>1073</sup> Στο «απόλυτα χρήσιμο» <sup>1074</sup> πρόγραμμα της παράστασης αναφέρθηκε ακόμα ο Τσατσούλης, όπως και ο Λογοθέτης: «Το πρόγραμμα της παράστασης είναι άψογο αισθητικά, περιέχει χρονολόγιο και εργοβιογραφία του Πίντερ, κριτικά σημειώματα για το έργο του καθώς και ολόκληρο το κείμενο του έργου». <sup>1075</sup> Είναι η εποχή που τα πολυσέλιδα προγράμματα αρχίζουν να γίνονται αντικείμενο ανταγωνισμού μεταξύ των θεάτρων τέχνης της Αθήνας και να διαμορφώνουν τον ορίζοντα προσδοκίας μια ιδεατής πρόσληψης της παράστασης.

Η παράσταση του *Φεγγαρόφωτου* ταυτίστηκε με μία, μάλλον όχι τυχαία, συγκυρία. Όπως εύστοχα σημείωνε ο Σαρηγιάννης, «ο σκηνοθέτης και οι δύο πρωταγωνιστές που συνεργάζονται για πρώτη φορά με το Φάσμα –αλλά και πρωτοπαίζουν Πίντερ– έχουν κοινή κοιτίδα: το Θέατρο Τέχνης». <sup>1076</sup> Πράγματι, ο Αντύπας επέλεξε να δουλέψει με δύο έμπειρους ηθοποιούς, που από τη μια μεριά δεν είχαν δοκιμαστεί σε έργα του Πίντερ στο παρελθόν, αλλά από την άλλη είχαν κοινό σημείο αναφοράς τον Κάρολο Κουν. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο Αντύπας, ο Αρμένης και η Κοταμανίδου, μέσω ενός κοινού κώδικα υποκριτικής, λειτούργησαν προς όφελος της «ομοιογένειας» της παράστασης, που συγκαταλέχθηκε άλλωστε στα θετικά της στοιχεία. <sup>1077</sup> Ο σκηνοθέτης φαίνεται να επικεντρώθηκε και πάλι στη δουλειά πάνω στο λόγο του Πίντερ, αντιμετωπίζοντας το έργο σαν μουσική παρτιτούρα με παύσεις και σιωπές, προτείνοντας μια λιτή υποκριτική και αφήνοντας στον θεατή την ευθύνη «να ανασυγκροτήσει και να συνδέσει τα στοιχεία που συλλέγει από επαναλήψεις και μισόλογα μέσα από τις συζητήσεις των χαρακτήρων». <sup>1078</sup>

Είναι χαρακτηριστικό ότι η «σωστή» σκηνική ερμηνεία του Πίντερ αποτελεί πλέον αντικείμενο της κριτικής που δεν περιορίζεται μόνο στην αξιολόγηση του ίδιου του έργου. Οι κριτικοί είναι πια γνώστες της δραματουργίας του βρετανού συγγραφέα και καλλιεργούν συγκεκριμένες προσδοκίες ως προς το πώς θα πρέπει αυτή να υπηρετείται από τον σκηνοθέτη. Έτσι, και στην περίπτωση του *Φεγγαρόφωτου*, ο

---

<sup>1073</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «Απλό Θέατρο...», ό.π.

<sup>1074</sup> Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Στον ορίζοντα του θανάτου...», ό.π.

<sup>1075</sup> Ηρακλής Λογοθέτης, «*Φεγγαρόφωτο*...», ό.π.

<sup>1076</sup> Γιώργος Σαρηγιάννης, «Αρμένης-Κοταμανίδου στο Απλό. Μαζί στο *Σεληνόφως*», *Τα Νέα*, 10.6.1995.

<sup>1077</sup> Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης, «Της σκιάς και του προσώπου...», ό.π.

<sup>1078</sup> Καλλιόπη Ραπανάκη, «*Φεγγαρόφωτο*», ό.π.

Αντύπας αναδεικνύεται σε ικανό εκφραστή των προσδοκιών τους, χωρίς, ωστόσο, η σκηνοθετική του πρόταση να εξερευνά πεδία πέρα από τα αναμενόμενα.

Όσον αφορά το έργο, γίνεται φανερό ότι η επιλογή και μόνο του *Φεγγαρόφωτου* από τον Αντύπα προκάλεσε το ενδιαφέρον της κριτικής, αφού δεν επρόκειτο απλώς για την πρώτη παρουσίαση ενός άπαιχτου έργου αλλά για μια «προσφορά ‘γνώσης’ – και ολοκλήρωσης της επαφής με το μεγάλο συγγραφέα της εποχής, τον σημαντικότερο ίσως από τους ζωντανούς σήμερα».<sup>1079</sup> Η κριτική πια δεν γνωμοδοτεί για την αξία ενός έργου που φέρει την υπογραφή του Πίντερ, τη θεωρεί δεδομένη. Είναι φανερό ότι έχουμε περάσει στη φάση της αναμονής του «νέου» έργου του βρετανού δραματουργού από τον Τύπο. Ένα ζήτημα που απασχολεί τους κριτικούς είναι το αν το νέο έργο μοιάζει με προηγούμενα κείμενα του Πίντερ, όπως και ο εντοπισμός του «καινούριου» στοιχείου που ενδεχομένως κομίζει.

Πέρα από τις αναλύσεις που έγιναν για το έργο, τη σκηνοθεσία ή τις ερμηνείες των ηθοποιών, εντύπωση προκαλούν οι διεξοδικές αναφορές της κριτικής στη μετάφραση της Γεωργιάδη. Είναι χαρακτηριστικό ότι μέχρι εκείνη τη στιγμή καμιά άλλη μετάφραση έργου του Πίντερ δεν είχε προκαλέσει τόσα σχόλια. Πέρα από το ζήτημα τη «καλής» ή «κακής» μετάφρασης, έχει σημασία να σταθούμε στο γεγονός ότι ορισμένοι κριτικοί έχουν πρόσβαση στο πρωτότυπο αγγλικό κείμενο και είναι αρκετά εξοικειωμένοι με τη δραματουργία του Πίντερ, ώστε να αντιλαμβάνονται και να καταδεικνύουν τις «παρατυπίες» στη μετάφρασή της. Τελικά η μετάφραση φαίνεται να απασχολεί τους κριτικούς, επειδή της αποδίδουν μεγάλο μερίδιο ευθύνης για τη δημιουργία της κατάλληλης «πιντερικής» ατμόσφαιρας στο σκηνικό αποτέλεσμα.

Βεβαίως, η διεξοδική σύγκριση του ελληνικού κειμένου με το πρωτότυπο αγγλικό ήταν δυνατή, επειδή ακριβώς συμπεριλήφθηκε η μετάφραση στο πρόγραμμα της παράστασης, πράγμα που δεν είχε συμβεί ως τότε.<sup>1080</sup> Εκτός από το κείμενο του έργου, το πρόγραμμα περιλάμβανε αναλυτικό χρονολόγιο της πορείας του Πίντερ, καθώς και μεταφρασμένα αποσπάσματα από το βιβλίο του Μάρτιν Έσλιν, *Pinter, the Playwright*.<sup>1081</sup>

Σε γενικές γραμμές, θετική ήταν η υποδοχή του *Φεγγαρόφωτου* από την κριτική και μάλλον από το κοινό, αφού η παράσταση, που παίχθηκε στην κεντρική

<sup>1079</sup> Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Η αγωνία της ύπαρξης», ό.π.

<sup>1080</sup> Με εξαίρεση τα *Θεατρικά Τετράδια* της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης» (τχ. 8, Μάρτιος 1983).

<sup>1081</sup> Βλ. Martin Esslin, *Pinter, the Playwright*, London: Methuen, 1982.

σκηνή του Απλού Θεάτρου, κάλυψε τη θεατρική περίοδο 1995-1996. Ο Αντώνης Αντύπας με τη δεύτερη αυτή σκηνοθεσία έργου του άγγλου δραματουργού επιβεβαιώνει το ενδιαφέρον του για τον Πίντερ, το οποίο θα ανανεώσει σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, όπως θα δούμε παρακάτω, με μια καινούρια παραγωγή.

### 3.3.4. *Νεκρή ζώνη* (2000)

#### 3.3.4.1. Η υποδοχή του έργου

Το 1995, στην κριτική του για το *Φεγγαρόφωτο*, ο Μικελίδης σημείωνε: «το έργο μπορεί, κατά κάποιο τρόπο, να θεωρηθεί ως συνέχεια ενός άλλου σημαντικού έργου του συγγραφέα, του *No Man's Land* (*Ουδέτερη ζώνη*), που για άγνωστους λόγους δεν έχει μέχρι στιγμής ανέβει στην ελληνική σκηνή».<sup>1082</sup> Είτε συνδέεται είτε όχι με την παρατήρηση του Μικελίδη, το ελληνικό ανέβασμα του έργου θα ακολουθήσει: πέντε χρόνια αργότερα το έργο θα παρουσιαστεί για πρώτη φορά στην Ελλάδα, με τίτλο *Νεκρή ζώνη*, από τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό Φάσμα στο Απλό Θέατρο. Τους τέσσερις ρόλους του έργου ερμήνευαν ο Στέλιος Καλογερόπουλος (Χιρστ), ο Ηλίας Λογοθέτης (Σπούνερ), ο Δημοσθένης Παπαδόπουλος (Φόστερ) και ο Γιώργος Μωρόγιαννης (Μπριγκς). Η μετάφραση ήταν του Παύλου Μάτεσι, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Γιώργου Πάτσα και η μουσική της Ελένης Καραϊνδρου. Πρόκειται για την τρίτη σκηνοθεσία του Αντύπα σε έργο του βρετανού δραματουργού, που κάνει πρεμιέρα στις 29 Ιανουαρίου 2000, είκοσι πέντε χρόνια μετά την πρώτη του παρουσίαση στις 23 Απριλίου 1975, στο Old Vic, από το Εθνικό Θέατρο της Βρετανίας.

Στο ενδιάμεσο διάστημα, 1995-2000, εντοπίζουμε δέκα παραστάσεις έργων του Πίντερ, γνωστών αλλά και άπαιχτων, στην ελληνική σκηνή. Ανάμεσά τους, μία από τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό Φάσμα, σε σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη: πρόκειται για την *Προδοσία*, που ανέβηκε στις 24.10.1996 στη Νέα Σκηνή του Απλού Θεάτρου, πριν κλείσει ένας χρόνος από την παράσταση του *Φεγγαρόφωτου*.

Όσο για την επιλογή της *Νεκρής ζώνης*, ο Αντύπας δήλωνε σε συνέντευξη λίγο πριν την πρεμιέρα, ότι από χρόνια επιθυμούσε να ανεβάσει το συγκεκριμένο έργο αλλά ότι έπρεπε να περιμένει τις κατάλληλες συνθήκες και, κυρίως, την

<sup>1082</sup> Νίνος Φένεκ Μικελίδη, «Με τη γλώσσα της υπεκφυγής», ό.π.

εξασφάλιση της σωστής διανομής για να προχωρήσει.<sup>1083</sup> Άλλωστε, θεωρούσε τη *Νεκρή ζώνη* ως το σημαντικότερο έργο του Πίντερ, «καθώς περιλαμβάνει όλα τα υπόλοιπα, ακόμη και εκείνα που γράφτηκαν μετά»,<sup>1084</sup> αλλά και ως ένα από τα σημαντικότερα έργα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>1085</sup> «Το εκπληκτικό χαρακτηριστικό του έργου είναι ότι μοιάζει σχεδόν με ποίημα»,<sup>1086</sup> σημείωνε ο σκηνοθέτης, ο οποίος περιέγραφε τη *Νεκρή ζώνη* με τα παρακάτω λόγια:

Είναι ένα έργο με πολλές φιλοσοφικές νύξεις που λόγω της ελλειπτικότητας του λόγου του συγγραφέα καταπιάνεται με όλα τα προβλήματα του σύγχρονου ανθρώπου. Αναφέρεται στη μνήμη που λειτουργεί επιλεκτικά, στη μνήμη που ορίζουμε και διαχειριζόμαστε κατά βούληση. Όλα βγαίνουν στην επιφάνεια αλλά τίποτε δεν επαληθεύεται. [...] Μέσα από την ελλειπτικότητά του, την ποιητική του έκφραση, μέσα από μια καθημερινή γλώσσα, ενίοτε και χυδαία, [ο Πίντερ] έβγαλε όλες τις ανησυχίες του, προσωπικές, καλλιτεχνικές, πνευματικές.<sup>1087</sup>

Η κριτική υποδέχθηκε τη *Νεκρή ζώνη* κυρίως με θετικά σχόλια και με μεγάλη διάθεση να αναλύσει τα όσα περιγράφει ο «αινιγματικός κόσμος» του Πίντερ, καθώς και να αναρωτηθεί πάνω σε ό,τι κρύβεται πίσω από την ακατάσχετη φλυαρία των ηρώων του έργου. Ο Γεωργουσόπουλος εξέφρασε την άποψη ότι πρόκειται για «ένα από τα αριστουργήματα του αιώνα που πέρασε. Σοφό στη δομή του, ανοιχτό στην ανάγνωσή του, πολυδαίδαλο σε οντολογικές ατραπούς, μεστό από θεατρικότητα και, κυρίως, χιούμορ, πικρό, μαύρο αλλά όχι άπελπι».<sup>1088</sup> Ο Πολενάκης χαρακτήρισε τη *Νεκρή ζώνη* «το καλύτερο, το πληρέστερο ίσως έργο» του βρετανού δραματουργού,<sup>1089</sup> όπως και η Ελευθερία Ντάνου, που ανέφερε πως «παρότι είναι από τα καλύτερα έργα του συγγραφέα, είναι και από τα πιο άγνωστά του».<sup>1090</sup> Η ίδια κριτικός σημείωνε ότι, αν και πρόκειται για έργο που εντάσσεται στο «θέατρο του παραλόγου με τις ασυναρτησίες του διαλόγου και τα αλληγορικά νοήματα», εν τούτοις, ο συγγραφέας του

<sup>1083</sup> Βλ. Μυρτώ Λοβέρδου, «Περιμένω πολλά από τους ηθοποιούς», *Το Βήμα*, 23.1.2000.

<sup>1084</sup> Βλ. Μυρτώ Λοβέρδου, «Οι εφιάλτες του Πίντερ ζωντανεύουν στη *Νεκρή ζώνη*», *Το Βήμα*, 27.1.2000.

<sup>1085</sup> Βλ. Μυρτώ Λοβέρδου, «Περιμένω πολλά από τους ηθοποιούς», ό.π.

<sup>1086</sup> Βλ. Μυρτώ Λοβέρδου, «Ο Πίντερ, ο Μάμετ και... η κυριαρχία των ανδρών», *Το Βήμα*, 9.8.1999.

<sup>1087</sup> Ο.π.

<sup>1088</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Οίμος άβροτος εις ερημίαν», *Τα Νέα*, 20.3.2000.

<sup>1089</sup> Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης, «Περί μνήμης και περί λήθης. *Νεκρή ζώνη* του Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Η Αυγή*, 5.3.2000.

<sup>1090</sup> Βλ. Ελευθερία Ντάνου, «Απλό Θέατρο-Κεντρική Σκηνή-Χάρολντ Πίντερ, *Νεκρή ζώνη*», *Ελεύθερος*, 18.2.2000.

μας οδηγεί με τη γνωστή του μαεστρία στην απολαυστική λογική. [...] μέσα από την οποία βλέπουμε να συγκρούονται το κωμικό με το τραγικό, η αλήθεια με τη φαντασία, το μυστήριο με τον τρόπο, το παρελθόν με το παρόν, με το χωρίς μέλλον παρόν, αφού για τον Πίντερ μέλλον δεν υπάρχει.<sup>1091</sup>

Πιντερικού τύπου κωμωδία χαρακτηρίζεται η *Νεκρή ζώνη* σε άρθρο της *Athens News*, «αν μπορεί κάποιος να την αποκαλέσει έτσι, εφόσον κάθε κωμικό σημείο στο έργο του Πίντερ συνοδεύεται από ένα αίσθημα δυσανεξίας και όχι από την ελαφρότητα, η οποία φυσιολογικά συνοδεύει το γέλιο».<sup>1092</sup>

Κατά τον Αδριανό Γεωργίου, η *Νεκρή ζώνη* έτεινε «προς τον εσωτερικά χαώδη κόσμο του Μπέκετ».<sup>1093</sup> Ο Γεωργουσόπουλος πάλι, έβρισκε αντιστοιχίες ανάμεσα στον Σπούνερ και τη Γουΐνι των *Ευτυχισμένων ημερών* του Μπέκετ, δύο ηρώων που, κατά τον κριτικό, προσπαθούν απελπισμένα, μέσα από σκόρπιες εικόνες και αναμνήσεις, να κατανοήσουν το νόημα της υπάρξεώς τους, ενώ βρίσκονται αμφοτέρωθεν στο τέλος πλέον του ταξιδιού τους.<sup>1094</sup> Ο Μηνάς Χρηστίδης, από την άλλη, παρατήρησε κάποιες αναλογίες του έργου με τη *Σονάτα των φαντασμάτων* του Αύγουστου Στρίντμπεργκ:

Με μια διαφορά περίπου 70 χρόνων, ο Σουηδός Στρίντμπεργκ και ο Βρετανός Πίντερ γράφουν ένα έργο με το ίδιο θέμα: τους ζωντανούς που είναι νεκροί ή τους νεκρούς που περιφέρονται σαν ζωντανοί. Χώρος τους μια περιοχή που δεν κινείται τίποτα. [...] Δύο συγγραφείς με τεράστιες –παγκόσμια– επιτυχίες έχουν αυτά τα δύο, «καταραμένα», έργα που όλοι διστάζουν να τα παρουσιάσουν, ίσως γιατί υποψιάζονται πως θα «κινήσουν» τον προσωπικό τρόπο των θεατών.<sup>1095</sup>

Η Καλτάκη μίλησε για ένα έργο που δεν «ξεπέφτει σε ρεαλισμούς και φθηνές χαρακτηρολογίες» και που θυμίζει άλλα έργα του Πίντερ: «η διαχείριση του λόγου υπακούει στις ίδιες εμμονές. Μόνο που εδώ ο λόγος συνειδητά χρησιμοποιείται από τους δυο βασικούς ήρωες, τον Σπούνερ και τον Χίρστ, σαν μέσο διαφυγής από τη

<sup>1091</sup> Ο.π.

<sup>1092</sup> Kathryn Koromilas, «Pinter's *No Man's Land* a success in Greek», *Athens News*, 16.2.2000.

<sup>1093</sup> Αδριανός Γεωργίου, «Απλό Θέατρο. Χάρολντ Πίντερ: *Νεκρή ζώνη*», *Ραδιοτηλεόραση*, 19-25.2.2000.

<sup>1094</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Οίμος άβροτος εις ερημίαν», ό.π.

<sup>1095</sup> Μηνάς Χρηστίδης, «Περιοχή φαντασμάτων», *Ελευθεροτυπία*, 26.2.2000.

στεγνή πραγματικότητα». <sup>1096</sup> Ωστόσο, σύμφωνα με τον Παγιατάκη, στην περίπτωση της *Νεκρής ζώνης* ο Πίντερ είχε «αμβλύνει τις κοφτερές γωνίες στο λεξιλόγιό του» και είχε «απαλύνει την απροσδιόριστη απειλή που καιροφυλακτούσε» σε προηγούμενα έργα του. <sup>1097</sup> Βέβαια η εισβολή του Σπούνερ στον κόσμο του Χριστ σηματοδοτούσε και πάλι την αόρατη απειλή, ενώ φορείς της εξουσίας ήταν οι υπηρέτες-οικονόμοι Φόστερ και Μπρίγκς, ωστόσο, όπως επισήμαινε η Άννα Σαμπατακάκη, εδώ

το θέμα δεν είναι ακριβώς η επικράτηση των δύο (Φόστερ και Μπρίγκς) επί του «τελειωμένου» Χριστ και η εκδίωξη του Σπούνερ από το σύμπαν που αυτοί επέλεξαν να εξουσιάσουν... Είναι επίσης και το να μείνει αυτό το σύμπαν νεκρό, παγωμένο και αναλλοίωτο στο διηνεκές... <sup>1098</sup>

Όσο για τον συμβολισμό του τίτλου που ερμήνευσαν οι περισσότεροι κριτικοί κατά αντίστοιχο τρόπο, ας δανειστούμε τα λόγια της Θυμέλης, σύμφωνα με την οποία η *Νεκρή ζώνη* «συμβολίζει το ‘νεκρό σημείο’, το μεταίχμιο μεταξύ της άλλοτε ακμάζουσας βιολογικά και ψυχοπνευματικά ζωής και του παρακμάζοντος, λίγο πριν να ‘ρθει το τέλος, παρόντος ενός καταξιωμένου μεγαλοαστού διανοούμενου». <sup>1099</sup>

Από την άλλη μεριά, υπήρξαν κάποιοι κριτικοί που εξέφρασαν τις επιφυλάξεις τους ως προς το έργο. Συγκεκριμένα, η Στέλλα Λοΐζου μίλησε για ένα κείμενο που «δεν χαρίζει πρόθυμα απαντήσεις» και που βασίζεται στα «ατελείωτα παιχνίδια» με τον λόγο, τον χώρο και τον χρόνο, τη μνήμη και τη λήθη, τη ζωή και τον θάνατο, που παίζουν οι πιντερικοί ήρωες, για να καταλήξει στο ότι:

Αν το έργο απογοητεύει ως έναν βαθμό –μιλώντας πάντοτε συγκριτικά με τα δεδομένα ενός τέτοιου σημαντικού συγγραφέα– είναι επειδή τα παιχνίδια αυτά δεν πείθουν για τη βαρύτητα όσων υποτίθεται ότι διακυβεύονται με αυτά: με άλλα λόγια, δεν μας μεταφέρουν ποτέ στη «νεκρή ζώνη» – αρκούνται μόνο να μας την περιγράφουν. <sup>1100</sup>

---

<sup>1096</sup> Ματίνα Καλτάκη, «Ποίηση και ουσία», *Επενδυτής*, 19-20.2.2000.

<sup>1097</sup> Βλ. Σπύρος Παγιατάκης, «Ο σύγχρονος Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Η Καθημερινή*, 27.2.2000.

<sup>1098</sup> Άννα Σαμπατακάκη, «Η *Νεκρή ζώνη* περνάει σε δεύτερο επίπεδο», *Βραδυνή*, 8.5.2000.

<sup>1099</sup> Θυμέλη, «Μάμετ και Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 4.4.2000.

<sup>1100</sup> Στέλλα Λοΐζου, «Τοπίο στην ομίχλη», *Το Βήμα*, 19.3.2000.

Ένα βήμα πιο πέρα, η Καλλιόπη Ραπανάκη, μολονότι δεν αμφισβήτησε το βάθος του έργου και τη δύναμη του λόγου του, ουσιαστικά το απέρριψε ως ακατανόητο, προτάσσοντας εμφανώς στερεοτυπικά επιχειρήματα. Συγκεκριμένα, μίλησε για ένα «ακαδημαϊκό κείμενο που θυμίζει το: ‘Η Τέχνη για την Τέχνη’», «για λίγους και εκλεκτούς» και προσφέρεται για αναλύσεις σε ακαδημαϊκά τμήματα θεάτρου.

Η *Νεκρή ζώνη* με τους σκόπιμα ασαφείς συμβολισμούς, τη συγγραφική σκοπιμότητα στη συνεχή ανατροπή και αστάθεια των γεγονότων και των καταστάσεων, καθώς και μια επίμονη υπαινικτικότητα, είναι έργο δυσνόητο. Ο θεατής προβληματίζεται, αρχίζει να σκέφτεται και όσο σκέφτεται μπερδεύεται.<sup>1101</sup>

Τέλος, ο Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, υιοθετώντας μια από καθέδρας άποψη, αναρωτιέται στην κριτική του εάν έχει κάποιο νόημα το «παράλογο του Πίντερ» και αν αυτό «αγγίζει» με κάποιον τρόπο τον θεατή.<sup>1102</sup>

Κάποιοι κριτικοί αναφέρθηκαν στην πρώτη παράσταση της *Νεκρής ζώνης*, αυτήν του 1975, καθώς και σε εκείνη του 1992 στο θέατρο Almeida με τον ίδιο τον Πίντερ στον πρωταγωνιστικό ρόλο του Χίρστ. Σε γενικές γραμμές, οι κριτικοί έμοιαζαν σαν να περίμεναν από καιρό το ανέβασμα του συγκεκριμένου έργου, οπότε ο Αντύπας επαινέθηκε θερμά και μόνο για αυτή του την επιλογή.

### 3.3.4.2. Η κριτική για την παράσταση

Είναι χαρακτηριστικό ότι το σύνολο σχεδόν της κριτικής, ανεξάρτητα από το εάν είχε επιφυλάξεις ή όχι για το ίδιο το έργο, εκφράστηκε θετικά για την παράσταση. Μοναδική εξαίρεση αποτέλεσε η κριτική της Λοϊζου, η οποία, αρχίζοντας σε νεαρή ηλικία να γράφει σε μια από τις μεγαλύτερες ελληνικές εφημερίδες, είχε την τάση να διαφοροποιείται συστηματικά από τους άλλους κριτικούς, επικρίνοντας ότι θεωρούσε «ακαδημαϊκό». Έτσι, σύμφωνα με τη Λοϊζου, ο Αντύπας, «μένοντας ακαδημαϊκά προσηλωμένος στο ‘γράμμα’ του έργου, δεν κατάφερε να ανασύρει τους ήρωες μέσα από τη λεκτική ομίχλη τους και να πλάσει μια ιστορία [...] με ταυτότητα». Παρά το γεγονός ότι κατάφερε να αποσπάσει καλές ερμηνείες από τους ηθοποιούς του, αυτές

<sup>1101</sup> Καλλιόπη Ραπανάκη, «*Νεκρή ζώνη*», *Νίκη*, 9.4.2000.

<sup>1102</sup> Βλ. Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Λόγος Πίντερ με υπογραφή Μάτεσ», *Ελεύθερος Τύπος*, 22.5.2000.

«δεν εναρμονίζονται ποτέ μεταξύ τους: άλλη διαγράφεται στα πλαίσια της καρικατούρας, άλλη σε αυτά του νατουραλισμού και άλλη κάπου ανάμεσα στα δύο». <sup>1103</sup>

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η πλειοψηφία των κριτικών απέδωσε ως ένα βαθμό την επιτυχία της σκηνοθεσίας στην πολύ καλή μετάφραση του Παύλου Μάτεσι, όπως θα δούμε και παρακάτω. Χαρακτηριστικά η Θυμέλη αναφέρει ότι

ο Αντώνης Αντύπας, καθοδηγούμενος από την υπέροχη, λέξη τη λέξη υπέροχη, μετάφραση του Μάτεσι, ανακάλυψε και φώτισε σκηνοθετικά, σε βάθος, χωρίς ούτε ένα ίχνος επιδεικτικού εφέ, τα «σκοτεινά μονοπάτια» αυτού του φιλοσοφικού κατά βάθος έργου. <sup>1104</sup>

Για μια «εξαιρετική σκηνοθεσία» <sup>1105</sup> μίλησε η Καλτάκη, για μια «τέλεια παράσταση» η Χρύσα Μιχαλοπούλου, κρίνοντας ότι η «σκηνοθετική μαγκέτα» του Αντύπα είναι «συνεχώς παρούσα», <sup>1106</sup> για μια μελετημένη παράσταση η Ραπανάκη, τονίζοντας ότι ο σκηνοθέτης «πετυχαίνει να φέρει στη σκηνή τους χαρακτήρες ζωντανούς, απεγάδιαστους, ανάγλυφους». <sup>1107</sup> Στη δουλειά του σκηνοθέτη με τους ηθοποιούς αναφέρθηκαν και η Σαμπατακάκη και ο Τιμογιαννάκης. Η πρώτη υπογραμμίζοντας ότι ο Αντύπας «δίνει στους ηθοποιούς του τη δυνατότητα να ανασύρουν όλα τα βιώματά τους που σχετίζονται με την ανθρώπινη ζούγκλα» που περιγράφεται στο έργο. <sup>1108</sup> Ο δεύτερος τονίζοντας τη σημασία της αλληλεπίδρασης του σκηνοθέτη με τους ηθοποιούς και αναφερόμενος, πρωτίστως, στον ρόλο της σωστής διανομής που εξασφαλίζει κατά το ήμισυ την πετυχημένη σκηνοθεσία, ειδικά σε ένα «τέτοιο έργο». <sup>1109</sup> Η Ντάνου, επίσης, αναφέρθηκε στη «διδασκαλία» του Αντύπα, που «διατηρεί το ενδιαφέρον του Πίντερ, το λυρικό ύφος μαζί με το κωμικό, το αστείο και το εις βάθος τραγικό». <sup>1110</sup>

Η Σακελλαρίδου, στην κριτική της για το *Pinter Review* –μια κριτική που επικοινωνήσε ένα εγχώριο καλλιτεχνικό γεγονός με το εξωτερικό– μίλησε για την

<sup>1103</sup> Βλ. Στέλλα Λοΐζου, «Τοπίο στην ομίχλη», ό.π.

<sup>1104</sup> Θυμέλη, «Μάμετ και Πίντερ στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>1105</sup> Ματίνα Καλτάκη, «Ποίηση και ουσία», ό.π.

<sup>1106</sup> Χρύσα Μιχαλοπούλου, «Νεκρή ζώνη του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», περ. *Exodos*, 21-27.4.2000, σ. 60.

<sup>1107</sup> Καλλιόπη Ραπανάκη, «Νεκρή ζώνη», ό.π.

<sup>1108</sup> Βλ. Άννα Σαμπατακάκη, «Η Νεκρή ζώνη περνάει σε δεύτερο επίπεδο», ό.π.

<sup>1109</sup> Βλ. Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Λόγος Πίντερ με υπογραφή Μάτεσι», ό.π.

<sup>1110</sup> Ελευθερία Ντάνου, «Απλό Θέατρο...», ό.π.

ευχάριστη έκπληξη που της επιφύλαξε η παράσταση του Απλού, εξανεμίζοντας τις αρχικές, ισχυρές της επιφυλάξεις: «θαύμασα την τελειότητα των ρυθμών της παράστασης, την ακρίβεια της κίνησης, την ενορχήστρωση των σιωπών, των παύσεων και του λόγου, τον ήχο της ομιλίας».<sup>1111</sup> Ο Παγιατάκης μίλησε για μια σκηνοθεσία που «βρίσκεται στο σωστό σημείο ισορροπίας, ανάμεσα στο λόγο και τη μη-πλοκή», και που πετυχαίνει να δημιουργήσει «έναν σύγχρονο Πίντερ».<sup>1112</sup> Ο Γεωργίου αναφέρθηκε σε μια παράσταση «που ανταποκρίνεται σε πνευματικές αναζητήσεις πιο πέρα από το στείρα θεαματικό», αφού αναδεικνύει όλες τις πτυχές του έργου, χωρίς να τονίζει κάποια από αυτές εις βάρος των άλλων,<sup>1113</sup> μια άποψη με την οποία φαίνεται να συμφωνεί και ο Ηρακλής Λογοθέτης:

Για μια ακόμη φορά, ο Αντύπας αποδεικνύεται διακριτικός μάστορας μιας ερμηνείας που αναπτύχώνει το κείμενο κατά την προοπτική της συγγραφικής οπτικής, ανοίγει τις γρίλιες χωρίς να παραβιάζει το παράθυρο, εξασφαλίζει τη θέαση προς τα δρώμενα χωρίς εκτυφλωτικά κόλπα και ταχυδακτυλουργίες περιττές και πολυφορεμένες. Υποδέχεται με δυο λόγια το έργο χωρίς να ταπεινώνει τη δική του σκηνοθετική δουλειά σε ταξίθετικό πάρεργο [...].<sup>1114</sup>

Γενικότερα, πολλές υπήρξαν οι προτροπές των κριτικών προς τους υποψήφιους θεατές να παρακολουθήσουν τη συγκεκριμένη παράσταση. Για «ένα πολλαπλά σημαντικό καλλιτεχνικό γεγονός» έκανε λόγο η Θυμέλη,<sup>1115</sup> ενώ ο Χρηστίδης<sup>1116</sup> και η Πετάση μίλησαν για μια παράσταση που οι αναγνώστες δεν πρέπει να χάσουν:

Όχι μόνο γιατί αυτό το έξοχο κείμενο μας ξαναθυμίζει τις καλύτερες στιγμές του βρετανού συγγραφέα αλλά γιατί οι ηθοποιοί που χειρίζονται τη σιβυλλική γραφή του μας μεταφέρουν στον αινιγματικό κόσμο του Πίντερ, αποκαλύπτοντας τους στοχασμούς, την ερημιά και το χιούμορ του.<sup>1117</sup>

---

<sup>1111</sup> Elizabeth Sakellaridou, «No Man's Land in Athens», *The Pinter Review: Collected Essays 1999 and 2000*, Francis Gillen και Steven H. Gale (επιμ.), Tampa: The University of Tampa Press, 2000, σ. 159.

<sup>1112</sup> Βλ. Σπύρος Παγιατάκης, «Ο σύγχρονος Χάρολντ Πίντερ...», ό.π.

<sup>1113</sup> Βλ. Αδριανός Γεωργίου, «Απλό Θέατρο ...», ό.π.

<sup>1114</sup> Ηρακλής Λογοθέτης, «Εγκλειστοί Ήρωες. Νεκρή ζώνη», *Αθηνόγραμμα*, 24-30.3.2000.

<sup>1115</sup> Θυμέλη, «Μάμετ και Πίντερ στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>1116</sup> Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Περιοχή φαντασμάτων», ό.π.

<sup>1117</sup> Ελένη Πετάση, «Πεδίο δόξης... αινιγματικό», περ. *Δίφωνο*, Απρίλιος 2000, σ. 107.

Ο Γεωργουσόπουλος, επίσης, πρότεινε τη *Νεκρή ζώνη* στους αναγνώστες του ως μία «από τις εντελέστερες παραστάσεις της περιόδου», που φέρνει σε επαφή το ελληνικό κοινό με «άλλο ένα αριστούργημα του Χάρολντ Πίντερ». <sup>1118</sup> Τέλος, ενδεικτικό είναι, ότι ο Τιμογιαννάκης απέδωσε τη μεγάλη προσέλευση του κοινού λιγότερο στην αξία του έργου και περισσότερο στην «άριστη ποιότητα» της παράστασης. <sup>1119</sup>

Κοινό σημείο της κριτικής υπήρξε η θετική αξιολόγηση της ερμηνείας του Ηλία Λογοθέτη στον ρόλο του Σπούνερ. Σε πολλές περιπτώσεις ο σχολιασμός της υποκριτικής του απόδοσης γίνεται ενθουσιώδης. Η Βίκη Δέμου, για παράδειγμα, αναφέρθηκε σε έναν ηθοποιό που ξεπέρασε τον εαυτό του, καταφέροντας

να πάρει στα χέρια του ένα θεατρικό κείμενο και να φωτίσει σημεία που, χωρίς την παρέμβαση της δικής του προσωπικότητας [...], θα 'μεναν για αρκετό καιρό, ίσως και για πάντα, «ανεπίδοτο γράμμα» για το κοινό, για την κριτική, ακόμη και για τον ίδιο το συγγραφέα. [...] ο Λογοθέτης παίζει κυριολεκτικά στα δάχτυλα ένα δύσκολο, πολυδιάστατο, υπαινικτικό θεατρικό κείμενο, [...] διαλέγοντας με πραγματική μαεστρία τον τόνο που ταιριάζει σε κάθε φράση, ακόμα και σε κάθε λέξη του. <sup>1120</sup>

Για «πλήρη κατανόηση», από την πλευρά του Λογοθέτη, της πολύπλοκης προσωπικότητας του Σπούνερ, μίλησε η Σακελλαρίδου, για να καταλήξει ότι ο ηθοποιός κατάφερε να «κλέψει την παράσταση, διοχετεύοντας στο κοινό όλη τη μελετημένη θεατρικότητα, το πνεύμα και τη δολιότητα» του χαρακτήρα. <sup>1121</sup>

Για ρόλο ζωής μίλησε η Μιχαλοπούλου, <sup>1122</sup> για τον καλύτερο ρόλο της καριέρας του ηθοποιού η Πετάση, <sup>1123</sup> για μια σπάνια και ιδιοφυή ερμηνεία, η Θυμέλη: «Κάθε του λέξη, κάθε του φράση, κάθε χειρονομία, κάθε βήμα, κάθε βλέμμα του 'ανέκφραστου' προσώπου του, συνέθετε αυτό το απόλυτα μελετημένο, γοητευτικότατο, υποκριτικό επίτευγμά του». <sup>1124</sup> Ο Τιμογιαννάκης έγραψε ότι ο Λογοθέτης με την υποδειγματική ερμηνεία του –ένα «μάθημα υποκριτικής απόδοσης του πιντερικού λόγου»– «έδωσε στον Πίντερ διαστάσεις... Μπέκετ». <sup>1125</sup> Εξίσου ενθουσιώδεις οι χαρακτηρισμοί του Γεωργίου που μίλησε για μια ερμηνεία

<sup>1118</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Μελέτη θανάτου», *Τα Νέα*, 19-20.2.2000.

<sup>1119</sup> Βλ. Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Λόγος Πίντερ με υπογραφή Μάτεσι», ό.π.

<sup>1120</sup> Βίκη Δέμου, «*Νεκρή ζώνη* στο Απλό Θέατρο. Πορτιέρης, ματάκιας, ποιητής...», περ. *Μετρό*, τχ. 53, Μάρτιος 2000, σ. 148.

<sup>1121</sup> Βλ. Elizabeth Sakellariou, «*No Man's Land* in Athens», ό.π., σ. 158.

<sup>1122</sup> Βλ. Χρύσα Μιχαλοπούλου, «*Νεκρή ζώνη* του Χάρολντ Πίντερ...», ό.π.

<sup>1123</sup> Βλ. Ελένη Πετάση, «Πεδίο δόξης... αινιγματικό», ό.π.

<sup>1124</sup> Θυμέλη, «Μάμετ και Πίντερ στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>1125</sup> Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Λόγος Πίντερ με υπογραφή Μάτεσι», ό.π.

«υπέρβαση της σκηνικής τέχνης», όπου ο Λογοθέτης μεταμορφώνεται μπροστά στα μάτια των θεατών στον Σπούνερ της *Νεκρής ζώνης*,

που έρχεται απ' το Hampstead Heath, που μιλάει ιδιόμορφα, με επαναλήψεις, με φράσεις παράλογα διακεκομμένες, που βαδίζει μέσα στο δωμάτιο μουλωχτά, προσεχτικά με τα πέδιλά του, με ύφος σοφού, έκφραση ηλιθίου και βλέμμα επικίνδυνου ζώου σε παγίδα.<sup>1126</sup>

Γενικότερα οι κριτικοί περιέγραψαν με ενθουσιασμό και ποικιλία θετικών σχολίων το ερμηνευτικό κατόρθωμα του Λογοθέτη, που πέτυχε να κινηθεί ανάμεσα στο τραγικό και το γελοίο, δίνοντας υπόσταση στις σιωπές του και υπονομεύοντας τον λόγο του.

Είναι σαφές ότι η κριτική ξεχώρισε την ερμηνεία του Λογοθέτη, ωστόσο θετικά σχόλια υπήρξαν και τα σχόλια για τον Στέλιο Καλογερόπουλο στον ρόλο του Χριστ. Σύμφωνα με τη Σαμπατακάκη, ο ηθοποιός απέδωσε «με θαυμαστή πιστότητα και ευθυβολία τον τρόπο ανάμεικτο με ισχυρές δόσεις ανίσχυρης πια αλαζονείας του άκαμπτου άγγλου σνομπ»,<sup>1127</sup> ενώ ο Τιμογιαννάκης περιέγραψε την ερμηνεία του, ως εξής:

Ο Στέλιος Καλογερόπουλος έδωσε βάρος στο κορμί του και στις κινήσεις του, έφτιαξε έναν οικοδεσπότη κουρασμένο από τα χρόνια, το σώμα του ήταν ευθυγραμμισμένο απόλυτα με τους χώρους και τα έπιπλα του σπιτιού και με τα ρούχα που φορούσε, είτε επρόκειτο για κοστούμι είτε για ρόμπα καθιστικού. Έμοιαζε εξάρτηση και συνέχεια αυτών. Όπως απέδωσε και πολύ ωραία τη σχέση με το ποτό.<sup>1128</sup>

Λιγότερο εκτενή ήταν τα σχόλια για τον Γιώργο Μωρόγιαννη και τον Δημοσθένη Παπαδόπουλο στους μικρότερους ρόλους των Μπριγκς και Φόστερ, αντίστοιχα. Άλλοι, τους αντιμετώπισαν ως «γκροτέσκο» δίδυμο,<sup>1129</sup> όπως η Ντάνου, που μίλησε για δυο ρόλους που «ήταν κομμένοι και ραμμένοι στα μέτρα τους όπως τους υποδυθήκαν: ατσαλάκωτοι, στυγνοί, ύποπτοι, καχύποπτοι, αναιδείς, προσεκτικοί»,<sup>1130</sup> ενώ άλλοι διαχώρισαν τους δύο ερμηνευτές. «Ένας αριστοτέχνης κακός, αδίστακτος

<sup>1126</sup> Αδριανός Γεωργίου, «Απλό Θέατρο...», ό.π.

<sup>1127</sup> Άννα Σαμπατακάκη, «Η *Νεκρή ζώνη* περνάει σε δεύτερο επίπεδο», ό.π.

<sup>1128</sup> Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Λόγος Πίντερ με υπογραφή Μάτεσι», ό.π.

<sup>1129</sup> Βλ. Σπύρος Νικολετάτος, «*Τέφρα και σκιά σε Νεκρή ζώνη*. Όταν η 'Κριτική' ζώνει τον Πίντερ με αχρείαση 'Σκιά'», *Αυριανή*, 7.5.2000.

<sup>1130</sup> Ελευθερία Ντάνου, «Απλό Θέατρο...», ό.π.

κι εκλεπτυσμένος»,<sup>1131</sup> ο Μωρόγιαννης, που «ενσάρκωσε με μισθοφορικό ύφος παλαίμαχου τραμπούκου τον τραχύ υπηρέτη εμπαιθών αξιώσεων».<sup>1132</sup> Για τον Παπαδόπουλο, ωστόσο, δεν υπήρξαν μόνον θετικά τα σχόλια των κριτικών, αφού ορισμένοι μίλησαν για μια «κάπως αβέβαιη [...] ερμηνευτική προσπάθεια»,<sup>1133</sup> έναν ηθοποιό που «φάνηκε κάπως ακαταστάλαχτος στην ενσάρκωση του ανασφαλούς Φόστερ»,<sup>1134</sup> που «έμεινε αταίριαστος και σαν σχήμα και σαν φωνή και σαν διάθεση».<sup>1135</sup>

Διθυραμβικά υπήρξαν τα σχόλια της κριτικής για τη μετάφραση του έργου. Μόνον ο Νικολετάτος παρατήρησε ότι «κάποιες λέξεις όπως ‘λούμπεν’, ‘νταβατζής’ και ‘γλόμπος’» ενόχλησαν «με την ειδική εγχώρια έννοιά τους», στην κατά τα άλλα «ρέουσα μετάφραση του Παύλου Μάτεσι».<sup>1136</sup> Σύμφωνα με τον Πεφάνη, «το ισχυρό όπλο [...] της παράστασης» ήταν ο λόγος του Μάτεσι, «λόγος αρθρωμένος με απόλυτη ευστοχία, εμπνευσμένος και αυτοτελής, που αφήνει πίσω τις μεταφραστικές προδιαγραφές».<sup>1137</sup> Κατά γενική ομολογία η μετάφραση του Μάτεσι υπήρξε «μια από τις καλύτερες μεταφορές στην ελληνική γλώσσα»<sup>1138</sup> έργου του Πίντερ, αφού ο μεταφραστής κατάφερε και να μείνει πιστός στο κείμενο αλλά και να μετουσιώσει το έργο στην ελληνική γλώσσα «αριστουργηματικά».<sup>1139</sup> «Κατόρθωσε το σχεδόν ακατόρθωτο» κατά τον Γεωργουσόπουλο: «μετέτρεψε τη μουσική των δυσύλλαβων αγγλικών λέξεων του Πίντερ σε δυσύλλαβες νότες συγκεκριμένου ελληνικού πολυσύλλαβου λόγου».<sup>1140</sup> «Διαλεγμένες λέξεις, ζυγιασμένες φράσεις, συντονισμένος λόγος, ισορροπημένος διάλογος φτιάχνουν ένα κλίμα όπου το περίεργο αναπνέει και ζει»,<sup>1141</sup> σημείωνε ο Γεωργίου. Βέβαια, κατά τον Παγιατάκη, εφόσον «η πιντερική γλώσσα παραμένει πρακτικά αδύνατο να μεταφραστεί [...] ο καλός λογοτέχνης Παύλος Μάτεσις υποχρεώθηκε να αναπλάσει το λόγο πάνω σε πολύ προσωπικά του – ελληνικά– πρότυπα».<sup>1142</sup> Ωστόσο, η Καλτάκη έγραφε χαρακτηριστικά ότι η

<sup>1131</sup> Βλ. Άννα Σαμπατακάκη, «Η Νεκρή Ζώνη περνάει σε δεύτερο επίπεδο», ό.π.

<sup>1132</sup> Βλ. Ηρακλής Λογοθέτης, «Εγκλειστοί Ήρωες. Νεκρή ζώνη», ό.π.

<sup>1133</sup> Βλ. Θυμέλη, «Μάμετ και Πίντερ στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>1134</sup> Βλ. Ηρακλής Λογοθέτης, «Εγκλειστοί Ήρωες. Νεκρή ζώνη», ό.π.

<sup>1135</sup> Βλ. Αδριανός Γεωργίου, «Απλό Θέατρο ...», ό.π.

<sup>1136</sup> Βλ. Σπύρος Νικολετάτος, «Τέφρα και σκιά σε Νεκρή ζώνη...», ό.π.

<sup>1137</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «Εύστοχος ρεαλισμός. Harold Pinter: Νεκρή ζώνη. Απλό Θέατρο 2000», περ. *Highlights*, τχ. 0, Δεκέμβριος 2000, σ. 86.

<sup>1138</sup> Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Περιοχή φαντασμάτων», ό.π.

<sup>1139</sup> Βλ. Θυμέλη, «Μάμετ και Πίντερ στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>1140</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Οίμος άβροτος εις ερημίαν», ό.π.

<sup>1141</sup> Αδριανός Γεωργίου, «Απλό Θέατρο ...», ό.π.

<sup>1142</sup> Σπύρος Παγιατάκης, «Ο σύγχρονος Χάρολντ Πίντερ...», ό.π.

μετάφραση του «πιντερικού λόγου» από τον Μάτεσι αποτελούσε σοβαρό λόγο για να δει κανείς την παράσταση.<sup>1143</sup>

Οι κριτικοί μίλησαν για μια «σωστή»<sup>1144</sup> σκηνογραφική άποψη, έναν «καλαίσθητα ρεαλιστικό μεγαλοαστικό χώρο»,<sup>1145</sup> όπου ο Γιώργος Πάτσας «εικονογραφεί πιστά την πνιγηρή ατμόσφαιρα» του λονδρέζικου αρχοντικού,<sup>1146</sup> το οποίο φωτίστηκε αριστουργηματικά<sup>1147</sup> από τον Ανδρέα Σινάνο. Στο κλίμα της παράστασης «η διακριτική, αλλά καίρια, παρουσία των μουσικών ήχων»<sup>1148</sup> της Ελένης Καραϊνδρου, που υπογραμμίζουν αφαιρετικά την πλοκή του έργου.<sup>1149</sup> Τέλος, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι και το έντυπο πρόγραμμα σχολιάστηκε θετικά από την Καλτάκη, όπως και από τον Πεφάνη: «Το πρόγραμμα της παράστασης, κατά τη συνήθεια του Απλού Θεάτρου, έχει τη σοβαρότητα και την πληρότητα που στερούνται πολλές ανάλογες εκδόσεις».<sup>1150</sup>

Η παράσταση του Απλού Θεάτρου δεν κέρδισε μόνο την εύνοια της κριτικής αλλά και του κοινού, αφού παίχτηκε για δύο συνεχόμενες χρονιές, από τον Ιανουάριο 2000 έως και τον Μάιο 2001. Χαρακτηριστικά διαβάζουμε σε ρεπορτάζ του Γιώργου Σαρηγιάννη να συγκαταλέγεται στις παραστάσεις που «έκαναν επιτυχία», ήδη από τον πρώτο χρόνο παρουσίας της.<sup>1151</sup> Θα πρέπει να αναφέρουμε ότι στις 22 Οκτωβρίου 2000 ο ίδιος ο συγγραφέας, επίσημα προσκεκλημένος του Υπουργείου Πολιτισμού, παρακολούθησε την παράσταση, ενώ είχε ήδη δει την προηγούμενη μέρα και το *Τέφρα και σκιά* σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή, που επίσης παιζόταν σε επανάληψη στο Θέατρο της οδού Κυκλάδων. Ο Πίντερ, ανεβαίνοντας στη σκηνή μετά το τέλος της παράστασης, προκειμένου να συγχαρεί τον Αντύπα και τους τέσσερις ηθοποιούς, δήλωσε ότι «πρόκειται για μια εξαιρετική παραγωγή».<sup>1152</sup> Ο Αντύπας, σχολιάζοντας τα όσα του είπε ο ίδιος ο συγγραφέας για τη *Νεκρή ζώνη*, ανέφερε τα εξής: «Ενθουσιάστηκε ιδιαίτερα με τη διανομή και με τον ρυθμό που

<sup>1143</sup> Βλ. Ματίνα Καλτάκη, «Ποίηση και ουσία», ό.π.

<sup>1144</sup> Βλ. Σπύρος Παγιατάκης, «Ο σύγχρονος Χάρολντ Πίντερ...», ό.π.

<sup>1145</sup> Βλ. Θυμέλη, «Μάμετ και Πίντερ στο Απλό Θέατρο», ό.π.

<sup>1146</sup> Βλ. Βίκη Δέμου, «*Νεκρή ζώνη* στο Απλό Θέατρο...», ό.π.

<sup>1147</sup> Βλ. Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Λόγος Πίντερ με υπογραφή Μάτεσι», ό.π.

<sup>1148</sup> Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Περιοχή φαντασμάτων», ό.π.

<sup>1149</sup> Βλ. Καλλιόπη Ραπανάκη, «*Νεκρή ζώνη*», ό.π.

<sup>1150</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «Εύστοχος ρεαλισμός...», ό.π.

<sup>1151</sup> Βλ. Γιώργος Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Οι σκηνές που συνεχίζουν μετά το Πάσχα. 33 παραστάσεις επιμένουν», *Τα Νέα*, 27.4.2000.

<sup>1152</sup> Βλ. Κάτια Αρφαρά, «Υπό την επήρεια του Πίντερ», *Το Βήμα*, 24.10.2000.

διέτρεχε το έργο. Μας είπε χαρακτηριστικά ότι παρακολούθησε την παράσταση λέξη προς λέξη ενώ εντυπωσιάστηκε και από τη συμπεριφορά των θεατών».<sup>1153</sup>

Είναι σίγουρα απορίας άξιο γιατί ένα τόσο σημαντικό έργο όπως η *Νεκρή ζώνη*, κεντρικής σημασίας στη δραματουργία του Πίντερ, που η πρώτη του παρουσίαση στη Βρετανία με το μυθικό δίδυμο των Ραλφ Ρίτσαρντσον (Ralph Richardson) και Τζον Γκίλγκουντ (John Gielgud), ως Χριστ και Σπούνερ αντίστοιχα, γνώρισε μεγάλη επιτυχία, χρειάστηκε εικοσιπέντε χρόνια για να ανέβει από κάποιον ελληνικό θίασο, σε αντίθεση με τους *Άλλους τόπους* και το *Φεγγαρόφωτο* που παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα σε εύλογο χρονικό διάστημα από τη συγγραφή τους. Γεγονός πάντως παραμένει ότι ο Αντύπας επιλέγει να παρουσιάσει ένα έργο που φαίνεται να προσπέρασαν και ο Κουν και ο Βολανάκης, αποφασίζοντας να αναμετρηθεί με ένα έργο δυσσερμηνευτο.

Βέβαια, το 2000 ο Πίντερ είναι πλέον καθιερωμένος συγγραφέας με δεδομένο κύρος. Ας σημειώσουμε ότι στην επικύρωση της καθιέρωσης του συγγραφέα εντός των ελληνικών συνόρων συνέβαλε και η αναγόρευσή του σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ που πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο 2000 και ενώ ήδη παίζονταν στην Αθήνα τα έργα *Νεκρή ζώνη* και *Τέφρα και σκιά*. Στη Θεσσαλονίκη, άλλωστε, έγινε και η προσωπική γνωριμία του Πίντερ με τον Αντύπα και τον Βογιατζή, τις παραστάσεις των οποίων θα παρακολουθούσε ο πρώτος λίγους μήνες αργότερα ως προσκεκλημένος, όπως αναφέραμε, του Υπουργείου Πολιτισμού.

Η καθιέρωση του συγγραφέα αντικατοπτρίζεται και στις κριτικές που γράφτηκαν για την παράσταση του Απλού, οι οποίες δεν έθιξαν ζητήματα σχετικά με την «αξία» της *Νεκρής ζώνης*. Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειώσουμε ότι στα θετικά σχόλια της κριτικής συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό και η παράσταση που φαίνεται να ανέδειξε τα αισθητικά και νοηματικά ζητήματα του έργου. Σύμφωνα με τους κριτικούς, ο Αντύπας πέτυχε με τη σκηνοθεσία του να στήσει μια παράσταση «πιντερικής» ατμόσφαιρας, με ολοκληρωμένους χαρακτήρες, σωστό ρυθμό και ισορροπία ανάμεσα στο λόγο και τη δράση ή τη μη-δράση του έργου, χωρίς να αναζητήσει λύσεις εξεζητημένες. Αυτό που περιέγραψε η κριτική αφορούσε, για ακόμη μια φορά, μια «σωστή» σκηνοθεσία που ακολούθησε πιστά τις οδηγίες του

---

<sup>1153</sup> Ο.π.

συγγραφέα, φροντίζοντας, ωστόσο, να δημιουργήσει παράλληλα γέφυρες επικοινωνίας με το ελληνικό κοινό.

Από πολλούς επισημάνθηκε ότι η επιτυχία της παράστασης όφειλε πολλά στη μετάφραση του Παύλου Μάτεσι, ο οποίος αναδείχτηκε σε εξίσου σημαντικό συντελεστή με τον σκηνοθέτη. Ακόμη περισσότερο σχολιάστηκε η συμβολή του Λογοθέτη στο τελικό αποτέλεσμα, σύσσωμη η κριτική μίλησε για μια ερμηνεία υποδειγματική, όπως είχε κάνει στην περίπτωση της Άννας Κυριακού στους *Άλλους τόπους*, και σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό στην περίπτωση του Καρακατσάνη στον *Επιστάτη* του Θεάτρου Τέχνης.

Για δεύτερη φορά,<sup>1154</sup> μετά το *Φεγγαρόφωτο*, γίνεται μνεία στο πρόγραμμα της παράστασης, που περιλαμβάνει ολόκληρο το κείμενο της *Νεκρής ζώνης*, ένα συνοπτικό χρονολόγιο, ένα κείμενο του Μάρτιν Έσλιν<sup>1155</sup> όπου αναλύεται η σχέση της πολιτικής ταυτότητας του Πίντερ με το σύνολο του έργου του, καθώς και απόσπασμα από την επίσημη βιογραφία του συγγραφέα, *The Life and Work of Harold Pinter* με την υπογραφή του Μάικλ Μπίλινγκτον.

Η παράσταση της *Νεκρής ζώνης*, θα λέγαμε ότι αποτέλεσε «σταθμό» στη σκηνοθετική καριέρα του Αντύπα, αφού πέρα από τα σχόλια της κριτικής και την ανταπόκριση του κοινού, επαινέθηκε και από τον ίδιο τον συγγραφέα. Όπως ανέφερε ο Σαρηγιάννης, μετά το τέλος της παράστασης, ο Πίντερ εκφράστηκε με τα καλύτερα λόγια για αυτήν, για «τους ρυθμούς και τις ερμηνείες της» και «τόνισε στον Αντώνη Αντύπα πως είναι σίγουρος ότι θα κάνει και με το *Celebration* μια πολύ καλή παράσταση».<sup>1156</sup> Ήδη, λοιπόν, είχε δρομολογηθεί το ανέβασμα ενός ακόμη έργου του Πίντερ, και μάλιστα του τελευταίου του. Ο Πίντερ είναι πια συγγραφέας της μόδας, μόλις ένας χρόνος θα περάσει από την αγγλική πρεμιέρα του *Celebration* ως την ελληνική παράσταση, με τίτλο, κατά Μάτεσι, *Η επέτειός μας*. Ας σημειώσουμε, ωστόσο, ότι το *Celebration* με τίτλο *Γιορτή* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα από ηθοποιούς του ΚΘΒΕ ως αναλόγιο, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων που πραγματοποιήθηκαν στη Θεσσαλονίκη κατά την επιτημοποίηση του συγγραφέα. Είναι, λοιπόν, σχεδόν βέβαιο ότι ο Αντύπας ήρθε σε πρώτη επαφή με το έργο στην παραπάνω εκδήλωση.

<sup>1154</sup> Αναφορικά, φυσικά, με τις παραστάσεις που μελετάμε στην παρούσα διατριβή.

<sup>1155</sup> Πρόκειται για το: Martin Esslin, «Harold Pinter's Theatre of Cruelty», στο: Katherine H. Burkman, John L. Kundert-Gibbs (επιμ.), *Pinter at Sixty*, ό.π.

<sup>1156</sup> Βλ. Γιώργος Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Χάρολντ Πίντερ: 'Τον γάτο μου τον λένε Πούσκιν'», *Τα Νέα*, 24.10.2000.

### 3.3.5. Η επέτειός μας (2002)

#### 3.3.5.1. Η υποδοχή του έργου

Η *Επέτειός μας*,<sup>1157</sup> τέταρτη<sup>1158</sup> παράσταση Πίντερ του Αντώνη Αντύπα, παρουσιάστηκε στην κεντρική σκηνή του Απλού Θεάτρου στις 16 Ιανουαρίου 2002, ένα χρόνο μετά το τέλος των παραστάσεων της *Νεκρής ζώνης*. Τους ρόλους του έργου ερμήνευσαν οι Τάκης Παπαματθαίου (Λάμπερτ), Κώστας Αθανασόπουλος (Ματ), Χριστίνα Θεοδωροπούλου (Πρου), Μάνια Τεχριτζόγλου (Τζούλη), Νίκος Αλεξίου (Ράσελ), Μαρίνα Ψάλτη (Σούκι), Στέλιος Καλογερόπουλος (Ρίτσαρντ), Γιάννα Νικολοπούλου (Σόνια), Δημήτρης Σιακαράς (Σερβιτόρος), Ευγενία Λιδωρίκη (Σερβιτόρα) και Χριστίνα Λάζου (Σερβιτόρα). Η μετάφραση ήταν του Παύλου Μάτεσι, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Γιώργου Πάτσα και η μουσική της Ελένης Καραϊνδρου.

Στη Βρετανία το έργο ανέβηκε στο θέατρο Almeida στις 16 Μαρτίου 2000, σε σκηνοθεσία Πίντερ, και μάλιστα σε κοινή παράσταση με το *Δωμάτιο*, το πρώτο έργο του συγγραφέα, γεγονός στο οποίο στάθηκε ιδιαίτερα η κριτική. Όπως σημειώνει ο Σέρινταν Μόρλεϊ (Sheridan Morley): «Δεν είναι συχνό να μπορείς να δεις το πρώτο και το πιο πρόσφατο έργο ενός μεγάλου συγγραφέα σε μία διπλή παράσταση, και ακόμα πιο σπάνιο, όταν μεταξύ αυτών των έργων έχουν μεσολαβήσει πάνω από 40 χρόνια».<sup>1159</sup> Στο *Βήμα* εντοπίζουμε αναφορά στην πολυαναμενόμενη αγγλική πρεμιέρα του *Celebration*,<sup>1160</sup> καθώς και στο γεγονός ότι ο Πίντερ επέλεξε «να κρατήσει μυστική την υπόθεση του πρόσφατου έργου του», το οποίο τελικά σημείωσε επιτυχία που αποδόθηκε σκωπτικά από τον συγγραφέα «στο γεγονός ότι αυτή τη φορά ‘μετακινήθηκε από τις παύλες στις τελείες’, συντόμευσε δηλαδή τις φράσεις του, κάτι που μάλλον προτιμούν οι κριτικοί».<sup>1161</sup>

---

<sup>1157</sup> Εφεξής *Επέτειος*.

<sup>1158</sup> Είναι το έκτο έργο, αν πάρουμε υπόψη μας ότι η πρώτη παράσταση περιελάμβανε τρία μονόπρακτα έργα.

<sup>1159</sup> Sheridan Morley, «Pinter Double», *The Spectator*, 1.4.2000, προσβάσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://www.haroldpinter.org/plays/plays\\_celebration.shtml](http://www.haroldpinter.org/plays/plays_celebration.shtml)

<sup>1160</sup> Χρησιμοποιούμε τον πρωτότυπο τίτλο του έργου διότι αυτόν χρησιμοποιεί ο αρθρογράφος του *Βήματος*.

<sup>1161</sup> [Ανυπόγραφο], «Ο συγγραφέας αποκαλύπτει το ‘μυστικό’ του. Και ‘διπλός’ Πίντερ στο Λονδίνο», *Το Βήμα*, 29.3.2000.

Ο ελληνικός Τύπος «καλωσόρισε» για ακόμη μια φορά το «τελευταίο» έργο του Πίντερ, που η παγκόσμια πρεμιέρα του απείχε χρονικά λιγότερο από δύο χρόνια από την πρώτη ελληνική του παρουσίαση. Ο Αντύπας, μερικές μέρες πριν την έναρξη των παραστάσεων στο Απλό Θέατρο, σχολίαζε το έργο με τα παρακάτω λόγια:

Όπως στα πρώτα του έργα [...] έτσι και σε αυτό, που είναι το τελευταίο του, συναντάμε την αόρατη δύναμη που διευθύνει τη ζωή μας. Πριν από 43 χρόνια που ξεκίνησε να γράφει, αυτή η δύναμη εμπεριείχε την απειλή. Σήμερα η απειλή εξακολουθεί να υπάρχει, μόνο που εκφράζεται μέσα από καθημερινούς, αναγνωρίσιμους ανθρώπους. Τώρα τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα.<sup>1162</sup>

Ο συντάκτης της εφημερίδας *Νίκη* από την άλλη, προφανώς βασιζόμενος στο κείμενο της Έλσης Σακελλαρίδου «Η διακριτική γοητεία των επετείων»,<sup>1163</sup> που συμπεριλήφθηκε στο πρόγραμμα της παράστασης, σημείωνε για το έργο τα παρακάτω:

Με τη μορφή μιας «κωμωδίας απειλής», ξεκαρδιστικής και με σκιαγράφιση χαρακτήρων που αγγίζουν τα όρια της υπερβολής, η *Επέτειός μας* είναι ίσως το πιο εμπρηστικό θεατρικό κείμενο του Χάρολντ Πίντερ, που, υιοθετώντας ένα χιούμορ σκληρό και κυνικό, στηλιτεύει αμείλικτα την ηθική ασυδοσία και την έλλειψη παιδείας και αγωγής της σημερινής κοινωνίας.<sup>1164</sup>

Τα παραπάνω σχόλια προηγήθηκαν της παράστασης, μέσω της οποίας ήρθαν σε επαφή με το κείμενο του Πίντερ οι έλληνες κριτικοί. Οι τελευταίοι εκφράστηκαν στην πλειοψηφία τους θετικά για το έργο, υπενθυμίζοντας στο κοινό τη θέση που είχε πλέον κατακτήσει ο συγγραφέας της *Επετείου* στην παγκόσμια δραματουργία:

Ο Χάρολντ Πίντερ παραμένει ένας πρωτοπόρος της σημερινής δραματουργίας στη Δύση. Ένας κοινωνικοπολιτικά συνειδητοποιημένος δημιουργός. [...] Έμμεσα, υποδόρια πολιτικό, μέσα από ανθρωποκεντρικά θέματα, το θέατρο του Πίντερ, αποτελεί αποκαλυπτικό παρατηρητή και κριτή της ευθύνης και των κοινωνικών τάξεων και των ατόμων.<sup>1165</sup>

<sup>1162</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Σκληρή κωμωδία' από τον Χάρολντ Πίντερ», *Το Βήμα*, 13.1.2002.

<sup>1163</sup> Έλση Σακελλαρίδου, «Η διακριτική γοητεία των επετείων», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Η επέτειός μας*, ό.π., σσ. 15-18.

<sup>1164</sup> [Ανυπόγραφο], «Το χιούμορ του Πίντερ», *Νίκη*, 9.1.2002.

<sup>1165</sup> Θυμέλη, «Η επέτειός μας στο Απλό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 2.4.2002.

Σε αυτό το πλαίσιο εντάχθηκε κατά βάση και η ανάλυση της *Επετείου*, ενός έργου πιο προσιτού και πιο ανάλαφρου σε σύγκριση με προγενέστερα έργα του Πίντερ κατά τον Γεωργουσόπουλο:

Τα 50' της διάρκειας θα μπορούσε να είναι το μονταρισμένο υλικό δύο και τριών ωρών. Κρατάει από τις συμπεριφορές των μεγαλοαστών που ντερλικώνουν τον κυνισμό τους, την αηδή χρήση της γλώσσας, τον λεκτικό τους οχετό, τη χυδαία χειρονομία, τον εξευτελισμό κάθε γνήσιου συναισθήματος.<sup>1166</sup>

Ο Βαρβέρης μίλησε για «ένα καγχάζον 'αντιπιντερικό' μονόπρακτο [...] καταγγελτικό του πλήρους πολιτικού, ηθικού και συναισθηματικού μετακαπιταλιστικού αστικού ναυαγίου», που θυμίζει λίγο την *Επίδειξη μόδας*.<sup>1167</sup>

Ο μόνος κριτικός που έθεσε ζήτημα «ποιότητας» του έργου, και μάλιστα με ύφος επιθετικό, ήταν ο Παναγούλοπουλος, που ξεκινούσε την κριτική του με τα εξής λόγια: «Δεν μπορούμε να καταλάβουμε αυτή την εμμονή του κ. Αντώνη Αντύπα με τα ξεθυμάσματα του Πίντερ». Ο Παναγούλοπουλος, χωρίς να αμφισβητεί την αξία του Πίντερ και τη θέση του στην παγκόσμια δραματουργία, αναρωτήθηκε γιατί ο 72χρονος πια συγγραφέας

μας δίνει αυτά τα ασήμαντα αλλά και εξοργιστικά έργα, συνήθως μονόπρακτα, που σατιρίζει τα ήθη της σύγχρονης πατρίδας του, αλλά μ' έναν τρόπο που είναι σα να τα υπερτονίζει, σα να παριστάνει τον ηδονοβλεψία μιας ηθικής καταρράκωσης, που μαστίζει σήμερα μετά την πτώση ιδίως του υπαρκτού σοσιαλισμού, ολόκληρη την ανθρωπότητα;

Ο κριτικός κατέληγε στη θετική αξιολόγηση της προσπάθειας του συνόλου των συντελεστών της παράστασης, προκειμένου να αναδείξουν, όμως, ένα έργο που έρρεπε σε έναν «χυδαίο ρεαλισμό», που ήταν ασήμαντο και απογοητευτικό.<sup>1168</sup>

Ωστόσο, και ο Παναγούλοπουλος, όπως και σχεδόν το σύνολο των κριτικών εντόπισαν στο ρόλο του σερβιτόρου το «κλειδί» του έργου. Έναν ρόλο που ο Πίντερ χρησιμοποίησε «αντιστικτικά προς τους πελάτες του ρεστοράν, για να προχωρήσει σε

<sup>1166</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πώς η ιδέα έγινε αηγία», *Τα Νέα*, 4.3.2002.

<sup>1167</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «'Ροκέ' έρωτα και παράνοιας», *Η Καθημερινή*, 24.3.2002.

<sup>1168</sup> Βλ. Γιώργος Παναγούλοπουλος, «Απλό Θέατρο-Χάρολντ Πίντερ. *Η επέτειός μας*», *Ελεύθερος*, 25.1.2002.

συγκρίσεις και να δώσει αφορμές για περαιτέρω προβληματισμό».<sup>1169</sup> Όπως τόνιζε ο Γεωργουσόπουλος, επρόκειτο για ένα «εξαίσιο εύρημα» του συγγραφέα, ένα πρόσωπο μακρινό απόγονο του Λάκι στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* και του Πυροσβέστη στη *Φαλακρή τραγουδίστρια*, με διττή λειτουργία:

Η κοινωνία της παγκοσμιοποίησης, της κατανάλωσης και της αλλοτρίωσης γύρισε την πλάτη στις μεγάλες αξίες του πολιτισμού ή αυτός ο πολιτισμός της ασέλγειας, της κτηνωδίας είναι απόρροια της μεγάλης κουλτούρας που προηγήθηκε; Κοντολογίς: Επιδρά η κουλτούρα, τα γράμματα, οι τέχνες, το θέατρο, διαμορφώνουν, εκπαιδεύουν, βελτιώνουν την κοινωνία ή λειτουργούν ως περιθώριο, άλλοθι ή εμπορευματικό προϊόν.<sup>1170</sup>

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι κριτικοί, σε γενικές γραμμές, μίλησαν για ένα έργο με έντονα στοιχεία στοχευμένης σάτιρας, «πικρού και χοντρού γέλιου-αλατιού στις πληγές»,<sup>1171</sup> που διέθετε έναν κατανοητό μύθο και που η κριτική του ήταν μέχρι ενός σημείου «προφανής»,<sup>1172</sup> αν και είχε «επίπεδα δυσδιάκριτα σε πρώτη ανάγνωση».<sup>1173</sup> Ακόμη, αρκετοί αναφέρθηκαν στην έκφραση, μέσω της *Επετείου*, της «αγανάκτησης»<sup>1174</sup> του Πίντερ απέναντι στον σύγχρονο πολιτισμό του «μεγάλου αδελφού». Ίσως, αυτή τη φορά οι κριτικοί βρέθηκαν στη σπάνια θέση να μπορούν να κατατάξουν σε μια ευρύτερη κατηγορία το έργο του Πίντερ, αυτήν της «δηλητηριώδους σάτιρας», όπως την ονομάτισε χαρακτηριστικά η Θυμέλη.<sup>1175</sup>

### 3.3.5.2. Η κριτική για την παράσταση

Το σύνολο της κριτικής αποφάνθηκε θετικά για την παράσταση της *Επετείου*, χωρίς να αποδίδεται πάντα αυτή η επιτυχία στον Αντύπα, όπως στην περίπτωση της Καλάκη που σημείωνε ότι η παράσταση «στηρίζεται αποκλειστικά και μόνο στις

<sup>1169</sup> Βλ. Ματίνα Καλάκη, «Ο Πίντερ αποστρέφεται μανάτζερ και νεόπλουτους», *Επενδυτής*, 2-3.3.2002.

<sup>1170</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πώς η ιδέα έγινε αηγία», ό.π.

<sup>1171</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «'Ροκέ' έρωτα και παράνοιας», ό.π.

<sup>1172</sup> Βλ. Ματίνα Καλάκη, «Ο Πίντερ αποστρέφεται μανάτζερ και νεόπλουτους», ό.π.

<sup>1173</sup> Ο.π.

<sup>1174</sup> Βλ. Ροζίτα Σώκου, «Μια τέλεια παράσταση... Η επέτειός μας του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Απογευματινή*, 31.1.2002.

<sup>1175</sup> Θυμέλη, «Η επέτειός μας στο Απλό Θέατρο», ό.π.

καλές ερμηνείες» των ηθοποιών.<sup>1176</sup> Συγκαταβατική και η Αναστασία Παρετζόγλου, αναφέρθηκε σε μια «correct» σκηνοθεσία αλλά και σε ένα έργο «πιο δυνατό από αυτό που ο θεατής εισπράττει στη σκηνή».<sup>1177</sup>

Οι υπόλοιπες κριτικές κυμάνθηκαν από την ενθουσιώδη προσέγγιση της Σώκου, που τιτλοφόρησε το άρθρο της «Μια τέλεια παράσταση» και μίλησε για μια «άψογα εμπνευσμένη σκηνοθεσία» και «μια διεύθυνση ηθοποιών που προδίδει σκληρές πρόβες»,<sup>1178</sup> μέχρι την πιο μετριοπαθή κατάφαση του Παναγουλόπουλου που έκανε λόγο για μια «πολύ καλή» σκηνοθεσία.<sup>1179</sup> Ο Γεωργουσόπουλος επεσήμανε τη διακριτική καθοδήγηση των ηθοποιών από τον Αντύπα, ο οποίος φρόντισε να δώσει βαρύτητα στον «ρυθμό και τις στάσεις, τις παύσεις, τις εντάσεις».<sup>1180</sup> Σε αντίστοιχη κατεύθυνση και η κριτική του Χρηστίδη, αναφέρθηκε σε μια σκηνοθεσία που είχε ως βάση και έμπνευση το ίδιο το κείμενο της *Επετείου* και επικεντρώθηκε στο ύφος και το ρυθμό που εκείνο απαιτούσε, «πετυχαίνοντας να δώσει την 'ευχάριστη σύγχυση' που ζητεί κάθε έργο του Πίντερ».<sup>1181</sup> Τέλος, η Θυμέλη, περιγράφοντας την προσέγγιση του έργου από τον Αντύπα, αναφέρει χαρακτηριστικά τα παρακάτω:

Ο σαρκαστικός λίβελος του Πίντερ [...] «διαβάστηκε» από τον Αντώνη Αντύπα σαν «επεισόδιο» μιας τηλεοπτικής σειράς του τύπου «Ντάλας», «Γόλμη και γοητεία» κλπ. «Ανάγνωση» νόμιμη, που μπορεί να απέχει από το σύνηθες υπαινικτικό κλίμα του Πίντερ, καθιστά πάντως καυστικότατο και ευρύτατα οικείο το έργο του.<sup>1182</sup>

Όλες οι κριτικές συμφωνούν ότι πρόκειται για μια «καθαρή», ευανάγνωστη σκηνοθεσία, χωρίς εκπλήξεις, που επικεντρώθηκε στις ερμηνείες των ηθοποιών.

Θετική υπήρξε η αποτίμηση της κριτικής και για τις επιδόσεις των ερμηνευτών. Οι περισσότεροι κριτικοί μίλησαν για ένα καλά οργανωμένο σύνολο ηθοποιών, όπου δεν ξεχώριζε κάποιος, αλλά ο καθένας είχε καταφέρει να αποδώσει στη σκηνή το ιδιαίτερο γνώρισμα του χαρακτήρα του, προκειμένου να στηρίξει τη σκηνοθετική άποψη. Χαρακτηριστικά ο Παναγουλόπουλος, ο οποίος όπως είδαμε

<sup>1176</sup> Ματίνα Καλτάκη, «Ο Πίντερ αποστρέφεται μανάτζερ και νεόπλουτους», ό.π.

<sup>1177</sup> Αναστασία Παρετζόγλου, «*Η επετειός μας* του Harold Pinter», περ. *Downtown*, 21.2.2002, σ. 104.

<sup>1178</sup> Ροζίτα Σώκου, «Μια τέλεια παράσταση...», ό.π.

<sup>1179</sup> Γιώργος Παναγουλόπουλος, «Απλό Θέατρο-Χάρολντ Πίντερ...», ό.π.

<sup>1180</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πώς η ιδέα έγινε αλητεία», ό.π.

<sup>1181</sup> Μηνάς Χρηστίδης, «Ο Πίντερ είναι εδώ. *Η επετειός μας* του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 2.2.2002.

<sup>1182</sup> Θυμέλη, «*Η επετειός μας* στο Απλό Θέατρο», ό.π.

εκφράστηκε ιδιαιτέρως αρνητικά για το έργο, αναφερόμενος στους ηθοποιούς γράφει: «όλοι έπαιζαν με κέφι και ομοψυχία. [...] έδωσαν ό,τι φιλότιμο μπορούσαν για κάτι ασήμαντο».<sup>1183</sup> Θα πρέπει, τέλος, να σημειώσουμε ότι κάποιιοι ξεχώρισαν επιγραμματικά την ερμηνεία της Μαρίνας Ψάλτη, αναγνωρίζοντας το «χιούμορ» που «έκρυβε»<sup>1184</sup> η συγκεκριμένη, γνωστή από την τηλεόραση, ηθοποιός.

Λιγότερο ενθουσιώδη σε σχέση με τη *Νεκρή ζώνη*, αλλά εξίσου θετικά υπήρξαν τα σχόλια της κριτικής για τη μετάφραση του Μάτεσι, η οποία χαρακτηρίστηκε «εξαίσια»,<sup>1185</sup> «αριστουργηματική»,<sup>1186</sup> ενώ για κάποιους αποτέλεσε βασικό συστατικό για την επιτυχία της παράστασης. Όπως σημειώνει ο Χρηστίδης, ο Μάτεσις κατάφερε να μεταφράσει με επιτυχία τη σχεδόν αμετάφραστη «γλώσσα» του Πίντερ: «Ανέδειξε το έργο του Πίντερ, πετυχαίνοντας κάτι πολύ σημαντικό: άκουγες τον Πίντερ, αισθανόσουν το λόγο του Άγγλου και συγχρόνως άκουγες ένα ελληνικό έργο που είχε γράψει ο Μάτεσις».<sup>1187</sup> Η Καλτάκη ήταν η μόνη που εξέφρασε αμφιβολίες για τη μετάφραση:

Καθώς δεν έχω στα χέρια μου το αγγλικό κείμενο, δεν είμαι σε θέση να κρίνω την εγκυρότητα της μετάφρασης του Παύλου Μάτεσι. Η γλώσσα, πάντως, των γιάπις πελατών στην ελληνική της απόδοση παρέπεμπε σε εργολάβους και μεγαλέμπορους και όχι σε πτυχιούχους των οικονομικών επιστημών και ειδήμονες επί των διεθνών σχέσεων.<sup>1188</sup>

Το εστιατόριο που έστησε επί σκηνής ο Πάτσας χαρακτηρίστηκε «μεταμοντέρνο σαν χειρουργείο»,<sup>1189</sup> με έξοχη πολυτελή κιτσαρία<sup>1190</sup> και μια επιδεικτικότητα σχεδιασμένη με χιούμορ.<sup>1191</sup> Η Καλτάκη, αντίθετα, θεώρησε ότι το σκηνικό δεν ανταποκρίθηκε στις απαιτήσεις του έργου, «μπορούσε να είναι πιο εντυπωσιακό, καθώς τα ακριβά εστιατόρια είναι στις μέρες μας ναοί του design, χώροι επίδειξης προχωρημένου γούστου των οικονομικώς, άρα και κοινωνικώς, ισχυρών».<sup>1192</sup>

<sup>1183</sup> Γιώργος Παναγουλόπουλος, «Απλό Θέατρο-Χάρολντ Πίντερ...», ό.π.

<sup>1184</sup> Βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «‘Ροκέ’ έρωτα και παράνοιας», ό.π.

<sup>1185</sup> Βλ. Γιώργος Παναγουλόπουλος, «Απλό Θέατρο-Χάρολντ Πίντερ...», ό.π.

<sup>1186</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πώς η ιδέα έγινε αηγετία», ό.π.

<sup>1187</sup> Μηνάς Χρηστίδης, «Ο Πίντερ είναι εδώ...», ό.π.

<sup>1188</sup> Ματίνα Καλτάκη, «Ο Πίντερ αποστρέφεται μανάτζερ και νεόπλουτους», ό.π.

<sup>1189</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πώς η ιδέα έγινε αηγετία», ό.π.

<sup>1190</sup> Βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «‘Ροκέ’ έρωτα και παράνοιας», ό.π.

<sup>1191</sup> Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Ο Πίντερ είναι εδώ...», ό.π.

<sup>1192</sup> Ματίνα Καλτάκη, «Ο Πίντερ αποστρέφεται μανάτζερ και νεόπλουτους», ό.π.

Επιγραμματικά σχολιάστηκαν η «διακριτική»<sup>1193</sup> μουσική της Ελένης Καραϊνδρου και οι φωτισμοί του Ανδρέα Σινάνου. Τέλος, αν και δεν σχολιάστηκε από την κριτική, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι το έντυπο πρόγραμμα της *Επετείου* υπήρξε εξίσου αξιόλογο, με αυτά του *Φεγγαρόφωτου* και της *Νεκρής ζώνης*, με πλούσιο πληροφοριακό υλικό για τον αναγνώστη και, για μια ακόμη φορά, ολόκληρο το κείμενο του έργου.

Και στην περίπτωση της παράστασης αυτής, η κριτική υπήρξε αρκούντως γενναιόδωρη στον τρόπο με τον οποίο υποδέχτηκε το έργο, όπως άλλωστε και τη σκηνοθεσία του Αντύπα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η καθιέρωση του Πίντερ στην παγκόσμια δραματουργία έχει καταστήσει σχεδόν απαγορευτική την αρνητική κριτική ή έστω την πιο επιφυλακτική υποδοχή των έργων του, ακόμα και στην περίπτωση που αυτά –όπως στην περίπτωση της *Επετείου*– παρουσίαζαν κάποιες εγγενείς αδυναμίες. Είναι ενδεικτικό το σχόλιο της Καλτάκη για την «αμηχανία» των θεατών στο τέλος της παράστασης του Απλού Θεάτρου.<sup>1194</sup> Αυτήν την αντίδραση η κριτικός την απέδωσε στη μικρή διάρκεια της παράστασης, που δεν ξεπέρασε τη μία ώρα, ωστόσο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ίσως συνδέεται με τη μη ικανοποίηση των προσδοκιών του κοινού, για ένα έργο αντάξιο της φήμης του δημιουργού του.

Η «κριτική» που ασκεί ο Πίντερ μέσω του έργου συγκέντρωσε το ενδιαφέρον των περισσότερων σχολιαστών. Έμοιαζε να είναι ξεκάθαρο το «τι θέλει να πει» ο συγγραφέας, εναντίον ποιων βάλλει, ποιες καταστάσεις επιθυμεί να θίξει, μέσω ενός έργου με σαφή χαρακτηριστικά κωμωδίας. Όλες αυτές οι αναλύσεις της κριτικής για το ιδεολογικό περιεχόμενο και τον στόχο του έργου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν είναι κάτι συνηθισμένο στην περίπτωση του Πίντερ. Σε προηγούμενες παραστάσεις, όπως είδαμε, μεγάλο μέρος των κριτικών, είτε εξέφραζε περισσότερα ερωτηματικά για τους στόχους του συγγραφέα, είτε δήλωνε την άγνοιά του σε σχέση με αυτούς. Προφανώς, η σιγουριά των κριτικών οφείλεται και στο ύφος της *Επετείου*, που ήταν περισσότερο καταγγελτικό παρά υπαινικτικό, συμβαδίζοντας με τη συγκεκριμένη στιγμή της συγγραφικής πορείας του Πίντερ. Ωστόσο, πρέπει να επισημάνουμε το εξής παράδοξο: ο συγγραφέας στον οποίο καταλόγιζαν πάντα οι κριτικοί ότι ήταν ακατανόητος, όταν έγινε κατανοητός προκάλεσε κάποιου είδους απογοήτευση.

<sup>1193</sup> Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Ο Πίντερ είναι εδώ...», ό.π.

<sup>1194</sup> Βλ. Ματίνα Καλτάκη, «Ο Πίντερ αποστρέφεται μάνατζερ και νεόπλουτους», ό.π.

Με την παράσταση της *Επετείου* το Απλό Θέατρο συμπλήρωσε και τρίτη συνεχόμενη χρονιά με έργο του Πίντερ στο ρεπερτόριό του, αφού στις δύο προηγούμενες θεατρικές περιόδους παιζόταν η *Νεκρή ζώνη*. Το συμπέρασμα το διατύπωσε ο Χρηστίδης: «Στο Απλό Θέατρο του Αντώνη Αντύπα ανέβηκαν έως τώρα επτά<sup>1195</sup> έργα του Πίντερ. Αριθμός που δείχνει την αγάπη του Αντύπα στον Πίντερ, αλλά και την εξοικείωσή του με τον ‘τρόπο’ του συγγραφέα». <sup>1196</sup> Πέρα, όμως, από τις επιλογές του συγκεκριμένου σκηνοθέτη, ενδεικτικό είναι ότι η θεατρική περίοδος 2001-2002 ήταν «χρονιά Πίντερ», <sup>1197</sup> όπως εύστοχα σημείωνε ο Γεωργουσόπουλος, αφού ανέβηκαν στην Αθήνα, μαζί με την *Επέτειο*, τέσσερις παραστάσεις έργων του Πίντερ, καθώς και μία στα Χανιά. <sup>1198</sup>

Η παράσταση της *Επετείου* δεν σημείωσε επιτυχία αντίστοιχη με εκείνη της *Νεκρής ζώνης*, η οποία συνέβαλε στην ευρεία αναγνώριση του Αντύπα ως «πιντερικού» σκηνοθέτη, αφού δεν επαναλήφθηκε την επόμενη χρονιά. Πρέπει να συνδέσουμε αυτό το γεγονός με το ίδιο το έργο, που ξένισε το κοινό, σε σύγκριση με την τυπικά πιντερική *Νεκρή ζώνη*. Γιατί ο σκηνοθέτης ακολούθησε τη σταθερή του μέθοδο προσέγγισης, επικεντρώνοντας την προσοχή του στο κείμενο και στη δουλειά πάνω στον λόγο. Δεν διατυπώθηκαν λοιπόν ιδιαίτερες επιφυλάξεις για τη σκηνοθεσία, άλλωστε δεν πρόκειται για μια σκηνοθετική προσέγγιση που πήρε ιδιαίτερα ρίσκα, ώστε να προκαλέσει αντιδράσεις. Ήταν μια παράσταση που ακολούθησε την πεπατημένη, χωρίς εκπλήξεις που θα μπορούσαν να ανατρέψουν την κανονικότητα της πιντερικής αφήγησης.

### **3.3.6. Πάρτι γενεθλίων (2005)**

#### **3.3.6.1. Η υποδοχή του έργου**

Το τελευταίο (στην περίοδο που εξετάζουμε) έργο του Πίντερ σε σκηνοθεσία Αντώνη Αντύπα είναι το *Πάρτι γενεθλίων*. Ανέβηκε σχεδόν τέσσερα χρόνια μετά την *Επέτειο* στην κεντρική σκηνή του Απλού Θεάτρου στις 8.12.2005, και τους ρόλους του έργου ερμήνευαν ο Γιώργος Μωρόγιαννης (Πίτι), η Ράνια Οικονομίδου (Μεγκ), ο Λαέρτης

<sup>1195</sup> Συμπεριλαμβανομένης και της *Προδοσίας* που ανέβηκε σε σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη.

<sup>1196</sup> Μηνάς Χρηστίδης, «Ο Πίντερ είναι εδώ...», ό.π.

<sup>1197</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πώς η ιδέα έγινε αλητεία», ό.π.

<sup>1198</sup> Βλ. Χρονολόγιο, κεφ. 6.2.

Βασιλείου (Στάνλεϊ), η Μαρία Καλλιμάνη (Λούλου), ο Γιάννης Τσορτέκης (Γκόλντμπεργκ) και ο Γιάννης Καρατζογιάννης (Μακάν). Η μετάφραση ήταν του Παύλου Μάτεσι, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Γιώργου Πάτσα και η μουσική της Ελένης Καραϊνδρου. Στο διάστημα των τεσσάρων ετών που μεσολάβησαν ανάμεσα στην *Επέτειο* και το *Πάρτι γενεθλίων* ανέβηκαν τρεις παραστάσεις<sup>1199</sup> έργων του Πίντερ στην Ελλάδα από ελεύθερους θιάσους, ενώ το *Πάρτι γενεθλίων* αποτελεί την έβδομη σκηνοθεσία του Αντύπα σε έργο του Πίντερ. Η παρουσίασή του, μάλιστα, συνέπεσε με τη βράβευση του συγγραφέα με το Νόμπελ Λογοτεχνίας από τη Σουηδική Ακαδημία στις 13 Οκτωβρίου 2005, πράγμα που έδωσε αυξημένη δημοσιότητα στην παράσταση.

Μετά το πιο πρόσφατο έργο του Πίντερ, λοιπόν, την *Επέτειο*, ο Αντύπας έκανε την επιλογή να ασχοληθεί με το πρώτο κανονικής διάρκειας έργο του βρετανού δραματουργού, γραμμένο σχεδόν μισό αιώνα πριν, επισημαίνοντας τα παρακάτω:

Μου έκανε εντύπωση πως, ενώ είναι το πρώτο τρίπρακτο έργο του [...], εμπεριέχει όλη την κοσμοθεωρία του. Την ανάγκη να αντισταθούμε στις νεκρές ιδέες, στο κληρονομικό βάρος του παρελθόντος. Την ανάγκη ελευθερίας και την ελευθερία επιλογής της συμπεριφοράς του ανθρώπου που, καθώς βρίσκεται διαρκώς σε σύγκρουση, αναγκάζεται να κρύψει σκέψεις, στόχους, επιθυμίες, προσπάθειες, για να μπορέσει να επιβάλει κάτι απ' όλα αυτά με μία δική του στρατηγική.<sup>1200</sup>

Για τον Αντύπα το ενδιαφέρον του συγκεκριμένου έργου ήταν ότι έθιγε ζητήματα πολύ επίκαιρα, όπως «η ελευθερία του ανθρώπου, η απειλή της εξουσίας, και, κυρίως, η παθητικότητα του περιβάλλοντος», ενώ η ατμόσφαιρά του θύμιζε «καφκικό εφιαλτη».<sup>1201</sup> Όσον αφορά στις ερμηνείες του έργου, ο σκηνοθέτης επεσήμαινε ότι ο συγγραφέας τις άφηνε ηθελημένα «ανοιχτές» για τον θεατή:

Πολλοί θα δουν στο πρόσωπο του Στάνλεϊ έναν αντικοφορμιστή, έναν επαναστάτη που η κοινωνία (μέσω των δύο περιέργων τύπων) αναγκάζει να συμβιβαστεί. Από την άλλη μεριά, η διαδικασία στην οποία υποβάλλεται ο Στάνλεϊ ίσως είναι μια συμβολική διαδικασία θανάτου.<sup>1202</sup>

<sup>1199</sup> Βλ. Χρονολόγιο, κεφ. 6.2.

<sup>1200</sup> Βλ. Έλενα Δ. Χατζηγιάννου, «Το *Πάρτι γενεθλίων* του Πίντερ ανεβάζει ο Αντώνης Αντύπας στο Απλό Θέατρο. 'Ο Πίντερ θέλει ηθοποιούς με πείρα'», *Τα Νέα*, 3-4.12.2005.

<sup>1201</sup> Βλ. Γιώτα Συκκά, «Δύο Χάρολντ Πίντερ στην ίδια γειτονιά», *Η Καθημερινή*, 27.11.2005.

<sup>1202</sup> Βλ. Πάνος Παναγιωτάκος, «Στάνλεϊ, ο αντικοφορμιστής», *Ελεύθερος Τύπος*, 6.12.2005.

Η κριτική για το έργο τώρα, τριανταπέντε χρόνια μετά το πρώτο ελληνικό ανέβασμα, έχει σχεδόν μόνο θετικά σχόλια να διατυπώσει, σε απόλυτη αντιδιαστολή με τα όσα είχαν ειπωθεί για το *Πάρτι γενεθλίων* όταν το ανέβασε ο Κουν (1969). Γεγονός, βέβαια, απολύτως αναμενόμενο, αφού η αξία του *Πάρτι γενεθλίων* στην παγκόσμια δραματουργία ήταν από καιρό κατοχυρωμένη. Αρκετοί αναφέρθηκαν στην πρώτη ιστορική αποτυχία του έργου στην αγγλική σκηνή, που αποδόθηκε στο γεγονός ότι το έργο «ήταν μπροστά από την εποχή του!». <sup>1203</sup>

Για ένα έργο «βαθιά πολιτικό» έκαναν λόγο ο Γιάννης Βαρβέρης και η Ελένη Πετάση, συνδέοντάς το αμφότεροι με τις δηλώσεις του συγγραφέα κατά της αμερικανικής και βρετανικής κυριαρχίας στην απονομή του Βραβείου Νόμπελ. <sup>1204</sup> Πολλοί μίλησαν για το πόσο επίκαιρο παραμένει ένα έργο που, σχεδόν πενήντα χρόνια μετά τη συγγραφή του, «εξακολουθεί να προβληματίζει και να γίνεται αντικείμενο νέων ερμηνευτικών προσεγγίσεων», αποκαλύπτοντας «νέα νοήματα» που κυοφορούσε σε λανθάνουσα μορφή εντός του. <sup>1205</sup> Για ακόμη μια φορά αναζητήθηκαν οι επιρροές του Πίντερ –Κάφκα, Τζόις, Ιονέσκο, Μπέκετ;– η σχέση του συγγραφέα με το θέατρο του παραλόγου, ενώ παράλληλα το έργο γνώρισε αναλύσεις, στις περισσότερες περιπτώσεις όχι ιδιαίτερα πρωτότυπες, αλλά σίγουρα σε μια κατεύθυνση που δεν αμφισβητούσε την αξία του, σε πλήρη αντίθεση με τις αρνητικές προσεγγίσεις κριτικών άλλων εποχών. Όπως σημείωνε ο Γρηγόρης Ιωαννίδης, το *Πάρτι γενεθλίων*,

που ξεκινά πάνω στις προδιαγραφές του παραδοσιακού αγγλικού δράματος μυστηρίου, σταδιακά διαλύει τις αρχικές του συνιστώσες, για να εξαerώσει στο τέλος τη στέρεα ρεαλιστική του ύλη σε ένα μείγμα καφκικής ποιητικής αλληγορίας και ιλαροτραγωδίας. [...] θα μπορούσε να θεωρηθεί σαν αλληγορία της τελετουργίας που συνοδεύει την ενηλικίωση και κοινωνική ένταξη του ατόμου. <sup>1206</sup>

<sup>1203</sup> Βλ. Λινέτα Τσιτσάνη, «*Πάρτι γενεθλίων*», *Η Εποχή*, 8.1.2006

<sup>1204</sup> Βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «Παγκόσμια και ατομική διαταραχή», *Η Καθημερινή*, 15.1.2006, Ελένη Πετάση, «Εκρηξη ελλειπτικού πιντερικού λόγου», *Ναυτεμπορική*, 10-16.2.2006.

<sup>1205</sup> Βλ. Ματίνα Καλτάκη, «*Πάρτι γενεθλίων*. Απλό Θέατρο», *Lifo*, 26.1.2006.

<sup>1206</sup> Γρηγόρης Ιωαννίδης, «*Πάρτι ενηλικίωσης. Πάρτι γενεθλίων* του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», περ. *Αντί*, περ. Β', τχ. 863, 24.2.2006, σ. 53.

Το εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι ότι η «ασάφεια» του έργου, για την οποία είχε τόσο πολύ κατηγορηθεί ο Πίντερ στο παρελθόν και στη χώρα μας, μετατρέπεται αυτή τη φορά σε προτέρημα. Όπως χαρακτηριστικά σημείωνε ο Πεφάνης,

το έργο είναι βυθισμένο σε μιαν ασάφεια που ορίζει την ανατριχιαστική ποιότητά του. Ο Πίντερ καθρεφτίζει την ένταση του οράματός του με έναν απλό χειρισμό της φόρμας, συστήνοντας ένα έργο που χαρακτηρίζεται από το περιεχόμενό του αλλά και από την ξεχωριστή προσωπική μουσική του, με όργανο μια γλώσσα συγκεκριμένη και ουσιώδη.<sup>1207</sup>

Η Αφροδίτη Πολίτη από την άλλη, έγραφε ότι πρόκειται για ένα έργο «χωρίς έτοιμες απαντήσεις, χωρίς ξεκάθαρες διαχωριστικές γραμμές, με τη συμβολική της υποταγής στο επίκεντρό του», που «κατάφερε εκ των υστέρων, παρά την αρχική παγωμάρα που δημιούργησε σε κοινό και κριτικούς, να καταχωρηθεί ως ένα από τα ορόσημα της σύγχρονης δραματουργίας».<sup>1208</sup> Στο ίδιο ύφος και η κριτική της Καλλιόπης Ραπανάκη, επεσήμαινε, ότι παρά την «ηθελιμένη» ασάφειά του, το έργο παρέχει στον θεατή αφ' ενός

μία ελευθερία επιλογής, έτσι ώστε η σκέψη του ν' αναζητήσει σε πολλούς τομείς την αλήθεια, αφ' ετέρου κατά την εξέλιξη της πλοκής ό,τι είναι απολύτως αναγκαίο ν' αποσαφηνιστεί έστω και υπαινικτικά, επεξηγείται, αφήνοντας στο κοινό του Πίντερ την έρευνα, και τα όποια συμπεράσματα.<sup>1209</sup>

Μόνο ο Παναγιολόπουλος και ο Μάτσας εξέφρασαν ενδοιασμούς για το έργο. Ο πρώτος, ομολογώντας ότι ο Πίντερ τον «συγκινεί ιδιαίτερα» για την πολιτική του στάση αλλά όχι για το έργο του, έγραφε ότι: «Αυτή του η εκχύμωση του λόγου με στερεότυπους διαλόγους και σιωπές, μου φαίνεται πως δεν ταιριάζουν τόσο πολύ σ' ένα θεατρικό έργο, γιατί λείπει το ενδιαφέρον της δράσης».<sup>1210</sup> Ο δεύτερος, σημειώνοντας ότι η «επανάσταση» που έφερε ο Πίντερ στα θεατρικά πράγματα «δεν είχε το εύρος που περίμεναν οι μελετητές του έργου του», ανέφερε συγκεκριμένα για το *Πάρτι γενεθλίων* τα εξής: «Τα χρόνια που πέρασαν χάραξαν κάποιες ρυτίδες που

<sup>1207</sup> Γιώργος Π. Πεφάνης, «E un mondo ingiusto!», *Highlights*, τχ. 21, Μάρτιος-Απρίλιος 2006, σ. 110.

<sup>1208</sup> Αφροδίτη Πολίτη, «Ένα εξαιρετικό *Πάρτι γενεθλίων*», *Πριν*, 8.1.2006.

<sup>1209</sup> Καλλιόπη Ραπανάκη, «*Πάρτι γενεθλίων*», *Νίκη*, 22.1.2006.

<sup>1210</sup> Γιώργος Παναγιολόπουλος, «Απλό Θέατρο-Χάρολντ Πίντερ. *Πάρτι γενεθλίων*», *Ελεύθερος*, 13.2.2006.

είναι ιδιαίτερα εμφανείς. Φλύαρο, συχνά ξεφεύγει από την κεντρική του ιδέα [...] και η βαθύτερη πνευματική του ουσία εξατμίζεται σε διαλόγους συχνά άνευρους και αδιάφορους». <sup>1211</sup>

Πέρα από τις δύο παραπάνω κριτικές, η υποδοχή του έργου υπήρξε γενναιόδωρη. Η επιλογή του Αντύπα επιβεβαιώνει το σταθερό ενδιαφέρον για το έργο του Πίντερ στη χώρα μας, όπως το υπογράμμισε και ο Ιωαννίδης, σύμφωνα με τον οποίο «το πρόσφατο Νόμπελ λογοτεχνίας ελάχιστα επηρέασε την ούτως ή άλλως σταθερή παρουσία του Πίντερ στη σκηνή μας». <sup>1212</sup>

### 3.3.6.2. Η κριτική για την παράσταση

Με θετικά σχόλια υποδέχτηκε η κριτική και τη σκηνοθετική πρόταση του Αντύπα. Ο «ειδικευμένος πια πιντερικός μας σκηνοθέτης», όπως χαρακτηριστικά τον αποκάλεσε ο Γεωργουσόπουλος, «με τόση πείρα που έχει αποκτήσει με μεταγενέστερα έργα του μεγάλου δραματουργού [...] προσέγγισε το έργο με όλη την αποκομισθείσα περιουσία» και «έγραψε μια νέα θριαμβική πιντερική σελίδα στη σκηνή». <sup>1213</sup> Στη συστηματική δουλειά του Αντύπα πάνω στο έργο του βρετανού δραματουργού αναφέρθηκαν αρκετοί κριτικοί, τονίζοντας την ικανότητα του σκηνοθέτη να «διαβάζει» σωστά τον Πίντερ.

Για μια «καλοδουλεμένη και καλοκουρδισμένη δουλειά» μίλησε ο Πολενάκης, μέσω της οποίας αποκαλύπτεται «η μυστική παρτιτούρα που κρύβεται κάτω απ' το παλίμψηστο της πιντερικής γραφής», <sup>1214</sup> ενώ και ο Βαρβέρης, χρησιμοποιώντας επίσης ορολογία δανεισμένη από τη μουσική, αναφέρθηκε στη δουλειά του Αντύπα, ο οποίος «έστησε μουσικά λογύδρια και ημιτόνια σιγής, υποβόσκουσα ή άμεση αγριότητα και αδιαφορία για τα αίτια της, απότομες ατμοσφαιρικές μεταπτώσεις ως φυσικά ρήγματα». <sup>1215</sup> Για μια «σφύζουσα, από ενέργεια και ρυθμό, παράσταση [...] βόμβα έτοιμη να εκραγεί και να σου κόψει την ανάσα» <sup>1216</sup> έκανε λόγο η Ραπανάκη, για μια «υποδειγματική» σκηνοθεσία που «αφουγκράστηκε με προσοχή τόσο την αινιγματικότητα όσο και το πνευματώδες

<sup>1211</sup> Νέστορας Μάτσας, «Πάρτι γενεθλίων στο Απλό Θέατρο», *Εστία*, 12.4.2006.

<sup>1212</sup> Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Πάρτι ενηλικίωσης...», ό.π., σ. 52.

<sup>1213</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πιντερική ανακύκλωση», *Τα Νέα*, 20.2.2006.

<sup>1214</sup> Λέανδρος Πολενάκης, «Πάρτι γενεθλίων του Πίντερ στο Απλό. Από πού πάνε για το παράλογο;», *Η Αυγή*, 19.2.2006.

<sup>1215</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Παγκόσμια και ατομική διαταραχή», ό.π.

<sup>1216</sup> Καλλιόπη Ραπανάκη, «Πάρτι γενεθλίων», ό.π.

χιούμορ του Πίντερ», παρουσιάζοντας «τα αινίγματα άλυστα, όπως δηλαδή οφείλουν να μείνουν»,<sup>1217</sup> μίλησε η Ιλειάνα Δημάδη.

Οι περισσότεροι κριτικοί αναφέρθηκαν στη συμβολή των καλλιτεχνικών συντελεστών και κυρίως στη συμβολή των ερμηνευτών. Σύμφωνα με τη Δήμητρα Αναγνώστου, ο Αντύπας κατάφερε να καθοδηγήσει με τέτοιο τρόπο τους ηθοποιούς του, ώστε να αποσπάσει από αυτούς «εξαιρετικές», με «εμμονή στη λεπτομέρεια», ερμηνείες.<sup>1218</sup> Ο Ιωαννίδης, επίσης, σημείωνε ότι ο Αντύπας «έχοντας στις δυνάμεις του μια εξαιρετική διανομή, [...] έδωσε στο έργο τον σωστό τόνο, χωρίς να μπει στον πειρασμό να βαρύνει τη σκηνοθεσία του με μια προμελετημένη ατμόσφαιρα».<sup>1219</sup>

Ο Παναγούλόπουλος και ο Μάτσας, που όπως είδαμε εξέφρασαν τις επιφυλάξεις τους για το έργο, έκαναν λόγο ο πρώτος για μια «αρκετά δυνατή» σκηνοθεσία που ανέδειξε την «εφιαλτική ατμόσφαιρα» του πάρτι,<sup>1220</sup> και ο δεύτερος για μια παράσταση «από τις καλύτερες» του Αντύπα, όπου, «το δραματικό στοιχείο» του έργου «υποφώσκει σε κάθε σκηνή, ακόμα και στις πιο απλές, τις καθαρά διαλεκτικές».<sup>1221</sup> Η Πετάση από την άλλη, που χαρακτήρισε το *Πάρτι γενεθλίων* ως ένα «διαίτερα πολύπλοκο κείμενο που αγγίζει πολιτικά, οντολογικά, κοινωνικά και θρησκευτικά θέματα», σημείωσε ότι ο Αντύπας το προσέγγισε «μετρημένα», στήνοντας μια παράσταση που «δεν ξέφυγε από την πεπατημένη αλλά χτίστηκε αρμονικά πάνω στους ρυθμούς του κειμένου».<sup>1222</sup> Αντίθετα, απολύτως αρνητικά αποτίμησε τη σκηνοθεσία η Στέλλα Λοΐζου, η οποία μίλησε για την αδυναμία του Αντύπα να «οραματιστεί το μέγεθος και την ποιότητα του εφιάλτη που βιώνει ο Στάνλεϊ», χαρακτήρισε την κεντρική σκηνή του έργου «για κλάματα» και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για «μία ακόμη παράσταση με ψευτορεαλιστική σχολαστικότητα φέροντας εις πέρας μία ακόμη υπόθεση ρουτίνας».<sup>1223</sup>

Πολλές απόψεις διατυπώθηκαν για τις ερμηνείες των έξι ηθοποιών της παράστασης, κάποιες από τις οποίες διαμετρικά αντίθετες. Όσοι δεν θέλησαν να τους αντιμετωπίσουν ξεχωριστά, μίλησαν για «μια ορχήστρα κουρδισμένη τέλεια»,<sup>1224</sup> «ένα σεξτέτο άριστων ερμηνειών όπου ο κάθε χαρακτήρας αποκτά το δικό του

<sup>1217</sup> Βλ. Ιλειάνα Δημάδη, «*Πάρτι γενεθλίων*», *Αθηνόγραμμα*, 29.12.2005-5.1.2006, σ. 59.

<sup>1218</sup> Βλ. Δήμητρα Αναγνώστου, «Ενοχη σιωπή», *Athens Voice*, 19-25.1.2006.

<sup>1219</sup> Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Πάρτι ενηλικίωσης...», ό.π., σ. 53.

<sup>1220</sup> Βλ. Γιώργος Παναγούλόπουλος, «Απλό Θέατρο-Χάρολντ Πίντερ...», ό.π.

<sup>1221</sup> Βλ. Νέστορας Μάτσας, «*Πάρτι γενεθλίων*...», ό.π.

<sup>1222</sup> Βλ. Ελένη Πετάση, «Έκρηξη ελλειπτικού πιντερικού λόγου», ό.π.

<sup>1223</sup> Βλ. Στέλλα Λοΐζου, «Υπόθεση ρουτίνας», *Το Βήμα*, 15.1.2006.

<sup>1224</sup> Δήμητρα Αναγνώστου, «Ενοχη σιωπή», ό.π.

χρώμα, χώρο και υπόσταση». <sup>1225</sup> Η συντριπτική πλειοψηφία της κριτικής συμφώνησε στην «απολαυστική ερμηνεία» της Ράνιας Οικονομίδου, που «δεν χορταίνεις να την παρακολουθείς», <sup>1226</sup> μια και «απ’ την πρώτη στιγμή, ‘κλέβει’ λόγω και πράξει, την παράσταση». <sup>1227</sup> Αυτό το «υποκριτικό ιερό τέρας», όπως την αποκαλεί ο Γεωργουσόπουλος, καταφέρνει να δημιουργήσει έναν χαρακτήρα που «θα γίνει από ‘δω και στο εξής μέτρο αναφοράς», <sup>1228</sup> «παίζει τη Μεγκ με κάθε ίνα του κορμιού της, συνθέτοντας με τα ίδια υλικά τη μητέρα και την ερωμένη, την πεταλούδα και την αράχνη», <sup>1229</sup> ισορροπώντας «άψογα σε ένα ρόλο που υπήρχε φόβος να ξεφτίσει στο απλοϊκό ή στο χαζοχαρούμενο». <sup>1230</sup> Μοναδική εξαίρεση η κριτική του Βαρβέρη, σύμφωνα με την οποία, «ο άψογα τεχνουργημένος λήρος της ανύποπτης Μεγκ δόθηκε με ακρίβεια, δεξιοτεχνία και πικρό (συγγραφικό) χιούμορ», όμως «ο ρόλος δεν είναι ενζενίστικος και απ’ αυτή την άποψη εγείρεται ένα ζήτημα». <sup>1231</sup>

Σε γενικές γραμμές ο Γιώργος Μωρόγιαννης, ως Πιτ, δημιούργησε θετικές εντυπώσεις, «έξοχος» <sup>1232</sup> κατά τη Λοϊζου και την Πολίτη, στον «καλύτερο υποκριτικό ρόλο της καριέρας του», κατά τον Χρηστίδη. <sup>1233</sup> Η παρουσία του Λαέρτη Βασιλείου χαρακτηρίστηκε «αδύναμη» από την Πετάση, η οποία έγραψε ότι ο άπειρος ηθοποιός «λύγισε κάτω από τον όγκο του ρόλου του», <sup>1234</sup> η Δημάδη επίσης μίλησε για μια «θαμπή» ερμηνεία, <sup>1235</sup> ενώ ο Βαρβέρης σημείωσε τα εξής:

Ο Λ. Βασιλείου (το θύμα) νομίζω πως δεν βρήκε την εσωτερική νευρική και την αξιοπρεπή εκμηδένιση του ρόλου. Αντιθέτως, έπαιξε νευρικά τη νευρική και κάπως μίξερα την έννοια που συμβόλιζε, δηλ. τον νεαρό ταλαντούχο στα βρόγια της εξουσίας. <sup>1236</sup>

<sup>1225</sup> Καλλιόπη Ραπανάκη, «Πάρτι γενεθλίων», ό.π.

<sup>1226</sup> Βλ. Ιλειάνα Δημάδη, «Πάρτι γενεθλίων», ό.π.

<sup>1227</sup> Νέστορας Μάτσας, «Πάρτι γενεθλίων...», ό.π.

<sup>1228</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πιντερική ανακύκλωση», ό.π.

<sup>1229</sup> Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Πάρτι ενηλικίωσης...», ό.π.

<sup>1230</sup> Λινέτα Τσιτσάνη, «Πάρτι γενεθλίων», ό.π.

<sup>1231</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Παγκόσμια και ατομική διαταραχή», ό.π.

<sup>1232</sup> Βλ. Στέλλα Λοϊζου, «Υπόθεση ρουτίνας», ό.π., Αφροδίτη Πολίτη, «Ένα εξαιρετο Πάρτι γενεθλίων», ό.π.

<sup>1233</sup> Μηνάς Χρηστίδης, «Εισβολές στο καλό θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 30-31.12.2005.

<sup>1234</sup> Βλ. Ελένη Πετάση, «Έκρηξη ελλειπτικού πιντερικού λόγου», ό.π.

<sup>1235</sup> Βλ. Ιλειάνα Δημάδη, «Πάρτι γενεθλίων», ό.π.

<sup>1236</sup> Βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «Παγκόσμια και ατομική διαταραχή», ό.π.

Αντιθέτως, η Λοΐζου βρήκε τον Βασιλείου μοναδικό φορέα έντασης<sup>1237</sup> ενώ ο Παναγιολόπουλος έγραψε ότι «ήταν όπως θα τον ήθελε και ο Πίντερ. Ζωγράφησε τη σταδιακή του κατάρρευση αρκετά υποβλητικά».<sup>1238</sup>

Οι Γιάννης Τσορτέκης και Γιάννης Καρατζογιάννης, στους ρόλους των Γκόλντμπεργκ και Μακάν αντίστοιχα, αντιμετώπιστηκαν κυρίως ως υποκριτικό δίδυμο που έφερε εις πέρας την αποστολή του με ικανοποιητικό αποτέλεσμα. Η Καλλάκη ξεχώρισε την ερμηνεία του Τσορτέκη, τοποθετώντας την στην ίδια κατηγορία με αυτήν της Οικονομίδου,<sup>1239</sup> ενώ ο Βαρβέρης τη σημείωσε ως την καλύτερη της παράστασης.<sup>1240</sup> Σε αντιδιαστολή με τους παραπάνω, η Λοΐζου έγραψε για τους ερμηνευτές του δίδυμου Γκόλντμπεργκ-Μακάν ότι «αποτυγχάνουν παταγωδώς»:

Παίζουν χωρίς σκοπό, χωρίς μέθοδο, διεκπεραιωτικά, χωρίς να έχουν αποφασίσει για τίποτε ουσιαστικό. Τους παρακολουθούμε έκπληκτοι να περιφέρονται, να λένε τα λόγια τους μηχανικά, να προκαλούν το ένα βραχυκύκλωμα μετά το άλλο οδηγώντας την παράσταση στην αμηχανία της α-νοησίας.<sup>1241</sup>

Θετικά εκφράστηκε η κριτική για την ερμηνεία της Μαρίας Καλλιμάνη στον μικρό ρόλο της Λούλου. Σύμφωνα με την Τσιτσάνη, η ηθοποιός «φώτισε με τη δροσιά της, ένα κορίτσι ανέμελο, ελαφρό, εύκολο σε πρώτη ανάγνωση, έδωσε όμως στο ρόλο της διαστάσεις και προεκτάσεις νεαρής γυναίκας παγιδευμένης σε μια μίζερη ζωή, που προσπαθεί με τον τρόπο της να βρει διεξόδους».<sup>1242</sup>

Στα θετικά στοιχεία της παράστασης συγκαταλέχθηκε και η «αναθεωρημένη» μετάφραση, μια και βασίστηκε σε εκείνην του 1969, του Παύλου Μάτεσι, που «μεταγράφει δυναμικά και ουσιωδώς στην ελληνική γλώσσα το έργο»,<sup>1243</sup> μία «έξοχη» μετάφραση, με τους «προσωπικούς, αλλά καίριους ‘ιδιοματισμούς’»<sup>1244</sup> του συγγραφέα που την υπογράφει. Το «υπαινικτικό», «γεωμετρικής λιτότητας»<sup>1245</sup> σκηνικό του Γιώργου Πάτσα, «με την πανσιόν να θυμίζει φυλακή ή γιγάντια παγίδα,

<sup>1237</sup> Βλ. Στέλλα Λοΐζου, «Υπόθεση ρουτίνας», ό.π.

<sup>1238</sup> Γιώργος Παναγιολόπουλος, «Απλό Θέατρο-Χάρολντ Πίντερ...», ό.π.

<sup>1239</sup> Βλ. Ματίνα Καλλάκη, «Πάρτι γενεθλίων...», ό.π.

<sup>1240</sup> Βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «Παγκόσμια και ατομική διαταραχή», ό.π.

<sup>1241</sup> Στέλλα Λοΐζου, «Υπόθεση ρουτίνας», ό.π.

<sup>1242</sup> Λινέτα Τσιτσάνη, «Πάρτι γενεθλίων», ό.π.

<sup>1243</sup> Βλ. Καλλιόπη Ραπανάκη, «Πάρτι γενεθλίων», ό.π.

<sup>1244</sup> Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Εισβολές στο καλό θέατρο», ό.π.

<sup>1245</sup> Βλ. Ελένη Πετάση, «Έκρηξη ελλειπτικού πιντερικού λόγου», ό.π.

έτσι όπως ο ξύλινος φράκτης με τα σιδερένια ελάσματα ορθώνεται απειλητικός απ' άκρη σ' άκρη της σκηνής»<sup>1246</sup> συνετέλεσε στη «δημιουργία πυκνής έντασης».<sup>1247</sup> Ελάχιστα ήταν τα σχόλια για τα κοστούμια του Πάτσα. Η Δημάδη ξεχώρισε «τα πολύχρωμα, φαντεζί, εκκεντρικά κοστούμια της Μεγκ και της Λούλου»,<sup>1248</sup> ενώ ο Ιωαννίδης ανέφερε ότι δεν τον έπεισαν πλήρως τα κοστούμια που «υπέπεσαν αρκετές φορές σε αντιφάσεις»,<sup>1249</sup> ενδεχομένως επειδή έλειπε η κοινή αναφορά σε κάποια συγκεκριμένη εποχή. «Σοφά διακριτική» χαρακτηρίστηκε η «μουσική παρέμβαση»<sup>1250</sup> της Ελένης Καραϊνδρου, που «τόνισε [...] την υποβόσκουσα αγωνία»<sup>1251</sup> της παράστασης, ενώ η «φωτιστική 'ποιητική'»<sup>1252</sup> του Λευτέρη Παυλόπουλου σχολιάστηκε από αρκετούς κριτικούς. Τέλος, θα πρέπει να σημειώσουμε τη μνεία της Τσιτσάνη στο πρόγραμμα της παράστασης, το οποίο χαρακτήρισε «συλλεκτικό», ενώ σχολιάζοντας τη φωτογραφία της κραυγής του Στάνλεϊ στο εξώφυλλο του εντύπου, ανέφερε ότι σε αυτήν «συμπυκνώνεται το νόημα του έργου».<sup>1253</sup>

Το *Πάρτι γενεθλίων* παίχτηκε μέχρι και τα μέσα Απριλίου 2006 σημειώνοντας επιτυχία, πράγμα που αποτυπώθηκε και στα σχόλια της Πολίτη, σύμφωνα με την οποία στο Απλό Θέατρο υπήρχε «το αδιαχώρητο – αποτέλεσμα όχι μόνο του κύρους που απέκτησε πρόσφατα ο Χάρολντ Πίντερ με την πολιτικότατη ομιλία του κατά την απονομή του Νόμπελ, αλλά και της ποιότητας της ίδιας της παράστασης».<sup>1254</sup> Σε πολλές περιπτώσεις, άλλωστε, η κριτική προέτρεψε το θεατρόφιλο κοινό να μη χάσει τη συγκεκριμένη δουλειά, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Παναγούλοπουλο, ο όποιος, παρά τον εκπεφρασμένο σκεπτικισμό του απέναντι στο έργο αλλά και γενικότερα στη δραματουργία του Πίντερ, μίλησε για «μια παράσταση που αξίζει να δει κανείς και να τη συνδυάσει με πολλές σημερινές εφιαλτικές παραμέτρους».<sup>1255</sup>

Σε αντιστοιχία με τις παραστάσεις που ήδη μελετήσαμε η σκηνοθετική προσέγγιση του Αντύπα εστίασε και εδώ στις ερμηνείες των ηθοποιών του, πράγμα

<sup>1246</sup> Ιλειάνα Δημάδη, «*Πάρτι γενεθλίων*», ό.π.

<sup>1247</sup> Νέστορας Μάτσας, «*Πάρτι γενεθλίων...*», ό.π.

<sup>1248</sup> Ιλειάνα Δημάδη, «*Πάρτι γενεθλίων*», ό.π.

<sup>1249</sup> Γρηγόρης Ιωαννίδης, «*Πάρτι ενηλικίωσης...*», ό.π.

<sup>1250</sup> Βλ. Ματίνα Καλτάκη, «*Πάρτι γενεθλίων...*», ό.π.

<sup>1251</sup> Βλ. Ελένη Πετάση, «*Εκρηξη ελλειπτικού πιντερικού λόγου*», ό.π.

<sup>1252</sup> Κώστας Γεωργουσόπουλος, «*Πιντερική ανακύκλωση*», ό.π.

<sup>1253</sup> Λινέτα Τσιτσάνη, «*Πάρτι γενεθλίων*», ό.π.

<sup>1254</sup> Αφροδίτη Πολίτη, «*Ένα εξαιρετικό Πάρτι γενεθλίων*», ό.π.

<sup>1255</sup> Γιώργος Παναγούλοπουλος, «*Απλό Θέατρο-Χάρολντ Πίντερ...*», ό.π.

που αποτυπώθηκε, άλλωστε, και στην κριτική. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης δήλωνε χαρακτηριστικά, λίγο πριν από την πρεμιέρα του έργου:

Ο θίασος απαρτίζεται κάθε φορά από ηθοποιούς που έρχονται στο θέατρο όταν τους ζητάνε οι ρόλοι, όχι εγώ. [...] Τα έργα του Πίντερ δεν ανεβαίνουν με ηθοποιούς που δεν έχουν πείρα θεάτρου. Γιατί, δεν αρκεί το ταλέντο. Πρέπει να είναι «επιθετικοί», ώστε να επιβάλλουν, με γνώση του κειμένου και των ρυθμών, την αμφισημία των επιπέδων, τις ρωγμές, τη μουσική του έργου. Για μένα σκηνοθεσία είναι η αναζήτηση και η κατανόηση των χαρακτήρων, των καταστάσεων, με στόχο οι ερμηνείες να αποκαλύπτουν τα μυστικά του κειμένου. Σε κάθε έργο προσπαθώ να διεισδύσω σε τέτοιο βάθος, ώστε αυτό που θα αποκαλυφθεί να είναι το αυτονόητο. Να μη δείχνει σκηνοθετημένο.<sup>1256</sup>

Και η Ράνια Οικονομίδου σε συνέντευξή της επεσήμαινε την «παγίδα» που προσπάθησαν να αποφύγουν σε σχέση με τη σκηνική ερμηνεία του έργου, να προσεγγιστεί, δηλαδή, κάπως «βαρύγδουπα», με «αυτό το ύφος που λέμε πιντερικό».<sup>1257</sup>

Πέρα, όμως, από την αποτίμηση της σκηνοθεσίας του Αντύπα, αξίζει να σταθούμε στην αντιμετώπιση του ίδιου του έργου από την κριτική. Αν επιχειρήσουμε μια σύντομη σύγκριση ανάμεσα στα όσα ειπώθηκαν το 1969, όταν πρωτοπαρουσιάστηκε το *Πάρτι γενεθλίων* στην Ελλάδα σε σκηνοθεσία Κουν, και όσα αναφέραμε για την κριτική που ασκήθηκε στο έργο το 2006, είναι περισσότερο από προφανές ότι όσα επισημάνθηκαν το 1969 ως «αδυναμίες» του έργου, μετατράπηκαν τριάντα έξι χρόνια αργότερα σε «αρετές» του. Αυτό που συγκινεί ιδιαίτερα το ελληνικό κοινό σε σχέση με τα έργα του Πίντερ, δήλωνε ο Αντύπας λίγο πριν ανέβει το *Πάρτι γενεθλίων*, είναι «το γεγονός ότι αφήνει μετέωρους όλους τους χαρακτήρες, όπως και ότι μπορούν σ' αυτά να 'συναντήσουν' τον εαυτό τους».<sup>1258</sup> Η Ραπανάκη, από την άλλη, σημείωνε ότι ο τρόπος με τον οποίο γράφει ο Πίντερ «δίνει το έναυσμα της σκέψης και της αναζήτησης» στον θεατή, «χωρίς περιοριστικές παραμέτρους».<sup>1259</sup>

<sup>1256</sup> Βλ. Έλενα Δ. Χατζηγιάννου, «Το *Πάρτι γενεθλίων* του Πίντερ ανεβάζει ο Αντώνης Αντύπας...», ό.π.

<sup>1257</sup> Βλ. Αφροδίτη Γραμμέλη, «Ράνια Οικονομίδου: 'Οι ρόλοι μου δεν ήταν τα θέλω μου'», *Το Βήμα*, 11.12.2005.

<sup>1258</sup> Βλ. Γιώτα Συγκά, «Δύο Χάρολντ Πίντερ στην ίδια γειτονιά», ό.π.

<sup>1259</sup> Καλλιόπη Ραπανάκη, «*Πάρτι γενεθλίων*», ό.π.

Η βασική κριτική που είχε ασκηθεί στον Πίντερ τη δεκαετία του '60 ήταν ακριβώς η έλλειψη των απαραίτητων πληροφοριών και επεξηγήσεων στα έργα του, προκειμένου να γίνονται κατανοητά από τον μέσο θεατή. Ερωτήματα σε σχέση με το τι ακριβώς διακυβεύεται πάνω στη σκηνή, ποιο είναι το παρελθόν και οι στόχοι των προσώπων που εμφανίζονται, επαναλαμβάνονταν σε αρκετές κριτικές, ενώ η απόλυτη απόσταση των πιντερικών ηρώων από το ελληνικό κοινό επισημάνθηκε επανειλημμένα. Βέβαια, μέχρι το 2006, η ιστορία είχε αποδείξει την αξία του έργου του βρετανού δραματουργού και οι έλληνες κριτικοί είχαν στη διάθεσή τους βιβλιογραφία σχετική με τα δραματικά του κείμενα. Αυτό, όμως, που έχει σημασία να διακρίνουμε είναι η διαφοροποίηση στη συνολική στάση της κριτικής, από την άρνηση κάθε απόπειρας σοβαρής ανάλυσης του έργου του Πίντερ στη δεκαετία του '60 στις εκτενείς αναλύσεις του 2006.

Φυσικά, δεν πρόκειται για ένα άλμα που πραγματοποιήθηκε ξαφνικά, αλλά για μια σταδιακή διαδικασία. Όσον αφορά το *Πάρτι γενεθλίων* συγκεκριμένα, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για ένα πρώιμο έργο που, επιπλέον, «χτυπήθηκε» από την κριτική στη χώρα προέλευσής του, γνώρισε από το 1969 έως το 2006 πέντε ανεβάσματα στην ελληνική σκηνή. Αναφερόμαστε μόνο στους επαγγελματικούς θιάσους που επέλεξαν να το ανεβάσουν και καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα θεατρικών οργανισμών, από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος με σκηνοθέτη τον Στέλιο Γούτη, μέχρι θιάσους του ελεύθερου θεάτρου, όπως την ομάδα Θέαμα με σκηνοθέτη τον Γιάννη Κακλέα και τον θίασο Αρόδο με σκηνοθέτη τον Άκη Δαβή.<sup>1260</sup>

Στην περίπτωση του Κουν, το ανέβασμα του *Πάρτι γενεθλίων*, εμπειρείχε ένα σαφές ρίσκο σε σχέση με την πιθανή υποδοχή του έργου, όπως είδαμε και στο αντίστοιχο κεφάλαιο. Αντίθετα, ο Αντύπας ανέβασε το *Πάρτι γενεθλίων* σε μια εποχή όπου ο Πίντερ είναι πια ένας καθιερωμένος σε παγκόσμια κλίμακα δραματουργός, και μάλιστα ιδιαίτερα δημοφιλής στη χώρα μας. Παράλληλα, έχουν γίνει πλέον ευρέως γνωστές οι δημόσιες μαχητικές τοποθετήσεις του κατά του ιμπεριαλισμού της Δύσης (επεμβάσεις στο Ιράκ και τη Γιουγκοσλαβία) και κατά των καταπιεστικών καθεστώτων (Τουρκία, κουρδικό ζήτημα), γεγονός που στρέφει την προσοχή της κριτικής στις πολιτικές προεκτάσεις του *Πάρτι γενεθλίων*. Μετά τις πρώτες πανελλήνιες παρουσιάσεις πρόσφατων έργων του Πίντερ, ο Αντύπας, πιστός στο ενδιαφέρον που έτρεφε για τη δραματουργία του τελευταίου, προχώρησε στην

---

<sup>1260</sup> Βλ. Χρονολόγιο, κεφ. 6.2.

επιλογή ενός έργου που μπορούσε πια να χαρακτηριστεί ως ιστορικό. Αυτή ήταν η πέμπτη σκηνοθετική του πρόταση πάνω σε κείμενο του Πίντερ, που μάλιστα συνέπεσε με τη βράβευση του συγγραφέα από τη Σουηδική Ακαδημία, γεγονός που, οπωσδήποτε, δικαίωσε και τη μακροχρόνια ενασχόληση του έλληνα σκηνοθέτη με το συνολικό έργο του Πίντερ και την προσπάθειά του να το «συστήσει» στο ελληνικό κοινό.

### 3.3.7. Συμπεράσματα

Από το 1988 έως το 2005, ο Αντώνης Αντύπας σκηνοθέτησε επτά έργα του Χάρολντ Πίντερ, ενώ και μετά τη χρονική περίοδο που εξετάζουμε στην παρούσα εργασία, ανέβασε στο Απλό Θέατρο ακόμα ένα έργο του βρετανού συγγραφέα. Ανατρέχοντας στα θεατρικά που επέλεξε να παρουσιάσει, διαπιστώνουμε την προτίμησή του σε εκείνα που δεν είχαν ανέβει ακόμη στην ελληνική σκηνή, με εξαίρεση τη σκηνοθεσία του *Πάρτι γενεθλίων*.<sup>1261</sup> Βέβαια, η τελευταία του επιλογή προφανώς συνδέεται και με το γεγονός ότι λίγα ήταν τα έργα του Πίντερ –κανονικής διάρκειας ή μονόπρακτα– που δεν είχαν ανέβει μέχρι το 2005 στην Ελλάδα.<sup>1262</sup> Ο ίδιος ορίζει ως κεντρικό σημείο αναφοράς, στη συνολική καλλιτεχνική του πορεία, την ενασχόλησή του με τον Πίντερ. Άλλωστε, αυτό είναι εμφανές αν παρατηρήσει κανείς ότι από τα δεκαοκτώ έργα που σκηνοθέτησε από την ίδρυση του Καλλιτεχνικού Οργανισμού Φάσμα (1990) μέχρι και το ανέβασμα του *Πάρτι γενεθλίων* (2005), τα τέσσερα ήταν του Πίντερ.<sup>1263</sup>

Έχοντας στη διάθεσή του μια σταθερή ομάδα βασικών συντελεστών, συγκεκριμένα τον Γιώργο Πάτσα στα σκηνικά και τα κοστούμια<sup>1264</sup> και την Ελένη Καραϊνδρου στη μουσική, ο Αντύπας ακολούθησε στις σκηνοθεσίες με συνέπεια μια βασική αισθητική γραμμή. Αυτή βασίστηκε στην ανάδειξη του λόγου, στην τήρηση

---

<sup>1261</sup> Το επόμενο έργο, που θα παρουσιάσει τη θεατρική περίοδο 2010-2011, είναι ο *Επιστάτης*, με Ντέιβιντ τον Δημήτρη Καταλειφό.

<sup>1262</sup> Πρόκειται για τα έργα: *Το θερμοκήπιο* (*The Hothouse*), *Μια νύχτα έξω* (*A Night Out*), *Τσάι πάρτι* (*Tea Party*), *Το υπόγειο* (*The Basement*), *Μονόλογος* (*Monologue*), *Νέα παγκόσμια τάξη πραγμάτων* (*The New World Order*), *Ωρα για πάρτι* (*Party Time*), *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* (*Remembrance of Things Past*). Το *Θερμοκήπιο* ανέβηκε τον Απρίλιο 2011 σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή και η *Νέα παγκόσμια τάξη πραγμάτων* τον Απρίλιο 2010 σε σκηνοθεσία Πάρι Ερωτοκρίτου, ως μέρος ενός τρίπτυχου με τίτλο *Νέα τάξη πραγμάτων*, μαζί με το μονόπρακτο *Ένα για τον δρόμο* και το σκετς *Συνέντευξη τύπου*.

<sup>1263</sup> Οι *Άλλοι τόποι* παρουσιάστηκαν πριν την ίδρυση του Καλλιτεχνικού Οργανισμού Φάσμα.

<sup>1264</sup> Μοναδική εξαίρεση η παράσταση *Άλλοι τόποι*, όπου τα σκηνικά και τα κοστούμια ανέλαβε ο Σάββας Χαρατσίδης.

των σκηνικών οδηγιών του συγγραφέα, καθώς και στη δημιουργία μιας κυρίαρχης ατμόσφαιρας για το εκάστοτε έργο. Έτσι, στο *Φεγγαρόφωτο* τονίστηκε το μεταφυσικό στοιχείο, στη *Νεκρή ζώνη* και το *Πάρτι γενεθλίων* το στοιχείο του υποβόσκοντος μυστηρίου, στην *Επέτειο* η σατιρική διάσταση, ενώ στους *Άλλους τόπους*, όπου τη σκηνογραφία υπέγραψε ο Σάββας Χαρατσίδης, μέσα από μια αυστηρή λιτότητα αναδείχθηκε η σκληρότητα των μονοπράκτων.

Σε αντίθεση με τη σταθερή ομάδα συντελεστών, ο Αντύπας αναζήτησε για κάθε έργο την κατάλληλη διανομή, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη σπουδαιότητα της για ένα «σωστό» διάβασμα της πιντερικής δραματολογίας εν γένει. Άλλωστε, πολλοί κριτικοί επεσήμαναν στις παραστάσεις που μελετήσαμε, αυτό το «εξαιρετικό χάρισμα»<sup>1265</sup> του Αντύπα, ενώ και ο ίδιος ο Πίντερ αναφέρθηκε στη διανομή της *Νεκρής ζώνης* ως ένα από τα προτερήματα της παράστασης. Σύμφωνα με τον Αντύπα:

Οι ηθοποιοί που ερμηνεύουν πιντερικούς ήρωες καλούνται να αποδείξουν ότι, πέρα από τη βαθιά κατανόηση των καταστάσεων και των σχέσεων, μπορούν να διαχειριστούν τη μετέωρη ισορροπία μεταξύ αλήθειας και μη αλήθειας. Αυτό και μόνο απαιτεί ιδιαίτερα ταλαντούχους, με προσωπικότητα ερμηνευτές, που μπορούν να πειθαρχούν και να φωτίζουν τις μυστικές, υπόγειες σκιές των χαρακτήρων.<sup>1266</sup>

Κάποιοι ηθοποιοί μάλιστα, όπως ο Λογοθέτης, η Οικονομίδου και η Κυριακού, ανέδειξαν αυτή την ικανότητα προσωπικής ερμηνείας μέσα από τις πιντερικές παραστάσεις του Αντύπα.

Εκτός από την κεντρική θέση του ηθοποιού, οι σκηνοθεσίες του Αντύπα ανέδειξαν σε κεντρικής σημασίας συστατικό της παράστασης τον λόγο του συγγραφέα. Ο Αντύπας, όπως επανειλημμένα έχει δηλώσει, επικέντρωνε την προσοχή του στο καθεαυτό κείμενο του Πίντερ, μελετώντας μαζί με τους ηθοποιούς του, όχι μόνο ζητήματα που είχαν να κάνουν με την αποκρυπτογράφηση αυτών των «ελλειπτικών» κειμένων, αλλά και με τη δομή τους, τον ρυθμό τους, τη λειτουργία των παύσεων και των σιωπών τους. Όπως υπογράμιζε χαρακτηριστικά: «Οι παύσεις και ιδίως η στίξη παίζουν στα έργα του ρόλο πρωταγωνιστή. Είναι ο πρωταγωνιστής». Όσο για τον λόγο του Πίντερ, σημείωνε ότι είναι, «πολυσήμαντος

<sup>1265</sup> Βλ. Λινέτα Τσιτσάνη, «*Πάρτι γενεθλίων*», ό.π.

<sup>1266</sup> Βλ. Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Στο μυαλό του Χάρολντ Πίντερ», *Ελευθεροτυπία*, 29.12.2008.

και για τους χαρακτήρες και για τις καταστάσεις, ενώ ο δείκτης δυσκολίας για τον ηθοποιό χτυπάει κόκκινο».<sup>1267</sup>

Η εμμονή του Αντύπα στη μελέτη του εσωτερικού ρυθμού των έργων του Πίντερ με τα οποία καταπιάστηκε, αντικατοπτρίζεται και στα κείμενα της κριτικής, όπου επαναλαμβάνεται συχνά η εκτίμηση ότι πρόκειται για σκηνοθεσίες που αναδεικνύουν τη μουσικότητα των έργων. Ένας ακόμη όρος που επαναλαμβάνεται είναι το επίθετο «πιντερικός», κυρίως αναφορικά με την ατμόσφαιρα των έργων. Ο Αντύπας μοιάζει να ικανοποιεί τις προσδοκίες των κριτικών ως προς τη σύνθεση της κατάλληλης «πιντερικής» ατμόσφαιρας, που είναι ένας συνδυασμός του τρόπου ερμηνείας των ηθοποιών, του μουσικού σχολίου της Καραϊνδρου, του σκηνικού και των φωτισμών. Αυτό που δεν κάνει ο Αντύπας και φαίνεται να το αποδέχεται η κριτική, σε κάποιες περιπτώσεις όπως είδαμε και να το επιδοκιμάζει,<sup>1268</sup> είναι η προσπάθεια για την επίτευξη μιας «αγγλικής» ατμόσφαιρας. Προφανώς θεωρεί την «αγγλική» ατμόσφαιρα στοιχείο εξωτερικό, του οποίου η αναπαραγωγή δεν ικανοποιεί κάποια βαθύτερη αναγκαιότητα για την ερμηνεία της πιντερικής δραματουργίας, σημείο στο οποίο ο Αντύπας ακολουθεί την άποψη του Κουν.

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο είναι ότι τις παραστάσεις του Αντύπα –με εξαίρεση τους *Άλλους τόπους* που ανέβηκαν στο τέλος της θεατρικής σαιζόν– τις παρακολούθησαν πλήθος θεατών, με κορυφαία στιγμή την παράσταση της *Νεκρής ζώνης*. Γενικά, πρόκειται για παραστάσεις επιτυχημένες και ως προς την προσέλευση του κοινού. Επομένως μπορούμε να μιλάμε για συμβολή του Αντύπα στην εξοικείωση του ελληνικού κοινού με την πιντερική δραματουργία. Ακόμη, θα πρέπει να αναφέρουμε την πολύ σημαντική συμβολή του στον τομέα των εκδόσεων. Το ελληνικό κοινό αποκτά τη δυνατότητα να μελετήσει τα έργα του Πίντερ μεταφρασμένα, αλλά και θεωρητικά κείμενα σχετικά με την ερμηνεία τους, μέσα από τα πολύ αξιόλογα προγράμματα του Καλλιτεχνικού Οργανισμού Φάσμα, τα οποία επανειλημμένα επαινέθηκαν από την κριτική.

Επομένως, δεν είναι τυχαίο που ο Γεωργουσόπουλος αποκαλεί τον Αντύπα «ειδικευμένο πιντερικό μας σκηνοθέτη».<sup>1269</sup> Ένας τέτοιος «τίτλος» σίγουρα συνδέεται με τη συχνή ενασχόληση του έλληνα σκηνοθέτη με το έργο του Πίντερ, αλλά και με τα χαρακτηριστικά των παραστάσεών του: η υποβλητική ατμόσφαιρα, το

---

<sup>1267</sup> Ο.π.

<sup>1268</sup> Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης, «Της σκιάς και του προσώπου...», ό.π.

<sup>1269</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πιντερική ανακύκλωση», ό.π.

συγκρατημένο παίξιμο, το υποδόριο χιούμορ, η αμεσότητα της γλώσσας, οι «γεμάτες» παύσεις και σιωπές, αποτελούν βασικά στοιχεία που ανέδειξε ο Αντύπας στις σκηνοθετικές προσεγγίσεις των έργων του Πίντερ που παρουσίασε στο ελληνικό κοινό στην τελευταία εικοσαετία.

#### **4. ΑΛΛΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ**



#### 4.1. ΝΙΚΟΣ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ

Από τον Ιανουάριο του 1961 μέχρι τον Ιανουάριο του 2006, οι ελληνικές παραστάσεις έργων του Πίντερ που μπορέσαμε να εντοπίσουμε ξεπερνούν τις εξήντα.<sup>1270</sup> Στη συντριπτική τους πλειοψηφία, όπως είναι αναμενόμενο, έλαβαν χώρα στην Αθήνα, ενώ δώδεκα μόνο πραγματοποιήθηκαν στη Θεσσαλονίκη, είτε από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος είτε από ελεύθερους θιάσους της πόλης. Ήδη επισημάναμε τον ρόλο που έπαιξε το Ελεύθερο Θέατρο του Κυριαζή Χαρατσάρη στην «είσοδο» του Πίντερ στην Ελλάδα. Θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθούμε στην ιδιαίτερη συμβολή του μακροβιότερου ελεύθερου θιάσου της Θεσσαλονίκης, της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης», με τη σκηνοθετική καθοδήγηση του Νίκου Χουρμουζιάδη.

Τα έργα του Πίντερ που παρουσιάστηκαν στην Πειραματική Σκηνή, όλα τους μονόπρακτα, ήταν το *Νυχτερινό σχολείο* και ο *Εραστής* υπό τον γενικό τίτλο *Πρόσωπα και προσωπεία* (1983), καθώς και το *Δωμάτιο* και το *Ένας ασήμαντος πόνος* υπό τον γενικό τίτλο *Ο άγνωστος εχθρός* (2006). Θα πρέπει εξ αρχής να υπογραμμιστεί ότι το *Νυχτερινό σχολείο* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα από τον θίασο της Θεσσαλονίκης είκοσι τρία χρόνια μετά τη συγγραφή του, ενώ έκτοτε δεν έχει ανέβει από άλλο ελληνικό θίασο. Άλλωστε η παράσταση της Θεσσαλονίκης ήταν πιθανότατα η «παγκόσμια πρώτη» του έργου, που ο Πίντερ προόριζε για την τηλεόραση και δεν φαίνεται να εκτιμούσε ιδιαίτερα – στην αγγλική σκηνή ανέβηκε μόλις το 1998, όπως ήδη έχουμε σημειώσει.

Η πρεμιέρα της παράστασης *Πρόσωπα και προσωπεία* πραγματοποιήθηκε στις 5 Μαρτίου 1983 στην αίθουσα «Αιμίλιος Ριάδης» της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης, σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη. Πρόκειται για την ένατη παράσταση του «νεαρού» τότε θιάσου της Θεσσαλονίκης, που μετρούσε τον τέταρτο χρόνο ζωής του και που δύο χρόνια νωρίτερα είχε ανεβάσει, με τον ίδιο σκηνοθέτη, το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ και προχωρούσε τώρα στην παρουσίαση του επόμενου μεγάλου θεατρικού συγγραφέα του παραλόγου. Την εξήγηση για την επιλογή του τίτλου της παράστασης, *Πρόσωπα και προσωπεία*, διαβάζουμε σε κείμενο που περιλαμβάνεται στο τεύχος των *Θεατρικών Τετραδίων*, που εκδόθηκε

---

<sup>1270</sup> Βλ. Χρονολόγιο, κεφ. 6.2.

παράλληλα με την παράσταση, και που είναι αφιερωμένο στο θέατρο του βρετανού δραματουργού:

Στο δίπτυχο αυτό, που περιλαμβάνει κείμενα γραμμένα για την τηλεόραση, το *Νυχτερινό σχολείο* και τον *Εραστή*, ο Πίντερ παρουσιάζει με το δικό του ανεπανάληπτο τρόπο το παιχνίδι ανάμεσα στην αλήθεια και το ψέμα, το πρόσωπο και τη μάσκα.<sup>1271</sup>

Όπως αναφέρει ο Νίκος Χουρμουζιάδης, σε συνέντευξη που μας παραχώρησε, τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν και στα δύο μονόπρακτα είναι «απροσδιόριστα», «αισθάνεσαι πως υποκρίνονται», φορούν δηλαδή τα προσωπεία στα οποία αναφερόταν ο τίτλος της παράστασης.<sup>1272</sup> Αναλυτικότερα, ο σκηνοθέτης εξηγούσε σε συνέντευξη που είχε δώσει εκείνη την εποχή στην Ελένη Λαζαρίδου:

Στον *Εραστή* δεν μπορούμε να μιλήσουμε για πλαστό και πραγματικό πρόσωπο, γιατί ο Πίντερ μας δίνει την εντύπωση ότι και τα δύο πρόσωπα του κάθε ήρωα είναι είτε πραγματικά είτε πλαστά· και η δραματική κατάληξη του έργου είναι ότι η θαυμάσια αυτή επινόηση των δύο «προσώπων», με την οποία επιβίωναν ερωτικά οι χαρακτήρες του έργου καταρρέει: τα δύο πρόσωπα ταυτίζονται, οδηγώντας το ζευγάρι σ' ένα καινούριο αδιέξοδο. Στο *Νυχτερινό σχολείο* [...] θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για πραγματικά και πλαστά πρόσωπα· ίσως και μόνο για πλαστά, δεδομένου ότι όλοι οι χαρακτήρες ψεύδονται ασυστόλως από την αρχή ως το τέλος του έργου, και κάποτε χωρίς κανένα λόγο· παίζουν ψευδόμενοι, χωρίς πρόθεση να εξαπατήσουν τους απέναντι, ψεύδονται απλώς για την απόλαυση του ψεύδους.<sup>1273</sup>

Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, και τις δυο φορές που ανέβασε Πίντερ, ασχολήθηκε, εντελώς συμπτωματικά, με μονόπρακτα της πρώτης δημιουργικής περιόδου του συγγραφέα, γραμμένα από το 1957 έως το 1962. Μάλιστα, το ερέθισμα και στις δύο περιπτώσεις ήταν δύο «εντελώς περιθωριοποιημένα έργα»,<sup>1274</sup> το *Νυχτερινό σχολείο*

<sup>1271</sup> Βλ. εισαγωγικό σημείωμα στα *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 8, ό.π., σ. 2.

<sup>1272</sup> Συνέντευξη του Νίκου Χουρμουζιάδη στη γράφουσα, 10.6.2010.

<sup>1273</sup> Συνέντευξη του Νίκου Χουρμουζιάδη στην Ελένη Μ. Λαζαρίδου, «Η απόλαυση του ψεύδους», αναδημοσιευμένη στο: *Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1979-1990: Έντεκα χρόνια θέατρο στη Θεσσαλονίκη*, Νικηφόρος Παπανδρέου (συντακτική επιμ.), Γιώργος Καστούρας (τυπογραφική επιμ.), Ελένη Λαζαρίδου (συντονισμός έκδοσης), Θεσσαλονίκη: «Τέχνη»-Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, 1990, σ. 69.

<sup>1274</sup> Ο.π.

την πρώτη φορά και το *Δωμάτιο* τη δεύτερη. Ειδικά το *Νυχτερινό σχολείο*, όπως είδαμε, ήταν εκείνη την εποχή άπαιχτο και στην Αγγλία.

Ο Χουρμουζιάδης είχε ήδη «γνωρίσει» τον Πίντερ στη διάρκεια των σπουδών του στη Βρετανία τη δεκαετία του '60, όπου παρακολούθησε πολλές σημαντικές παραστάσεις έργων του άγγλου δραματουργού. Το 1983, όταν έφτασε η στιγμή να αναμετρηθεί και ο ίδιος με κείμενα αυτού του «ιδιότυπου» συγγραφέα, όπως τον χαρακτηρίζει, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ήταν σχετικά εξοικειωμένος με τη δραματουργία του. Από το πρώτο δίπτυχο, ακόμα, γίνεται φανερό ότι δεν περιορίστηκε στο να προτείνει το αυτονόητο. Η σκηνική προσέγγιση του *Νυχτερινού σχολείου*, όπως αυτή αποτυπώνεται στο φωτογραφικό υλικό που συλλέξαμε αλλά και όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τα λεγόμενα του ίδιου του σκηνοθέτη, φανερώνει ότι ο Χουρμουζιάδης πρότεινε μια ιδιαίτερη ερμηνεία του έργου. Στη συνέντευξη που μας παραχώρησε αναφέρει χαρακτηριστικά τα παρακάτω:

Τονίσαμε ιδιαίτερα το κωμικό στοιχείο, το οποίο δεν είναι διάχυτο και ούτε είναι εντελώς αυτονόητο. Έχει ας πούμε [το *Νυχτερινό σχολείο*] μια ειρωνεία, αλλά τονίσαμε ακόμα πιο πολύ το κωμικό στοιχείο. Δεν το κάναμε γκροτέσκ, ήταν πάρα πολύ συμπαθητικά και αγαπητά τα πρόσωπα όλα, ακόμα και τα ιδιαίτερος κωμικά, όπως οι δύο θείες.<sup>1275</sup>

Πράγματι, οι δύο θείες του Γουόλτερ, Άννυ και Μίλι, που τις ερμήνευαν η Δώρα Σκαρλάτου και η Έφη Σταμούλη αντίστοιχα, με τα τεράστια λευκά νυχτικά τους και τους σκούφους ύπνου, τα μυωπικά γυαλιά τους και τις έντονες εκφράσεις τους θυμίζουν φιγούρες του παραμυθιού ή καρικατούρες μεσήλικων Αγγλίδων μιας περασμένης εποχής. Ο Χουρμουζιάδης μοιάζει να «σπάει» τη μυστηριώδη ατμόσφαιρα των σκηνών που εκτυλίσσονταν στο δωμάτιο-αντικείμενο διεκδίκησης της Σάλι και του Γουόλτερ, χάρη στις ανάλαφρες σκηνές με τις δύο θείες.

Παρά το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης, ανάμεσα στα μονόπρακτα του διπτύχου, θεωρεί σημαντικότερο τον *Εραστή*, μοιάζει να είναι λιγότερο ικανοποιημένος από το σκηνικό του αποτέλεσμα. Όχι επειδή ήταν «κακή παράσταση», όπως σημειώνει, αλλά μάλλον επειδή το ζευγάρι των πρωταγωνιστών «δεν έδεσε» πάνω στη σκηνή, παρόλο

---

<sup>1275</sup> Ο.π.

που επρόκειτο για δυο «πολύ προικισμένους» ερμηνευτές,<sup>1276</sup> τη Σοφία Φιλιππίδου και τον Νίκο Σεργιανόπουλο.

Δυστυχώς, η κατά διαστήματα σχεδόν πλήρης ανυπαρξία θεατρικής κριτικής στον Τύπο της Θεσσαλονίκης μας στερεί, και για την παράσταση αυτή, από πληροφορίες για τη σκηνική απόδοση των μονοπράκτων και για την πρόσληψή τους. Ας σημειώσουμε ότι η παράσταση παίχτηκε από τις 5 έως τις 20 Μαρτίου 1983, και θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι απευθυνόταν περισσότερο στο νεανικό-φοιτητικό κοινό της πόλης, αφού η Πειραματική ήταν ένας νέος ακόμη θεατρικός οργανισμός που βρισκόταν στη διαδικασία οικοδόμησης ενός σταθερού κοινού. Ένας οργανισμός, όμως, που ήδη είχε κεντρίσει την προσοχή του αθηναϊκού Τύπου. Σε δημοσίευμα των *Νέων* με τίτλο «Θεατρική έρευνα και προβληματισμός στη Θεσσαλονίκη», σημειώνονται τα εξής:

Έντονη φέτος η «αποκεντρωτική» δραστηριότητα της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης», στη Θεσσαλονίκη. Της θεατρικής ομάδας που λειτουργεί από τον Οκτώβριο του 1979, με στόχο την προώθηση της έρευνας και του προβληματισμού πάνω στη θεατρική πρακτική. Το έργο *Πρόσωπα και προσωπεία* είναι το τρίτο έργο που παρουσιάζει αυτόν τον χειμώνα [...] (Τον Φεβρουάριο είχε παρουσιάσει τους *Αχαρνής* του Αριστοφάνη και το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ).<sup>1277</sup>

Εντοπίζουμε, ωστόσο, και ένα πιο αναλυτικό δημοσίευμα της εφημερίδας *Μακεδονία*, όπου γίνεται λόγος, με αφορμή πάντα την παράσταση της Πειραματικής, για το συνολικό έργο του Πίντερ. Ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα:

Η έκφραση «κωμωδία της απειλής», που χρησιμοποιήθηκε για τα έργα του Πίντερ είναι απόλυτα εύστοχη. Η απειλή είναι πάντοτε παρούσα. Αλλά και το κωμικό στοιχείο είναι παρόν, κυρίως στις πρώτες σκηνές. Είναι φανερό ότι ο Πίντερ έμαθε πολλά από τον Χίτσκοκ, ο οποίος συνήθως ξεκινάει τα έργα του με ένα κομμάτι ελαφριάς και φαινομενικά άσχετης κωμωδίας. Αλλά στον Πίντερ το κωμικό στοιχείο σπάνια φαίνεται άσχετο: αναφέρεται και αυτό στην ανικανότητα και την απροθυμία των ανθρώπων να επικοινωνήσουν, να έρθουν σε κάποια επαφή μεταξύ τους.<sup>1278</sup>

---

<sup>1276</sup> Βλ. ό.π.

<sup>1277</sup> [Ανυπόγραφο], «Θεατρική έρευνα και προβληματισμός στη Θεσσαλονίκη», *Τα Νέα*, 29.3.1983.

<sup>1278</sup> [Ανυπόγραφο], «Έργα του Πίντερ», *Μακεδονία*, 4.3.1983.

Σε μεταγενέστερο φύλλο της ίδιας εφημερίδας αφιερώνεται ένα αναλυτικό δημοσίευμα για τη δραματουργία του Πίντερ, αλλά και την αμφισβητούμενη σχέση της τελευταίας με το θέατρο του παραλόγου.<sup>1279</sup>

Είναι λοιπόν προφανές ότι η παράσταση της Πειραματικής προκάλεσε έως έναν βαθμό και το ενδιαφέρον του τοπικού Τύπου για τον Πίντερ και τη δραματουργία του. Κάτι που επαναλήφθηκε, σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό, είκοσι τρία χρόνια αργότερα, όταν παρουσιάστηκε από τον ίδιο θίασο, και πάλι σε σκηνοθεσία Νίκου Χουρμουζιάδη, *Ο άγνωστος εχθρός* (δηλαδή τα μονόπρακτα *Το δωμάτιο* και *Ένας ασήμαντος πόνος*), τον Ιανουάριο του 2006, μερικούς μήνες μετά τη βράβευση του βρετανού συγγραφέα με το Νόμπελ Λογοτεχνίας.

Σχετικά με την επιλογή των κειμένων, είναι αξιοσημείωτο ότι ο Χουρμουζιάδης επιλέγει και αυτή τη φορά μονόπρακτα της νεότητας του συγγραφέα:

σκόπιμη ήταν και η επιλογή έργων της πρώτης φάσης της παραγωγής του. *Το δωμάτιο* είναι το πρώτο έργο που έγραψε, το 1957, και το *Ένας ασήμαντος πόνος* το τέταρτο, το 1958. Παρ' όλα αυτά, είναι αναγνωρίσιμα σχεδόν όλα εκείνα τα δραματουργικά στοιχεία στα οποία ο Πίντερ επιστρέφει σε κάθε του έργο με εμμονή.<sup>1280</sup>

Άλλωστε, η απόφαση να παρουσιάσει δύο από τα πρώτα έργα του βρετανού συγγραφέα είχε άμεση σχέση με τη διαπίστωση ότι ο Πίντερ βρισκόταν πια «στο τέλος της θητείας του».<sup>1281</sup> Όσο για τον τίτλο του διπτύχου, ο *Άγνωστος εχθρός*, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη και πάλι, αυτός παραπέμπει στο γεγονός ότι «και στις δύο περιπτώσεις<sup>1282</sup> υπάρχει κάποιος χώρος και κάποιο πρόσωπο –ταυτισμένο με αυτόν τον χώρο– το οποίο εμπνέει φόβο».<sup>1283</sup> Άλλωστε, ενώ τα δύο μονόπρακτα φαίνονται σε μια πρώτη ματιά ανόμοια μεταξύ τους, το βασικό στοιχείο που τα συνδέει είναι «η λειτουργία του δραματικού χώρου».<sup>1284</sup> Όπως εξηγεί ο Χουρμουζιάδης:

<sup>1279</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Πόσο 'παράλογος' είναι ο κόσμος του Πίντερ και ο τρόμος 'έξω από την πόρτα'», *Μακεδονία*, 9.3.1983.

<sup>1280</sup> Βλ. Γιώτα Σωτηροπούλου, «Πρώτος 'πικρός' Πίντερ», *Αγγελιοφόρος*, 27.1.2006.

<sup>1281</sup> Βλ. Κώστας Μαρίνος, «*Ο άγνωστος εχθρός* στη σκηνή του Αμαλία», *Μακεδονία*, 29.1.2006.

<sup>1282</sup> Αναφέρεται στο *Δωμάτιο* και στο *Ένας ασήμαντος πόνος*.

<sup>1283</sup> Συνέντευξη Νίκου Χουρμουζιάδη, ό.π.

<sup>1284</sup> Βλ. Νίκος Χουρμουζιάδης, «Ο χώρος και ο τρόμος», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 46, ό.π., σ. 5.

Στο πρώτο μονόπρακτο έχουμε ένα κλειστοφοβικό, μίζερο μικρό δωμάτιο, όπου ζουν δυο άνθρωποι, τους οποίους βασανίζει σ' όλη τη διάρκεια του έργου η απορία ποιος κατοικεί στο υπόγειο της πολυκατοικίας. Αντίθετα, στο δεύτερο έχουμε έναν ανοιχτό, σχεδόν παραδείσιο χώρο του κήπου ενός αστικού σπιτιού, όπου ένα ζευγάρι, ενώ παίρνει το πρωινό του, βασανίζεται από την απορία ποιος είναι ο άντρας που μόνιμα στέκεται έξω από την πόρτα του κήπου. Και στις δυο περιπτώσεις θα υπάρξει μια πολύ πικρή ανατροπή.<sup>1285</sup>

Το δεύτερο κοινό χαρακτηριστικό των δύο μονόπρακτων, ο «μυστηριώδης εισβολέας», επισημαίνεται και από τη Ζωή Βερβεροπούλου, στη μοναδική κριτική που εντοπίσαμε για την παράσταση:

Για την ακρίβεια ο «ξένος» που διεισδύει στον στεγανό προσωπικό χώρο ενός ζευγαριού και διαταράσσει οριστικά τις ισορροπίες του, αποκαλύπτοντας τις ρωγμές μιας φαινομενικά αρμονικής, μες στη συμβατικότητα της, ζωής, συνοψίζει το σχήμα που δεν διέπει μόνο τα συγκεκριμένα έργα, αλλά με αρχετυπική σχεδόν εμμονή στοιχειώνει ένα μείζον τμήμα της πιντερικής έμπνευσης.<sup>1286</sup>

Ο *Άγνωστος εχθρός* παίχτηκε στο θέατρο Αμαλία από τις 29 Ιανουαρίου έως τις 26 Φεβρουαρίου 2006 (και επαναλήφθηκε στην αρχή της επόμενης σαιζόν: 13-29 Οκτωβρίου). Οι παραστάσεις ήταν αφιερωμένες στη μνήμη του Κυριαζή Χαρατσάρη και του Μίνου Βολανάκη, «των δύο αυτών ανθρώπων του θεάτρου, που σημάδεψαν, ο καθένας με τον τρόπο του, τη θεατρική ιστορία της Θεσσαλονίκης»,<sup>1287</sup> όπως σημειώνεται και στο πρόγραμμα της παράστασης. Δεν πρόκειται, φυσικά, για μια τυχαία αφιέρωση, αφού αναφέρεται σε δύο σκηνοθέτες που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην επαφή του Πίντερ με το κοινό της Θεσσαλονίκης, ασχολήθηκαν μάλιστα με τα συγκεκριμένα μονόπρακτα.<sup>1288</sup>

Της παράστασης προηγήθηκαν αρκετά ενημερωτικά δημοσιεύματα και συνεντεύξεις του σκηνοθέτη στον τοπικό αλλά και στον αθηναϊκό Τύπο. Στα περισσότερα άρθρα επισημαίνεται το γεγονός ότι ακριβώς αυτά τα δύο μονόπρακτα «είναι τα πρώτα κείμενα του Πίντερ που παίχτηκαν στη Θεσσαλονίκη, το 1962 και το

<sup>1285</sup> Νίκος Χουρμουζιάδης στο: Γιώτα Σωτηροπούλου, «Πρώιμος 'πικρός' Πίντερ», ό.π.

<sup>1286</sup> Ζωή Βερβεροπούλου, «Η αβάσταχτη ρευστότητα του είναι», *Θεσσαλονίκη*, 13.2.2006.

<sup>1287</sup> «Αφιέρωση», πρόγραμμα της παράστασης *Ο άγνωστος εχθρός* του Χ. Πίντερ, ό.π.

<sup>1288</sup> Ο Χαρατσάρης και τα δύο μονόπρακτα, ο Βολανάκης το *Ένας ασημαντος πόνος*, βλ. κεφ. 2.2.2. και 3.2.2.

1963, από το Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης και τον Κυριαζή Χαρατσάρη»,<sup>1289</sup> όπως και το ότι ο *Ασήμαντος πόνος* παρουσιάστηκε το 1976 στο ΚΘΒΕ από τον Μίνω Βολανάκη. Σε συνέντευξη που παραχώρησε στον Κώστα Μαρίνο, ο Χουρμουζιάδης ανέφερε ότι «μία από τις εμμονές» του Πίντερ «είναι ο διάχυτος τρόμος, η απροσδιοριστία των ανθρώπων και των καταστάσεων».<sup>1290</sup> Χωρίς να επιχειρήσει να αμβλύνει αυτήν την «απροσδιοριστία», η σκηνοθετική του προσέγγιση:

Έγινε με τον πιο έντιμο τρόπο, ακολουθώντας την προσπάθεια του Πίντερ να κρύψει τις εντάσεις, τα δραματικά στοιχεία, τα πραγματικά προβλήματα κάτω από μια επιφάνεια καθημερινότητας. Επιδιώξαμε να αναπαραγάγουμε αυτήν την έστω παραπλανητική αλήθεια της καθημερινότητας στο λόγο, στην κίνηση των προσώπων.<sup>1291</sup>

Όπως υπογραμμίζει ο Χουρμουζιάδης, ειδικά στην περίπτωση του *Δωματίου* ήταν από τις σπάνιες φορές που είχε με μεγάλη ευκολία βρει τον σκηνοθετικό στόχο, έχοντας μάλιστα συνθέσει στο μυαλό του σχεδόν ένα σαφές σκηνικό αποτέλεσμα. Η βασική σκηνοθετική ιδέα αφορούσε στην ανάδειξη του τραγικού στοιχείου στο *Δωμάτιο*, ενός στοιχείου καθοριστικού για το έργο, αφού όπως παρατηρεί, «αυτός ο οποίος θεωρείται το επικίνδυνο πρόσωπο είναι που πέφτει νεκρός»:<sup>1292</sup>

Με πάρα πολύ κίνδυνο και με πάρα πολλή αμφιβολία, ως προς το τι θα προέκυπτε, πήραμε μία γραμμή που οδηγούσε προς το τραγικό. Βέβαια, συλλαμβάνει κανείς σ' αυτό το έργο ότι τα πρόσωπα είναι χαμένα, δεν πρόκειται να πάνε κάπου, αλλά αυτό το στοιχείο το τονίσαμε ιδιαίτερα.<sup>1293</sup>

Επιπρόσθετα, ένα από τα ερεθίσματα που καθόρισαν τη σκηνοθετική προσέγγιση του Χουρμουζιάδη, ήταν η σχέση του Πίντερ με τον λόγο. Η σκηνοθεσία, λοιπόν, επιχειρήσε να δημιουργήσει κάποιες «περιέργες προεκτάσεις πέρα από τον λόγο», που προκαλούσαν με τη σειρά τους «μία αναμονή λίγο αγωνιώδη».<sup>1294</sup> Αυτή η πρόθεση εκφράστηκε στον τρόπο που εμφανίζονταν και εξαφανίζονταν κάποιοι

<sup>1289</sup> [Ανυπόγραφο], «Από την Πειραματική Σκηνή της 'Τέχνης'. Πίντερ... επί δύο στο Αμαλία», *Αγγελιοφόρος*, 24.1.2006.

<sup>1290</sup> Βλ. Κώστας Μαρίνος, «Ο άγνωστος εχθρός στη σκηνή του Αμαλία», ό.π.

<sup>1291</sup> Βλ. Γιώτα Σωτηροπούλου, «Πρώμος 'πικρός' Πίντερ», ό.π.

<sup>1292</sup> Συνέντευξη Νίκου Χουρμουζιάδη, ό.π.

<sup>1293</sup> Ο.π.

<sup>1294</sup> Βλ. ό.π.

ήρωες, στις σκιές που ξαφνικά διαπερνούσαν τη σκηνή, ακόμα και στη σχέση των προσώπων με τα αντικείμενα.<sup>1295</sup>

Η Βερβεροπούλου στην κριτική της επισήμανε τη ρεαλιστική αφετηρία πάνω στην οποία στηρίχθηκε η σκηνοθετική προσέγγιση του Χουρμουζιάδη:

Πατώντας γερά πάνω στη ρέουσα μετάφραση του Δημήτρη Ναζίρη, ο σκηνοθέτης της παράστασης Νίκος Χουρμουζιάδης οριοθετεί με καλοχαραγμένες γραμμές τα πιντερικά σύμπαντα και τα προικίζει με ρυθμούς φυσικούς και οικείους, προκειμένου να δρομολογηθεί δραστικότερη η διάβρωση από την υφέρπουσα, ογκούμενη απειλή και η τελική κατάρρευσή τους.<sup>1296</sup>

Η κριτικός εκφράζεται με θετικά σχόλια για το σύνολο των ηθοποιών της παράστασης, ωστόσο φαίνεται να ξεχωρίζει την ερμηνεία της Έφης Σταμούλη, η οποία «στήνει αριστοτεχνικά, λέξη λέξη τον κόσμο της ηρωίδας της, ώσπου τα καλοκρυμμένα χάσματά του να αποκαλυφθούν», αλλά και τον Μπερτ του Νίκου Λύτρα και τον Σπιρτοπώλη του Θανάση Ζέρβα, «που με βουβά εύγλωττο οπλισμό τους το βλέμμα, την κίνηση και το σώμα δεικνύουν αποκρύπτοντας και δεικνύοντας αποκρύπτουν».<sup>1297</sup>

Παρά το γεγονός ότι το *Δωμάτιο* αποτελεί πρωτόλειο του Πίντερ, με δραματουργικές αδυναμίες στις οποίες έχουμε αναφερθεί, είναι ακριβώς αυτό το έργο που ερέθισε περισσότερο το σκηνοθετικό ενδιαφέρον του Χουρμουζιάδη. Ίσως και επειδή «όλος ο Πίντερ» βρίσκεται στο *Δωμάτιο*, «με τον σαρκασμό του, με αυτή την απροσδιοριστία των προσώπων, μ' αυτόν τον κίνδυνο ο οποίος κυκλοφορεί μέσα σε χώρους και ανθρώπους».<sup>1298</sup> Είναι, επίσης, βέβαιο ότι η διανομή που απαιτούσε το έργο επιτεύχθηκε, με τους ηθοποιούς να λειτουργούν σαν καλοκουρδισμένο σύνολο και να αναδεικνύουν τη σκηνοθετική ιδέα.

Όπως διαπιστώσαμε παρακολουθώντας την παράσταση, η Έφη Σταμούλη, στον ρόλο της κ. Ρόουζ Χαντ, επέδειξε μια εμμονή στη λεπτομέρεια του λόγου και ανέδειξε τη σχέση της με τον χώρο που την περιέβαλλε, ο Νίκος Λύτρας, ως σιωπηλός Μπερτ Χαντ, υπογράμμισε τη σκοτεινή διάσταση του χαρακτήρα, και ο Δημήτρης Ναζίρης, ως γραφικός μάλλον κ. Κιντ, ανέδειξε κάποια κωμικά στοιχεία

---

<sup>1295</sup> Βλ. ό.π.

<sup>1296</sup> Ζωή Βερβεροπούλου, «Η αβάσταχτη ρευστότητα του είναι», ό.π.

<sup>1297</sup> Ο.π.

<sup>1298</sup> Συνέντευξη Νίκου Χουρμουζιάδη, ό.π.

του έργου. Την ατμόσφαιρα μυστηρίου τόνισε και η εμφάνιση του ζευγαριού των Σαντς, με τη Μαρίτα Τσαλκιτζόγλου και τον Κυριάκο Δανηλίδη. Θα πρέπει να αναφερθούμε στην πολύ αξιόλογη ερμηνεία των δύο βωβών ρόλων από τον Θανάση Ζέρβα, ο οποίος, μέσω μιας αδιατάρακτης ακινησίας, λειτούργησε ως στοιχείο που ενέτεινε την αίσθηση απειλής. Ας σημειώσουμε ότι ο Χουρμουζιάδης επέλεξε να μην τον εμφανίσει ως νέγρο στο *Δωμάτιο*, προφανώς για να αποφύγει μια μεταμόρφωση που δεν θα έπειθε και, ενδεχομένως, θα αποπροσανατόλιζε το κοινό. Όσον αφορά το *Ένας ασήμαντος πόνος*, ένα πολύ σημαντικό έργο για «πρωταγωνιστές» κατά τον Χουρμουζιάδη, η Μένη Κυριάκογλου και ο Νίκος Λύτρας, κατάφεραν να αναδείξουν την ιδιότυπη σχέση του μεσήλικου ζευγαριού, χωρίς όμως να πετύχουν, στον ίδιο βαθμό με το *Δωμάτιο*, την εφαρμογή της βασικής σκηνοθετικής ιδέας, ότι κάτω από τον λόγο των προσώπων κρύβεται η αληθινή διάσταση των πραγμάτων.<sup>1299</sup>

Τέλος, θα πρέπει να σημειώσουμε τη συμβολή της Πειραματικής Σκηνης στην εντελέστερη γνωριμία με τον Πίντερ, όχι μόνο με δύο σημαντικές παραστάσεις και με την παρουσίαση ενός άπαιχτου έργου του βρετανού δραματουργού, αλλά και με τα δύο τεύχη των *Θεατρικών Τετραδίων* που τις συνόδεψαν. Με τη δημοσίευση των μεταφράσεων όλων των μονοπράκτων, με κείμενα πρωτότυπα από την Έλση Σακελλαρίδου και τον Νίκο Χουρμουζιάδη, αλλά και με μεταφράσεις σημαντικών άρθρων σχετικών με το έργο του συγγραφέα, τα τεύχη 8 και 46 των *Θεατρικών Τετραδίων* αποτελούν βασικά εργαλεία για τη μελέτη και τη βαθύτερη κατανόηση της δραματουργίας του Πίντερ.

---

<sup>1299</sup> Βλ. ό.π.



## 4.2. ΝΙΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ

Ακολουθώντας μια χρονολογική κατάταξη, θα λέγαμε ότι ο Νίκος Διαμαντής είναι ο πέμπτος σκηνοθέτης που ασχολήθηκε συστηματικά με την προσέγγιση της πιντερικής δραματουργίας. Το όνομά του συνδέθηκε στενά με το Θέατρο Σημείο, το οποίο ίδρυσε το 1985 μαζί με την ηθοποιό Ιωάννα Μακρή, και μάλιστα σε μια περιοχή απομακρυσμένη τότε από το θεατρικό κέντρο της Αθήνας, πριν ακόμα αποκτήσει τη μόνιμη στέγη του στον ίδιο ακριβώς δρόμο ο Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα και τα δύο θέατρα μετατραπούν σε πόλο έλξης για το κοινό της πρωτεύουσας. Από την αρχή της πορείας του, ο Διαμαντής έδειξε το ενδιαφέρον του για το σύγχρονο δραματολόγιο που αποτέλεσε μία από τις βασικές κατευθύνσεις στο ρεπερτόριο του Θεάτρου Σημείο. Αναφερόμενος στην ιστορία του θεάτρου και στις καλλιτεχνικές του επιδιώξεις, δήλωνε σε συνέντευξη το 2005, τα παρακάτω:

Το Σημείο έχει ιστορία 20 χρόνων. Ήρθαμε εδώ, μαζί με την Ιωάννα Μακρή, το 1985, αναζητώντας ένα χώρο αντισυμβατικό όπου θα μπορούσαμε να στεγάσουμε το όραμά μας για το θέατρο. Εδώ που σήμερα βρίσκεται το Σημείο, ήταν ξυλουργείο. Εμείς το διαμορφώσαμε σε θεατρικό χώρο. Το Σημείο είναι ένας ηθελημένα μικρός χώρος. Χωρά λίγους θεατές. Εδώ ανεβάσαμε πολλά έργα ελληνικά και ξένα, πειραματιστήκαμε σε μορφές, τολμήσαμε να πρωτοπαρουσιάσουμε νέους, άγνωστους έλληνες συγγραφείς και διαμορφώσαμε το αισθητικό μας στίγμα.<sup>1300</sup>

Σε αυτόν τον «μικρό χώρο», ο Νίκος Διαμαντής παρουσίασε συνολικά τέσσερα έργα του Πίντερ, τρία εκ των οποίων μονόπρακτα και ένα κανονικής διάρκειας. Πρόκειται για τη *Βουνίσια γλώσσα* το 1990, το *Τοπίο* και τη *Σιωπή* κάτω από τον ενιαίο τίτλο *Εξομολογήσεις* το 1999 και την *Προδοσία* το 2005.<sup>1301</sup> Ανάμεσά τους, η *Βουνίσια γλώσσα* και η *Σιωπή* σε πανελλήνια πρώτη παρουσίαση. Ας σημειώσουμε ότι ο Διαμαντής με την επιλογή του να σκηνοθετήσει τη *Βουνίσια γλώσσα* έφερε για πρώτη φορά σε επαφή το κοινό της Αθήνας με τη νέα συγγραφική φάση του Πίντερ, που τη χαρακτήριζαν τα έργα πολιτικού προβληματισμού.

---

<sup>1300</sup> Βλ. Μαρώ Τριανταφύλλου, «Μια συζήτηση με το σκηνοθέτη Νίκο Διαμαντή με αφορμή την παράσταση της *Προδοσίας* του Πίντερ που ανέβασε στο θέατρο Σημείο. 'Το θέατρο δίνει φωνή σ' αυτούς που δεν έχουν'», *Η Εποχή*, 6.11.2005.

<sup>1301</sup> Η *Προδοσία* παρουσιάστηκε και πάλι το 2011, χωρίς σημαντικές αλλαγές στη σκηνοθεσία.

Η ελληνική πρεμιέρα της *Βουνίσιας γλώσσας* πραγματοποιήθηκε στις 27.11.1990 στο Θέατρο Σημείο, σε μετάφραση Αντώνη Μακρυδημήτρη και σκηνοθεσία Νίκου Διαμαντή, μόλις δύο χρόνια μετά την παγκόσμια πρεμιέρα της στο Εθνικό Θέατρο της Βρετανίας τον Οκτώβριο 1988, σε σκηνοθεσία Πίντερ. Σε σχέση με την επιλογή του συγκεκριμένου, καθαρά πολιτικού, μονόπρακτου, όπου καταγγέλλεται η κατάχρηση εξουσίας και η βία που ασκείται σε ολοκληρωτικά καθεστώτα, κάποια από τα οποία επιβιώνουν ακόμα και στις μέρες μας, ο Διαμαντής δήλωνε:

Διαλέξαμε αυτό το έργο μαγεμένοι από τη σύγχρονη θεατρική γλώσσα στην οποία είναι γραμμένο. Πρόκειται για ένα κείμενο πυκνό, που αφήνει να υπονοούνται στοιχεία δράσης με πολύ μεγάλο ενδιαφέρον. Η *Βουνίσια γλώσσα* έχει όμως επιπλέον και πολιτιστικό ενδιαφέρον. Αρθρώνει γνώμες και επανατοποθετεί το θέμα της καταπίεσης του ανθρώπου πάνω σε πολιτιστικές βάσεις, τη σύγκρουση δηλαδή των πολιτισμών. Η παράσταση που ετοίμασε το θέατρο Σημείο είναι επιπλέον ένα σχόλιο πάνω στο πόσο θεμιτή είναι η δημιουργία μέσα από τη βία.<sup>1302</sup>

Ο Γεωργουσόπουλος επισήμανε ότι πρόκειται για ένα κείμενο που φέρει το αναγνωρίσιμο στίγμα του συγγραφέα του, όμως, παράλληλα, μίλησε για «έναν άγνωστο, τραχύ, ωμό Πίντερ».<sup>1303</sup> Χαρακτηρίζοντας το έργο «ένα ελλειπτικό θεατρικό δρώμενο» που θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί και ως ένα «ατόφιο ντοκουμέντο», ο κριτικός αναγνώρισε το ιρλανδικό ζήτημα ως την πρωτογενή πηγή που πυροδότησε τη συγγραφή της *Βουνίσιας γλώσσας*.<sup>1304</sup> Ο Βαρβέρης σημείωσε ότι το έργο θα μπορούσε να ξυπνήσει και στον έλληνα θεατή κάποιες πρόσφατες μνήμες, ωστόσο, χαρακτήρισε τον συγκεκριμένο προβληματισμό μάλλον εξαντλημένο. Από την άλλη μεριά:

Σε δεύτερο, φιλοσοφικό επίπεδο, ο *Κάσπαρ* του Πέτερ Χάντκε, αλλά και ολόκληρος ο Μπέκετ είναι ήδη προωθημένα ως προς το θέμα φυλάκια. Έτσι, αναγκάζεται κανείς να χρεώσει στον Πίντερ μία υποψία, αν όχι αδιεξόδου, έστω προσωρινής δραματουργικής αδυναμίας.<sup>1305</sup>

<sup>1302</sup> Βλ. Κοσμάς Βίδος, «Νέος Χάρολντ Πίντερ», *Το Βήμα*, 9.12.1990.

<sup>1303</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Φυγή προς τη σιωπή», *Τα Νέα*, 12.2.1991.

<sup>1304</sup> Βλ. ό.π.

<sup>1305</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Ο λόγος ως βία. *Βουνίσια γλώσσα* του Χ. Πίντερ στο θέατρο Σημείον», *Η Καθημερινή*, 27.1.1991.

Είναι πάντως ενδεικτικό ότι, σε αντίθεση με τον Βαρβέρη, η Θυμέλη, εκκινώντας από μια σαφή ιδεολογική κατεύθυνση, εμβαθύνει στο πολιτικό σχόλιο του συγγραφέα, τοποθετώντας το στο πλαίσιο του σύγχρονου κόσμου μας:

Πρόκειται για μια δοκιμακού χαρακτήρα –εκπληκτικής δραματικής δύναμης και οικονομίας– εικόνα απειλής του ανθρώπου και του πολιτισμού του, της ελευθερίας και της γλώσσας του, της ηθικής και της αξιοπρέπειάς του, της ατομικής και κοινωνικής υπόστασής του από μια απολίτιστη εξουσία στην ηλεκτρονική εποχή μας. [...] Ο Πίντερ κηρύσσει το λόγο του πολιτισμένου ανθρώπου. Την ανάγκη αντίστασής του σε μηχανισμούς που μάχονται την ελευθερία, τον ανθρωπισμό, τη γλώσσα, τις παραδόσεις του. Υπογραμμίζει τον κίνδυνο ποδηγέτησης και εξαφάνισης πολιτισμικών μειονοτήτων –και του κόσμου της κουλτούρας– από το «δίκαιο» και τη βία των δυνατότερων.<sup>1306</sup>

Είναι προφανές από τις κριτικές ότι το κείμενο του Πίντερ λειτούργησε ως αφορμή για τον νεαρό τότε σκηνοθέτη που πειραματιζόταν πάνω στη δημιουργία του προσωπικού του σκηνικού ιδιώματος. Εκτός από τα πρόσωπα του έργου, όπως αναφέρονται από τον συγγραφέα, στην παράσταση προστέθηκε και το πρόσωπο του Δημιουργού, που σύμφωνα με τον Βαρβέρη λειτουργούσε ως ο Καλλιτέχνης-Συνείδηση που «περιφέρεται αντιστικτικά, διεκδικώντας ‘περισσότερο φως’ μέσα στο σύμπαν του ζόφου».<sup>1307</sup> Ο ίδιος κριτικός ανέφερε πως ο Διαμαντής «έδρασε με αντιπαραθέσεις, με επαναφορές λόγου, με αποδραματοποίηση διά της υπερβολής, με ρεαλιστική ωμότητα στην trivial ένδειξη του γλωσσικού υλικού» και «με απειλητική ‘μουσική’ κινησιολογία», συνθέτοντας μια παράσταση που καθιστούσε «το πιντερικό μονόπρακτο ευτυχέστερο των προσδοκιών του».<sup>1308</sup> Όπως πολύ χαρακτηριστικά σημείωνε η Ελένη Βαροπούλου, υπογραμμίζοντας την ιδιαίτερη σημασία της σκηνοθετικής ερμηνείας του έργου

η εικόνα και όχι η γλώσσα είναι το κύριο όχημα του εξανδραποδισμού, της εξουθένωσης και οδύνης στη *Βουνίσια γλώσσα* του Θεάτρου Σημείο. [...] Η

<sup>1306</sup> Θυμέλη, «*Βουνίσια γλώσσα* στο Θέατρο Σημείο», *Ριζοσπάστης*, 22.1.1991.

<sup>1307</sup> Βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «Ο λόγος ως βία...», ό.π.

<sup>1308</sup> Ο.π.

πιντερική γλώσσα μετατρέπεται σε λάιτ μοτίβ, γίνεται φωνητικό θέμα σε μια δυναμική παράσταση όπου η πρωτοκαθεδρία ανήκει στα δεινά του σώματος.<sup>1309</sup>

Για μια παράσταση-σκηνική «άσκηση» μίλησε η Θυμέλη, που βασίστηκε στον γνώριμο σκηνοθετικό τρόπο του Διαμαντή, σύμφωνα με τον οποίο η εμμονή στη λεπτομέρεια οδηγεί και στην ανάδειξη του κεντρικού ζητήματος.

Ο σκηνοθέτης, με την επανάληψη των εικόνων, τη μετάθεση τμημάτων ή και φράσεων του διαλόγου, με την υπογράμμιση και παραλλαγή μιας λεπτομέρειας (του λόγου, της κίνησης, της υπόκρισης των ηθοποιών, της μουσικής ακόμη), αναδειχνει πλήρως την ένταση, το δραματικό και νοηματικό φορτίο, τον αφαιρετικό συμβολικό ρεαλισμό του πιντερικού κειμένου.

Ως «μια οπτικοακουστική φούγκα» με καταιγιστικούς ρυθμούς περιέγραψε ο Γεωργουσόπουλος το σκηνικό αποτέλεσμα της *Βουνίσιας γλώσσας*, που «εξαντλεί τη φωνητική κλίμακα, τον σωματικό κώδικα της βίας, τις αστραπές του σκότους και του φωτός».<sup>1310</sup> Από την άλλη, η Δηώ Καγγελάρη, αναφερόμενη σε αυτήν την ακραία σωματοποίηση του λόγου, μίλησε για «μια τυποποίηση στη δουλειά αυτού του καλού νεανικού θιάσου», ενώ εξ αρχής κατέταξε το κείμενο στην κατηγορία της αφορμής «για ένα θεατρικό εργαστήριο».<sup>1311</sup>

Γίνεται φανερό από τις κριτικές, όπως και από κάποιες φωτογραφίες που εντοπίζουμε, ότι ο Διαμαντής, μέσα από την εμμονή στην επανάληψη και τις εκφραστικές ακρότητες στην ερμηνεία, θέλησε να δημιουργήσει μια παράσταση που εισάγει τον θεατή σε μια κατάσταση αδιάκοπης έντασης. Στην ίδια κατεύθυνση συνέτεινε και το «γυμνό»<sup>1312</sup> σκηνικό της Λέας Κούση, που δεν είχε στόχο να αποδώσει ρεαλιστικά τους χώρους όπου διαδραματίζονται οι σκηνές του έργου, αλλά να αποτυπώσει την εφιαλτική τους ατμόσφαιρα. Η μετάφραση του Αντώνη Μακρουδημήτρη, «ακριβής και γυμνή όπως επιβαλλόταν»,<sup>1313</sup> απέδωσε τον λόγο του συγγραφέα, ενώ η ομάδα των ερμηνευτών ανέδειξε με επιτυχία τη σκηνοθετική ιδέα.

Εκτός από τη *Βουνίσια γλώσσα*, ο Διαμαντής ανέβασε για πρώτη φορά στην Ελλάδα και το μονόπρακτο *Σιωπή*, τον Μάιο του 1999. Παίχτηκε για λίγες μόνο

<sup>1309</sup> Ελένη Βαροπούλου, «Από τον Ευριπίδη στον Πίντερ», *Το Βήμα*, 10.3.1991.

<sup>1310</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Φυγή προς τη σιωπή», ό.π.

<sup>1311</sup> Δηώ Καγγελάρη, «Η αίσθηση της βίας», *Έθνος*, 11.2.1991.

<sup>1312</sup> Βλ. Θυμέλη, «*Βουνίσια γλώσσα* στο Θέατρο Σημείο», ό.π.

<sup>1313</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Φυγή προς τη σιωπή», ό.π.

παραστάσεις και συνεχίστηκε στις αρχές Οκτωβρίου του ίδιου έτους, σε ενιαία παράσταση μαζί με το *Τοπίο*,<sup>1314</sup> κάτω από τον γενικό τίτλο *Εξομολογήσεις*, σε μετάφραση της Χριστίνας Μπάμπου-Παγκουρέλη. Είναι αξιοσημείωτο ότι χρειάστηκε να περάσουν τριανταένα χρόνια από τη συγγραφή της *Σιωπής*, για να παρουσιαστεί και στη χώρα μας. Η παγκόσμια πρεμιέρα της, όπως και του *Τοπίου* με το οποίο παρουσιάστηκε σε ενιαία παράσταση, πραγματοποιήθηκε στις 2 Ιουλίου 1969 στο Aldwych Theatre από την Royal Shakespeare Company, σε σκηνοθεσία Πίτερ Χολ. Τα δύο μονόπρακτα, που αποτελούν στροφή προς μία νέα πιο εσωστρεφή περίοδο του Πίντερ, η οποία συνδέθηκε περισσότερο με υπαρξιακές αναζητήσεις και ερωτήματα που πραγματεύονται τη λειτουργία της μνήμης και του παρελθόντος, είναι πολύ συνηθισμένο να παρουσιάζονται μαζί εξαιτίας, ακριβώς, της αντίστοιχης δραματικής τους ατμόσφαιρας, καθώς και επειδή πρωτοπαρουσιάστηκαν μαζί.

Σχετικά με τα κοινά σημεία του *Τοπίου* και της *Σιωπής*, η Καλλιόπη Ραπανάκη ανέφερε στην κριτική της «το υπερ-ρεαλιστικό στοιχείο που εκφράζει απόλυτα τις εσωτερικές αναζητήσεις των δραματικών προσώπων, ενώ το δεύτερο στοιχείο είναι το γεγονός της αποστασιοποίησης των ηρώων που βγαίνει μέσα από τον τρόπο γραφής του κειμένου».<sup>1315</sup> Ο Γιώργος Πεφάνης επεσήμανε ότι αν και τα δύο έργα είναι «κείμενα μιας ηλικίας», δεν μοιάζουν ξεπερασμένα: «Και στα δύο περιγράφεται κατ' αρχήν μία σχέση με τον χρόνο, που κυλάει δίπλα στα πρόσωπα ως βωβός συμπρωταγωνιστής».<sup>1316</sup> Η αποσπασματικότητα και η απροσδιοριστία του χρόνου, όπως παρουσιάζεται στα δύο μονόπρακτα, είναι αυτή που τελικά προκαλεί και την αμφισημία των χαρακτήρων.<sup>1317</sup>

Στις λίγες κριτικές που εντοπίσαμε, θετικά αποτιμάται η σκηνοθετική προσέγγιση του Διαμαντή. Η Ραπανάκη μίλησε για μια παράσταση «λιτή και προσεγμένη [...] χωρίς υπερβολές».<sup>1318</sup> Αντίστοιχα, ο Γιώργος Πεφάνης αναφέρθηκε σε μια σκηνοθεσία που κατάφερε να αποδώσει επί σκηνής την αμεσότητα του λόγου των προσώπων, συνδυάζοντάς τον επιτυχημένα με «την πιντερική γραμματική των παύσεων και της σιωπής».<sup>1319</sup> Ο Βασίλης Μπουζιώτης στάθηκε στο «σκηνοθετικό

---

<sup>1314</sup> Η πανελλήνια πρώτη παρουσίαση του *Τοπίου*, όπως ήδη αναφέραμε, έγινε τον Μάρτιο 1982 στο Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Μίμη Κουγιουμτζή.

<sup>1315</sup> Καλλιόπη Ραπανάκη, «*Εξομολογήσεις*», *Νίκη*, 13.6.1999.

<sup>1316</sup> Γιώργος Πεφάνης, «Harold Pinter: *Τοπίο* και *Σιωπή*», θέατρο Σημείο 1999», περ. *Περίτεχνο*, τχ. 4, 1999, σσ. 55-56.

<sup>1317</sup> Βλ. ό.π.

<sup>1318</sup> Καλλιόπη Ραπανάκη, «*Εξομολογήσεις*», ό.π.

<sup>1319</sup> Βλ. Γιώργος Πεφάνης, «Harold Pinter: *Τοπίο* και *Σιωπή*...», ό.π.

εύρημα» του Διαμαντή, ο οποίος αντέστρεψε την παραδοσιακή σχέση σκηνης-πλατείας για τις ανάγκες της παράστασης.<sup>1320</sup> Η πλατεία και μέρος της σκηνης ήταν ο χώρος δράσης των ηθοποιών, ενώ οι θεατές ήταν τοποθετημένοι στο πίσω μέρος της σκηνης. Με αυτήν τη διάταξη, ο σκηνοθέτης πέτυχε και τη μεγαλύτερη δυνατή εγγύτητα ανάμεσα στους ερμηνευτές και τους θεατές, στοχεύοντας στη δημιουργία της αίσθησης ότι και οι τελευταίοι αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της παράστασης. Η συγκεκριμένη επιλογή παραπέμπει και στον τίτλο της παράστασης, με το κοινό να αναλαμβάνει, κατά πάσα πιθανότητα, τον ρόλο του εξομολογητή.

Αυτό που φαίνεται να υπογραμμίστηκε στην παράσταση είναι το κενό στην επικοινωνία των προσώπων, χωρίς την καταφυγή σε εξεζητημένους ερμηνευτικούς τρόπους, υπακούοντας στη μουσικότητα του ίδιου του κειμένου και στον ανεπιτήδευτο δραματικό του τόνο. Θετικά συνέβαλε και η «λιτή μετάφραση της Χριστίνας Μπάμπου-Παγκουρέλη», που πέτυχε την αμεσότητα στον λόγο και απέδωσε με ακρίβεια τους τόνους του πρωτοτύπου.<sup>1321</sup> Οι τρεις ηθοποιοί, Ιωάννα Μακρή, Κίμων Ρηγόπουλος και Ιάκωβος Μυλωνάς, υπηρετώντας το ύφος της παράστασης, «έζησαν στις διαφορετικές ηλικίες που απαιτεί ο συγγραφέας και μεταφέρθηκαν από το ένα υπαρξιακό τοπίο στο άλλο με προσοχή και ευαισθησία. Τήρησαν τις παύσεις και επένδυσαν στη σιωπή».<sup>1322</sup>

Έξι χρόνια μετά τις *Εξομολογήσεις*, ο Διαμαντής επιβεβαιώνει το ενδιαφέρον του για τον Πίντερ, ανεβάζοντας ένα από τα «κλασικά» έργα του, την *Προδοσία*. Το έργο κάνει πρεμιέρα στις 26 Μαΐου 2005 και συνεχίζεται τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς, συμπίπτοντας με την περίοδο της βράβευσης του συγγραφέα με το Νόμπελ Λογοτεχνίας.<sup>1323</sup> Πρόκειται για το τέταρτο έργο του Πίντερ σε σκηνοθεσία Διαμαντή που παρουσιάζεται στο Θέατρο Σημείο, σε νέα μετάφραση της Εύας Γεωργουσοπούλου. Η παράσταση, με την ίδια διανομή και βασισμένη στην ίδια σκηνοθετική ιδέα, παρουσιάστηκε και πάλι στις 9 Δεκεμβρίου 2011.<sup>1324</sup>

Όπως δήλωνε και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, σε αντίθεση με προηγούμενες δουλειές του, επέλεξε να προσεγγίσει την *Προδοσία* όσο πιο «μινιμαλιστικά»

---

<sup>1320</sup> Βλ. Βασίλης Μπουζιώτης, «Σημείο. *Εξομολογήσεις* με τους θεατές στη σκηνή», *Έθνος*, 24.11.1999.

<sup>1321</sup> Βλ. Γιώργος Πεφάνης, «Harold Pinter: *Τοπίο και Σιωπή...*», ό.π.

<sup>1322</sup> Ο.π.

<sup>1323</sup> Οι παραστάσεις της *Προδοσίας* ξεκίνησαν στις 20.10.2005, ενώ η Σουηδική Ακαδημία είχε ανακοινώσει τη βράβευση του Πίντερ στις 13.10.2005.

<sup>1324</sup> Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για μια αναβίωση της παράστασης του 2005, οπότε θεωρούμε θεμιτό να συμπεριλάβουμε στην έρευνά μας και δύο κριτικές που γράφτηκαν για την παράσταση του 2011.

μπορούσε.<sup>1325</sup> Έστησε την παράσταση γύρω από ένα τραπέζι, όπου συνυπήρχαν τρεις ηθοποιοί και έως είκοσι πέντε θεατές. Η εγγύτητα αυτή είχε στόχο τη διανοητική εμπλοκή του κοινού στα τεκταινόμενα και την ερμηνεία των συμβάντων με βάση την υποκειμενική οπτική του καθενός, χωρίς ωστόσο, να απαιτείται η εμπλοκή του στη δράση. Σε σχέση με την επιλογή του να τοποθετήσει τον θεατή στον χώρο της σκηνής, ο σκηνοθέτης υποστήριζε τα παρακάτω:

Απλώς τον τοποθετώ σε ένα χώρο στον οποίο αισθάνεται ότι παραβιάζει ιδιωτικές στιγμές. Σαν να κρυφακούει μια κουβέντα σε ένα διπλανό τραπέζι και να συνθέτει το μωσαϊκό της ιστορίας που άκουσε. Βγαίνοντας ο θεατής συνθέτει ένα προσωπικό μωσαϊκό στιγμών: ήχων, μουσικής, βλεμμάτων, μυρωδιών. Δεν είναι διαδραστικό θέατρο αλλά ένα κλείδωμα σε έναν ιδιωτικό χώρο.<sup>1326</sup>

Πρόκειται για το τέταρτο ανέβασμα της *Προδοσίας* από επαγγελματικό θίασο στη χώρα μας, είκοσι επτά χρόνια μετά τη συγγραφή της και σε μια περίοδο όπου ο Πίντερ είχε φτάσει στο απόγειο της καριέρας του. «Εξόχως διαχρονικό και οικουμενικό» έργο χαρακτήρισε η Θυμέλη την *Προδοσία*, όπου

αποκαλύπτονται η ανθρώπινη δίψα για άφθαρτο έρωτα, το αίσθημα του ανικανοποίητου στις συζυγικές σχέσεις, η απώλεια των προσδοκιών, η καταφυγή στον μοιχό έρωτα, η ομολογημένη και ανομολόγητη αλήθεια, η αναπόφευκτη, σταδιακή μέσα στο χρόνο, φθορά του έρωτα [...].<sup>1327</sup>

Ο Παναγιώτης Φραντζίς, σχολιάζοντας την «καινοτομία» της αντίστροφα στημένης πλοκής, μιλάει για μια επιλογή από την πλευρά του συγγραφέα που στόχο είχε να αποκαλύψει την πολύπλευρη προδοσία που διαπράττεται στο έργο και που «είναι τελικά ‘σχέση’ και όχι απλώς ηθολογική κατηγορία. Όλοι υποκρίνονται, αποστασιοποιούνται διαρκώς από τα αισθήματά τους. Τελικά ο ίδιος ο έρωτας των δύο είναι αμφισβητήσιμος. Τελικά η φιλία των δύο αντρών είναι παραβιασμένη».<sup>1328</sup>

Με τη σκηνοθετική επιλογή να τοποθετήσει κοινό και ερμηνευτές γύρω από ένα τραπέζι, ο Διαμαντής πέτυχε να δημιουργήσει, στην κυριολεξία, ένα θέατρο «δωματίου», όπου εκτός από τους πιντερικούς ήρωες κατοικούν, με έναν τρόπο, και

<sup>1325</sup> Βλ. Μαρώ Τριανταφύλλου, «Μια συζήτηση με το σκηνοθέτη Νίκο Διαμαντή...», ό.π.

<sup>1326</sup> Βλ. Γιώτα Συκκά, «Δύο Χάρολντ Πίντερ στην ίδια γειτονιά», ό.π.

<sup>1327</sup> Θυμέλη, «‘Καθρέφτες’ των καιρών μας. *Προδοσία* στο Σημείο», *Ριζοσπάστης*, 8.2.2006.

<sup>1328</sup> Παναγιώτης Φραντζίς, «Το Σημείο της Προδοσίας», *Πριν*, 1.3.2012.

οι θεατές. Έτσι, μέσω της συναισθηματικής και διανοητικής μέθεξης των θεατών, ανέδειξε τον χαμηλών τόνων λόγο του Πίντερ και έριξε φως στις ιδιωτικές σχέσεις των προσώπων. Η λιτότητα στη σκηνική προσέγγιση του έργου, καθώς και στις ερμηνείες των ηθοποιών, ήταν μια ακόμη αισθητική επιλογή. Σύμφωνα με την περιγραφή της Τριανταφύλλου: «Όλα είναι στατικά: το φως, οι φωνές των ηθοποιών που αποφεύγουν κάθε συναισθηματική έξαρση, όλα, εκτός από τις καταστάσεις – παρούσες, απαστράπτουσες και καταλυτικές»,<sup>1329</sup> ενώ και η Θυμέλη μιλάει για «τρεις χαμηλόφωνες, λιτές, με φυσικότητα στο λόγο, στην έκφραση και κίνηση ερμηνείες».<sup>1330</sup> Η σκηνοθεσία και οι ερμηνείες, σύμφωνα με τον Φραντζή, σεβάστηκαν «το ιδιαίτερο πιντερικό ύφος»: «Στο έργο δεν τονίζεται η αγωνία και η ψυχολογική δυσφορία των εμπλεκομένων. Όλα παρουσιάζονται με φυσικότητα και μια λεπτή αλλά διαπεραστική ειρωνεία».<sup>1331</sup>

Ο Πίντερ για τον Διαμαντή αποτελεί μια συνειδητή επιλογή, όχι μόνον εξαιτίας της σημαντικής θέσης του στο παγκόσμιο δραματολόγιο, αλλά επειδή, στον συγκεκριμένο συγγραφέα, βρίσκει τον ιδανικό εκφραστή και των προσωπικών του προβληματισμών. Όπως αναφέρει σε προαναφερθείσα συνέντευξή του το 2005:

Πιστεύουμε στον τρόπο με τον οποίο αναλύει τα θεατρικά πρόσωπα στο έργο του ο Πίντερ, αναδεικνύοντας τις κρυμμένες βίαιες πτυχές τους, τις κρυπτικές ερωτικές στιγμές που υπάρχουν, όχι μόνο σαν ένα λογοτέχνημα αλλά σαν μια καινούρια θεατρική γλώσσα επεξεργασμένη με έναν καινούριο θεατρικό τρόπο. Είναι ένας συγγραφέας που μας ελκύει πάρα πολύ, γιατί μπορούμε να παρουσιάσουμε σύγχρονες προσεγγίσεις των πτυχών και του ερωτισμού και των ανθρώπινων σχέσεων και της ανθρώπινης μοναξιάς και της ανθρώπινης βιαιότητας και της ανθρώπινης απελπισίας, των στιγμών αυτών που πολλές φορές ο άνθρωπος δεν θέλει να παραδεχτεί ότι υπάρχουν μέσα του.<sup>1332</sup>

Παρακολουθώντας τον τρόπο με τον οποίο ο Διαμαντής προσέγγισε την πιντερική δραματουργία, θα λέγαμε ότι από την πρώτη του δουλειά το 1990 μέχρι την τελευταία (στο διάστημα που καλύπτει η παρούσα εργασία), το 2005, οδεύει προς μια όλο και πιο έντονη σκηνοθετική αφαίρεση. Στο κέντρο του ενδιαφέροντός του τοποθετούνται οι ανθρώπινες σχέσεις και η αλήθεια των συναισθημάτων. Η

<sup>1329</sup> Μαρώ Τριανταφύλλου, «Μια συζήτηση με το σκηνοθέτη Νίκο Διαμαντή...», ό.π.

<sup>1330</sup> Βλ. Θυμέλη, «'Καθρέφτες' των καιρών μας...», ό.π.

<sup>1331</sup> Βλ. Παναγιώτης Φραντζής, «Το Σημείο της Προδοσίας», ό.π.

<sup>1332</sup> Συνέντευξη του Νίκου Διαμαντή στο *Lapsus Linguae*, Δεκέμβριος 2005.

εμβάθυνση στα θέματα αυτά επιδιώκεται μέσα από τη δουλειά με τους ηθοποιούς, χωρίς την ιδιαίτερη βοήθεια της σκηνογραφίας. Τέλος, η σχέση των θεατών με το θέαμα αναδεικνύεται σε κεντρικό ζητούμενο της σκηνοθεσίας του Διαμαντή, φανερώνοντας τις πολλές δυνατότητες μιας μικρής σκηνής, όπως αυτή του θεάτρου Σημείο.

Όπως και στην περίπτωση του Αντύπα, ο Νίκος Διαμαντής είχε μια θεατρική βάση που τον βοήθησε να παρουσιάσει με συνέπεια το καλλιτεχνικό του όραμα. Αν και δεν δημιούργησε έναν απόλυτα σταθερό θίασο, συνεργάστηκε κατ' επανάληψη με συγκεκριμένους ερμηνευτές και συντελεστές, πράγμα που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τον ενδιέφερε η επιδίωξη μιας καλλιτεχνικής συνύπαρξης με κοινούς κώδικες και στόχους.



### 4.3. ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ

Είναι γεγονός ότι ο Λευτέρης Βογιατζής δεν ασχολήθηκε συστηματικά με το έργο του Πίντερ, αν λάβουμε υπόψη ότι κατά την περίοδο που μελετάμε ανέβασε μόλις ένα έργο<sup>1333</sup> του βρετανού δραματουργού. Ωστόσο, δεν θα μπορούσαμε να μην τον αντιμετωπίσουμε ως μια ειδική, ξεχωριστή περίπτωση, και λόγω του αδιαμφισβήτητου καλλιτεχνικού του κύρους και λόγω του ιδιαίτερου αισθητικού ενδιαφέροντος της πιντερικής του παράστασης, δηλαδή του έργου *Τέφρα και σκιά* που η Νέα Σκηνή παρουσίασε στο αθηναϊκό κοινό, σχεδόν τέσσερα χρόνια μετά την παγκόσμια πρεμιέρα του στο θέατρο Ambassadors, σε μια παραγωγή του Royal Court, με σκηνοθέτη τον ίδιο τον Πίντερ. Πρόκειται για το πρώτο και μοναδικό μέχρι σήμερα ανέβασμα στην Ελλάδα του συγκεκριμένου έργου, το οποίο παίχτηκε για δύο συνεχόμενες θεατρικές περιόδους. Όπως ήδη αναφέραμε, ο ίδιος ο συγγραφέας είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει την παράσταση της Νέας Σκηνης και μάλιστα να δηλώσει την ιδιαίτερη ικανοποίησή του από το αποτέλεσμα.<sup>1334</sup>

Το *Τέφρα και σκιά*, έργο της ώριμης δημιουργικής περιόδου του συγγραφέα, είναι ένα μονόπρακτο που διαρκεί λιγότερο από μία ώρα και που, ωστόσο, συγχωνεύει τις διαφορετικές τάσεις της πιντερικής δραματουργίας, παραπέμποντας τόσο στα πολιτικά όσο και στα έργα μνήμης του Πίντερ. Όσον αφορά την υποδοχή του από την ελληνική κριτική, θα λέγαμε ότι δεν υπήρξε ομόφωνα εγκωμιαστική. Για κάποιους το *Τέφρα και σκιά* αντιμετωπίστηκε ως «το απαιτητικότερο νέο αριστούργημα» του Πίντερ,<sup>1335</sup> ενώ άλλοι το χαρακτήρισαν «πιντερικό κακέκτυπο», που «θα μπορούσε να είναι το προϊόν ενός άπειρου συγγραφέα που προσπαθεί εις μάτην να μιμηθεί το είδωλό του».<sup>1336</sup> Ωστόσο, στην πλειοψηφία τους τα σχόλια της κριτικής υπήρξαν θετικά για το έργο, που είχε την τύχη, όπως διευκρίνιζαν, να ανεβαστεί από έναν σκηνοθέτη του διαμετρήματος του Βογιατζή. Ο Τιμογιαννάκης

---

<sup>1333</sup> Ας σημειώσουμε ότι ο Βογιατζής ανέβασε πρόσφατα και ένα δεύτερο έργο του βρετανού συγγραφέα το 2011. Πρόκειται για το *Θερμοκήπιο*, που έκανε την ελληνική του πρεμιέρα στις 12.4.2011 στο Θέατρο της οδού Κυκλάδων, τριανταένα χρόνια μετά το πρώτο του ανέβασμα στο θέατρο Hampstead του Λονδίνου στις 24.4.1980. Ο Πίντερ είχε γράψει το *Θερμοκήπιο* μόλις το 1958, χωρίς να το φέρει στο φως της δημοσιότητας. Τελικά αποφάσισε ότι άξιζε να επανέλθει σε αυτό το 1979 και να το παρουσιάσει μετά από κάποιες μικρές αλλαγές στο κείμενο. Η παράσταση του Βογιατζή απέσπασε ιδιαίτερα θετικά σχόλια από την ελληνική κριτική.

<sup>1334</sup> Βλ. ενδεικτικά: Κάτια Αρφαρά, «Αθηναϊκές στιγμές του Χάρολντ Πίντερ», *Το Βήμα*, 23.10.2000, Γιώργος Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Ένας συγγραφέας με χιούμορ», *Τα Νέα*, 23.10.2000 και «Ο Πίντερ στην Ελλάδα», *Η Αξία*, 11.11.2000.

<sup>1335</sup> Βλ. Βασίλης Μπουζιώτης, «Η εύθραυστη Ρεβέκκα», *Έθνος*, 16-22.4.2000.

<sup>1336</sup> Βλ. Στέλλα Λοΐζου, «Παλιός και νέος Πίντερ», *Το Βήμα*, 21.5.2000.

μιλούσε χαρακτηριστικά για μια «διδασκαλία» από την πλευρά του Βογιατζή: «Όλα τα έργα του Πίντερ βρίσκονται πάνω στη σκηνή της οδού Κυκλάδων, βαθιά μελέτη [...] του κόσμου του Πίντερ, των ψυχών των ηρώων του Πίντερ, στη διάρκεια της θεατρικής του διαδρομής».<sup>1337</sup>

Σύμφωνα με τον Βογιατζή, το *Τέφρα και σκιά* αποτελεί ένα «πλήρες έργο» που, ξεκινώντας από τη σχέση άνδρα-γυναίκας φτάνει στο σημείο να εξερευνά το συλλογικό ασυνείδητο: «Ο σκηνοθέτης πρέπει να ξεκινήσει από την οικειότητα που δημιουργούν τα δύο αυτά πρόσωπα, για να μπει στο ανοίκειο και σκοτεινό, που μ' έναν ανάλαφρο τρόπο βγάζουν σαν αίσθηση τα έργα του Πίντερ»,<sup>1338</sup> δήλωνε. Το στοιχείο της «συνεχούς ροής» ήταν αυτό στο οποίο επιθυμούσε να εστιάσει τη σκηνοθεσία του:

Έχει να κάνει με μια απίστευτη ακρίβεια σκηνικής ροής, με μια κίνηση που δημιουργείται επάνω στη σκηνή και που εγώ θέλω να μη δημιουργεί την εντύπωση της κίνησης αλλά της ακινησίας. Αυτό ήταν το στοιχείο που με ενδιέφερε να δω σε αυτόν τον χώρο. Γιατί ο χώρος παίζει κυρίαρχο ρόλο στις παραστάσεις μου.<sup>1339</sup>

Πράγματι, το ενδιαφέρον του Βογιατζή για το ζήτημα του χώρου αντικατοπτρίζεται και στο σκηνικό που φιλοτέχνησε ο Πάτσας, το οποίο, όπως αποτυπώνεται στις φωτογραφίες του προγράμματος και του Τύπου, έπαιξε πρωτεύοντα ρόλο στη σκηνοθεσία. Το δωμάτιο του αγγλικού εξοχικού σπιτιού σηματοδοτούσε μια περιστρεφόμενη κυκλική σκηνή, με ένα φωτιζόμενο πάτωμα. Πάνω του βρίσκονταν τοποθετημένες δύο πολυθρόνες που ο προσανατολισμός τους άλλαζε ανάλογα με τη δράση, αντανακλώντας τη μεταβολή της σχέσης των δύο προσώπων σε κάθε σκηνή του έργου. Σε απόλυτη συμμετρία με το πάτωμα βρισκόταν ένα, αντιστοίχως φωτιζόμενο, κυκλικό ταβάνι. Το μεγάλο παράθυρο που έβλεπε στον κήπο του σπιτιού αποδόθηκε με έναν, επίσης, αφαιρετικό τρόπο: μια πελώρια, φωτεινή οθόνη σε σχήμα κύκλου –που θύμιζε περισσότερο μια τέλεια σχηματισμένη πανσέληνο– πίσω από την οποία ξεχώριζαν ένα πλήθος κλαδιά.

Το πολύ ενδιαφέρον επίτευγμα του συγκεκριμένου σκηνικού είναι η αίσθηση των σαφέστατων ορίων, χωρίς να χρειάζονται οι τρεις συμβατικοί τοίχοι που θα απέδιδαν την ιδέα του κλειστού χώρου. Ο Τακόπουλος, στην κριτική του, σημείωσε

<sup>1337</sup> Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Σκηνή για δύο σε ασπρόμαυρο φόντο», *Ελεύθερος Τύπος*, 8.5.2000.

<sup>1338</sup> Βλ. Έλενα Δ. Χατζηιωάννου, «Επικίνδυνο παιχνίδι, γοητευτικές ισορροπίες», *Τα Νέα*, 14.9.1999.

<sup>1339</sup> Βλ. Κάτια Αρφαρά, «Το παιχνίδι της ενοχής και της μνήμης», *Το Βήμα*, 2.4.2000.

την «κίνηση» με την οποία αποδόθηκε το εσωτερικό του πιντερικού δωματίου, χαρακτηρίζοντας τα σκηνικά του Πάτσα ως «τα πιο πιντερικά» ανάμεσα σε όλα όσα έχει δει.<sup>1340</sup> Την κεντρικής σημασίας λειτουργία του χώρου στην παράσταση υπογράμμισε και ο Βαρβέρης, σύμφωνα με τον οποίο «ο Βογιατζής μετακίνησε τη γλωσσική-επικοινωνιακή-υπαρξιακή αμηχανία του ηχητικού υλικού σε όλο τον περιβάλλοντα χώρο», με αποτέλεσμα ακόμα και τα «απειροελάχιστα αντικείμενα [...] να σχολιάζουν και να διαλέγονται σχεδόν σημειολογικά με τα ρητά και ιδίως τα μη ρητά του κειμένου».<sup>1341</sup>

Η Εύη Προύσαλη επισήμανε τη λιτότητα και την απόλυτη ακρίβεια της σκηνοθεσίας του Βογιατζή, τόσο όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίστηκε ο λόγος του Πίντερ όσο και σε σχέση με την κινησιολογία των προσώπων επί σκηνής.<sup>1342</sup> Στο ίδιο κλίμα και η κριτική του Πολενάκη, που αναφέρθηκε σε μια «υποδειγματική δουλειά πάνω στο λόγο, στις παύσεις, στις σιωπές και στα κενά, στην κίνηση και στη στάση», μια παράσταση «ουσιαστικά πιντερική».<sup>1343</sup> Ωστόσο, διαμετρικά αντίθετη υπήρξε η εκτίμηση της Άννας Σαμπατακάκη, που χαρακτήρισε «άκαμπτο» και «τετραγωνισμένο» τον τρόπο προσέγγισης του έργου.<sup>1344</sup> Σύμφωνα με την κριτική, ο Βογιατζής συνέθεσε μια «εγγλέζικη παράσταση» που δεν κατάφερε να επικοινωνήσει με το «μεσογειακό κοινό» της, παρά το γεγονός ότι επρόκειτο για ένα «σπουδαίο έργο» με «σπουδαίες ερμηνείες».<sup>1345</sup>

«Ιδανικοί ερμηνευτές της Ρεβέκκας και του Ντέβλιν»<sup>1346</sup> χαρακτηρίστηκαν η Ρένη Πιττακή και ο Λευτέρης Βογιατζής. Το «ονειρικό» παίξιμο της πρώτης σε αντίστιξη με το «λογικό» παίξιμο του δεύτερου απέδωσαν, κατά τον Τακόπουλο, την ουσία του κειμένου.<sup>1347</sup> Η μετάφραση της Τζένης Μαστοράκη απέσπασε επίσης πολύ θετικές κριτικές. Το ίδιο και η δουλειά όλων των συντελεστών, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Γιώργου Πάτσα, η επιμέλεια κίνησης του Δημήτρη Παπαϊωάννου, η

<sup>1340</sup> Βλ. Πάρις Τακόπουλος, «*Τέφρα και σκιά* του Χάρολντ Πίντερ στην Νέα Σκηνή με την Ρένη Πιττακή και τον Λευτέρη Βογιατζή», στο: *Τα Αντικριτικά, Τόμος Β' (Θέατρο 1998-2004)*, Αθήνα: Ποταμός, 2005, σ. 137.

<sup>1341</sup> Γιάννης Βαρβέρης, «Πίντερ και Μπέκετ γωνία. Χάρολντ Πίντερ, *Τέφρα και σκιά*, Θέατρο της οδού Κυκλάδων», *Καθημερινή*, 11.6.2000, αναδημ. στο: Γιάννης Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου Δ', (1994-2003)*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2003, σ. 378.

<sup>1342</sup> Βλ. Εύη Προύσαλη, «Χάρολντ Πίντερ *Τέφρα και σκιά*, Θέατρο της Οδού Κυκλάδων», περ. *Οδός Πανός*, τχ. 112, Απρίλιος-Ιούνιος 2001, σ. 109.

<sup>1343</sup> Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης, «Μικρό όργανο για τον Πίντερ – μέρος δεύτερο», *Η Αυγή*, 28.5.2000.

<sup>1344</sup> Βλ. Άννα Σαμπατακάκη, «Το *Τέφρα και σκιά* του Χ. Πίντερ στη Νέα Σκηνή του Θεάτρου της οδού Κυκλάδων», *Βραδυνή*, 5.11.2000.

<sup>1345</sup> Βλ. ό.π.

<sup>1346</sup> Β.[ένα] Γεωργ.[ακοπούλου], «Υποδοχή με τα κοστούμια», *Ελευθεροτυπία*, 3.4.2000.

<sup>1347</sup> Βλ. Πάρις Τακόπουλος, «*Τέφρα και σκιά...*», ό.π., σσ. 136-137.

σύνθεση ήχων του Δημήτρη Ιατρόπουλου και οι φωτισμοί του Λευτέρη Παυλόπουλου. Ιδιαίτερη μνεία έκανε η Προύσαλη στο «πραγματικά αξιόλογο και άκρως ενημερωτικό πρόγραμμα της παράστασης», το οποίο είχαν επιμεληθεί η Άννα Καρναβά και η Ειρήνη Λεβίδη, μια έκδοση που, σύμφωνα με την κριτικό, παρείχε τα απαραίτητα «κλειδιά» για την προσέγγιση του έργου από τον «μη εξασκημένο θεατή».<sup>1348</sup>

Το *Τέφρα και σκιά* δεν έγινε συνολικά αποδεκτό ως το καινούργιο «αριστούργημα» ενός καταξιωμένου συγγραφέα, αφού υπήρξαν φωνές που αμφισβήτησαν την πρωτοτυπία και το βάθος του. Κυρίως επαινέθηκε το σκηνικό αποτέλεσμα ενός δύσκολου έργου που απαιτούσε ειδικό χειρισμό. Υπογραμμίστηκε τόσο η άψογη αισθητική της παράστασης, που θα ικανοποιούσε ακόμη και τον Γουόλτερ Πέιτερ (Walter Pater)<sup>1349</sup> σύμφωνα με τον Βαρβέρη,<sup>1350</sup> όσο και η ερμηνευτική πρόταση του σκηνοθέτη της. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο του Πίντερ, ενός συγγραφέα που με επιμονή φρόντιζε να επισημαίνει τη σπουδαιότητα της λειτουργίας της κάθε λέξης μέσα στα δραματικά του κείμενα, βρήκε τον ιδανικό του ερμηνευτή στο πρόσωπο του Λευτέρη Βογιατζή. Του έλληνα σκηνοθέτη που εισήγαγε τον πλέον αναλυτικό τρόπο προσέγγισης των θεατρικών κειμένων, επιμένοντας σε ζητήματα ρυθμολογίας της γλώσσας και εκφοράς του προφορικού λόγου πάνω στη σκηνή. Καταλήγοντας, θα λέγαμε ότι η παράσταση του έργου *Τέφρα και σκιά* από τον Λευτέρη Βογιατζή και τη Νέα Σκηνή αποτελεί ένα ορόσημο στην ελληνική παραστασιογραφία του Πίντερ, που σίγουρα θα απασχολήσει και στο μέλλον τους ερευνητές.

---

<sup>1348</sup> Βλ. Εύη Προύσαλη, «Χάρολντ Πίντερ *Τέφρα και σκιά...*», ό.π., σ. 110.

<sup>1349</sup> Πρόκειται για τον άγγλο συγγραφέα και κριτικό Γουόλτερ Πέιτερ (1839-1894), τον θεωρούμενο και πατέρα του αισθητισμού, γνωστού για το έργο του *Η αναγέννηση. Μελέτες για την τέχνη και την ποίηση* (μτφ. Άρης Μπερλής, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2011).

<sup>1350</sup> Βλ. Γιάννης Βαρβέρης, «Πίντερ και Μπέκετ γωνία...», ό.π., σ. 378.

## 4.4. ΣΠΟΡΑΔΙΚΕΣ ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ

### 4.4.1. Πρώτα ανεβάσματα

Από τον Ιανουάριο 1961 έως τον Ιανουάριο 2006, εντοπίσαμε εξήντα μία παραστάσεις έργων<sup>1351</sup> του Πίντερ στην Ελλάδα. Εκτός από τις είκοσι έξι παραστάσεις, οι οποίες αποτέλεσαν αντικείμενο ανάλυσης στην παρούσα διατριβή, παραστάσεις που υπογράφονται από σκηνοθέτες που έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την πιντερική δραματουργία, θα πρέπει να αναφερθούμε, έστω και επιγραμματικά, και στα υπόλοιπα ανεβάσματα έργων του Πίντερ, τα οποία συμπληρώνουν το μωσαϊκό της ελληνικής πιντερικής παραστασιογραφίας. Για λόγους συστηματικότερης κατηγοριοποίησης, στο παρόν υποκεφάλαιο θα ασχοληθούμε με πρώτες ελληνικές παρουσιάσεις έργων του βρετανού δραματουργού και στο επόμενο με επαναλήψεις.

Τον Δεκέμβριο του 1969, ο Θίασος Ρεπερτορίου Νίκου Χατζίσκου-Τιτίκας Νικηφοράκη ανέβασε για πρώτη φορά στην Ελλάδα τον *Εραστή* στο θέατρο Κάβα σε ενιαία παράσταση με τη *Μήδεια* του Ανούιγ. Η μετάφραση ήταν της Δέσπως Διαμαντίδου και η σκηνοθεσία του Χατζίσκου, ο οποίος ερμήνευε και τον πρωταγωνιστικό ανδρικό ρόλο του έργου, με Σάρα τη Δάφνη Σκούρα. Σύμφωνα με τον Δόξα το έργο «αποδόθηκε πολύ καλά» από τους ερμηνευτές του ενώ σημείωσε τις «πολύ ενδιαφέρουσες σκηνογραφίες» της Λαλούλας Χρυσικοπούλου.<sup>1352</sup> Εξίσου θετικός στην κριτική του ο Γιώργος Κάρτερ, σημείωνε για τον Χατζίσκο ότι «ήταν απολαυστικός», «ένας τυπικός εγγλέζος με χιούμορ και φλεγματικότητα» και δίπλα του η Δάφνη Σκούρα «ανάλαφρη, χαριτωμένη, έκτακτα προσαρμοσμένη στον Πίντερ». Ωστόσο, σύμφωνα με τον Κάρτερ το έργο υπαγόρευε «έναν ταχύτερο ρυθμό» από αυτόν της παράστασης.<sup>1353</sup>

Το *Βουβό γκαρσόνι* ανεβάστηκε από το Θεατρικό Εργαστήρι το 1971, σε μετάφραση του Μίμη Κωστόπουλου και σκηνοθεσία του Δημήτρη Κωνσταντινίδη, έντεκα χρόνια μετά την παγκόσμια πρεμιέρα του τον Ιανουάριο του 1960 στο

---

<sup>1351</sup> Κάποιες από αυτές περιλάμβαναν δύο έργα του βρετανού δραματουργού, μονόπρακτα ή σκετς, οπότε ο αριθμός των θεατρικών έργων που παρουσιάστηκαν είναι μεγαλύτερος. Βλ. Χρονολόγιο, κεφ. 6.2.

<sup>1352</sup> Αγγελος Δόξας, «Μήδεια και Εραστής», *Ελεύθερος Κόσμος*, 11.1.1970.

<sup>1353</sup> Βλ. Γιώργος Ν. Κάρτερ, «Ζαν Ανούιγ, *Μήδεια*. Χάρολντ Πίντερ, *Εραστής*», 28.1.1970, στο: *Θεατρική θεώρηση 1968-1972*, Αθήνα: Τεχνική Εκλογή, 1978, σ. 50.

Hampstead Theatre Club στο Λονδίνο. Στην ελληνική του παρουσίαση παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Νόστιμο ζαχαρωτό* του Ίσραελ Χόροβιτς (Israel Horovitz).

Στις 6.12.1971 πραγματοποιήθηκε η ελληνική πρεμιέρα της *Συλλογής*<sup>1354</sup> που παρουσιάστηκε σε ενιαία παράσταση με το *Ένας ασήμαντος πόνος* από το Ζωντανό Θέατρο. Η μετάφραση του μονόπρακτου ήταν του Παύλου Μάτεσι και η σκηνοθετική επιμέλεια του Πάνου Παπαϊωάννου. Ο Μαργαρίτης σχολιάζοντας τις εξαγγελίες του θιάσου για έναν νέο τρόπο αντιμετώπισης του θεατρικού φαινομένου, ανέφερε ότι κάτι τέτοιο μπορεί να μη διέκρινε στην παράσταση που παρακολούθησε, ωστόσο σημείωνε ότι επρόκειτο για «μια φροντισμένη παράσταση επάνω στην ‘πεπατημένη’». <sup>1355</sup> Ας σημειώσουμε ότι ο θίασος υπέγραφε τη συλλογική της σκηνοθεσία.

Το μονόπρακτο *Τοπίο* παρουσιάστηκε στην Ελλάδα για πρώτη φορά από το Θέατρο Τέχνης στις 11.3.1982, σε μετάφραση της Χριστίνας Παγκουρέλη και σκηνοθεσία του Μίμη Κουγιουμτζή, ενώ τους δύο ρόλους του ερμήνευαν η Μάγια Λυμπεροπούλου και ο Δημήτρης Αστεριάδης. Παίχτηκε σε ενιαίο πρόγραμμα μαζί με τα μονόπρακτα *Φαλακρή τραγουδίστρια* του Ιονέσκο, *Όχι εγώ* του Μπέκετ και *Η παρέλαση* της Λούλας Αναγνωστάκη, κάτω από τον γενικό τίτλο *Πρόσωπα του παραλόγου*.

Στις 24.3.1984 παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό το σκετς *Νύχτα*, δεκαπέντε χρόνια μετά τη συγγραφή του, από τον νεοσύστατο τότε θίασο Διπλούς Έρωσ.<sup>1356</sup> Η μετάφραση ήταν του Δημήτρη Καταλειφού και η σκηνοθεσία του Μιχαήλ Μαρμαρινού. Παίχτηκε μαζί με τον *Εραστή* και με μερικές εμβόλιμες εικόνες-πράξεις, που δεν βασίζονταν στον λόγο αλλά σε ζωντανούς ήχους και μουσική, προσεγγίζοντας «ποιητικά» το θέμα του έργου.<sup>1357</sup> Όπως υποστήριζε ο σκηνοθέτης της παράστασης, ο θίασος ξεκινούσε «από την ανάγκη μιας καινούργιας θεατρικής γραφής», ενώ οι αναζητήσεις τους δεν εξαντλούνταν στο επίπεδο της υποκριτικής αλλά αποσκοπούσαν στην επίτευξη νέων σκηνοθετικών προτάσεων.<sup>1358</sup> Ο πειραματισμός με τον σκηνικό χώρο και η χρήση του θεατρικού κειμένου ως

---

<sup>1354</sup> Αυτός ήταν ο τίτλος που είχε επιλέξει ο Π. Μάτεσις για το έργο *The Collection* που λίγα χρόνια αργότερα μεταφράστηκε ως *Επίδειξη μόδας* από τον Μ. Βολανάκη.

<sup>1355</sup> Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Δύο μονόπρακτα Χάρολντ Πίντερ στο Ζωντανό Θέατρο», *Τα Νέα*, 29.12.1971.

<sup>1356</sup> Πρόκειται για τη δεύτερη δουλειά του θιάσου. Προηγήθηκε *Ο χορός του λοχία Μάσγκρεϊβ*, του Τζον Άρντεν (John Arden) το 1983.

<sup>1357</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Μονόπρακτα του Πίντερ», *Το Βήμα*, 25.3.1984.

<sup>1358</sup> Βλ. ό.π.

«σεναρίου θεατρικών συμβάντων»<sup>1359</sup> αποτελούν δύο βασικές κατευθυντήριες γραμμές της ομάδας, όπως τις εντοπίζουμε στον ημερήσιο Τύπο της εποχής.

«Οι σχέσεις των ανθρώπων μέσα στο γάμο» ήταν ο «δραματικός πυρήνας» των δύο έργων που συνθέταν την παράσταση, ενώ οι ίδιοι οι δημιουργοί της περιέγραφαν τη σχέση τους με τα δραματικά αυτά κείμενα με τα παρακάτω λόγια:

Η επαφή μας μ' αυτές τις υπαρξιακές αιχμές γέννησε κάποιες δικές μας θεατρικές εικόνες [...]. Η σύνθεσή τους με το θεματικό πυρήνα του έργου διαμόρφωσε την παρτιτούρα της παράστασής μας. Μικρές εμβόλιμες πράξεις με μάσκες και μαριονέτες, κείμενα που κατευθύνουν το θέμα σε μια δικιά μας οπτική γωνία, σιωπές που θα μπορούσαν να είναι η άλλη όψη της καθημερινής ασυνείδητης φλυαρίας, για να φτάσει η όλη παράσταση, μέσα από μια κινηματογραφική ταινία μικρού μήκους, στη συμβολική απογραφή του ερωτικού φαινομένου.<sup>1360</sup>

Γίνεται φανερό ότι πρόκειται για μια από τις πιο ρηξικέλευθες χρήσεις –τουλάχιστον στην Ελλάδα– δύο πιντερικών κειμένων, προκειμένου να παραχθεί μια σκηνοθετική σύνθεση που συμπεριλάμβανε πολλές διαφορετικές συνιστώσες. Είναι αξιοσημείωτο ότι στα μέσα της δεκαετίας του '80, μια ομάδα νέων ανθρώπων επέλεξε στα πρώτα της βήματα τον Πίντερ ως όχημα των αναζητήσεών της, οι οποίες μάλιστα δεν ήταν κειμενοκεντρικές, εφόσον διακήρυτταν προγραμματικά πως «εν αρχή ην το σώμα και όχι ο λόγος».<sup>1361</sup> Χωρίς να παρέμβουν στα δύο θεατρικά κείμενα, τα παρουσίασαν σαν «μια ενότητα», τοποθετώντας τα όχι στην ευρύχωρη σκηνή του «Αμόρε» αλλά στον εξώστη, όπου «ο σκηνογράφος έστησε ένα στενόχωρο και παγερό δωμάτιο, όπως επέβαλλε το θέμα».<sup>1362</sup> Οι ρόλοι αποδόθηκαν «με το αναγκαίο μέτρο», ενώ η χρήση μασκών και μαριονετών συνέβαλε στο να «υπογραμμιστεί η αντινατουραλιστική άποψη» της παράστασης.<sup>1363</sup>

Το πρώτο αμιγώς πολιτικό μονόπρακτο του Πίντερ, με χρονολογία συγγραφής το 1984, είναι το *Ένα για το δρόμο*. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη χώρα μας από το Θέατρο Γκραγκάντα, σε μετάφραση Μαρλένας Γεωργιάδη και σκηνοθεσία Νίκης Τριανταφυλλίδη, σε ενιαία παράσταση με τον *Εραστή*. Συγκεκριμένα, στις 27.2.1997 δεκατρία χρόνια μετά την παγκόσμια πρεμιέρα του τον Μάρτιο 1984 στο

<sup>1359</sup> Βλ. Ελένη Πετάση, «*Εραστής και Νύχτα* από τον Διπλό Έρωτα», *Το Βήμα*, 7.11.1984.

<sup>1360</sup> Βλ. Γιώργος Σαρηγιάννης, «Ποδήλατο με Πίντερ' ανάμεσα σε νταλίκες», *Τα Νέα*, 6.11.1984.

<sup>1361</sup> Ο.π.

<sup>1362</sup> Βλ. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Δύο μονόπρακτα Πίντερ», *Τα Νέα*, 31.5.1984.

<sup>1363</sup> Ο.π.

Lyric Studio Hammersmith, σε σκηνοθεσία Πίντερ. Το μονόπρακτο, σύμφωνα με την κριτική του Αδριανού Γεωργίου, χαρακτηρίστηκε ασήμαντο, πιθανότατα και λόγω της «αντιθεατρικής» σκηνοθεσίας του, που το κατέστησε «μια σκληρή δοκιμασία για τον θεατή».<sup>1364</sup>

#### 4.4.2. Επαναλήψεις

Θα αναφερθούμε εδώ σε δεύτερα ανεβάσματα έργων του Πίντερ, όσα δεν καταγράψαμε ήδη σε προηγούμενα κεφάλαια.

Μετά τις παραστάσεις του Κολλάτου και του Χαρατσάρη και το ανέβασμα του *Επιστάτη* στο Θέατρο Τέχνης, εντοπίζουμε μια ερασιτεχνική παράσταση του *Ένας ασήμαντος πόνος* σε σκηνοθεσία Δημήτρη Δανίκα και Μιχάλη Μούζα, που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της Φοιτητικής Εβδομάδας του Συλλόγου Φοιτητών της Ανώτατης Βιομηχανικής Σχολής Πειραιά, στις 13.2.1967 στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά.<sup>1365</sup> Το μονόπρακτο είχε ανέβει μόνο στη Θεσσαλονίκη από τον Χαρατσάρη. Είναι απορίας άξιον πώς ένα άγνωστο βρετανικό έργο έπεσε στην αντίληψη μιας ερασιτεχνικής φοιτητικής ομάδας. Δυστυχώς, δεν αναφέρεται σε κανένα δημοσίευμα ο μεταφραστής του μονόπρακτου, μια πληροφορία που θα έδειχνε αν υπήρξε επαφή με την ομάδα της Θεσσαλονίκης.

Το 1982, ένα νεανικό θεατρικό σχήμα, ο θίασος Καθρέφτης της Πέπης Οικονομοπούλου και του Δημήτρη Οικονόμου, παρουσιάζει τους *Παλιούς καιρούς*. Οι δύο ηθοποιοί μαζί με την Κατερίνα Καραγιάννη, σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο, συνέθεσαν μια παράσταση που αναδείκνυε τη σκηνική επικοινωνία και αποτελούσε υπόδειγμα υποκριτικού βάθους στην ερμηνεία.<sup>1366</sup> Χρειάστηκε να περάσουν δεκαέξι χρόνια για να ανέβει δεύτερη φορά ο *Επιστάτης* στη χώρα μας, και μάλιστα με τον Θύμιο Καρακατσάνη στον ρόλο που τον είχε αναδείξει το 1966, αυτόν του Ντέιβις. Ως ιδρυτής πια της Νέας Ελληνικής Σκηνης, πήρε την απόφαση να ανεβάσει τον *Επιστάτη* στο θέατρο Αλάμπρα το φθινόπωρο του 1982, δηλώνοντας ότι το έργο αφορούσε τον σύγχρονο έλληνα θεατή περισσότερο από ποτέ, μια και τα προβλήματα που θίγονταν σε εκείνο αποτελούσαν πλέον μια

<sup>1364</sup> Βλ. Αδριανός Γεωργίου, «Ο *Εραστής* του Πίντερ στο Θέατρο Νίκης Τριανταφυλλίδη», *Ραδιοτηλεόραση*, 18-25.4.1997.

<sup>1365</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «'Εβδομάδα' Φοιτητών Βιομηχανικής», *Ελευθερία*, 4.2.1967 και «Μονόπρακτο Πίντερ με φοιτητάς», *Τα Νέα*, 11.2.1967.

<sup>1366</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Αναγνώσεις και αναγνωρίσεις», *Το Βήμα*, 4.3.1982.

πραγματικότητα για την Ελλάδα.<sup>1367</sup> Συμπρωταγωνιστές του ήταν ο Γιώργος Μιχαλακόπουλος και ο Τάκης Χρυσικάκος, τη σκηνοθεσία υπέγραφε ο Κώστας Μπάκας ενώ η μετάφραση που επιλέχθηκε ήταν και πάλι αυτή του Κώστα Σταματίου. Η κριτική υποδέχθηκε με πολύ θετικά σχόλια την παράσταση, η οποία συνέχισε να παίζεται και τους πρώτους μήνες του 1983, σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία. Συγκεκριμένα, εντοπίζουμε σε δημοσίευμα των *Νέων* ότι ως τον Φεβρουάριο 1983 ο *Επιστάτης* είχε ήδη συμπληρώσει 150 παραστάσεις.<sup>1368</sup>

Το 1982, επίσης, ανεβάστηκε έργο του Πίντερ και στη Θεσσαλονίκη. Η Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης της Ρούλας Πατεράκη παρουσίασε στο θέατρο Άδωνις το μονόπρακτο *The Collection* με τον τίτλο *Κολλεξιόν*.<sup>1369</sup> Τη μετάφραση υπέγραφε η Πατεράκη και η σκηνοθεσία ήταν του Αχιλλέα Ψαλτόπουλου.

Τον Οκτώβριο 1985 παρουσιάστηκε για τρίτη φορά στην Ελλάδα σε μετάφραση του Κώστα Σταματίου, ο *Επιστάτης*, από το Αντιθέατρο της Μαρίας Ξενουδάκη. Αξιοσημείωτο είναι ότι εκτός από τη σκηνοθεσία της παράστασης η Ξενουδάκη ανέλαβε να ερμηνεύσει και τον πρωταγωνιστικό ανδρικό ρόλο του έργου, με συμπρωταγωνιστές τους Γιάννη Ζωγράφο και Αρτώ Απαρτιάν.

Η ομάδα Θέαμα του Γιάννη Κακλέα παρουσίασε τον Νοέμβριο 1987 το *Πάρτι γενεθλίων*, σε συνεργασία με την Τιτίκα Νικηφοράκη, η οποία διέθεσε για το σκοπό αυτό το θέατρο Κάβα, ενώ επίσης ερμήνευσε και τον ρόλο της Μεγκ. Ο Κακλέας εκτός από τη σκηνοθεσία ανέλαβε και τη μετάφραση του έργου, αφαιρώντας, ωστόσο, «κάποια στοιχεία, που δεν ευνοούσαν, κατά την άποψή του, το κλίμα του εφιάλτη»,<sup>1370</sup> ο οποίος, σε συνδυασμό με τη βία, αποτελούσε το κεντρικό σημείο που αναδείχθηκε στην παράσταση. Σύμφωνα με τον Βάιο Παγκουρέλη, αυτή η «εκδοχή» μάλλον υποβάθμιζε τις άλλες πτυχές του έργου, μολονότι το ενδιαφέρον για τον θεατή «παραμένει σχεδόν ακέραιο, χάρη στην πυκνότητα και την υποβλητικότητα με τις οποίες υλοποιείται στη σκηνή η σκηνοθετική 'εκδοχή'». <sup>1371</sup> Ας σημειώσουμε ότι η Χάρης Ανταχοπούλου χορογράφησε και χόρεψε «ως είδος προλόγου» το ποίημα του

---

<sup>1367</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Γιατί Πίντερ εφέτος Θύμιο;», *Τα Νέα*, 20.9.1982 και «Ο Καρακατσάνης επιστρέφει στον Πίντερ», *Το Βήμα*, 26.9.1982.

<sup>1368</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «*Επιστάτης*: πάει καλά», *Τα Νέα*, 7.2.1983.

<sup>1369</sup> Πρόκειται για την *Επίδειξη μόδας*, όπως έχει επικρατήσει να αποκαλείται το μονόπρακτο, σύμφωνα με την μετάφραση του Βολανάκη.

<sup>1370</sup> Βλ. [Ανυπόγραφο], «Πρεμιέρα 'Γενεθλίων'. Έργο του Πίντερ αύριο στο Κάβα», *Τα Νέα*, 17.11.1987.

<sup>1371</sup> Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Σπουδή στη βία...», *Ελεύθερος Τύπος*, 30.11.1987.

Πίντερ «Μια άποψη για το πάρτι» μαζί με τον Γιώργο Νινιό,<sup>1372</sup> ένα σχόλιο που ο Παγκουρέλης βρήκε μάλλον περιττό.<sup>1373</sup>

Δύο χρόνια αργότερα, τον Δεκέμβριο 1989, το ίδιο έργο παρουσιάστηκε από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας, στη μετάφραση του Παύλου Μάτεσι, σε σκηνοθεσία Στέλιου Γούτη. Ανάμεικτα υπήρξαν τα πορίσματα της κριτικής σχετικά την παράσταση, η οποία κατά τον Γιώργο Κιτσόπουλο διατήρησε την «πιντερική άποψη [...] δίχως μετατοπίσεις σε υπερβολές και υπογραμμίσεις μακάβριες»<sup>1374</sup> και κατά τον Τριανταφύλλου υπήρξε «μια καλοστημένη παράσταση» που σεβάστηκε το ύφος του συγγραφέα.<sup>1375</sup> Η Ηρώ Βακαλοπούλου, αντίθετα, αναφερόμενη στην υπέρμετρα ρεαλιστική διάσταση της σκηνοθετικής προσέγγισης του Γούτη, εκτίμησε ότι η παράσταση «δεν κατάφερε να αποδώσει την αφηρημένη ιδιοτυπία της πιντερικής σκηνικής γλώσσας», ενώ «το πιντερικό ύφος μεταπλάστηκε σε ελληνική ηθογράφηση».<sup>1376</sup> Ο Παγιατάκης βρήκε τη σκηνοθεσία ανύπαρκτη και τους ηθοποιούς τραγικά αβοήθητους στην παράσταση ενός έργου που, κατά την άποψή του, είναι παρωχημένο και έχει πάψει να αφορά το σύγχρονο κοινό, όπως άλλωστε και το σύνολο του θεάτρου του παραλόγου.<sup>1377</sup> Παρά τις επιφυλάξεις της κριτικής το *Πάρτι γενεθλίων*, που παρουσιάστηκε στο Υπερώο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, σημείωσε σχετική επιτυχία, αφού συμπλήρωσε τον αριθμό των πενήντα παραστάσεων και το παρακολούθησαν 4.444 θεατές.<sup>1378</sup>

Μέσα στο 1991 παρουσιάστηκαν οι *Παλιοί καιροί* στη μετάφραση της Μάγιας Λυμπεροπούλου, από τρεις διαφορετικούς θιάσους, που κανένας δεν είχε την έδρα του στην Αθήνα. Στις 25 Ιανουαρίου ανεβαίνουν από το Πειραματικό Θέατρο Λάρισας στην αίθουσα του Γαλλικού Ινστιτούτου της πόλης, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Δημητρούλια. Τον Μάιο παρουσιάζονται από τον Αχιλλέα Ψαλτόπουλο και το Θέατρο Αναζήτησης στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο Θεσσαλονίκης. Η παράσταση επαναλαμβάνεται κατά τη νέα χειμερινή περίοδο, από τις 14 έως τις 20 Νοεμβρίου στο Βαφοπούλειο και από τις 23 Νοεμβρίου έως την 1<sup>η</sup> Δεκεμβρίου στο

---

<sup>1372</sup> Βλ. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «*Πάρτι γενεθλίων*», *Το Βήμα*, 10.12.1987.

<sup>1373</sup> Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Σπουδή στη βία...», ό.π.

<sup>1374</sup> Γιώργος Κιτσόπουλος, «Χάρολντ Πίντερ: *Πάρτι γενεθλίων* από το Κ.Θ.Β.Ε. στο Υπερώο», *Μακεδονία*, 20.12.1989.

<sup>1375</sup> Βλ. Αλ. Τριανταφύλλου, «Απόπειρα κατανόησης της ανθρώπινης συμπεριφοράς», *Αυριανή της Βόρειας Ελλάδας*, 18.12.1989.

<sup>1376</sup> Βλ. Ηρώ Βακαλοπούλου, «Η τελετουργία του ευνουχισμού», *Θεσσαλονίκη*, 30.12.1989.

<sup>1377</sup> Βλ. Σπύρος Παγιατάκης, «Προχωρώντας με την... όπισθεν», *Η Καθημερινή*, 14.1.1990.

<sup>1378</sup> Βλ. Ψηφιακή βιβλιοθήκη ΚΘΒΕ: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=4627>

θέατρο του Ιταλικού Μορφωτικού Ινστιτούτου. Για μια «αργή και λιγάκι στυλιζαρισμένη πιντερική σκηνοθετική άποψη» με μια άψογη «ενορχήστρωση του πιντερικού υλικού» μίλησε η Βακαλοπούλου,<sup>1379</sup> ενώ ο συντάκτης της *Μακεδονίας* αναφέρθηκε σε μια σκηνοθεσία που «προσπάθησε ν' απογυμνωθεί από περιττά στοιχεία εντυπωσιασμού και θέλησε να διατηρήσει την αμφισημία που αναπαράγει από μόνο του το κείμενο».<sup>1380</sup> Τέλος, στις 18 Οκτωβρίου 1991 πραγματοποιήθηκε η πρεμιέρα των *Παλιών καιρών* από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας, σε σκηνοθεσία Νίκου Σακαλίδη. Ας σημειώσουμε ότι το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. δεν περιορίστηκε στην παρουσίαση του έργου, αλλά οργάνωσε και θεατρικά αναλόγια αφιερωμένα στον Πίντερ. Συγκεκριμένα, ο πρώτος κύκλος των εκδηλώσεων είχε θέμα τη βία και ο δεύτερος τη μνήμη.<sup>1381</sup> Στη μοναδική κριτική που εντοπίζουμε, ο Μανώλης Πράτσικας αναφέρεται στη «μελετημένη» σκηνοθετική δουλειά του Σακαλίδη και την εντυπωσιακή σκηνική παρουσία του Άρη Λεμπεσόπουλου, της Αλεξάνδρας Σακελλαροπούλου και της Βαρβάρας Μαυρομάτη.<sup>1382</sup>

Τον Απρίλιο 1992 παρουσιάστηκε από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, ο *Επιστάτης*, και πάλι στη μετάφραση του Σταματίου, σε σκηνοθεσία Αλέκου Ουδινότη, ο οποίος ερμήνευσε και τον ρόλο του κεντρικού ήρωα, Ντέιβις, με τον Βασίλη Σεϊμένη και τον Λεωνίδα Βαρδαρό στους άλλους δύο ρόλους. Στην κριτική της, η Βακαλοπούλου μίλησε για μια καλοστημένη παράσταση που, ωστόσο, τη χαρακτήριζε η επιτήδευση στην υποκριτική και κατ' επέκταση η αδυναμία απόδοσης της ποιητικής διάστασης του έργου από τους τρεις ηθοποιούς.<sup>1383</sup> Ο *Επιστάτης* του ΚΘΒΕ παίχτηκε για είκοσι μία παραστάσεις στο Υπερώο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών και τον παρακολούθησαν 1.658 θεατές.<sup>1384</sup>

Η νεοσύστατη ομάδα Σμίλη του Βάιου Παγκουρέλη παρουσίασε τον Μάιο 1994 στο θέατρο Σημείο την παράσταση *Πίντερ και χρόνος*, που βασιζόταν στα έργα *Νύχτα*, *Παλιοί καιροί* και *Τοπίο*. Τις μεταφράσεις των έργων υπέγραψαν η Χριστίνα Μπάμπου-Παγκουρέλη και η Μάγια Λυμπεροπούλου, ενώ τη δραματουργική

<sup>1379</sup> Βλ. Ηρώ Βακαλοπούλου, «Ο 'Πιντερισμός' σε τυχερή ώρα», *Θεσσαλονίκη*, 8.5.1991.

<sup>1380</sup> [Ανυπόγραφο], «Το έργο του Πίντερ *Οι παλιοί καιροί* ανεβάστηκε από το Θέατρο Αναζήτησης», *Μακεδονία*, 20.11.1991.

<sup>1381</sup> Βλ. Κοσμάς Βίδος, «Ποικιλία στα ΔΗΠΕΘΕ τον χειμώνα», *Το Βήμα*, 10.11.1991.

<sup>1382</sup> Βλ. Μανώλης Πράτσικας, «Χάρολντ Πίντερ. *Παλιοί καιροί*», *Ημερήσιος Κήρυκας Πάτρας*, 5.11.1991.

<sup>1383</sup> Βλ. Ηρώ Βακαλοπούλου, «Ελεγεία της κλονισμένης κοινωνικής ταυτότητας», *Θεσσαλονίκη*, 11.5.1992.

<sup>1384</sup> Βλ. Ψηφιακή βιβλιοθήκη ΚΘΒΕ: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=4828>

επεξεργασία ο Βάιος Παγκουρέλης, ο οποίος είχε και την ευθύνη της σκηνοθεσίας. Η παράσταση παίχθηκε και στη Θεσσαλονίκη, στην αίθουσα του Βαφοπούλειου Πνευματικού Κέντρου τον επόμενο Οκτώβριο και ήταν, μάλιστα, η τελευταία καλλιτεχνική δουλειά του σκηνογράφου Σάββα Χαρατσίδα.

Το 1995 ανέβηκε για πέμπτη φορά στην Ελλάδα ο *Επιστάτης*, από τον θίασο Περιθώριο στο θέατρο Καισαριανής, σε σκηνοθεσία Σάββα Αζιώτη, ο οποίος υποδύθηκε και τον Ντέιβις. Τους δύο έτερους ρόλους ανέλαβαν γυναίκες ηθοποιοί, η Ελένη Βουτυρά και η Ελένη Τουσανή. Την ίδια χρονιά στο θέατρο Βεργή, παρουσιάστηκε σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Λοϊζίδα, για δεύτερη φορά στη χώρα μας, ο *Βουβός υπηρέτης*, όπως απέδωσε στα ελληνικά τον τίτλο *The Dumb Waiter* ο Νίκος Σιαφκάλης, που υπέγραψε τη μετάφρασή του.

Όπως ήδη αναφέραμε, τον Οκτώβριο του 1996 ανεβάστηκε από τον Καλλιτεχνικό Οργανισμό Φάσμα η *Προδοσία*, στη μετάφραση του Μάριου Πλωρίτη και σε σκηνοθεσία Νικαίτης Κοντούρη. Με τρεις σημαντικούς ηθοποιούς στη διανομή της –την Μαρία Κατσιαδάκη, τον Γεράσιμο Σκιαδαρέση και τον Λάζαρο Γεωργακόπουλο– η παράσταση απέσπασε θετικές κριτικές. Σύμφωνα με τον Χρηστίδη, η Κοντούρη, βασιζόμενη σε «ένα τρίο ιδιαίτερα ‘υποψιασμένων’ ηθοποιών», σκηνοθέτησε μια «σωστή» παράσταση, αναδεικνύοντας τις αρετές του έργου.<sup>1385</sup>

Στις 25 Οκτωβρίου 1996, η θεατρική εταιρία Πράξη παρουσίασε στο Θέατρο της οδού Κεφαλληνίας τους *Παλιούς καιρούς*. Η μετάφραση ήταν του Γιώργου Δεπάστα και η σκηνοθεσία του Νίκου Μαστοράκη. Η παράσταση απέσπασε αρκετές θετικές κριτικές, και για τη σκηνοθετική προσέγγιση του Μαστοράκη που κατάφερε να αναδείξει τα πολλαπλά επίπεδα του έργου, και για τις ερμηνευτικές επιδόσεις των τριών πεπειραμένων ηθοποιών: της Μπέττυς Αρβανίτη, της Σμαράγδας Σμυρναίου και του Σοφοκλή Πέππα. Ωστόσο, ο Βάιος Παγκουρέλης μίλησε για μια παρερμηνεία του κειμένου από την πλευρά του σκηνοθέτη σε συνδυασμό με μια «κάκιστη» μετάφραση, που οδήγησε σε ένα «επιφανειακό ‘ξόδεμα’ των δυνατοτήτων» των αξιόλογων ερμηνευτών.<sup>1386</sup> Τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους παρουσιάστηκε για έκτη φορά στη χώρα μας ο *Επιστάτης*, αυτή τη φορά από έναν φοιτητικό θίασο, το Bald Theatre του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ. Οι παραστάσεις

<sup>1385</sup> Μηνάς Χρηστίδης, «Η γοητεία της απειλής. *Προδοσία* του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 30.11.1996.

<sup>1386</sup> Βλ. Βάιος Παγκουρέλης, «Αδυναμία ‘ανάγνωσης’...», *Ελεύθερος Τύπος*, 12.11.1996.

πραγματοποιήθηκαν στη θεατρική σκηνή του πολυχώρου Μύλος στη Θεσσαλονίκη και η μετάφραση, η διασκευή και η σκηνοθεσία ήταν του Γρηγόρη Αποστολόπουλου.

Στις 15 Απριλίου 1997, ο θίασος Αρόδο παρουσίασε στην Αθήνα στο θέατρο Αλκμήνη, το *Πάρτι γενεθλίων*, στη μετάφραση του Παύλου Μάτεσι, σε σκηνοθεσία Άκη Δαβή. Η ερασιτεχνική ομάδα του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Ιωαννίνων παρουσίασε τον Οκτώβριο της αμέσως επόμενης χρονιάς τον *Εραστή*. Τον Μάιο 1999, ο Θεατρικός Οργανισμός Νέος Λόγος παρουσίασε, σε μια από τις πρώτες παραγωγές του, την *Επίδειξη μόδας*. Η μετάφραση, που έγινε ειδικά για την παράσταση, ήταν του Ερρίκου Μπελιέ και η σκηνοθεσία του Φώτη Μακρή. Έναν χρόνο αργότερα, στις 5.5.2000, η νεοσύστατη εταιρία θεάτρου «Η Ρόζμαρι στην Κορυφή των Λόφων» ανέβασε στον εξώστη του θεάτρου Αμόρε τον *Επιστάτη*, σε μετάφραση και σκηνοθεσία της Μαριλίτας Λαμπροπούλου.

Το 2001 θα μπορούσε να χαρακτηριστεί χρονιά αφιερωμένη στον Πίντερ, αλλά και απόηχος της διπλής επίσκεψης του συγγραφέα σε Θεσσαλονίκη και Αθήνα που είχε προηγηθεί, φέρνοντάς τον ακόμη περισσότερο στο φως της δημοσιότητας. Εκτός από την επανάληψη της *Νεκρής ζώνης* στο Απλό Θέατρο, στην οποία αναφερθήκαμε, τέσσερα επιπλέον έργα του βρετανού δραματουργού ανέβηκαν στις θεατρικές σκηνές της χώρας μας. Τον Ιανουάριο 2001 παρουσιάστηκε στο θέατρο Αλκμήνη, ο *Εραστής*, στη μετάφραση του Μίνου Βολανάκη και σε σκηνοθεσία Σωτήρη Καραμεσίνη. Το ίδιο έργο, μάλιστα, παρουσιάστηκε και στα Χανιά από την εταιρία θεάτρου Μνήμη στις 23 Μαΐου 2001, συνεχίστηκε μάλιστα και την επόμενη θεατρική σαιζόν, από τις 14 Νοεμβρίου 2001 έως τις 6 Ιανουαρίου 2002. Χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Παύλου Μάτεσι, ενώ η σκηνοθεσία και η εικαστική αντίληψη ήταν του Μιχάλη Βιρβιδάκη. Σύμφωνα με την κριτική της Σωτηρίας Ματζίρη, οι δύο ηθοποιοί του Εργαστηρίου Θεατρικής Παιδείας και Υποκριτικής Τέχνης του Βιρβιδάκη –ο Παναγιώτης Χρυσανθόπουλος και η Δέσποινα Πολλαναγνωστάκη– κατάφεραν να κρατήσουν το ενδιαφέρον των θεατών «μόνο με το λόγο, τη φωνή, τις σιωπές και την κίνησή τους, στο ελάχιστο άδειο εμβαδόν δύο συνεχόμενων δωματίων».<sup>1387</sup>

Στις 12.10.2001 πραγματοποιήθηκε η πρεμιέρα της *Προδοσίας* στο θέατρο Κάτια Δανδουλάκη από τον θεατρικό οργανισμό Δρώμενα, σε μετάφραση και σκηνοθεσία του Σταμάτη Φασουλή. Σύμφωνα με τον Γεωργουσόπουλο και τον

---

<sup>1387</sup> Βλ. Σωτηρία Ματζίρη, «Ζευγαρικά αδιέξοδα στην αγγλική επαρχία», *Ελευθεροτυπία*, 1.4.2002.

Χρηστίδη, ο Φασουλής κατάφερε να ανταποκριθεί στις δυσκολίες της πιντερικής γλώσσας συνθέτοντας μια επιτυχή μετάφραση του έργου, αλλά και να καθοδηγήσει τους τρεις βασικούς ηθοποιούς σε ερμηνείες σπάνιας ποιητικότητας.<sup>1388</sup> Λίγες μέρες αργότερα, στις 31.10.2001 ο καλλιτεχνικός οργανισμός Θεατρική Διαδρομή παρουσίασε στο θέατρο Κατερίνας Βασιλάκου τον *Επιστάτη*, στη μετάφραση του Σταματίου, σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαλακόπουλου και Ιωάννας Μιχαλακοπούλου. Αυτήν τη φορά ο Μιχαλακόπουλος (Άστον στην παράσταση του Καρακατσάνη το 1982) ανέλαβε τον ρόλο του Ντέιβις, προσφέροντας μια ερμηνεία «πλούσια, πολύπτυχη και λεπτοαργημένη»,<sup>1389</sup> χωρίς να υποπέσει στην παγίδα της υπερβολής ή της γραφικότητας,<sup>1390</sup> σε απόλυτη αρμονία με τις εξίσου αξιόλογες ερμηνείες του Μίμη Χρυσομάλλη και του Γιάννη Θωμά.

Στις 4.1.2002 ο θεατρικός οργανισμός Νέος Λόγος παρουσίασε στο θέατρο Φούρνος την παράσταση *Δεν θέλω να ξέρω τίποτα*, βασισμένη σε κείμενα των Μπρεχτ και Πίντερ. Ας σημειώσουμε ότι πρόκειται για τη δεύτερη σκηνοθεσία του Φώτη Μακρή πάνω σε κείμενα του Πίντερ, μετά την *Επίδειξη μόδας* το 1999. Στη διάρκεια της ίδιας θεατρικής σαιζόν, τον Φεβρουάριο 2002, η θεατρική εταιρία Πράξη παρουσίασε στο Θέατρο της οδού Κεφαλληνίας την *Επιστροφή* στη μετάφραση του Μίνου Βολανάκη και σε σκηνοθεσία Νίκου Μαστοράκη. Πρόκειται για τη δεύτερη σκηνοθεσία του Μαστοράκη σε έργο του βρετανού δραματουργού, και μάλιστα σε συνεργασία με τον ίδιο θεατρικό οργανισμό. Μια σκηνοθεσία που για κάποιους κριτικούς «σεβάστηκε το κείμενο, τα στησίματα, τις εκρήξεις λόγου, τις παύσεις και τις σιωπές, τα εύγλωττα αποσιωπητικά»,<sup>1391</sup> ρίχνοντας φως στο «υποκείμενο»<sup>1392</sup> του έργου, ενώ για άλλους υπήρξε φλύαρη, χωρίς να ανταποκρίνεται «στη λιτότητα της σκηνικής αμεσότητας του Πίντερ».<sup>1393</sup> Θετικά υπήρξαν, κατά κύριο λόγο, τα σχόλια για τις ερμηνείες, ενώ δεν έλειψαν και οι εχθρικές φωνές που αμφισβήτησαν –για ακόμη μια φορά– τη βαθύτερη ουσία του πιντερικού κόσμου.<sup>1394</sup>

---

<sup>1388</sup> Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Το παρελθόν του μέλλοντος», *Τα Νέα*, 12.11.2001 και Μηνάς Χρηστίδης, «Ο Σταμάτης συναντά τον Χάρολντ», *Ελευθεροτυπία*, 3.11.2001.

<sup>1389</sup> Βλ. Αδριανός Γεωργίου, «Ακροβασία μεταξύ ρεαλισμού και αλληγορίας», *Ραδιοτηλεόραση*, 8-14.12.2001.

<sup>1390</sup> Βλ. Μηνάς Χρηστίδης, «Ο Πίντερ είναι πάντα εδώ», *Ελευθεροτυπία*, 8.12.2001.

<sup>1391</sup> Δημήτρης Τσατσούλης, «Από την επιστροφή του Χ. Πίντερ στην εξοχή του Μ. Κριμπ», *Ημερησία*, 20-21.4.2002.

<sup>1392</sup> Βλ. Καλλιόπη Ραπανάκη, «*Η επιστροφή*», *Νίκη*, 5.5.2002.

<sup>1393</sup> Βλ. Γιώργος Παναγουλόπουλος, «*Η επιστροφή*», *Ελεύθερος*, 1.4.2002.

<sup>1394</sup> Βλ. Γιώργος Παναγουλόπουλος, ό.π. και Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Όταν ο λόγος του Πίντερ γίνεται... μόδα», *Ελεύθερος Τύπος*, 19.3.2002.

Το 2003 η θεατρική ομάδα Νάμα παρουσίασε το μονόπρακτο *The Dumb Waiter*<sup>1395</sup> στη σκηνή black box του θεάτρου Επί Κολωνώ. Ήταν το τρίτο ανέβασμα του έργου στην Ελλάδα, αυτή τη φορά σε μετάφραση και σκηνοθεσία του Γιώργου Παλούμπη, η προσέγγιση του οποίου, σύμφωνα με την Ειρήνη Μουντράκη, βασίστηκε κυρίως στον λόγο του συγγραφέα και απέφυγε τις υπερβολές.<sup>1396</sup>

Η παραγωγή της Γενικής Θεαμάτων, *Ωραία χρόνια*<sup>1397</sup> που έκανε πρεμιέρα στις 12.11.2004 είναι η δεύτερη σκηνοθεσία, αλλά και μετάφραση, του Σταμάτη Φασουλή πάνω σε έργο του Πίντερ. Αυτή τη φορά έπαιξε ο ίδιος τον ρόλο του Ντίλι, με συμπρωταγωνίστριες την Καρουφυλλιά Καραμπέτη ως Άννα και την Όλια Λαζαρίδου ως Κέιτ. Τα σχόλια των κριτικών ως προς το σκηνοθετικό αποτέλεσμα υπήρξαν αντικρουόμενα, φαίνεται πάντως ότι ο Φασουλής έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στα χιουμοριστικά σημεία του έργου, βασιζόμενος σε ένα επιφανειακό διάβασμά του.<sup>1398</sup> Ας σημειώσουμε ότι η πλειοψηφία της κριτικής στάθηκε στην ευαισθησία της ερμηνείας της Λαζαρίδου, την οποία και ξεχώρισε.

Περίπου έναν μήνα αργότερα, στις 13.12.2004, δόθηκε η πρεμιέρα του *Εραστή* από το εργαστήριο καλλιτεχνικής δημιουργίας Νοσταλγία, στο θέατρο Σχεδία. Η σκηνοθεσία ήταν της Τώνιας Ράλλη και χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του Βολανάκη. Η τελευταία παράσταση της διαδρομής μας είναι το *Καμπαρέ των σκουπιδιών*, που ανέβηκε στις 2.12.2005 από την ομάδα Altera Pars και ήταν βασισμένη σε συρραφή κειμένων των Πίντερ και Μπρεχτ. Η ιδέα και η σκηνοθεσία ήταν του Πέτρου Νάκου, ο οποίος, σύμφωνα με τον Πολενάκη, συνέθεσε ένα «επιθετικό» καμπαρέ που μέσω της μουσικής, του χορού και των καταγιστικών εικόνων είχε ως στόχο «να ξυπνήσει τον σύγχρονο θεατή», παρουσιάζοντάς του «σε φόρμα θεατρική, όλα όσα τερατώδη συμβαίνουν σήμερα στον κόσμο γύρω μας».<sup>1399</sup>

---

<sup>1395</sup> Ο Γιώργος Παλούμπης επέλεξε να μην μεταφράσει τον τίτλο στα ελληνικά.

<sup>1396</sup> Βλ. Ειρήνη Μ. Μουντράκη, «*The Dumb Waiter* στο Θέατρο Επί Κολωνώ. Νέες προσπάθειες...», περ. *Αντί*, τχ. 806, 23.1.2004.

<sup>1397</sup> Πρόκειται για το έργο *Old Times* που είχε ανεβαστεί επτά φορές ως τότε στην Ελλάδα, πάντα με τον τίτλο *Παλιοί καιροί*, όπως το είχε μεταφράσει αρχικά η Μάγια Λυμπεροπούλου

<sup>1398</sup> Βλ. Στέλλα Λοΐζου, «Σκέρτσα με σάλι», *Το Βήμα*, 28.11.2004 και Όλγα Μοσχοχωρίτου, «Τένεσι Ουΐλιαμς απέναντι σε Χάρολντ Πίντερ», *Ημερησία*, 11.12.2004.

<sup>1399</sup> Βλ. Λεάνδρος Πολενάκης, «Ματιά σε τρεις παραστάσεις (Ξενόπουλος, Σω και Πιντερομπρέχτ)», *Η Αυγή*, 15.1.2006.



## 5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ<sup>1400</sup>

---

<sup>1400</sup> Διατυπώνονται εδώ μερικές γενικές παρατηρήσεις, καθώς τα επιμέρους συμπεράσματα βρίσκονται στο τέλος κάθε κεφαλαίου.



Η διαδρομή του Πίντερ, ως δραματουργού, από τις αρχικές επιφυλάξεις στην πλήρη αποδοχή και καταξίωση στη χώρα μας, θα λέγαμε ότι υπήρξε προδιαγεγραμμένη. Ωστόσο, η καχυποψία της κριτικής απέναντι στον βρετανό δραματουργό εκφράστηκε μάλλον εντονότερα σε σύγκριση με άλλους εκπροσώπους του θεάτρου του παραλόγου στην Ελλάδα. Το ότι αυτοί οι συγγραφείς, όπως σημειώνει η Έφη Βαφειάδη, «ούτε ομάδα ούτε σχολή αποτελούν»,<sup>1401</sup> δικαιολογεί σε ένα πρώτο επίπεδο και τη διαφορετική τους πρόσληψη, η οποία ενδεχομένως στο μέλλον θα αποτελέσει αντικείμενο συγκριτικών εργασιών. Όσον αφορά τον Πίντερ, αυτό που κυρίως «ενόχλησε» την κριτική και επηρέασε την άποψη του κοινού, είναι η προτίμησή του στην απεικόνιση μιας πραγματικότητας ορατής και οικείας μακριά από παράδοξα συμβάντα τοποθετημένα σε ου-τοπικά πλαίσια. Αυτήν την απτή πραγματικότητα παρουσίασε και χλεύασε ο Πίντερ, μέσω της ιδιαίτερης γραφής του, αποφεύγοντας κάθε υπαινιγμό σε μια κάποια αισιόδοξη προοπτική.

Οι πρώτες παραστάσεις των έργων του Πίντερ, αν και αποτελούν σημαντικές ψηφίδες της ιστορίας του θεάτρου του παραλόγου στην Ελλάδα, ελάχιστα επηρέασαν την πρόσληψη του συγγραφέα, εφόσον απευθύνθηκαν σε ένα περιορισμένο, κατά βάση νεανικό, κοινό. Η ουσιαστική γνωριμία ενός ευρύτερου κοινού αλλά και της κριτικής με τον Πίντερ έγινε μέσω των παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης. Η διαμεσολάβηση της σκηνοθετικής ματιάς του Κουν φαίνεται να άμβλυνε τις αρχικές αιχμηρές αντιδράσεις της κριτικής απέναντι σε ένα είδος θεάτρου που αδυνατούσε να «αποκωδικοποιήσει» και κατά συνέπεια να αποδεχθεί. Η εξαιρετική επιτυχία του *Επιστάτη* –χωρίς να υπονοούμε ότι δεν συνδέεται με τις δραματουργικές αρετές του ίδιου του κειμένου– οφείλεται κατά μεγάλο μέρος στην προσέγγιση του Κουν σε συνδυασμό με την ερμηνεία του Καρακατσάνη, πράγμα που επικυρώνεται από το γεγονός ότι αντίστοιχη επιτυχία δεν γνώρισε το έργο ακόμα και σε πολύ μεταγενέστερες σκηνοθεσίες του. Από την πρώτη στιγμή, λοιπόν, ο Κουν διέψευσε την πεποίθηση κάποιων κριτικών ότι το θέατρο του Πίντερ, στενά συνδεδεμένο με τη χώρα προέλευσής του, αφορά μόνον το βρετανικό κοινό.

Βεβαίως, ο Κουν δεν κατάφερε διαμιάς να υπερνικήσει τις αντιστάσεις που προκάλεσε το ανοίκειο περιεχόμενο της πιντερικής δραματουργίας. Η αδυναμία ταύτισης του έλληνα θεατή με τους περιθωριακούς ήρωες του Πίντερ και τις ακραίες, ακατανόητες καταστάσεις που βίωναν, αποδόθηκε στην απόσταση της ελληνικής από

---

<sup>1401</sup> Βλ. Έφη Βαφειάδου-Ταυρίδου, «Το θέατρο του παραλόγου στην Ελλάδα», ό.π., σ. 54.

τη βρετανική κοινωνία, την οποία χαρακτήριζε υποτίθεται η παρακμή και η ηθική κατάπτωση. Ειδικά στην περίπτωση του πολύ πιο «προκλητικού» *Γυρισμού*, η πλειοψηφία της κριτικής όχι μόνο αρνήθηκε να εμβαθύνει στο έργο ή να εντοπίσει κάποιο κρυμμένο «πίσω» κείμενο, αλλά υπήρξε χαρακτηριστικά αφοριστική, επικαλούμενη επιχειρήματα ηθικής τάξεως και καταγγέλλοντας τον συγγραφέα για αμοραλισμό αλλά και έλλειψη λογικής συγκρότησης. Αυτή η απόσταση από τον ορθό λόγο, η «ακατανόησια» που χαρακτήριζε τα έργα του Πίντερ –χαρακτήρες που δεν αποκαλύπτουν το παρελθόν τους, που δεν λογοδοτούν για τα κίνητρά τους που δεν αντιδρούν με βάση τη λογική στις ακραίες συνθήκες του, κατά τα άλλα, καθημερινού τους βίου– πυροδότησε αντιδράσεις ακόμα και από προοδευτικές φωνές της κριτικής.

Αδιαμφισβήτητα, ο Κουν ήταν ο σκηνοθέτης που όχι μόνο σύστησε τον Πίντερ στο ελληνικό κοινό αλλά και υποστήριξε τη σπουδαιότητα της δραματουργίας του, χωρίς ενδοιασμούς, ακόμα και εν μέσω αντίξοων συνθηκών, αν θυμηθούμε το ανέβασμα του *Πάρτι γενεθλίων* στην περίοδο της στρατιωτικής δικτατορίας. Αντίστοιχα, θα λέγαμε ότι ο Μίνως Βολανάκης συνέβαλλε στην καθιέρωση του βρετανού δραματουργού στη χώρα μας. Μυημένος στη σύγχρονη αγγλική δραματουργία και ειδικότερα στο θέατρο του Πίντερ, αλλά και εμπνευσμένος μεταφραστής της αγγλικής γλώσσας, γνώστης της βρετανικής κουλτούρας και του τρόπου ζωής, λειτούργησε ως ιδανικός διαμεσολαβητής στην προσέγγιση του πιντερικού κόσμου. Ο Βολανάκης ανέδειξε τις θεατρικές αρετές των έργων του Πίντερ και απέδειξε με τις σκηνοθεσίες του ότι οι πιντερικοί ήρωες δεν είναι κούφια σχεδιαγράμματα ανθρώπων αλλά μπορούν να έχουν υπόσταση και βάθος. Οι παραστάσεις του στηρίζονταν σε μια καθαρή αισθητική άποψη που εξασφάλιζε την κατάλληλη ατμόσφαιρα μέσα στην οποία μπορούσαν να υπάρξουν οι ήρωες των έργων, ενώ η «κατάλληλη» διανομή και η λιτότητα στην υποκριτική προσέγγιση των ρόλων ήταν οι δύο παράμετροι που συνέβαλλαν στην αναπαράσταση αυτού του τόσο απομακρυσμένου από τα καθ' ημάς πιντερικού κόσμου.

Δεν είναι τυχαίο ότι οι παραστάσεις του *Ασήμαντου πόνου* και της *Επίδειξης μόδας* στο ΚΘΒΕ, όπως και της *Επιστροφής* που ανέβασε με τον θίασο Αλεξανδράκη-Γαληνέα, αποτελούν στις μέρες μας σημεία αναφοράς και, κατά τη γνώμη μας, υποδείγματα σκηνοθετικής ερμηνείας του Πίντερ. Το Φεστιβάλ Πίντερ, από την άλλη μεριά, θα πρέπει να καταχωρηθεί ως ανεπιτυχής έστω απόπειρα –χωρίς την αρωγή κάποιου κρατικού φορέα– εμβάθυνσης στη δραματουργία του βρετανού συγγραφέα.

Μετά την καίρια συμβολή του Βολανάκη στην πρόσληψη του Πίντερ στην Ελλάδα, ο Αντώνης Αντύπας ήταν εκείνος που παρακολούθησε με επιμονή και μετέφερε στην ελληνική σκηνή την πιο πρόσφατη συγγραφική παραγωγή του Πίντερ. Η συστηματική ενασχόληση του Αντύπα με την πιντερική δραματουργία υπήρξε μια μακροχρόνια και συνειδητή επιλογή. Η δε συμβολή του στην καθιέρωση και καταξίωση του Πίντερ είναι αναμφισβήτητη. Μια μεγάλη μερίδα του αθηναϊκού κοινού παρακολούθησε τις παραστάσεις του Απλού Θεάτρου και γνώρισε άπαιχτα στη χώρα μας έργα του Πίντερ που ερμηνεύθηκαν από πολύ σημαντικούς έλληνες ηθοποιούς. Ταυτόχρονα, εμβάθυνε στη δραματουργία του και εξοικειώθηκε με βασικά θεωρητικά κείμενα που συνδέονται με αυτήν, μέσω των πολύ αξιόλογων έντυπων προγραμμάτων του καλλιτεχνικού οργανισμού.

Οι σκηνοθεσίες του Αντύπα είχαν στο κέντρο της προβληματικής τους τον λόγο του συγγραφέα –τον ρυθμό της γλώσσας, τις παύσεις, τις σιωπές, τη μουσικότητα που προέκυπτε από τον συνδυασμό τους– χωρίς αυτό να μεταφράζεται αναγκαστικά σε μια στείρα προσκόλληση στο κείμενο. Η αισθητική που πρότεινε ήταν πάντα κοντά στις επιταγές του έργου, χωρίς να επιδιώκει την αναπαραγωγή κάποιας «αγγλικής» ατμόσφαιρας, παραπέμποντας σε ένα περιβάλλον άλλοτε οικείο και άλλοτε απομακρυσμένο από την πραγματικότητα του θεατή, πάντοτε όμως αναγνωρίσιμο. Η κατάλληλη διανομή επισημάνθηκε ως προϋπόθεση για την προσέγγιση των έργων του Πίντερ και από τον Αντύπα, ο οποίος στηρίχθηκε σε ηθοποιούς που είχαν την ικανότητα και μόνο με την παρουσία τους να «φωτίσουν» τους συχνά απόκρυφους χαρακτήρες του Πίντερ.

Ο Νίκος Διαμαντής είναι, επίσης, ένας σκηνοθέτης που φρόντιζε να επανέρχεται στην καλλιτεχνική του πορεία σε έργα του βρετανού δραματουργού. Επέλεξε να ασχοληθεί με τελείως διαφορετικά μεταξύ τους δραματικά κείμενα και να «πειραματιστεί» πάνω στον τρόπο της σκηνικής τους απόδοσης. Έχοντας στη διάθεση του έναν χώρο περιορισμένων δυνατοτήτων, επικεντρώθηκε στην κατάλληλη διαμόρφωσή του, προκειμένου να επιτύχει την ουσιαστικότερη εμπλοκή του κοινού στην εκάστοτε παράσταση. Αντιμετωπίζοντας το κείμενο ως μοναδικό οδηγό, θέλησε να αναδείξει τις σχέσεις των ηρώων και να αποδώσει την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα του κάθε έργου.

Καθοριστική ήταν και η συμβολή του Νίκου Χουρμουζιάδη και της Πειραματικής Σκηνής της «Τέχνης», στην περεταίρω γνωριμία του κοινού της Θεσσαλονίκης με το θέατρο του Πίντερ. Ο Χουρμουζιάδης μέσα από συστηματική

δουλειά πάνω στον λόγο του Πίντερ, κατάφερε να αναδείξει το ιδιαίτερο χιούμορ του συγγραφέα, να βρει τις ισορροπίες ανάμεσα στη δραματική δύναμη του λόγου του και τη διαρκή υπονόμευσή του από τους ίδιους τους ήρωες των έργων.

Ο Λευτέρης Βογιατζής, τέλος, ασχολήθηκε με τον Πίντερ σε μια χρονική περίοδο που τα έργα του αποτελούσαν πια στη χώρα μας μία από τις πιο δημοφιλείς επιλογές των ελεύθερων θιάσων. Η παράσταση που παρουσίασε στο αθηναϊκό κοινό δεν ήταν απλώς το πρώτο ελληνικό ανέβασμα του *Τέφρα και σκιά*, ήταν μία σκηνοθετική πρόταση που περιλάμβανε την αναλυτική μέθοδο του Βογιατζή πάνω στον λόγο μέσα σε ένα σκηνικό πλαίσιο που παρέπεμπε σε μια εκτός χρόνου και τόπου πραγματικότητα, καθιστώντας το έργο οικουμενικό.

Από το σύνολο των παραστάσεων που μελετήσαμε στην παρούσα διατριβή, ελάχιστες ήταν εκείνες που απομακρύνθηκαν από μια καθαρά ρεαλιστική προσέγγιση των έργων. Η παράσταση του Βογιατζή, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε και το *Ένας ασήμαντος πόνος* στη σκηνοθεσία του Βολανάκη, όπου υπογραμμίστηκε η ιδέα της θεατρικής σύμβασης, αποτελούν εξαιρέσεις. Η *Βουνίσια γλώσσα* του Διαμαντή, από την άλλη, επικεντρώθηκε κυρίως στην ανάδειξη της έντασης των εικόνων που το κείμενο κατάφερε να εμπνεύσει. Στην ίδια κατηγορία θα μπορούσε να προσμετρηθεί και το ανέβασμα του *Δωματίου* από τον Κολλάτο, ωστόσο, στην προκειμένη περίπτωση το σκηνικό αποτέλεσμα μάλλον διαστρέβλωσε την ουσία του έργου.

Το ερώτημα, λοιπόν, προκύπτει σχεδόν φυσικά. Είναι τα ίδια τα έργα του Πίντερ που υπαγορεύουν στους σκηνοθέτες μια ρεαλιστικού τύπου προσέγγιση ή πρόκειται για την «εύκολη λύση»; Βεβαίως, δεν είναι εφικτό –και θα ήταν λάθος– να δοθεί μια συνολική απάντηση στο ερώτημα αυτό. Το καλλιτεχνικό όραμα του σκηνοθέτη σε συνδυασμό με την άποψή του για το θέατρο, την παιδεία του, τις καταβολές του, αλλά και την εποχή στην οποία δραστηριοποιείται, αποτελούν παράγοντες που διαφοροποιούν την κάθε περίπτωση. Σίγουρα ο φόβος της «προδοσίας» του κειμένου αποτέλεσε ανασταλτικό παράγοντα για απόπειρες πιο τολμηρών ανεβασμάτων, ένας φόβος που ενισχύθηκε υποχρεωτικά –ακόμα και σε επίπεδο υποσυνειδήτου– από το γεγονός ότι επρόκειτο για τα έργα ενός εν ζωή συγγραφέα.

Άλλωστε, είναι γνωστό ότι ο Πίντερ<sup>1402</sup> υπήρξε αμείλικτος απέναντι σε σκηνοθέτες –ακόμα και διεθνούς διαμετρήματος–<sup>1403</sup> που θεώρησε ότι παραβίασαν τα όρια που έθεταν τα έργα του. Σε συνέντευξή του στον Μάνθο Κρίσπη, ήδη το 1965, δήλωνε χαρακτηριστικά ότι ως συγγραφέας δεν μπορεί να θυσιάσει το σύνολο του έργου του «για τις σπάνιες εμπνεύσεις ενός σκηνοθέτη».<sup>1404</sup> Από την άλλη μεριά, ο ίδιος ομολογούσε ότι «είναι παραδοσιακός, ότι έχει στο μυαλό του το προσκηνιακό θέατρο (proscenium theatre) όταν γράφει, ότι δεν ενδιαφέρεται για καινούριες φόρμες και ότι προτιμά τα νατουραλιστικά σκηνικά», ενώ όπως παρατηρεί η Σακελλαρίδου, ακόμα και τα έργα που έγραψε μετά το 1967 ακολουθούν τα χνάρια της γνωστής μπεκετικής παράδοσης, χωρίς «οι σκηνικοί πειραματισμοί του» να «προχωρούν στη διατύπωση μιας νέας σκηνικής πρότασης».<sup>1405</sup> Σύμφωνα με την ίδια θεωρητικό, ο Πίντερ, ειδικότερα στην τελευταία συγγραφική του περίοδο από την οποία προέκυψαν τα πολιτικά του έργα, εκδήλωσε συστηματικά μια υποβόσκουσα παλιότερη τάση του: την επιθυμία άσκησης ιδεολογικού έλεγχου στα «παραστασιακά κείμενα» των έργων του.<sup>1406</sup> Προεκτείνοντας την παρατήρηση της Σακελλαρίδου, θα λέγαμε ότι ο Πίντερ με τις δηλώσεις του, τις υποδειγματικές αναγνώσεις και τις σκηνοθεσίες έργων του, άσκησε τελικά έλεγχο και στη σκηνική ερμηνεία των δραματικών του κειμένων, περιορίζοντας ενδεχομένως απόπειρες ρηξικέλευθων, αντισυμβατικών αισθητικών προτάσεων.

Το γεγονός ότι ο ίδιος ο Πίντερ ήταν και σκηνοθέτης των έργων του αλλά και το ότι από τα μέσα της δεκαετίας του '60 ο Πίτερ Χολ χρίστηκε ο «επίσημος» πιντερικός σκηνοθέτης,<sup>1407</sup> δημιούργησαν μια παράδοση σκηνοθεσιών που

---

<sup>1402</sup> Είναι γνωστό ότι ο Πίντερ ενδιαφερόταν και παρακολουθούσε τα ανεβάσματα των έργων του, ακόμα και εκτός του Ηνωμένου Βασιλείου, όπως επίσης ότι είχε ισχυρή άποψη σε σχέση με το πώς πρέπει να ανεβαίνουν αυτά. Όταν θεωρούσε ότι μια σκηνοθεσία πρότεινε κάτι το εντελώς αδικαιολόγητο για το έργο του, αρνούσαν να δώσει τα δικαιώματα. Βλ. Νίνος Φένεκ Μικελίδης, *Harold Pinter. Κείμενα και συνεντεύξεις*, Αθήνα: Κέδρος, 2006, σσ. 49-51.

<sup>1403</sup> Ας θυμηθούμε τις διαστάσεις που είχε πάρει η διένεξη του Πίντερ με τον Λουκίνο Βισκόντι (Luchino Visconti) για το ανέβασμα των *Παλιών καιρών* σε θέατρο της ιταλικής πρωτεύουσας. Ο τίτλος σχετικού άρθρου στο *Βήμα* είναι αποκαλυπτικός: [Ανυπόγραφο], «Ο Πίντερ κατηγορεί τον Βισκόντι ότι μετέτρεψε τους *Παλιούς καιρούς* σε πορνογράφημα», *Το Βήμα*, 12.5.1973, βλ. επίσης Σπύρος Παγιατάκης, «Οι *Παλιοί καιροί* στη Ρώμη. Πίντερ: Δεν είναι το έργο μου αυτό που παρουσίασε ο Βισκόντι», *Τα Νέα*, 21.5.1973.

<sup>1404</sup> Μάνθος Κρίσπη, «Χ. Πίντερ: ο *Γυρισμός*. Σκέψεις γύρω από το τελευταίο έργο του», ό.π.

<sup>1405</sup> Βλ. Ελση Σακελλαρίδου, «Οι υπαρξιακές πόρτες του Πίντερ», ό.π., σ. 32.

<sup>1406</sup> Βλ. Elizabeth Sakellaridou, «Audience Control, British Political Theatre and the Pinter Method», *Gramma*, τχ. 2, Θεσσαλονίκη: Aristotle University of Thessaloniki, 1994, σσ. 159-170.

<sup>1407</sup> Ο ίδιος ο Πίντερ υποστήριξε αυτήν την άποψη σε συνεντεύξεις του, κάποιες εκ των οποίων φιλοξενούνται, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '60, και στον ελληνικό ημερήσιο Τύπο: Βλ. ενδεικτικά: [Ανυπόγραφο], «Συγγραφέας και σκηνή. Μία συνομιλία με τον Χάρολντ Πίντερ», *Το*

λειτούργησαν και εξακολουθούν να λειτουργούν ως παραστασιακό Παράδειγμα, ακόμα και εκτός βρετανικών συνόρων. Ο Χολ έδινε μεγάλο βάρος στη «λεκτική ακρίβεια», τον ρυθμό της γλώσσας, τη διάρκεια των «παύσεων» και των «σιωπών», απόψεις που ήταν γνωστές από νωρίς και στη χώρα μας.<sup>1408</sup> Από την άλλη μεριά, η παράδοση του Θεάτρου Τέχνης επηρέασε τον τρόπο πρόσληψης του Πίντερ από τη νέα γενιά ελλήνων σκηνοθετών, και ίσως ευθύνεται για τη θεμελίωση και μιας «εθνικής σχολής» στη σκηνοθεσία του συγκεκριμένου συγγραφέα. Ενδεικτικό είναι ότι ο *Επιστάτης* παρουσιάστηκε δεύτερη φορά στη χώρα μας δεκαέξι χρόνια μετά την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, και μάλιστα σε σκηνοθεσία του Καρακατσάνη. Για το δεύτερο ανέβασμα του *Πάρτι γενεθλίων* χρειάστηκε να περάσουν δεκαοκτώ χρόνια, ενώ ο *Γυρισμός* ανέβηκε με τον τίτλο *Επιστροφή* μετά από δέκα χρόνια, ένα σχετικά σύντομο διάστημα, ακριβώς επειδή ο σκηνοθέτης που το ανέλαβε, ο Μίνως Βολανάκης, ήταν ήδη εξοικειωμένος με το έργο του βρετανού δραματουργού και είχε ανεβάσει το συγκεκριμένο έργο με τον θίασο Oxford Playhouse ήδη από το 1966.

Μετά από τα παραπάνω, θεωρούμε ότι για να δημιουργηθούν οι συνθήκες για πιο καινοτόμες προσεγγίσεις του θεάτρου του Πίντερ απαιτείται, εκτός από την προσωπική τόλμη και την ύπαρξη ενός σκηνοθετικού οράματος, το ξεπέραςμα του παλιού και η δημιουργία ενός καινούριου Παραδείγματος που θα λειτουργήσει ως βάση για την άνθιση αντίστοιχων σκηνοθετικών προτάσεων. Η ιδέα αυτή, σχετίζεται και με το ξεπέραςμα του, πολυσυζητημένου και επαναλαμβανόμενου στις κριτικές, επιθέτου «πιντερικός», ο οποίος υποδεικνύει στα σκηνοθετικά εγχειρήματα την ύπαρξη κάποιας ακαθόριστης ατμόσφαιρας μυστηρίου και απειλής, εμπλουτισμένης με παύσεις, σιωπές και με χαρακτήρες που υπονοούν περισσότερα από όσα λένε.

Παρά το γεγονός ότι το ευρύ κοινό κατά κανόνα έρχεται σε επαφή με έναν θεατρικό συγγραφέα μέσα από τις παραστάσεις των έργων του, δεν θα μπορούσαμε να αγνοήσουμε τη συμβολή των εκδόσεων των κειμένων στη διαδικασία της πρόσληψης. Στην περίπτωση του Πίντερ, μέχρι τον Ιανουάριο 2006 επτά<sup>1409</sup> ήταν συνολικά τα έργα του που είχαν κυκλοφορήσει από δύο ελληνικούς εκδοτικούς

---

*Βήμα*, 30.9.1968 και [Ανυπόγραφο], «Αυτοκριτική συγγραφώς. Μία συνομιλία με τον Χάρολντ Πίντερ», *Το Βήμα*, ό.π.

<sup>1408</sup> Βλ. ενδεικτικά [Ανυπόγραφο], «Συγγραφέας και σκηνή. Μία συνομιλία με τον Χάρολντ Πίντερ», ό.π.

<sup>1409</sup> Στην πραγματικότητα πρόκειται για οκτώ δραματικά κείμενα εάν προσθέσουμε και την πρώτη έκδοση του *Δωματίου* από την Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης το 1962, στην οποία έχουμε ήδη αναφερθεί, ωστόσο πρόκειται για μια έκδοση περιορισμένης κυκλοφορίας.

οίκους,<sup>1410</sup> ενώ κάποια κεντρικής σημασίας κείμενα, όπως η *Επιστροφή*, παραμένουν ακόμα και σήμερα ανέκδοτα. Παράλληλα, όμως, υπάρχει η δημοσίευση πολλών μονόπρακτων σε περιοδικά (*Θέατρο*, *Η Λέξη*, *Θεατρικά Τετράδια*).<sup>1411</sup> Η πολύ σημαντική προσφορά των εκδόσεων Δωδώνη στη γνωριμία του ελληνικού κοινού με τον Πίντερ αποτελεί αδιαμφισβήτητο γεγονός και είναι αξιοσημείωτο ότι ήδη οι τόμοι με αριθμό 2 και 10 της σειράς «Παγκόσμιο Θέατρο», είναι το *Πάρτι γενεθλίων*<sup>1412</sup> και *Ο εραστής* μαζί με τη *Συλλογή*<sup>1413</sup> αντίστοιχα, όλα σε μετάφραση του Παύλου Μάτεσι. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι, κυρίως τα τελευταία χρόνια, όπως διαπιστώσαμε και στα κεφάλαια που προηγήθηκαν, την ευθύνη έκδοσης των δραματικών κειμένων ανέλαβαν οι ίδιοι οι θεατρικοί οργανισμοί που ανέβασαν Πίντερ. Προσέφεραν στο κοινό πλούσια προγράμματα<sup>1414</sup> που, εκτός από αναλυτικές εισαγωγές και σημαντικά άρθρα, περιλάμβαναν συχνά τα κείμενα των έργων σε αξιολογικές ελληνικές μεταφράσεις.<sup>1415</sup> Με αυτόν τον τρόπο καλύφθηκε ένα σημαντικό μέρος της ανέκδοτης ως τότε δραματικής παραγωγής του συγγραφέα. Η μελέτη του συνόλου της ελληνικής εκδοτικής δραστηριότητας που συνδέεται με το έργο του βρετανού δραματουργού, σε συνδυασμό με τις ανέκδοτες ακόμη μεταφράσεις, θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο περαιτέρω έρευνας που θα συνέβαλλε με επιπλέον στοιχεία στην αποτύπωση της διαδικασίας της πρόσληψής του στη χώρα μας.

Όλα τα παραπάνω, δεν αναιρούν τα συμπεράσματα που ήδη έχουμε καταγράψει σε σχέση με την εγκυρότητα ή την καλλιτεχνική αξία των προσεγγίσεων της πιντερικής δραματουργίας από τους έλληνες σκηνοθέτες που μελετήσαμε. Απλώς, επισημαίνουν τις ενδεχόμενες προκλήσεις που τα κείμενα αυτά εμπεριέχουν, ανοίγοντας καινούργιες προοπτικές που είναι θέμα χρόνου να αποκαλυφθούν. Ας μην ξεχνάμε, ωστόσο, ότι το θέατρο του Πίντερ έχει αναμφίβολα στο κέντρο του τον ηθοποιό. Η δική του ερμηνεία –όπως αποδείχθηκε και από την έρευνά μας– αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο της παράστασης, καθορίζοντας την αυθεντικότητά της. Τα λόγια

---

<sup>1410</sup> Πρόκειται για τις εκδόσεις Δωδώνη και Ιθάκη, ενώ από το 2011 προστίθενται στον κατάλογο και οι εκδόσεις Ηριδανός. Οι εκδόσεις Λαβύρινθος και Καστανιώτης, αναλαμβάνοντας τα προγράμματα των αντίστοιχων παραστάσεων, συνέβαλαν στην έκδοση τριών έργων του Πίντερ (*Τέφρα και σκιά*, *Τοπίο* και *Σιωπή*). Ωστόσο, δεν τις συγκαταλέγουμε στην παραπάνω καταμέτρηση γιατί δεν πρόκειται για ανεξάρτητες εκδόσεις έργων. Βλ. Βιβλιογραφία, κεφ. 8.

<sup>1411</sup> Βλ. Βιβλιογραφία, κεφ. 8.

<sup>1412</sup> Δυστυχώς, δεν αναγράφεται χρονολογία έκδοσης του βιβλίου. Σύμφωνα με την έρευνά μας, η πιθανή χρονολογία έκδοσής του είναι το 1970.

<sup>1413</sup> Σύμφωνα με τον κατάλογο της Εθνικής Βιβλιοθήκης η χρονολογία έκδοσής του είναι το 1970.

<sup>1414</sup> Βλ. Λίνα Ρόζη, «Σύγχρονη ευρωπαϊκή και αμερικανική δραματουργία», *Ελευθεροτυπία*, 20.4.2001.

<sup>1415</sup> Βλ. Βιβλιογραφία, κεφ. 8.

του Μένη Κουμανταρέα περιγράφουν ανάγλυφα αυτήν την κυρίαρχη εικόνα του ουσιωδώς «πιντερικού» ηθοποιού, όπως αυτή αναδύεται από τη μνήμη του:

Και μιας και ο λόγος για τον Πίντερ, μου είναι δύσκολο να προσπεράσω τον τρόπο που ο Καρακατσάνης παίζει τον Επιστάτη με το γνωστό φάλτσο της φωνής του χωρίς όμως μούτες και ευκολίες, ακροβατώντας ανάμεσα σε κωμωδία και δράμα. Για να μην πω τίποτα για τη γοητεία της Πιττακή στον *Γυρισμό* με τη φωτεινή της παρουσία ανάμεσα στη σκοτεινή παρουσία των αντρών. Είναι πάντως περίεργο ότι ενώ ο συγγραφέας αυτός, ο Πίντερ, με απορροφά την ώρα της παράστασης, ύστερα από λίγες ώρες τον έχω ξεχάσει. Ίσως να μην είμαι αρκετά άγγλος ή μπορεί οι ηθοποιοί που τον έπαιξαν να είναι πολύ έλληνες.<sup>1416</sup>

Αν και το ερώτημα που θέτει ο Κουμανταρέας είναι ρητορικό, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η απάντησή του περικλείεται σε μια απλή παρατήρηση: σχεδόν μισό αιώνα μετά τον *Επιστάτη* του Θεάτρου Τέχνης, ο Πίντερ εξακολουθεί να ανεβαίνει στις ελληνικές σκηνές ως ένας σύγχρονος κλασικός πια, ενώ το αν εγκρίθηκαν ή απορρίφθηκαν στο παρελθόν τα έργα του αποτελεί απλώς μια λεπτομέρεια στην Ιστορία του Θεάτρου της χώρας μας.

---

<sup>1416</sup> Μένης Κουμανταρέας, «Έμπρός ξεκίνα, πες τους γλυκά τους αναπαίστους», *Η Λέξη*, τχ. 199, Ιανουάριος-Μάρτιος 2009, σ. 26.

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**



## **Α. ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ**



## 1. ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ<sup>1417</sup>

### 1.1. ΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ (*The Room*, 1957)

#### 1.1.1. Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης

Θέατρο Αθηνών

9.1.1961

Μετάφραση: Κώστας Αλεξόπουλος

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Κολλάτος

Σκηνικά:<sup>1418</sup> Λεωνίδας Χρηστάκης

Διανομή: Μαριέττα Ριάλδη (Κυρία Χαντ), Δημήτρης Βαλτζής, Αθηνά Μερτύρη, Κώστας Καραγιώργης, Πάνος Βασιλειάδης, Μάκης Καβουριάρης.

Παίχτηκε για μία παράσταση μαζί με τα μονόπρακτα *Το γκρίζο πουλόβερ* του Τέο Σαλαπασίδη και *Μαγεία* της Μ. Κέλλυ.

#### 1.1.2. Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης

Αίθουσα Γαλλικού Λυκείου Θεσσαλονίκης

3.4.1962

Μετάφραση: Έφη Αθανασίου

Σκηνοθεσία: Κυριαζής Χαρατσάρης

Σκηνικά: Θανάσης Νέτας

Διανομή: Πέρη Ποράβου (Κυρία Χουντ [sic]), Σταύρος Παπαδόπουλος (Κύριος Χουντ [sic]), Άκης Αναγνώστου (Κύριος Κιντ), Ρούλα Πατεράκη (Κυρία Σαντς), Γιάννης Κώστογλου (Κύριος Σαντς), Κήπος Δεβλέτογλου (Ρίλει).

Παίχτηκε στις 3,4,6,10,11, 13.4.1962, μαζί με τα μονόπρακτα *Το ποδόσφαιρο* του Ντίνου Ταξιάρχη και *Η αρκούδα* του Άντον Τσέχοφ, κάτω από τον γενικό τίτλο *Τρεις μορφές, τρεις εικόνες*.

#### 1.1.3. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»

Θέατρο Αμαλία, Θεσσαλονίκη<sup>1419</sup>

28.1.2006

Μετάφραση: Δημήτρης Ναζίρης

Σκηνοθεσία: Νίκος Χουρμουζιάδης

Σκηνικά-κοστούμια: Ιωάννα Μανωλεδάκη

Φωτισμοί: Στράτος Κουτράκης

Διανομή: Έφη Σταμούλη (Ρόουζ), Νίκος Λύτρας (Μπερτ), Δημήτρης Ναζίρης (κος Κιντ), Μαρίτα Τσαλκιτζόγλου (κα Σαντς), Κυριάκος Δανιηλίδης (κος Σαντς), Θανάσης Ζέρβας (Ρίλει).

Παίχτηκε σε ενιαίο πρόγραμμα με το μονόπρακτο *Ένας ασημαντος πόνος*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Ο άγνωστος εχθρός*.

---

<sup>1417</sup> Πηγές: Κέντρο μελέτης και έρευνας του Ελληνικού θεάτρου-Θεατρικό μουσείο, ΕΛΙΑ, δημοσιεύματα στον Τύπο, αρχεία και ιστότοποι θεάτρων. Πήραμε, επίσης, υπόψη την παραστασιογραφία που επιμελήθηκε η Άννα Καρναβά και εμπεριέχεται στο πρόγραμμα της παράστασης *Τέφρα και σκιά*.

<sup>1418</sup> Όταν στο πρόγραμμα και στα δημοσιεύματα δεν γίνεται αναφορά στα κοστούμια, θεωρούμε ότι ο σκηνογράφος είχε την ευθύνη και των κοστούμιών.

<sup>1419</sup> Όπου δεν αναφέρεται τόπος, είναι η Αθήνα. Στις άλλες περιπτώσεις διευκρινίζεται η πόλη, όταν αυτή δεν περιλαμβάνεται στο όνομα του θιάσου ή της αίθουσας.

## **1.2. ΕΝΑΣ ΑΣΗΜΑΝΤΟΣ ΠΟΝΟΣ** (*A Slight Ache*, 1958)

### **1.2.1. Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης**

Θέατρο Θυμέλη

18.3.1963

Μετάφραση: Κωστούλα Μητροπούλου

Σκηνοθεσία: Κυριαζής Χαρατσάρης

Σκηνικά: Κάτια Μητροπούλου

Διανομή: Πέρη Ποράβου (Φλόρα), Νίκος Βλαχόπουλος (Έντουαρντ), Κυριαζής Χαρατσάρης (Σπιρτοπώλης).

Παίχτηκε στις 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25.3.1963, μαζί με τα μονόπρακτα *Ωρα για το γεύμα* του Τζον Μόρτιμερ και *Γέρικο ηλιοτρόπιο και πιρουέτες* της Κωστούλας Μητροπούλου, κάτω από τον γενικό τίτλο *Πρόσωπα σε χρόνο και χώρο*.

### **1.2.2. Θεατρική ομάδα Συλλ. Σπουδαστ. Ανωτ. Βιομηχανικής Σχολής Πειραιώς** (Φοιτητική Εβδομάδα)

Δημοτικό Θέατρο Πειραιά

13.2.1967

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Δανίκας-Μιχάλης Μούζας

Σκηνικά: Χρήστος Γιαταγάνας

Μουσική: Λάκης Βλαβιανός

Διανομή: Λύντια Βασιλειάδη-Γραββάνη, Γιώργος Ζέριγγας, Γιώργος Φούρλιας.

### **1.2.3. Ζωντανό Θέατρο**

Θέατρο Έλσας Βεργή

6.12.1971

Μετάφραση: Κωστούλα Μητροπούλου

Σκηνοθεσία: Συλλογική

Σκηνοθετική επιμέλεια: Πάνος Παπαϊωάννου

Σκηνικά: Θεοδόσης Δαυλός

Διανομή: Ακτή Δρίνη (Φλώρα), Ασημάκης Γιαννόπουλος (Έντουαρντ), Πάνος Παπαϊωάννου (Σπιρτοπώλης).

Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Η συλλογή*.

### **1.2.4. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος**

Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών-Κεντρική Σκηνή

14.2.1976

Μετάφραση: Τάκης Καλφόπουλος

Σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης

Σκηνικά-κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος

Διανομή: Δέσπω Διαμαντίδου (Φλώρα), Βασίλης Διαμαντόπουλος (Έντουαρτ), Γιώργος Φουρνιαδάκης (Σπιρτάς).

Παίχτηκε σε ενιαίο πρόγραμμα μαζί με το μονόπρακτο *Επίδειξη μόδας*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Δύο «απιστίες»*.

### **1.2.5. Θέατρο Πανελλήνιο**

21.11.1992

Μετάφραση-σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης

Σκηνικά: Γιώργος Πάτσας

Κοστούμια: Λουκία

Διανομή: Κάκια Αναλυτή (Φλώρα), Ηλίας Λογοθέτης (Έντουαρντ).  
Παίχτηκε σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, μαζί με τα μονόπρακτα *Νάνοι*, *Εραστής* και *Επίδειξη μόδας*, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Πίντερ.<sup>1420</sup> Παίχτηκε σε επανάληψη μαζί με τον *Εραστή* στις 21.11.1992, με Έντουαρντ τον Βασίλη Διαμαντόπουλο και Σπυρτά τον Βασίλη Στογιαννίδη που αντικαταστάθηκε στη συνέχεια από τον Αλέξανδρο Κομπόγιωργα.

### 1.2.6. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»

Θέατρο Αμαλία, Θεσσαλονίκη

28.1.2006

Μετάφραση: Δημήτρης Ναζίρης

Σκηνοθεσία: Νίκος Χουρμουζιάδης

Σκηνικά-κοστούμια: Ιωάννα Μανωλεδάκη

Φωτισμοί: Στράτος Κουτράκης

Διανομή: Μένη Κυριάκογλου (Φλώρα), Νίκος Λύτρας (Έντουαρντ), Θανάσης Ζέρβας (Σπυρτοπόλης).

Παίχτηκε σε ενιαίο πρόγραμμα με το μονόπρακτο *Το δωμάτιο*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Ο άγνωστος εχθρός*.

## 1.3. Ο ΕΠΙΣΤΑΤΗΣ (*The Caretaker*, 1959)

### 1.3.1. Θέατρο Τέχνης

4.3.1966

Μετάφραση: Κώστας Σταματίου

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά: Σόφη Ζαραμπούκα

Διανομή: Στέλιος Καυκαρίδης/Νίκος Μπουσδούκος (Μικ), Ηλίας Λογοθέτης/Νίκος Χαραλάμπους (Άστον), Θύμιος Καρακατσάνης (Νταϊήβις).

Το καλοκαίρι του 1969 παίχτηκε στο θέατρο Χατζώκου στη Θεσσαλονίκη, ενώ σε επανάληψη παίχτηκε στο υπόγειο του Ορφέα κατά τη χειμερινή περίοδο 1969-1970, σε εναλλασσόμενο πρόγραμμα με το *Πάρτυ γενεθλίων*.

### 1.3.2. Νέα Ελληνική Σκηνή

Θέατρο Αλάμπρα

9.10.1982

Μετάφραση: Κώστας Σταματίου

Σκηνοθεσία: Κώστας Μπάκας

Σκηνικά: Νίκος Στεφάνου

Διανομή: Τάκης Χρυσικάκος (Μικ), Γιώργος Μιχαλακόπουλος (Άστον), Θύμιος Καρακατσάνης (Νταϊήβις).

### 1.3.3. Αντιθέατρο

30.10.1985

Μετάφραση: Κώστας Σταματίου

Σκηνοθεσία: Μαρία Ξενουδάκη

Σκηνικά-κοστούμια: Κώστας Βελινόπουλος

Μουσική επιμέλεια: Άρης Τασούλης

<sup>1420</sup> Δεν είναι απολύτως βέβαιο ότι πραγματοποιήθηκε η παράσταση με τη συγκεκριμένη διανομή, η σχετική πληροφορία προέρχεται από ανακοίνωση του θιάσου και δεν έχει διασταυρωθεί από άλλη πηγή, βλ. σχετικά υποκεφάλαιο 3.2.5.

Διανομή: Γιάννης Ζωγράφος (Μικ), Αρτώ Απαρτιάν (Άστον), Μαρία Ξενουδάκη (Ντείβις).

#### **1.3.4. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος**

17.4.1992

Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών-Υπερώο

Μετάφραση: Κώστας Σταματίου

Σκηνοθεσία: Αλέκος Ουδινότης

Σκηνικά-κοστούμια: Τίτι Κυριακίδου

Μουσική: Ιωσήφ Παπαδάτος

Διανομή: Βασίλης Σεϊμένης (Μικ), Λεωνίδα Βαρδαρός (Άστον), Αλέκος Ουδινότης (Νταϊβις).

#### **1.3.5. Θίασος Περιθώριο**

Θέατρο Καισαριανής

2.1.1995

Σκηνοθεσία: Σάββας Αξιώτης,

Σκηνικά-κοστούμια: Σάββας Πασχαλίδης

Διανομή: Σάββας Αξιώτης, Ελένη Βουτυρά, Ελένη Τουσάνη.

#### **1.3.6. Θεατρ. Ομάδα Τμ. Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ Bald Theatre**

«Δωμάτιο» του πολυχώρου Μύλος, Θεσσαλονίκη

Δεκέμβριος 1996

Μετάφραση-διασκευή-σκηνοθεσία: Γρηγόρης Αποστολόπουλος

Σκηνικά: Ανδρέας Σκούρτης

Μουσική επιμέλεια: Κώστας Αποστολόπουλος

Στις 10-12.5.1997 παίχτηκε σε επανάληψη στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο Θεσσαλονίκης.

#### **1.3.7. Εταιρία θεάτρου «Η Ρόζμαρι στην κορυφή των λόφων»**

Θέατρο Αμόρε

5.5.2000

Μετάφραση-σκηνοθεσία: Μαριλίτα Λαμπροπούλου

Σκηνικά-κοστούμια: Ρούλα Ακαλέστου

Μουσική: Νίκος Κυπουργός

Διανομή: Γιάννης Τσορτέκης (Μικ), Ιερώνυμος Καλετσάνος (Άστον), Ρένος Μάντης (Ντείβις).

#### **1.3.8. Καλλιτεχνικός Οργανισμός Θεατρική Διαδρομή**

Θέατρο Κατερίνας Βασιλάκου

31.10.2001

Μετάφραση: Κώστας Σταματίου

Σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαλακόπουλος-Ιωάννα Μιχαλακοπούλου

Σκηνικά-κοστούμια: Απόστολος Βέττας

Φωτισμοί: Νίκος Καβουκίδης

Μουσική επιμέλεια: Νίκος Τουλιάτος

Διανομή: Γιάννης Θωμάς (Μικ), Μίμης Χρυσομάλλης (Άστον), Γιώργος Μιχαλακόπουλος (Νταϊβις).

#### **1.4. Ο ΓΥΡΙΣΜΟΣ** (*The Homecoming*, 1964)

##### **1.4.1. Θέατρο Τέχνης**

4.3.1967

Μετάφραση: Κώστας Σταματίου

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά: Σόφη Ζαραμπούκα

Διανομή: Δημήτρης Χατζημάρκος, (Μαξ), Μίμης Κουγιουμτζής (Λέννυ), Νίκος Χαραλάμπους (Σαμ), Γιάννης Μόρτζος (Τζο), Νεκτάριος Βουτέρης (Τέντυ), Ρένη Πιττακή (Ρουθ).

##### **1.4.2. Θίασος Αλέκου Αλεξανδράκη-Νόνικας Γαληνέα**

Θέατρο Κάππα

8.10.1977 (με τίτλο *Η επιστροφή*)

Μετάφραση-σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης

Σκηνικά: Διονύσης Φωτόπουλος

Διανομή: Βασίλης Διαμαντόπουλος (Μαξ), Νίκος Κούρκουλος (Λέννυ), Γιώργος Μοσχίδης (Σαμ), Γιάννης Σιώπης (Τζού), Αλέκος Αλεξανδράκης (Τέντ), Νόνικα Γαληνέα (Ρουθ).

##### **1.4.3. Θεατρική Εταιρία Πράξη**

Θέατρο οδού Κεφαλληνίας

16.2.2002 (με τίτλο *Η επιστροφή*)

Μετάφραση: Μίνως Βολανάκης

Σκηνοθεσία: Νίκος Μαστοράκης

Σκηνικά-κοστούμια: Εύα Νάθενα

Μουσική επιμέλεια: Νίκος Μαστοράκης

Κίνηση: Μαρία Αλβανού

Φωτισμοί: Αλέκος Αναστασίου

Διανομή: Γιάννης Βόγλης (Μαξ), Στέλιος Μαινάς (Λέννυ), Μπάμπης Γιωτόπουλος (Σαμ), Κώστας Μάνος (Τζού), Άλκη Παναγιωτίδης (Τέντ), Μπέττυ Αρβανίτη (Ρουθ).

#### **1.5. ΠΑΡΤΙ ΓΕΝΕΘΛΙΩΝ** (*The Birthday Party*, 1957)

##### **1.5.1. Θέατρο Τέχνης**

11.12.1969

Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά: Σάββας Χαρατσίδης

Διανομή: Σπύρος Κωνσταντόπουλος (Πητ), Αγγέλικα Καπελλαρή (Μεγκ), Μίμης Κουγιουμτζής (Στάνλεϋ), Ρένη Πιττακή (Λούλου), Γιώργος Λαζάνης (Γκόλντμπεργκ), Γιάννης Μόρτζος (Μακ Καν).

##### **1.5.2. Ομάδα Θέαμα**

Θέατρο Κάβα

18.11.1987

Μετάφραση-σκηνοθεσία: Γιάννης Κακλέας

Σκηνικά-κοστούμια: Μανόλης Παντελιδάκης

Μουσική επιμέλεια: Ιάκωβος Δρόσος

Χορογραφία-κίνηση: Χάρις Ανταχοπούλου  
Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος  
Διανομή: Μιχάλης Κωστόπουλος (Πητ), Τιτίκα Νικηφοράκη (Μεγκ), Γιώργος Νινιός (Στάνλεϋ), Αννέτα Παπαθανασίου (Λούλου), Γιάννης Κακλέας (Γκόλντμπεργκ), Στέλιος Πέτσος (Μακ Καν).

### **1.5.3. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος**

Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών-Υπερώ

9.12.1989

Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις

Σκηνοθεσία: Στέλιος Γούτης

Σκηνικά-κοστούμια: Ρένα Γεωργιάδου

Μουσική: Κώστας Βόμβολος

Διανομή: Κώστας Ματσακάς (Πητ), Μιράντα Οικονομίδου (Μεγκ), Χάρης

Τσιτσάκης (Στάνλεϋ), Λίλια Παλάντζα (Λούλου), Αλέκος Ουδινότης

(Γκόλντμπεργκ), Βασίλης Σεϊμένης (Μακ Καν).

### **1.5.4. Θίασος Αρόδο**

Θέατρο Αλκμήνη

15.4.1997

Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις

Σκηνοθεσία: Άκης Δαβής

Σκηνικά-φωτισμοί: Ηλίας Λεδάκης

Κοστούμια: Χαρά Χαραλάμπους

Κίνηση: Μαρία Αγγέλου

Διανομή: Κώστας Ξυκομηνός (Πητ), Ελένη Δεμερτζή (Μεγκ), Νίκος Παυλίτινας

(Στάνλεϋ), Μαρία Πανουργιά (Λούλου), Άκης Δαβής (Γκόλντμπεργκ), Χρήστος

Βερβερούδης (Μακ Καν).

### **1.5.5. Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα**

Απλό Θέατρο

8.12.2005

Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις

Σκηνοθεσία: Αντώνης Αντύπας

Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου

Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος

Διανομή: Γιώργος Μωρόγιαννης (Πητ), Ράνια Οικονομίδου (Μεγκ), Λαέρτης

Βασιλείου (Στάνλεϋ), Μαρία Καλλιμάνη (Λούλου), Γιάννης Τσορτέκης

(Γκόλντμπεργκ), Γιάννης Καρατζογιάννης (Μακ Καν).

## **1.6. Ο ΕΡΑΣΤΗΣ (The Lover, 1962)**

### **1.6.1. Θίασος Ρεπερτορίου Νίκου Χατζίσκου-Τιτίκας Νικηφοράκη**

Θέατρο Κάβα

Δεκέμβριος 1969

Μετάφραση: Δέσπω Διαμαντίδου

Σκηνοθεσία: Νίκος Χατζίσκος

Σκηνικά-κοστούμια: Λαλούλα Χρυσικοπούλου

Μουσική επιμέλεια: Μύρτα Πολύζου

Διανομή: Νίκος Χατζίσκος (Ρίτσαρντ), Δάφνη Σκούρα (Σάρα), Βασίλης Πολίτης (Τζων).

Παίχτηκε μαζί με τη *Μήδεια* του Ζαν Ανούιγ.

### **1.6.2. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»**

Δ.Ε.Θ, Αίθουσα «Αιμίλιος Ριάδης», Θεσσαλονίκη

5.3.1983

Μετάφραση: Δέσπω Διαμαντίδου

Σκηνοθεσία: Νίκος Χουρμουζιάδης

Σκηνικά-κοστούμια: Ιωάννα Μανωλεδάκη

Μουσική επιμέλεια: Αίγλη Χαβά-Βάγια

Διανομή: Νίκος Σεργιανόπουλος (Ρίτσαρντ), Σοφία Φιλίππιδου (Σάρα), Στράτος Τρίπκος (Τζων).

Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Νυχτερινό σχολείο*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Πρόσωπα και προσωπεία*.

### **1.6.3. Θίασος Διπλούς Έρωσ**

Θέατρο Αμόρε

24.3.1984

Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις

Σκηνοθεσία: Μιχαήλ Μαρμαρινός

Σκηνικά-κοστούμια: Βαγγέλης Βρασιβανόπουλος

Μουσική επιμέλεια: Ιάκωβος Δρόσος

Διανομή: Μιχαήλ Μαρμαρινός (Ρίτσαρντ), Μαρία Σταύρακα (Σάρα), Μιχάλης Βιρβιδάκης

(Τζων), (Μ. Βιρβιδάκης, Β. Γαρδενιώτη/Α. Μπρούσκου, Μ. Μαρμαρινός, Μ. Σταύρακα: φωνές-πρόσωπα με μάσκα και μαριονέτες). Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Νύχτα* και με μερικές εμβόλιμες εικόνες-πράξεις. Παίχτηκε σε επανάληψη στις 8.11.1984.

### **1.6.4. Θέατρο Πανελλήνιο**

2.4.1992

Μετάφραση-σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης

Σκηνικά: Γιώργος Πάτσας

Κοστούμια: Λουκία

Διανομή: Κατερίνα Βασιλάκου (Σάρα), Τάκης Χρυσικάκος/Φίλιππος Σοφιανός (Ρίτσαρντ), Νίκος Καραγεώργος/Γιώργος Γιαννακόπουλος (Τζων).

Παίχτηκε σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο, μαζί με τα έργα *Νάνοι*, *Ένα ασήμαντος πόνος* και *Επίδειξη μόδας*, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Πίντερ. Παίχτηκε σε επανάληψη μαζί με το *Ένας ασήμαντος πόνος* στις 21.11.1992, με αλλαγές στη διανομή: Φίλιππος Σοφιανός/Ιωσήφ Λιζάρδης (Ρίτσαρντ), Νίκος Καραγεώργος/Στέφανος Κοσμίδης (Τζων).

### **1.6.5. Θέατρο Γκραγκάντα**

27.2.1997

Μετάφραση: Μίνως Βολανάκης

Σκηνοθεσία: Νίκη Τριανταφυλλίδη

Σκηνικά: Θάνος Μπεγνής-Βασίλης Τσιρογιάννης

Μουσική επιμέλεια: Ζωή Μεσσάρη

Φωτισμοί: Νίκος Σκλάβος

Φωτογραφίες: Ανδρέας Σμαραγδής  
Διανομή: Κώστας Καστανάς (Ρίτσαρντ), Νίκη Τριανταφυλλίδη (Σάρα), Αντώνης Παλιόπουλος (Τζων), Ζωή Μεσσάρη (η Σάρα νέα).  
Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Ένα για τον δρόμο*.

#### **1.6.6. Ερασιτεχνική Ομάδα του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων**

Θέατρο Καμπέριο  
Οκτώβριος 1998  
Σκηνοθεσία: Όλγα Ευαγγελάτου  
Σκηνικά-κοστούμια: Ειρήνη Μάνθου, Όλγα Ευαγγελάτου  
Μουσική επιμέλεια: Νίκος Γκόγκας  
Μουσική σύνθεση: Νίκος Μπατσής  
Φωτισμοί: Βαγγέλης Νέτης  
Διανομή: Νίκος Γκόγκας (Ρίτσαρντ), Ειρήνη Μάνθου (Σάρα), Νίκος Παναγιώτου (Γαλατάς).

#### **1.6.7. Θέατρο Αλκμήνη**

Ιανουάριος 2001  
Μετάφραση: Μίνως Βολανάκης  
Σκηνοθεσία: Σωτήρης Καραμεσίνης  
Κοστούμια: Romeo Gigli  
Σκηνικά αντικείμενα: Λάκης Γαβαλάς  
Φώτα σκηνικού: Jacopo Foggini  
Μουσική: Αικατερίνη Καραμεσίνη  
Φωτισμοί: Ελευθερία Ντεκώ  
Διανομή: Αλέκος Συσσοβίτης (Ρίτσαρντ), Ναταλία Καποδίστρια (Σάρα).

#### **1.6.8. Εταιρία Θεάτρου Μνήμη**

Θέατρο Απέναντι από το Μουσείο, Χανιά  
23.5.2001  
Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις  
Σκηνοθεσία και εικαστική αντίληψη: Μιχάλης Βιρβιδάκης  
Διανομή: Παναγιώτης Χρυσανθόπουλος (Ρίτσαρντ/Τζων), Δέσποινα Πολλαναγνωστάκη (Σάρα).  
Παίχτηκε σε επανάληψη στις 14.11.2001-6.1.2002.

#### **1.6.9. Εργαστήρι Καλλιτεχνικής Δημιουργίας Νοσταλγία**

Θέατρο Σχεδία  
13.12.2004  
Μετάφραση: Μίνως Βολανάκης  
Σκηνοθεσία: Τώνια Ράλλη  
Σκηνικά: Ελένη Φαρδελλά-Μαριάννα Αθανασιάδου  
Μουσική: Στάθης Νταφαλιάς  
Διανομή: Σωκράτης Ράτσης (Ρίτσαρντ), Μαρία Κωνσταντάκη (Σάρα), Κωνσταντίνος Κουτσολέλος (Τζων).

### **1.7. TO BOYBO ΓΚΑΡΣΟΝΙ (*The Dumb Waiter*, 1957)**

#### **1.7.1. Θεατρικό Εργαστήρι**

1971

Μετάφραση: Μίμης Κωστόπουλος  
Σκηνοθεσία: Δημήτρης Κωνσταντινίδης  
Σκηνικά: Νίκος Απέργης  
Φωτισμοί: Γιώργος Λακουμέντας  
Διανομή: Στράτος Αλεξίου, Πέτρος Κυρίμης.  
Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Νόστιμο ζαχαρωτό* του Ίσραελ Χόροβιτς.

### **1.7.2. Θεατρικό Σχήμα**

Θέατρο Βεργή  
1995 (με τίτλο *Ο βουβός υπηρέτης*)  
Μετάφραση: Νίκος Σιαφκάλης  
Σκηνοθεσία: Λεωνίδα Λοιζίδης  
Σκηνικά: Δέσποινα Βολίδη  
Διανομή: Γιώργος Σπανόπουλος, Δημήτρης Σαραβάνος.

### **1.7.3. Θεατρική Ομάδα Νάμα**

Θέατρο Επί Κολωνώ  
2003 (με τίτλο *The Dumb Waiter*)  
Μετάφραση-σκηνοθεσία: Γιώργος Παλούμπης  
Σκηνικά: Γιώργος Χατζηνικολάου  
Φωτισμοί: Αντώνης Παναγιωτόπουλος  
Μουσική: Κώστας Αρβανίτης  
Διανομή: Πέτρος Αποστολόπουλος (Γκας), Στάθης Σταμουλακάτος (Μπεν).

## **1.8. Η ΣΥΛΛΟΓΗ (*The Collection*, 1961)**

### **1.8.1. Ζωντανό Θέατρο**

Θέατρο Έλσας Βεργή  
6.12.1971  
Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις  
Σκηνοθεσία: Συλλογική  
Σκηνοθετική επιμέλεια: Πάνος Παπαϊωάννου  
Σκηνικά: Θεοδόσης Δαυλός  
Διανομή: Πάνος Παπαϊωάννου (Τζέημς), Ακτή Δρίνη (Στέλλα), Νίκος Πόγκας (Μπιλλ), Χρήστος Κελαντώνης (Χάρρυ).  
Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Ένας ασήμαντος πόνος*.

### **1.8.2. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος**

Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών-Κεντρική Σκηνή  
14.2.1976 (με τίτλο *Επίδειξη μόδας*)  
Μετάφραση-σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης  
Σκηνικά-κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος  
Διανομή: Αλέκος Πέτσος/Αλέκος Ουδινότης (Χάρρυ), Γιάννης Βόγλης (Τζαίημς), Μαίρη Χρονοπούλου (Στέλλα), Φαίδων Γεωργίτσης (Μπιλλ).  
Παίχτηκε σε ενιαίο πρόγραμμα μαζί με το μονόπρακτο *Ασήμαντος πόνος*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Δύο «απιστίες»*.

### **1.8.3. Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης**

Θέατρο Άδωνις, Θεσσαλονίκη  
1982 (με τίτλο *Κολλεξίόν*)

Μετάφραση: Ρούλα Πατεράκη  
Σκηνοθεσία: Αχιλλέας Ψαλτόπουλος  
Σκηνικά-κοστούμια: Κώστας Βελινόπουλος  
Διανομή: Καίτη Σαμαρά, Πάνος Ματαράγκας, Πάνος Δεληκανλής, Άκης Δαβής,  
(βίντεο: Κική Ευθυμιάδου, Γιώργος Μακρυγιάννης, Ανδρέας Τσάφος, Αντώνης  
Καίντας).

#### **1.8.4. Θέατρο Ελνζέ**

9.3.1991 (με τίτλο *Επίδειξη μόδας*)  
Μετάφραση-σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης  
Σκηνικά: Γιώργος Πάτσας  
Διανομή: Γιώργος Χριστοδούλου (Τζαίμς), Μηνάς Κωνσταντόπουλος (Χάρρυ),  
Κατερίνα Βασιλάκου (Στέλλα), Αντώνης Δημητρίου (Μπιλλ).  
Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Νάνοι*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Δύο αινίγματα*.  
Είχε ανακοινωθεί επανάληψη του έργου το 1992 στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Πίντερ,  
στο θέατρο Πανελλήνιο, με Χάρρυ τον Μηνά Κωνσταντόπουλο και Στέλλα την  
Κατερίνα Βασιλάκου, ωστόσο δεν είναι βέβαιο αν ολοκληρώθηκε τελικά ο  
προγραμματισμός του Φεστιβάλ.

#### **1.8.5. Θεατρικός Οργανισμός Νέος Λόγος**

Θέατρο της Άνοιξης  
3.5.1999 (με τίτλο *Επίδειξη μόδας*)  
Μετάφραση: Ερρίκος Μπελιές  
Σκηνοθεσία: Φώτης Μακρής  
Σκηνικά: Κέλλυ Βρετού  
Κοστούμια: Deux Hommes (Γρηγόρης Τριανταφύλλου, Δημήτρης Αλεξάκης)  
Μουσική επιμέλεια: Ιάκωβος Δρόσος  
Φωτισμοί: Τάσος Ζαφειρόπουλος  
Διανομή: Βαγγέλης Κτενάς (Harry), Γιώργος Σχινάς (James), Στέλλα Κρούσκα  
(Stella), Πέτρος Νάκος (Bill).

### **1.9. ΠΑΛΙΟΙ ΚΑΙΡΟΙ (Old Times, 1970)**

#### **1.9.1. Θέατρο Τέχνης**

3.4.1973  
Μετάφραση: Μάγια Λυμπεροπούλου  
Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν  
Σκηνικά-κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης  
Επιμέλεια φωτισμών: Μίμης Κουγιουμτζής  
Επιμέλεια τραγουδιών: Ρηγιώ Παπανικόλα  
Διανομή: Μίμης Κουγιουμτζής (Ντήλυ), Ρένη Πιττακή (Κέητ), Έφη Ροδίτη (Άννα).

#### **1.9.2. Θίασος Καθρέφτης**

Θέατρο Κάβα  
1982  
Μετάφραση: Πέπη Οικονομοπούλου, Δημήτρης Οικονόμου  
Σκηνοθεσία: Πέπη Οικονομοπούλου  
Σκηνικά: Γιώργος Πάτσας  
Διανομή: Δημήτρης Οικονόμου (Ντήλυ), Πέπη Οικονομοπούλου (Κέητ), Κατερίνα  
Καραγιάννη (Άννα).

### **1.9.3. Πειραματικό Θέατρο Λάρισας**

Αίθουσα του Γαλλικού Ινστιτούτου Λάρισας

25.1.1991

Μετάφραση: Μάγια Λυμπεροπούλου

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Δημητρούλιας

Σκηνικά: Στέλλα Κακαβά

Μουσική: Μιχάλης Μπότσιοις

Διανομή: Κική Συννεφακοπούλου, Φανή Αδαμίδου, Δημήτρης Δημητρούλιας.

### **1.9.4. Θέατρο Αναζήτησης Θεσσαλονίκης**

Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο

Μάιος 1991

Μετάφραση: Μάγια Λυμπεροπούλου

Σκηνοθεσία-σκηνικά: Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

Διανομή: Μαρία Κεχρή (Καίητ), Κατερίνα Ψαρρά (Άννα), Γιάννης Κιντάπογλου (Ντήλυ).

Η παράσταση παίχτηκε σε επανάληψη στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο στις 14-20.11.1991 και στη συνέχεια στο θέατρο του Ιταλικού Μορφωτικού Ινστιτούτου στις 23.11.1991-1.12.1991.

### **1.9.5. ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας**

18.10.1991

Μετάφραση: Μάγια Λυμπεροπούλου

Σκηνοθεσία: Νίκος Σακαλίδης

Σκηνικά-κοστούμια: Αφροδίτη Κουτσοδάκη

Μουσική επιμέλεια: Ιάκωβος Δρόσος

Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος

Διανομή: Αλεξάνδρα Σακελλαροπούλου (Κέιτ), Άρης Λεμπεσόπουλος (Ντίλι), Βαρβάρα Μαυρομάτη (Άννα).

### **1.9.6. Θεατρική ομάδα Σμίλη**

Θέατρο Σημείο

11.5.1994

Μετάφραση: Χριστίνα Μπάμπου-Παγκουρέλη, Μάγια Λυμπεροπούλου

Δραματουργική επεξεργασία-σκηνοθεσία: Βάιος Παγκουρέλης

Σκηνικά-κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης

Διανομή: Μανώλης Ιωνάς, Σοφία Λιάκου, Σουλτάνα Νικολαΐδου.

Η παράσταση είχε τον γενικό τίτλο *Πίντερ και χρόνος* και ήταν βασισμένη στα έργα *Νύχτα*, *Παλιοί καιροί* και *Τοπίο*. Παίχθηκε σε επανάληψη στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο Θεσσαλονίκης τον Οκτώβριο 1994.

### **1.9.7. Θεατρική Εταιρία Πράξη**

Θέατρο οδού Κεφαλληνίας

25.10.1996

Μετάφραση: Γιώργος Δεπάστας

Σκηνοθεσία: Νίκος Μαστοράκης

Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος

Μουσική επιμέλεια: Νίκος Μαστοράκης

Διανομή: Σμαράγδα Σμυρναίου (Καίητ), Μπέττυ Αρβανίτη (Άννα), Σοφοκλής Πέππας (Ντήλυ).

### **1.9.8. Γενική Θεαμάτων**

Θέατρο Δημήτρης Χορν

12.11.2004 (με τίτλο *Ωραία χρόνια*)

Μετάφραση-σκηνοθεσία: Σταμάτης Φασουλής

Σκηνικά: Γιώργος Γαβαλάς

Κοστούμια: Γιώργος Ελευθεριάδης

Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος

Μουσική επιμέλεια: Ιάκωβος Δρόσος

Μουσική διδασκαλία: Μελίνα Παιονίδου

Διανομή: Όλια Λαζαρίδου (Κέιτ), Σταμάτης Φασουλής (Ντίλι), Καρυοφυλλιά Καραμπέτη (Άννα).

### **1.10. ΠΡΟΔΟΣΙΑ (Betrayal, 1978)**

#### **1.10.1. Θέατρο Τέχνης**

10.1.1981

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν

Σκηνικά-κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης

Διανομή: Ρένη Πιττακή (Εμμα), Αντώνης Θεοδωρακόπουλος (Τζέρρυ), Μίμης Κουγιουμτζής (Ρόμπερτ), Τάκης Παπαματθαίου (Γκαρσόνι).

#### **1.10.2. Καλλιτεχνικός οργανισμός Φάσμα**

Απλό Θέατρο

24.10.1996

Μετάφραση: Μάριος Πλωρίτης

Σκηνοθεσία: Νικαίτη Κοντούρη

Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Φωτισμοί: Ανδρέας Σινάνος

Σύνθεση ήχων-μουσική επιμέλεια: Δημήτρης Ιατρόπουλος

Διανομή: Μαρία Κατσιαδάκη (Εμμα), Λάζαρος Γεωργακόπουλος (Τζέρρυ),

Γεράσιμος Σκιαδαρέσης (Ρόμπερτ), Γιώργος Σακελάρης (Γκαρσόνι).

#### **1.10.3. Θεατρικός Οργανισμός Δρώμενα**

Θέατρο Κάτια Δανδουλάκη

12.10.2001

Μετάφραση-σκηνοθεσία: Σταμάτης Φασουλής

Σκηνικά: Γιώργος Πάτσας

Κοστούμια: Λουκία

Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος

Μουσική επιμέλεια: Ιάκωβος Δρόσος

Διανομή: Κάτια Δανδουλάκη (Εμμα), Σταύρος Ζαλμάς (Τζέρρυ), Κωνσταντίνος

Κωνσταντόπουλος (Ρόμπερτ), Λάμπρος Σιούτης (Γκαρσόνι).

Στις 28.3.2002 η παράσταση μεταφέρθηκε στη Θεσσαλονίκη στο θέατρο Εγνατία.

#### **1.10.4. Θέατρο Σημείο**

26.5.2005

Μετάφραση: Εύα Γεωργουσοπούλου  
Σκηνοθεσία-σκηνική επιμέλεια: Νίκος Διαμαντής  
Διανομή: Ιωάννα Μακρή (Εμμα), Γεράσιμος Δεστούνης (Τζέρι), Αυγουστίνος Ρεμούνδος (Ρόμπερτ).  
Η παράσταση παίχθηκε σε επανάληψη στις 20.10.2005.

### **1.11. ΤΟΠΙΟ** (*Landscape*, 1967)

#### **1.11.1. Θέατρο Τέχνης**

11.3.1982

Μετάφραση: Χριστίνα Παγκουρέλη  
Σκηνοθεσία: Μίμης Κουγιουμτζής  
Σκηνικά-κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης  
Διανομή: Μάγια Λυμπεροπούλου (Μπεθ), Δημήτρης Αστεριάδης (Νταφ).  
Παίχτηκε σε ενιαίο πρόγραμμα μαζί με τα μονόπρακτα *Φαλακρή τραγουδίστρια* του Ευγένιου Ιονέσκο, *Όχι εγώ* του Σάμουελ Μπέκετ και *Η παρέλαση* της Λούλας Αναγνωστάκη, κάτω από τον γενικό τίτλο *Πρόσωπα του παραλόγου*.

#### **1.11.2. Θεατρική ομάδα Σμίλη**

Θέατρο Σημείο

11.5.1994

Η παράσταση είχε τον γενικό τίτλο *Πίντερ και χρόνος* και ήταν βασισμένη στα έργα *Νύχτα*, *Παλιοί καιροί* και *Τοπίο*. Παίχθηκε σε επανάληψη στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο Θεσσαλονίκης τον Οκτώβριο 1994.

#### **1.11.3. Θέατρο Σημείο**

26.5.1999

Μετάφραση: Χριστίνα Μπάμπου-Παγκουρέλη  
Σκηνοθεσία-εικαστική παρέμβαση: Νίκος Διαμαντής  
Μουσική επιμέλεια: Μιχάλης Λαπιδάκης  
Διανομή: Ιωάννα Μακρή (Μπεθ), Κίμων Ρηγόπουλος (Νταφ).  
Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Σιωπή*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Εξομολογήσεις*.

### **1.12. ΝΥΧΤΕΡΙΝΟ ΣΧΟΛΕΙΟ** (*Night School*, 1960)

#### **1.12.1. Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»**

Δ.Ε.Θ., Αίθουσα «Αιμίλιος Ριάδης», Θεσσαλονίκη

5.3.1983

Μετάφραση: Θάλεια Σκαρλάτου  
Σκηνοθεσία: Νίκος Χουρμουζιάδης  
Σκηνικά-κοστούμια: Ιωάννα Μανωλεδάκη  
Μουσική επιμέλεια: Αίγλη Χαβά-Βάγια  
Διανομή: Δώρα Σκαρλάτου (Άννυ), Στράτος Τρίπκος (Γουόλτερ), Έφη Σταμούλη (Μίλλυ), Θάλεια Σκαρλάτου (Σάλλυ), Νίκος Κουμαριάς (Σόλτο), Σοφία Φιλίππιδου (Τούλλυ), Νίκος Σεργιανόπουλος (Μέιβις), Μένη Κυριάκογλου (Μπάρμπαρα).  
Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Ο εραστής*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Πρόσωπα και προσωπεία*.

### 1.13. *NYXTA* (*Night*, 1969)

#### 1.13.1. Θίασος Διπλούς Έρωσ

Θέατρο Αμόρε

24.3.1984

Μετάφραση: Δημήτρης Καταλειφός

Σκηνοθεσία: Μιχαήλ Μαρμαρινός

Σκηνικά-κοστούμια: Βαγγέλης Βρασιβανόπουλος

Μουσική επιμέλεια: Ιάκωβος Δρόσος

Διανομή: Μιχάλης Βιρβιδάκης (Αυτός), Βαρβάρα Γαρδενιώτη/Αντζέλα Μπρούσκου (Αυτή), (Μ. Βιρβιδάκης, Β. Γαρδενιώτη/Α. Μπρούσκου, Μ. Μαρμαρινός, Μ. Σταύρακα: φωνές-πρόσωπα με μάσκα και μαριονέτες).

Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Ο εραστής* και με μερικές εμβόλιμες εικόνες-πράξεις. Παίχτηκε σε επανάληψη στις 8.11.1984.

#### 1.13.2. Θεατρική ομάδα Σμίλη

Θέατρο Σημείο

11.5.1994

Η παράσταση είχε τον γενικό τίτλο *Πίντερ και χρόνος* και ήταν βασισμένη στα έργα *Νύχτα*, *Παλιοί καιροί* και *Τοπίο*. Παίχθηκε σε επανάληψη στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο Θεσσαλονίκης τον Οκτώβριο 1994.

### 1.14. *ΑΛΙΟΙ ΤΟΠΟΙ: ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΕΣ ΦΩΝΕΣ, ΣΤΑΘΜΟΣ ΒΙΚΤΩΡΙΑ, ΜΙΑ ΚΑΠΟΙΑ ΑΛΑΣΚΑ* (*Other Places: Family Voices*, 1980 – *Victoria Station* και *A Kind of Alaska*, 1982)

#### 1.14.1. Απλό Θέατρο

14.4.1988

Μετάφραση: Μαρλένα Γεωργιάδη

Σκηνοθεσία: Αντώνης Αντύπας

Σκηνικά-κοστούμια: Σάββας Χαρατσίδης

Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου

Φωτισμοί: Φίλιππος Κουτσαφτής

Διανομή: Ντίνος Αυγουστίδης (Φωνή 1<sup>η</sup>, Οδηγός), Άννα Κυριακού (Φωνή 2<sup>η</sup>, Ντέμπορα), Γιώργος Κυρίτσης (Φωνή 3<sup>η</sup>, Διακινητής, Χόρνμπυ), Κάκια Ιγερινού (Πωλίν).

### 1.15. *ΒΟΥΝΙΣΙΑ ΓΛΩΣΣΑ* (*Mountain Language*, 1988)

#### 1.15.1. Θέατρο Σημείο

27.11.1990

Μετάφραση: Αντώνης Μακρυδημήτρης

Σκηνοθεσία: Νίκος Διαμαντής

Σκηνικά-κοστούμια: Λέα Κούση

Διανομή: Κώστας Αβραμιώτης (Αξιωματικός), Χρήστος Γαλάνης (Κρατούμενος), Ιωάννα Μακρή (Νέα Γυναίκα), Κυριακή Μάλαμα (Ηλικιωμένη Γυναίκα), Σταύρος Μαυρίδης (Δημιουργός), Πάνος Ναρλής (Φύλακας), Στάθης Σύρος (Λοχίας).

## **1.16. ΟΙ ΝΑΝΟΙ** (*The Dwarfs*, 1960)

### **1.16.1. Θέατρο Ελυζέ**

9.3.1991

Μετάφραση-σκηνοθεσία: Μίνως Βολανάκης

Σκηνικά: Γιώργος Πάτσας

Διανομή: Βασίλης Στογιαννίδης (Λεν), Νίκος Καραγεώργος (Πητ), Γιάννης Δέδες (Μαρκ).

Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Επίδειξη μόδας*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Δύο αινίγματα*. Το 1992 παίχτηκε σε επανάληψη, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Πίντερ, στο θέατρο Πανελλήνιο, με αλλαγές στη διανομή: Βασίλης Στογιαννίδης (Πητ), Νίκος Καραγεώργος (Μαρκ) και Νίκος Σταγόπουλος (Λεν).

## **1.17. ΦΕΓΓΑΡΟΦΩΤΟ** (*Moonlight*, 1993)

### **1.17.1. Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα**

Απλό Θέατρο

8.12.1995

Μετάφραση: Μαρίλινα Γεωργιάδη

Σκηνοθεσία: Αντώνης Αντύπας

Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου

Φωτισμοί: Ανδρέας Σινάνος

Διανομή: Αφροδίτη Αλσαλέχ (Μπρίτζετ), Γιώργος Αρμένης (Άντυ), Εύα Κοταμανίδου (Μπελ), Γεράσιμος Μιχαηλής (Τζέηκ), Νίκος Ζορμπάς (Φρεντ), Αλεξάνδρα Παντελάκη (Μαρία), Χρίστος Νίνης (Ραλφ).

## **1.18. ΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΔΡΟΜΟ** (*One for the Road*, 1984)

### **1.18.1. Θέατρο Γκραγκάντα**

27.2.1997

Μετάφραση: Μαριλένα Γεωργιάδου

Σκηνοθεσία: Νίκη Τριανταφυλλίδη

Σκηνικά: Θάνος Μπεγνής-Βασίλης Τσιρογιάννης

Μουσική επιμέλεια: Ζωή Μεσσάρη

Φωτισμοί: Νίκος Σκλάβος

Φωτογραφίες: Ανδρέας Σμαραγδής

Διανομή: Αντώνης Παλιόπουλος (Νίκολας), Τάκης Λουκάτος (Βίκτωρ), Ζωή Μεσσάρη/Μαριάννα Ξενίδου (Τζίλα), Παναγιώτης Χρονόπουλος (Νίκυ).

Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Ο εραστής*.

## **1.19. ΣΙΩΠΗ** (*Silence*, 1968)

### **1.19.1. Θέατρο Σημείο**

26.5.1999

Μετάφραση: Χριστίνα Μπάμπου-Παγκουρέλη

Σκηνοθεσία-εικαστική παρέμβαση: Νίκος Διαμαντής

Μουσική επιμέλεια: Μιχάλης Λαπιδάκης

Διανομή: Ιωάννα Μακρή (Έλεν), Κίμων Ρηγόπουλος (Ράμσει), Ιάκωβος Μυλωνάς (Μπέιτς).

Παίχτηκε μαζί με το μονόπρακτο *Τοπίο*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Εξομολογήσεις*.

## **1.20. ΝΕΚΡΗ ΖΩΝΗ** (*No Man's Land*, 1974)

### **1.20.1. Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα**

Απλό Θέατρο

29.1.2000

Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις

Σκηνοθεσία: Αντώνης Αντύπας

Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου

Φωτισμοί: Ανδρέας Σινάνος

Διανομή: Στέλιος Καλογερόπουλος (Χηρστ), Ηλίας Λογοθέτης (Σπούνερ), Δημοσθένης Παπαδόπουλος (Φόστερ), Γιώργος Μωρόγιαννης (Μπριγκς).

Παίχτηκε σε επανάληψη στις 13.10.2000.

## **1.21. ΤΕΦΡΑ ΚΑΙ ΣΚΙΑ** (*Ashes to Ashes*, 1996)

### **1.21.1. Νέα Σκηνή**

Θέατρο της Οδού Κυκλάδων

31.3.2000

Μετάφραση: Τζένη Μαστοράκη

Σκηνοθεσία: Λευτέρης Βογιατζής

Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος

Επιμέλεια κίνησης: Δημήτρης Παπαϊωάννου

Σύνθεση ήχων: Δημήτρης Ιατρόπουλος

Διανομή: Λευτέρης Βογιατζής (Ντέβλιν), Ρένη Πιττακή (Ρεβέκκα).

Παίχτηκε σε επανάληψη στις 12.10.2000.

## **1.22. Η ΕΠΕΤΕΙΟΣ ΜΑΣ** (*Celebration*, 1999)

### **1.22.1. Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα**

Απλό Θέατρο

16.1.2002

Μετάφραση: Παύλος Μάτεσις

Σκηνοθεσία: Αντώνης Αντύπας

Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Πάτσας

Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου

Φωτισμοί: Ανδρέας Σινάνος

Διανομή: Τάκης Παπαματθαίου (Λάμπερτ), Κώστας Αθανασόπουλος (Ματ), Χριστίνα Θεοδωροπούλου (Πρου), Μάνια Τεχριτζόγλου (Τζούλη), Νίκος Αλεξίου (Ράσσελ), Μαρίνα Ψάλτη (Σούκη), Στέλιος Καλογερόπουλος (Ρίτσαρντ), Γιάννα Νικολοπούλου (Σόνια), Δημήτρης Σιακαράς (Σερβιτόρος), Ευγενία Λιδωρίκη (Σερβιτόρα), Χριστίνα Λάζου (Σερβιτόρα).

## **1.23. ΣΥΡΡΑΦΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ**

**1.23.1. Δεν θέλω να ξέρω τίποτα, συρραφή κειμένων του Χάρολντ Πίντερ και του Μπέρτολτ Μπρεχτ.**

Θεατρικός Οργανισμός Νέος Λόγος

Θέατρο Φούρνος

4.1.2002

Μετάφραση: Πέτρος Μάρκαρης [Μπρεχτ]-Ερρίκος Μπελιές [Πίντερ]

Δραματουργική επεξεργασία-σκηνοθεσία: Φώτης Μακρής

Διαμόρφωση σκηνικού χώρου-κοστούμια: Μαρία Κοκκίνη

Μουσική επιμέλεια: Ιάκωβος Δρόσος

Φωτισμοί: Παναγιώτης Μανούσης

Βίντεο: Πάνος Βιτωράκης

Διανομή: Πέτρος Αλατζάς, Θανάσης Βλαβιανός, Σοφία Βογιατζάκη, Αντώνης Κρόμπας, Στέλλα Κρούσκα.

Στα βίντεο της παράστασης: Δημήτρης Καταλειφός, Μελέτης Γεωργιάδης.

### **1.23.2. Το καμπαρέ των σκουπιδιών, συρραφή κειμένων του Χάρολντ Πίντερ και του Μπέρτολτ Μπρεχτ.**

Θεατρική ομάδα Altera Pars

2.12.2005

Μετάφραση Πίντερ: Ερρίκος Μπελιές

Απόδοση Μπρεχτ: Μάριος Πλωρίτης

Σύλληψη ιδέας-σύνθεση-σκηνοθεσία-μουσική επιμέλεια: Πέτρος Νάκος

Σκηνικά: Δανάη Χατζάκη

Κοστούμια: Δέσποινα Χειμώνα

Μουσική: Ελένη Λομβάρδου

Χορογραφία: Μαρίνα Μαυρογένη

Φωτισμοί: Μιχάλης Μπούρης

Video animation: Θάνος Φατούρος

Video art: Θάνος Φατούρος, Καίσαρας Βρεττός, Αλέξανδρος Κλημόπουλος

Διανομή: Μάριος Συμεωνίδης, Κατερίνα Μπάστα, Αναστάσης Κολοβός, Ηλέκτρα

Τριανταφυλλίδη, Στέργιος Ιωάννου, Δημήτρης Καρατζιάς, Δανάη Σδούγκου,

Βαγγέλης Χαλκιαδάκης, Αλέξανδρος Κλημόπουλος, Μαρίτα Βλασσοπούλου, Σοφία

Γκάτση, Μαρία Γαλάτη.



## 2. ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

- 1961 *Το δωμάτιο*,\*<sup>1421</sup> Δημήτρης Κολλάτος, Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης
- 1962 *Το δωμάτιο* [*Τρεις μορφές, τρεις εικόνες*], Κυριαζής Χαρατσάρης, Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης
- 1963 *Ένας ασήμαντος πόνος*\* [*Πρόσωπα σε χρόνο και χώρο*], Κυριαζής Χαρατσάρης, Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης
- 1966 *Ο επιστάτης*,\* Κάρολος Κουν, Θέατρο Τέχνης
- 1967 *Ένας ασήμαντος πόνος*, Δημήτρης Δανίκας-Μιχάλης Μούζας, Θεατρική ομάδα φοιτητών Βιομηχανικής Πειραιώς
- 1967 *Ο γυρισμός*,\* Κάρολος Κουν, Θέατρο Τέχνης
- 1969 *Πάρτυ γενεθλίων*,\* Κάρολος Κουν, Θέατρο Τέχνης
- 1969 *Ο εραστής*,\* Νίκος Χατζίσκος, Θίασος Ρεπερτορίου Νίκου Χατζίσκου-Τιτίκας Νικηφοράκη
- 1971 *Το βουβό γκαρσόνι*,\* Δημήτρης Κωνσταντινίδης, Θεατρικό Εργαστήρι
- 1971 *Ένας ασήμαντος πόνος* (συλλογική σκηνοθεσία), Ζωντανό Θέατρο
- 1971 *Η συλλογή*\* (συλλογική σκηνοθεσία), Ζωντανό Θέατρο
- 1973 *Παλιοί καιροί*,\* Κάρολος Κουν, Θέατρο Τέχνης
- 1976 *Ένας ασήμαντος πόνος* [*Δύο «απιστίες»*], Μίνως Βολανάκης, Κ.Θ.Β.Ε.
- 1976 *Επίδειξη μόδας* [*Δύο «απιστίες»*], Μίνως Βολανάκης, Κ.Θ.Β.Ε.
- 1977 *Η επιστροφή*, Μίνως Βολανάκης, Θίασος Αλέκου Αλεξανδράκη-Νόνικας Γαληνέα
- 1981 *Προδοσία*,\* Κάρολος Κουν, Θέατρο Τέχνης
- 1982 *Παλιοί καιροί*, Πέπη Οικονομοπούλου, Θίασος Καθρέφτης
- 1982 *Ο επιστάτης*, Κώστας Μπάκας, Νέα Ελληνική Σκηνή
- 1982 *Τοπίο*\* [*Πρόσωπα του παραλόγου*], Μίμης Κουγιουμτζής, Θέατρο Τέχνης
- 1982 *Κολλεξιόν*, Αχιλλέας Ψαλτόπουλος, Επιθεώρηση Δραματικής Τέχνης
- 1983 *Ο εραστής* [*Πρόσωπα και προσωπεία*], Νίκος Χουρμουζιάδης, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»
- 1983 *Νυχτερινό σχολείο*\* [*Πρόσωπα και προσωπεία*], Νίκος Χουρμουζιάδης, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»
- 1984 *Ο εραστής*, Μιχαήλ Μαρμαρινός, Θίασος Διπλούς Έρωσ
- 1984 *Νύχτα*,\* Μιχαήλ Μαρμαρινός, Θίασος Διπλούς Έρωσ
- 1985 *Ο επιστάτης*, Μαρία Ξενουδάκη, Αντιθέατρο
- 1987 *Πάρτυ γενεθλίων*, Γιάννης Κακλέας, Ομάδα Θέαμα

<sup>1421</sup> Με αστερίσκο σημειώνεται το πρώτο ελληνικό ανέβασμα κάθε έργου.

- 1988 *Άλλοι τόποι: Οικογενειακές φωνές, Σταθμός Βικτώρια, Μια κάποια Αλάσκα*,\* Αντώνης Αντύπας, Απλό Θέατρο
- 1989 *Πάρτυ γενεθλίων*, Στέλιος Γούτης, Κ.Θ.Β.Ε.
- 1990 *Βουνίσια γλώσσα*,\* Νίκος Διαμαντής, Θέατρο Σημείο
- 1991 *Παλιοί καιροί*, Δημήτρης Δημητρούλιας, Πειραματικό Θέατρο Λάρισας
- 1991 *Παλιοί καιροί*, Αχιλλέας Ψαλτόπουλος, Θέατρο Αναζήτησης Θεσσαλονίκης
- 1991 *Παλιοί καιροί*, Νίκος Σακαλίδης, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας
- 1991 *Επίδειξη μόδας [Δύο αινίγματα]*, Μίνως Βολανάκης, Θέατρο Ελυζέ
- 1991 *Οι νάνοι\** [Δύο αινίγματα], Μίνως Βολανάκης, Θέατρο Ελυζέ
- 1992 *Ο επιστάτης*, Αλέκος Ουδινότης, Κ.Θ.Β.Ε.
- 1992 *Ένας ασήμαντος πόνος [Φεστιβάλ Πίντερ]*, Μίνως Βολανάκης, Θέατρο Πανελλήνιο
- 1992 *Ο εραστής [Φεστιβάλ Πίντερ]*, Μίνως Βολανάκης, Θέατρο Πανελλήνιο
- 1992 *Επίδειξη μόδας [Φεστιβάλ Πίντερ]*, Μίνως Βολανάκης, Θέατρο Πανελλήνιο
- 1992 *Οι νάνοι [Φεστιβάλ Πίντερ]*, Μίνως Βολανάκης, Θέατρο Πανελλήνιο
- 1994 *Νύχτα, Παλιοί καιροί, Τοπίο [Πίντερ και χρόνος]*, Βάιος Παγκουρέλης, Θεατρική ομάδα Σμίλη
- 1995 *Ο επιστάτης*, Σάββας Αξιώτης, Θίασος Περιθώριο
- 1995 *Φεγγαρόφωτο*,\* Αντώνης Αντύπας, Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα
- 1995 *Ο βουβός υπηρέτης*, Λεωνίδα Λοϊζίδης, Θεατρικό Σχήμα
- 1996 *Προδοσία*, Νικαίτη Κοντούρη, Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα
- 1996 *Παλιοί καιροί*, Νίκος Μαστοράκης, Θεατρική Εταιρία Πράξη
- 1996 *Ο επιστάτης*, Γρηγόρης Αποστολόπουλος, Θεατρική ομάδα του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ Bald Theatre
- 1997 *Ο εραστής*, Νίκη Τριανταφυλλίδη, Θέατρο Γκραγκάντα
- 1997 *Ένα για τον δρόμο*,\* Νίκη Τριανταφυλλίδη, Θέατρο Γκραγκάντα
- 1997 *Πάρτυ γενεθλίων*, Άκης Δαβής, Θίασος Αρόδο
- 1998 *Ο εραστής*, Όλγα Ευαγγελάτου, Ερασιτεχνική Ομάδα του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων
- 1999 *Επίδειξη μόδας*, Φώτης Μακρής, Θεατρικός Οργανισμός Νέος Λόγος
- 1999 *Σιωπή\** [Εξομολογήσεις], Νίκος Διαμαντής, Θέατρο Σημείο
- 1999 *Τοπίο [Εξομολογήσεις]*, Νίκος Διαμαντής, Θέατρο Σημείο
- 2000 *Νεκρή ζώνη*,\* Αντώνης Αντύπας, Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα
- 2000 *Τέφρα και σκιά*,\* Λευτέρης Βογιατζής, Νέα Σκηνή
- 2000 *Ο επιστάτης*, Μαριλίτα Λαμπροπούλου, Εταιρία Θεάτρου «Η Ρόζμαρι στην κορυφή των λόφων»

- 2001 *Ο εραστής*, Σωτήρης Καραμεσίνης, Θέατρο Αλκμήνη
- 2001 *Ο εραστής*, Μιχάλης Βιβιδάκης, Εταιρία Θεάτρου Μνήμη
- 2001 *Προδοσία*, Σταμάτης Φασουλής, Θεατρικός Οργανισμός Δρώμενα
- 2001 *Ο επιστάτης*, Γιώργος Μιχαλακόπουλος-Ιωάννα Μιχαλακοπούλου, Καλλιτεχνικός Οργανισμός Θεατρική Διαδρομή
- 2002 *Δεν θέλω να ξέρω τίποτα* [συρραφή κειμένων του Χάρολντ Πίντερ και του Μπέρτολτ Μπρεχτ], Φώτης Μακρής, Θεατρικός Οργανισμός Νέος Λόγος
- 2002 *Η επέτειός μας*,\* Αντώνης Αντύπας, Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα
- 2002 *Η επιστροφή*, Νίκος Μαστοράκης, Θεατρική Εταιρία Πράξη
- 2003 *The Dumb Waiter*, Γιώργος Παλούμπης, Θεατρική Ομάδα Νάμα
- 2004 *Ωραία χρόνια*, Σταμάτης Φασουλής, Γενική Θεαμάτων
- 2004 *Ο εραστής*, Τόνια Ράλλη, Εργαστήρι Καλλιτεχνικής Δημιουργίας Νοσταλγία
- 2005 *Το καμπαρέ των σκουπιδιών* [συρραφή κειμένων του Χάρολντ Πίντερ και του Μπέρτολτ Μπρεχτ], Πέτρος Νάκος, Θεατρική ομάδα Altera Pars
- 2005 *Πάρτι γενεθλίων*, Αντώνης Αντύπας, Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα
- 2005 *Προδοσία*, Νίκος Διαμαντής, Θέατρο Σημείο
- 2006 *Το δωμάτιο* [Ο άγνωστος εχθρός], Νίκος Χουρμουζιάδης, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»
- 2006 *Ένας ασήμαντος πόνος* [Ο άγνωστος εχθρός], Νίκος Χουρμουζιάδης, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»

**Συνολικά: 61 ανεβάσματα 22 έργων**



### 3. ΠΙΝΑΚΕΣ ΠΡΟΣΩΠΩΝ

#### 3.1. ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΕΣ

- Έφη Αθανασίου: *Το δωμάτιο* (1962)
- Κώστας Αλεξόπουλος: *Το δωμάτιο* (1961)
- Μίνως Βολανάκης: *Επίδειξη μόδας* (1976), *Η επιστροφή* (1977), *Οι νάνοι* (1991), *Ένας ασήμαντος πόνος* (1992), *Ο εραστής* (1992)
- Μαρλένα Γεωργιάδη: *Άλλοι τόποι: Οικογενειακές φωνές, Σταθμός Βικτώρια, Μια κάποια Αλάσκα* (1988), *Φεγγαρόφωτο* (1995), *Ένα για τον δρόμο* (1997)
- Εύα Γεωργουσοπούλου: *Προδοσία* (2005)
- Γιώργος Δεπάστας: *Παλιοί καιροί* (1996)
- Δέσπω Διαμαντίδου: *Ο εραστής* (1969)
- Γιάννης Κακλέας: *Πάρτι γενεθλίων* (1987)
- Τάκης Καλφόπουλος: *Ένας ασήμαντος πόνος* (1976)
- Δημήτρης Καταλειφός: *Νύχτα* (1984)
- Μίμης Κωστόπουλος: *Το βουβό γκαρσόνι* (1971)
- Μαρλίτα Λαμπροπούλου: *Ο επιστάτης* (2000)
- Μάγια Λυμπεροπούλου: *Παλιοί καιροί* (1973)
- Αντώνης Μακρυδημήτρης: *Βουνίσια γλώσσα* (1990)
- Τζένη Μαστοράκη: *Τέφρα και σκιά* (2000)
- Παύλος Μάτεσις: *Πάρτυ γενεθλίων* (1969), *Η συλλογή* (1971), *Ο εραστής* (1984), *Νεκρή ζώνη* (2000), *Η επέτειός μας* (2002)
- Κωστούλα Μητροπούλου: *Ένας ασήμαντος πόνος* (1963)
- Χριστίνα Μπάμπου-Παγκουρέλη: *Τοπίο* (1982), *Σιωπή* (1999)
- Ερρίκος Μπελιές: *Επίδειξη μόδας* (1999)
- Δημήτρης Ναζίρης: *Ένας ασήμαντος πόνος* (2006), *Το δωμάτιο* (2006)
- Πέπη Οικονομοπούλου και Δημήτρης Οικονόμου: *Παλιοί καιροί* (1982)
- Γιώργος Παλούμπης: *The Dumb Waiter* (2003)
- Ρούλα Πατεράκη: *Κολλεξιόν* (1982)
- Μάριος Πλωρίτης: *Προδοσία* (1981)
- Νίκος Σιαφκάλης: *Ο βουβός υπηρέτης* (1995)
- Θάλεια Σκαρλάτου: *Νυχτερινό σχολείο* (1983)
- Κώστας Σταματίου: *Ο επιστάτης* (1966), *Ο γυρισμός* (1967)
- Σταμάτης Φασουλής: *Προδοσία* (2001), *Ωραία χρόνια* (2004)

#### 3.2. ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ

- Αντώνης Αντύπας: *Άλλοι τόποι: Οικογενειακές φωνές, Σταθμός Βικτώρια, Μια κάποια*

*Αλάσκα* (1988), *Φεγγαρόφωτο* (1995), *Νεκρή ζώνη* (2000), *Η επέτειός μας* (2002),  
*Πάρτι γενεθλίων* (2005)  
 Σάββας Αξιώτης: *Ο επιστάτης* (1995)  
 Γρηγόρης Αποστολόπουλος: (1996)  
 Μιχάλης Βιρβιδάκης: *Ο εραστής* (2001)  
 Λευτέρης Βογιατζής: *Τέφρα και σκιά* (2000)  
 Μίνως Βολανάκης: *Ένας ασήμαντος πόνος* (1976), *Επίδειξη μόδας* (1976),  
*Η επιστροφή* (1977), *Επίδειξη μόδας* (1991), *Οι νάνοι* (1991), *Ένας ασήμαντος*  
*πόνος* (1992), *Ο εραστής* (1992), *Επίδειξη μόδας* (1992), *Οι νάνοι* (1992)  
 Στέλιος Γούτης: *Πάρτι γενεθλίων* (1989)  
 Άκης Δαβής: *Πάρτι γενεθλίων* (1997)  
 Δημήτρης Δανίκας-Μιχάλης Μούζας: *Ένας ασήμαντος πόνος* (1967)  
 Δημήτρης Δημητρούλιας: *Παλιοί καιροί* (1991)  
 Νίκος Διαμαντής: *Βουνίσια γλώσσα* (1990), *Σιωπή* (1999), *Τοπίο* (1999), *Προδοσία*  
 (2005)  
 Όλγα Ευαγγελάτου: *Ο εραστής* (1998)  
 Γιάννης Κακλέας: *Πάρτι γενεθλίων* (1987)  
 Σωτήρης Καραμεσίνης: *Ο εραστής* (2001)  
 Δημήτρης Κολλάτος: *Το δωμάτιο* (1961)  
 Νικαίτη Κοντούρη: *Προδοσία* (1996)  
 Μίμης Κουγιουμτζής: *Τοπίο* (1982)  
 Κάρολος Κουν: *Ο επιστάτης* (1966), *Ο γυρισμός* (1967), *Πάρτι γενεθλίων* (1969),  
*Παλιοί καιροί* (1973), *Προδοσία* (1981)  
 Δημήτρης Κωνσταντινίδης: *Το βουβό γκαρσόνι* (1971)  
 Μαριλίτα Λαμπροπούλου: *Ο επιστάτης* (2000)  
 Λεωνίδα Λοϊζίδης: *Ο βουβός υπηρέτης* (1995)  
 Φώτης Μακρής: *Επίδειξη μόδας* (1999), *Δεν θέλω να ξέρω τίποτα* [συρραφή  
 κειμένων] (2002)  
 Μιχαήλ Μαρμαρινός: *Ο εραστής* (1984), *Νύχτα* (1984)  
 Νίκος Μαστοράκης: *Παλιοί καιροί* (1996), *Η επιστροφή* (2002)  
 Γιώργος Μιχαλακόπουλος και Ιωάννα Μιχαλακοπούλου: *Ο επιστάτης* (2001)  
 Κώστας Μπάκας: *Ο επιστάτης* (1982)  
 Πέτρος Νάκος: *Το καμπαρέ των σκουπιδιών* [συρραφή κειμένων] (2005)  
 Μαρία Ξενουδάκη: *Ο επιστάτης* (1985)  
 Πέπη Οικονομοπούλου: *Παλιοί καιροί* (1982)  
 Αλέκος Ουδινότης: *Ο επιστάτης* (1992)  
 Βάιος Παγκουρέλης: *Νύχτα, Παλιοί καιροί, Τοπίο* [τίτλος παράστασης: *Πίντερ και*  
*χρόνος*] (1994)  
 Γιώργος Παλούμπης: *The Dumb Waiter* (2003)

Τώνια Ράλλη: *Ο εραστής* (2004)  
 Νίκος Σακαλίδης: *Παλιοί καιροί* (1991)  
 Νίκη Τριανταφυλλίδη: *Ο εραστής* (1997), *Ένα για τον δρόμο* (1997)  
 Σταμάτης Φασουλής: *Προδοσία* (2001), *Ωραία χρόνια* (2004)  
 Κυριαζής Χαρατσάρης: *Το δωμάτιο* (1962), *Ένας ασήμαντος πόνος* (1963)  
 Νίκος Χατζίσκος: *Ο εραστής* (1969)  
 Νίκος Χουρμουζιάδης: *Ο εραστής, Νυχτερινό σχολείο* [τίτλος παράστασης: *Πρόσωπα και προσωπεία*] (1983), *Το δωμάτιο, Ένας ασήμαντος πόνος* [τίτλος παράστασης: *Ο άγνωστος εχθρός*] (2006)  
 Αχιλλέας Ψαλτόπουλος: *Κολλεξιόν* (1982), *Παλιοί καιροί* (1991)

### 3.3. ΗΘΟΠΟΙΟΙ (ΕΠΙΛΟΓΗ)<sup>1422</sup>

Αλέκος Αλεξανδράκης: Τέντ (*Η επιστροφή*-1977)  
 Νίκος Αλεξίου: Ράσσελ (*Η επέτειός μας*-2002)  
 Κάκια Αναλυτή: Φλώρα (*Ένας ασήμαντος πόνος*-1992)  
 Μπέττυ Αρβανίτη: Άννα (*Παλιοί καιροί*-1996), Ρουθ (*Η επιστροφή*-2002)  
 Γιώργος Αρμένης: Άντυ (*Φεγγαρόφωτο*-1995)  
 Δημήτρης Αστεριάδης: Νταφ (*Τοπίο*-1982)  
 Ντίνος Αυγουστήδης: Φωνή 1<sup>η</sup> (*Οικογενειακές φωνές*-1988), Οδηγός (*Σταθμός Βικτώρια*-1988)  
 Κατερίνα Βασιλάκου: Στέλλα (*Επίδειξη μόδας*-1991), Σάρα (*Ο εραστής*-1992)  
 Λαέρτης Βασιλείου: Στάνλεϋ (*Πάρτι γενεθλίων*-2005)  
 Μιχάλης Βιρβιδάκης: Τζων (*Ο εραστής*-1984), Αυτός (*Νύχτα*-1984)  
 Λευτέρης Βογιατζής: Ντέβλιν (*Τέφρα και σκιά*-2000)  
 Γιάννης Βόγλης: Τζαίμς (*Επίδειξη μόδας*-1976), Μαξ (*Η επιστροφή*-2002)  
 Νεκτάριος Βουτέρης: Τέντυ (*Ο γυρισμός*-1967)  
 Νόνικα Γαληνέα: Ρουθ (*Η επιστροφή*-1977)  
 Λάζαρος Γεωργακόπουλος: Τζέρρυ (*Προδοσία*-1996)  
 Φαίδων Γεωργίτσος: Μπιλλ (*Επίδειξη μόδας*-1976)  
 Άκης Δαβής: Μπιλλ (*Κολλεξιόν*-1982), Γκόλντμπεργκ (*Πάρτι γενεθλίων*-1997)  
 Κάτια Δανδουλάκη: Έμμα (*Προδοσία*-2001)  
 Γεράσιμος Δεστούνης: Τζέρι (*Προδοσία*-2005)  
 Δέσπω Διαμαντίδου: Φλώρα (*Ένας ασήμαντος πόνος*-1976)  
 Βασίλης Διαμαντόπουλος: Έντουαρτ (*Ένας ασήμαντος πόνος*-1976), Μαξ (*Η επιστροφή*-1977), Έντουαρντ (*Ένας ασήμαντος πόνος*-1992)  
 Σταύρος Ζαλμάς: Τζέρρυ (*Προδοσία*-2001)

<sup>1422</sup> Προκειμένου να μην είναι υπερβολικά σχοινοτενής αυτός ο πίνακας, έγινε επιλογή με κριτήριο το αν οι ηθοποιοί είναι γνωστοί και από άλλες επιδόσεις τους.

Αντώνης Θεοδωρακόπουλος: Τζέρρυ (*Προδοσία*-1981)

Κάκια Ιγερινού: Πωλίν (*Μια κάποια Αλάσκα*-1988)

Γιάννης Κακλέας: Γκόλντμπεργκ (*Πάρτι γενεθλίων*-1987)

Ιερώνυμος Καλετσάνος: Άστον (*Ο επιστάτης*-2000)

Μαρία Καλλιμάνη: Λούλου (*Πάρτι γενεθλίων*-2005)

Στέλιος Καλογερόπουλος: Χηρστ (*Νεκρή ζώνη*-2000), Ρίτσαρντ (*Η επέτειός μας*-2002)

Αγγέλικά Καπελλαρή: Μεγκ (*Πάρτι γενεθλίων*-1969)

Νίκος Καραγεώργος: Πητ (*Οι νάνοι*-1991)

Κατερίνα Καραγιάννη: Άννα (*Παλιοί καιροί*-1982)

Θύμιος Καρακατσάνης: Νταϊήβις (*Ο επιστάτης*-1966), Νταϊήβις (*Ο επιστάτης*-1982)

Καροφυλλιά Καραμπέτη: Άννα (*Ωραία χρόνια*-2004)

Γιάννης Καρατζογιάννης: Μακ Καν (*Πάρτι γενεθλίων*-2005)

Μαρία Κατσιαδάκη: Έμμα (*Προδοσία*-1996)

Στέλιος Καυκαρίδης: Μικ (*Ο επιστάτης*-1966)

Εύα Κοταμανίδου: Μπελ (*Φεγγαρόφωτο*-1995)

Μίμης Κουγιουμτζής: Λέννυ (*Ο γυρισμός*-1967), Στάνλεϋ (*Πάρτι γενεθλίων*-1969), Ντήλυ (*Παλιοί καιροί*-1973), Ρόμπερτ (*Προδοσία*-1981)

Νίκος Κουμαριάς: Σόλτο (*Νυχτερινό σχολείο*-1983)

Νίκος Κούρκουλος: Λέννυ (*Η επιστροφή*-1977)

Μένη Κυριάκογλου: Μπάρμπαρα (*Νυχτερινό σχολείο*-1983), Φλώρα (*Ένας ασήμαντος πόνος*-2006)

Άννα Κυριακού: Φωνή 2<sup>η</sup> (*Οικογενειακές φωνές*-1988), Ντέμπορα (*Μια κάποια Αλάσκα*-1988)

Γιώργος Κυρίτσης: Φωνή 3<sup>η</sup> (*Οικογενειακές φωνές*-1988), Διακνητής (*Σταθμός Βικτώρια*-1988), Χόρνμπυ (*Μια κάποια Αλάσκα*-1988)

Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος: Ρόμπερτ (*Προδοσία*-2001)

Μηνάς Κωνσταντόπουλος: Χάρρυ (*Επίδειξη μόδας*-1991)

Σπύρος Κωνσταντόπουλος: Πητ (*Πάρτι γενεθλίων*-1969)

Γιώργος Λαζάνης: Γκόλντμπεργκ (*Πάρτι γενεθλίων*-1969)

Όλια Λαζαρίδου: Κέιτ (*Ωραία χρόνια*-2004)

Άρης Λεμπεσόπουλος: Ντίλι (*Παλιοί καιροί*-1991)

Ηλίας Λογοθέτης: Άστον (*Ο επιστάτης*-1969), Έντουαρντ [:] (*Ένας ασήμαντος πόνος*-1992), Σπούνερ (*Νεκρή ζώνη*-2000)

Μάγια Λυμπεροπούλου: Μπεθ (*Τοπίο*-1982)

Νίκος Λύτρας: Μπερτ (*Το δωμάτιο*-2006), Έντουαρντ (*Ένας ασήμαντος πόνος*-2006)

Στέλιος Μάινας: Λέννυ (*Η επιστροφή*-2002)

Ιωάννα Μακρή: Νέα Γυναίκα (*Βουνίσια γλώσσα*-1990), Έλεν (*Σιωπή*-1999), Μπεθ (*Τοπίο*-1999), Έμμα (*Προδοσία*-2005)

Μιχαήλ Μαρμαρινός: Ρίτσαρντ (*Ο εραστής*-1984)  
Κώστας Μатσακάς: Πητ (*Πάρτυ γενεθλίων*-1989)  
Βαρβάρα Μαυρομάτη: Άννα (*Παλιοί καιροί*-1991)  
Γιώργος Μιχαλακόπουλος: Άστον (*Ο επιστάτης*-1982), Νταϊήβις (*Ο επιστάτης*-2001)  
Γεράσιμος Μιχελής: Τζέηκ (*Φεγγαρόφωτο*-1995)  
Γιάννης Μόρτζος: Τζο (*Ο γυρισμός*-1967), Μακ Καν (*Πάρτυ γενεθλίων*-1969),  
Γιώργος Μοσχίδης: Σαμ (*Η επιστροφή*-1977)  
Άντζελα Μπρούσκου: Αυτή (*Νύχτα*-1984)  
Γιώργος Μωρόγιαννης: Μπριγκς (*Νεκρή ζώνη*-2000), Πητ (*Πάρτυ γενεθλίων*-2005)  
Δημήτρης Ναζίρης: Κοξ Κιντ (*Το δωμάτιο*-2006)  
Πέτρος Νάκος: Βίλλ (*Επίδειξη μόδας*-1999)  
Τιτίκα Νικηφοράκη: Μεγκ (*Πάρτυ γενεθλίων*-1987)  
Γιώργος Νινιός: Στάνλεϋ (*Πάρτυ γενεθλίων*-1987)  
Κώστας Ξυκομηνός: Πητ (*Πάρτυ γενεθλίων*-1997)  
Μιράντα Οικονομίδου: Μεγκ (*Πάρτυ γενεθλίων*-1989)  
Ράνια Οικονομίδου: Μεγκ (*Πάρτυ γενεθλίων*-2005)  
Πέπη Οικονομοπούλου: Κέητ (*Παλιοί καιροί*-1982)  
Δημήτρης Οικονόμου: Ντήλυ (*Παλιοί καιροί*-1982)  
Αλέκος Ουδινότης: Χάρρυ (*Επίδειξη μόδας*-1976), Γκόλντμπεργκ (*Πάρτυ γενεθλίων*-  
1989), Νταϊήβις (*Ο επιστάτης*-1992)  
Δημοσθένης Παπαδόπουλος: Φόστερ (*Νεκρή ζώνη*-2000)  
Τάκης Παπαμαθαίου: Γκαρσόνι (*Προδοσία*-1981), Λάμπερτ (*Η επέτειός μας*-2002)  
Ρούλα Πατεράκη: Κυρία Σαντς (*Το δωμάτιο*-1962)  
Σοφοκλής Πέππας: Ντήλυ (*Παλιοί καιροί*-1996)  
Αλέκος Πέτσος: Χάρρυ (*Επίδειξη μόδας*-1976)  
Στέλιος Πέτσος: Μακ Καν (*Πάρτυ γενεθλίων*-1987)  
Ρένη Πιττακή: Ρουθ (*Ο γυρισμός*-1967), Λούλου (*Πάρτυ γενεθλίων*-1969), Κέητ  
(*Παλιοί καιροί*-1973), Έμμα (*Προδοσία*-1981), Ρεβέκκα (*Τέφρα και σκιά*-  
2000)  
Αυγουστίνος Ρεμούνδος: Ρόμπερτ (*Προδοσία*-2005)  
Κίμων Ρηγόπουλος: Ράμσεϊ (*Σιωπή*-1999), Νταφ (*Τοπίο*-1999)  
Μαριέττα Ριάλδη: Κυρία Χαντ (*Το δωμάτιο*-1961)  
Έφη Ροδίτη: Άννα (*Παλιοί καιροί*-1973)  
Αλεξάνδρα Σακελλαροπούλου: Κέιτ (*Παλιοί καιροί*-1991)  
Βασίλης Σεϊμένης: Μακ Καν (*Πάρτυ γενεθλίων*-1989), Μικ (*Ο επιστάτης*-1992)  
Νίκος Σεργιανόπουλος: Ρίτσαρντ (*Ο εραστής*-1983), Μείβις (*Νυχτερινό σχολείο*-1983)  
Γεράσιμος Σκιαδαρέσης: Ρόμπερτ (*Προδοσία*-1996)  
Δάφνη Σκούρα: Σάρα (*Ο εραστής*-1969)

Σμαράγδα Συμρναίου: Καίτη (*Παλιοί καιροί*-1996)  
 Φίλιππος Σοφριανός: Ρίτσαρντ (*Ο εραστής*-1992)  
 Εφη Σταμούλη: Μίλλυ (*Νυχτερινό σχολείο*-1983), Ρούζ (*Το δωμάτιο*-2006)  
 Βασίλης Στογιαννίδης: Λεν (*Οι νάνοι*-1991)  
 Αλέκος Συσσοβίτης: Ρίτσαρντ (*Ο εραστής*-2001)  
 Χάρης Τσιτσάκης: Στάνλεϋ (*Πάρτυ γενεθλίων*-1989)  
 Γιάννης Τσορτέκης: Μικ (*Ο επιστάτης*-2000), Γκόλντμπεργκ (*Πάρτι γενεθλίων*-2005)  
 Σταμάτης Φασουλής: Ντίλι (*Ωραία χρόνια*-2004)  
 Σοφία Φιλιππίδου: Σάρα (*Ο εραστής*-1983), Τούλλυ (*Νυχτερινό σχολείο*-1983)  
 Νίκος Χαραλάμπους: Άστον (*Ο επιστάτης*-1966), Σαμ (*Ο γυρισμός*-1967)  
 Κυριαζής Χαρατσάρης: Σπιρτοπόλης (*Ένας ασήμαντος πόνος*-1963)  
 Δημήτρης Χατζημάρκος: Μαξ (*Ο γυρισμός*-1967)  
 Νίκος Χατζίσκος: Ρίτσαρντ (*Ο εραστής*-1969)  
 Γιώργος Χριστοδούλου: Τζαίμς (*Επίδειξη μόδας*-1991)  
 Μαίρη Χρονοπούλου: Στέλλα (*Επίδειξη μόδας*-1976)  
 Τάκης Χρυσικάκος: Μικ (*Ο επιστάτης*-1982), Ρίτσαρντ (*Ο εραστής*-1992)  
 Μίμης Χρυσομάλλης: Άστον (*Ο επιστάτης*-2001)  
 Μαρίνα Ψάλτη: Σούκη (*Η επέτειός μας*-2002)

### 3.4. ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΙ

Απόστολος Βέττας: *Ο επιστάτης* (2001)  
 Βαγγέλης Βρασιβανόπουλος: *Ο εραστής* (1984), *Νύχτα* (1984)  
 Σόφη Ζαραμπούκα: *Ο επιστάτης* (1966), *Ο γυρισμός* (1967)  
 Ιωάννα Μανωλεδάκη: *Ο εραστής* (1983), *Νυχτερινό σχολείο* (1983), *Το δωμάτιο* (2006), *Ένας ασήμαντος πόνος* (2006)  
 Εύα Νάθενα: *Η επιστροφή* (2002)  
 Μανόλης Παντελιδάκης, *Πάρτι γενεθλίων* (1987)  
 Γιώργος Πάτσας: *Παλιοί καιροί* (1982), *Επίδειξη μόδας* (1991, 1992), *Οι νάνοι* (1991, 1992), *Ένας ασήμαντος πόνος* (1992), *Ο εραστής* (1992), *Φεγγαρόφωτο* (1995), *Προδοσία* (1996), *Παλιοί καιροί* (1996), *Νεκρή ζώνη* (2000), *Τέφρα και σκιά* (2000), *Προδοσία* (2001), *Η επέτειός μας* (2002), *Πάρτι γενεθλίων* (2005)  
 Νίκος Στεφάνου: *Ο επιστάτης* (1982)  
 Διονύσης Φωτόπουλος: *Ένας ασήμαντος πόνος* (1976), *Επίδειξη μόδας* (1976), *Η επιστροφή* (1977)  
 Σάββας Χαρατσίδης: *Πάρτυ γενεθλίων* (1969), *Παλιοί καιροί* (1973), *Προδοσία* (1981), *Τοπίο* (1982), *Άλλοι τόποι: Οικογενειακές φωνές, Σταθμός Βικτώρια, Μια κάποια Αλάσκα* (1988), *Πίντερ και χρόνος* (1994)  
 Λαλούλα Χρυσικοπούλου: *Ο εραστής* (1969)

## **B. ΚΡΙΤΙΚΟΓΡΑΦΙΑ**



## 1. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΛΑΤΟΣ-ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

### *Το δωμάτιο*

#### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Τρία μονόπρακτα: Τ. Σαλαπασίδη, Μ. Κέλλυ, Χ. Πίντερ από την Πειραματική Σκηνή», *Βραδυνή*, 10.1.1961.
- Αγγελος Τερζάκης, «Η Πειραματική Σκηνή: στο Θέατρο Αθηνών», *Το Βήμα*, 11.1.1961.
- Λέων Κουκούλας, «Η Πειραματική Σκηνή στο Θέατρο Αθηνών», *Αθηναϊκή*, 13.1.1961.
- Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Η Πειραματική Σκηνή. Τρία μονόπρακτα. Στο Θέατρο Αθηνών», *Ακρόπολις*, 13.1.1961.
- Κλέων Β. Παράσχος, «Τρία μονόπρακτα», *Η Καθημερινή*, 13.1.1961.
- Βάσος Βαρίκας, «Η Πειραματική Σκηνή», *Τα Νέα*, 19.1.1961.
- Άλκης Θρύλος, «Δύο αξιόλογες παραστάσεις. Τρία πρωτοποριακά μονόπρακτα και δύο παραδοσιακά έργα», *Νέα Εστία*, τχ. 806, 1.2.1961, σσ. 201-202.

## 2. ΚΥΡΙΑΖΗΣ ΧΑΡΑΤΣΑΡΗΣ-ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΘΕΑΤΡΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

### *Τρεις μορφές, τρεις εικόνες*

#### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- [Ανυπόγραφο], «*Τρεις μορφές, τρεις εικόνες*. Θίασος Ελεύθερου Θεάτρου Θεσσαλονίκης. Σκηνοθεσία Κυριαζή Χαρατσάρη», *Νέα Αλήθεια*, 9.4.1962.
- Γιάννης Νικολόπουλος, «Ελεύθερο Θέατρο. *Τρεις μορφές, τρεις εικόνες*», *Ελληνικός Βορράς*, 11.4.1962.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ<sup>1423</sup>

- [Ανυπόγραφο], «Επίσημη 'πρώτη' του Ελεύθερου Θεάτρου απόψε», *Ελληνικός Βορράς*, 6.4.1962.

### *Πρόσωπα σε χρόνο και χώρο*

#### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Νίκος Μπακόλας, «Μονόπρακτα Πίντερ, Μόρτιμερ, Κωστοπούλου [sic – αντί Κωστούλα Μητροπούλου]. *Πρόσωπα σε χρόνο και χώρο*. Ελεύθερον Θέατρον Κυριαζή Χαρατσάρη», *Ελεύθερος Λαός*, 24.3.1963.
- Γιώργος Κιτσόπουλος, «*Πρόσωπα σε χρόνο και χώρο*. Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης», *Ελληνικός Βορράς*, 29.3.1963.
- Γ. Κ. Ζωγραφάκης, «Το Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης του Κυρ. Χαρατσάρη. Από το πρώτο του ξεκίνημα έως τις σημερινές αναμφισβήτητες επιτυχίες του», *Νέα Αλήθεια*, 1.4.1963.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- [Ανυπόγραφο], «Μονόπρακτα στο Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης», *Τα Νέα*,

<sup>1423</sup> Θεωρήσαμε σκόπιμο να συνοδεύσουμε τις κριτικές με επιλογή και άλλων δημοσιευμάτων του Τύπου από τα οποία αντλήσαμε πληροφορίες (π.χ. δηλώσεις σκηνοθετών) για την κάθε παράσταση.

11.2.1963.

-[Ανυπόγραφο], «Τρία μονόπρακτα από το Ελεύθερο Θέατρο», *Ελληνικός Βορράς*, 17.3.1963.

### 3. ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ-ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ

#### *Ο επιστάτης*

##### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Αιμ.[ύλιος] Χ.[ουρμούζιος], «*Ο επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ (Θέατρον Τέχνης)*», *Η Καθημερινή*, 6.3.1966.
- Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Ο Επιστάτης του Πίντερ. Από το Θέατρο Τέχνης του Κουν*», *Βραδυνή*, 7.3.1966.
- Μάριος Πλωρίτης, «*Εφοδος και άμυνα. Ο Επιστάτης του Χ. Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης*», *Το Βήμα*, 8.3.1966.
- Ι.[ωάννης] Λ.[άμπσας], «*Ο επιστάτης*», *Εστία*, 9.3.1966.
- Βάσος Βασιλείου, «*Ο Επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν*», *Ημέρα*, 10.3.1966.
- Λέων Κουκούλας, «*Ο επιστάτης. Θέατρο Τέχνης*», *Αθηναϊκή*, 11.3.1966.
- ΚΟΚ. [Γιάννης Κοκκινάκης], «*Στο Θέατρο Τέχνης. Ο επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ με σκηνοθεσία Κάρολου Κουν*», *Ακρόπολις*, 11.3.1966.
- Στάθης Ιω. Δρομάζος, «*Χ. Πίντερ: Ο επιστάτης. Θέατρο Τέχνης*», *Η Αυγή*, 11.3.1966.
- Ηρώ Δ. Λάμπρου, «*Θέατρο Τέχνης: ο Επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ*», *Ελευθερία*, 11.3.1966.
- Άγγελος Δόξας, «*Ο επιστάτης*», *Εμπρός*, 12.3.1966.
- Κωστής Σκαλιόρας, «*Ο επιστάτης. Θέατρο Τέχνης*», *Ταχυδρόμος*, 12.3.1966, σ. 67.
- [Ανυπόγραφο], «*Ο επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν*», *Εθνικός Κήρυξ*, 13.3.1966.
- Αλέξης Διαμαντόπουλος, «*Ο Επιστάτης του Πίντερ*», *Μεσημβρινή*, 15.3.1966.
- Βάσος Βαρίκας, «*Ο επιστάτης*», *Τα Νέα*, 25.3.1966.
- Άλκης Θρύλος, «*Ένα ελληνικό και ένα πρωτοποριακό αγγλικό έργο*», *Νέα Εστία*, τχ. 930, 1.4.1966, σσ. 566-567.
- Γιώργος Παναγουλόπουλος, «*Θέατρο Τέχνης. Χάρολντ Πίντερ: Ο επιστάτης*», περ. *Ιωλκός*, 4.1966, σσ. 44-45.
- Πάρις Τακόπουλος, «*Ο επιστάτης του Χάρολντ Πίντερ από το Θέατρο Τέχνης*», Απρίλιος 1966, στο: *Τα Κριτικά, (Θέατρο 1966-1990)*, Αθήνα: Ποταμός, 2002, σσ. 30-31.

##### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- Σ.Ι.Α., «*Εις το Θέατρον Τέχνης. Ο επιστάτης*», *Η Καθημερινή*, 6.2.1966.
- Μάριος Πλωρίτης, «*Η ανθρώπινη διεκκυστίδα. Ο Χάρολντ Πίντερ και ο Επιστάτης*», *Το Βήμα*, 20.2.1966.

#### *Ο γυρισμός*

##### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Ι.[ωάννης] Λ.[άμπσας], «*Ο Γυρισμός*», *Εστία*, 8.3.1967.
- Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Ένας χυδαίος αμοραλισμός. Ο Γυρισμός του Χ. Πίντερ στο*

- Θέατρο Τέχνης», *Βραδυνή*, 9.3.1967.
- Αιμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος], «Ο γυρισμός του Harold Pinter (Θέατρον Τέχνης)», *Η Καθημερινή*, 9.3.1967.
  - Μάριος Πλωρίτης, «Το τέλμα και το τέρμα. Ο γυρισμός του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Το Βήμα*, 10.3.1967.
  - Άγγελος Δόξας, «Ο γυρισμός στο Θέατρο Τέχνης», *Ελεύθερος Κόσμος*, 10.3.1967.
  - Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Ο Γυρισμός του Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», περ. *Άλφα*, 11.3.1967, σσ. 88-89.
  - Γιάννης Αλινός, «Κενά στην σιωπή. Οι άλλοι είναι ευάλωτοι. Ο Γυρισμός του Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Ελευθερία*, 11.3.1967.
  - Γιάννης Παράσχος, «Στο Θέατρο Τέχνης. Ο Γυρισμός», *Εμπρός*, 11.3.1967.
  - Κ.[ώστας] Ο.[ικονομίδης], «Θέατρο Τέχνης. Ο γυρισμός του Χάρολντ Πίντερ», *Έθνος*, 15.3.1967.
  - Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χ. Πίντερ: Ο γυρισμός από το θίασο Κάρολου Κουν-Θέατρο Τέχνης», *Η Αυγή*, 16.3.1967.
  - ΚΟΚ., «Στο Θέατρο Τέχνης. Ο γυρισμός του Χάρολντ Πίντερ», *Ακρόπολις*, 18.3.1967.
  - Κωστής Σκαλιόρας, «Χ. Πίντερ. Ο Γυρισμός. Θέατρο Τέχνης», *Ταχυδρόμος*, 18.3.1967, σσ. 60-61.
  - Βάσος Βαρίκας, «Ο γυρισμός», *Τα Νέα*, 20.3.1967.
  - Λέων Κουκούλας, «Ο Γυρισμός του Πίντερ. Στο Θέατρο Τέχνης», *Αθηναϊκή*, 22.3.1967.
  - Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Ο Γυρισμός του Πίντερ. Από τον θίασο του Θεάτρου Τέχνης», *Μεσημβρινή*, 27.3.1967.
  - Άλκης Θρύλος, «Ένα αγγλικό κι ένα ελληνικό έργο», *Νέα Εστία*, τχ. 954, 1.4.1967, σσ. 475-476.
  - Κώστας Στολίγκας, «Χάρολντ Πίντερ: Γυρισμός. Θέατρο Τέχνης», περ. *Πάνθεον*, 5.4.1967, σ. 13.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- Μάνθος Κρίσπης, «Χ. Πίντερ: ο Γυρισμός. Σκέψεις γύρω από το τελευταίο έργο του», *Το Βήμα*, 29.7.1965.
- Σπύρος Παγιατάκης, «Το τελευταίο έργο του Χάρολντ Πίντερ. Γυρισμός στο πατρικό. Η αποξένωση και το ψυχικό αδιέξοδο. Πολλοί θεαταί δεν κάθησαν ως το τέλος», *Τα Νέα*, 28.5.1966.
- Α.[νδρέας] Δ.[εληγιάννης], «Το θέατρο του Πίντερ είναι 'βρώμικο'; Ο Κ. Κουν για τον Γυρισμό που ανεβάζει το Τέχνης», *Έθνος*, 1.3.1967.
- Βαγγέλης Ψυρράκης, «Ως δυναμίτης χαρακτηρίζεται ο Γυρισμός του Πίντερ. Οι παρατηρήσεις του Κουν», *Μεσημβρινή*, 3.3.1967.
- Φάνης Κλεάνθης, «Απόψε ο Γυρισμός του Πίντερ. Ένα πρωτόγονο οιδιπόδειο έργο», *Τα Νέα*, 4.3.1967.
- [Ανυπόγραφο], «Η υποδοχή του Γυρισμού», *Μεσημβρινή*, 8.3.1967.
- Marya Mannes, Jules Feiffer και Isaac Bashevis Singer, «'Τι θέλει να πει ο Πίντερ;'. Τρεις γνώμες για τον Γυρισμό», *Ταχυδρόμος*, 11.3.1967, σ. 59.

#### **Πάρτι γενεθλίων**

##### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- [Ανυπόγραφο], «Πάρτι γενεθλίων», *Εστία*, 12.12.1969.
- Άγγελος Δόξας, «Στο Θέατρο Τέχνης. Πάρτι γενεθλίων», *Ελεύθερος Κόσμος*,

17.12.1969.

- Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Τέχνης-Κάρολος Κουν. *Πάρτυ γενεθλίων* του Χάρολντ Πίντερ», *Ακρόπολις*, 19.12.1969.
- Κ. [ώστας] Ο. [ικονομίδης], «Θέατρο Τέχνης. *Πάρτυ γενεθλίων* του Χάρολντ Πίντερ», *Έθνος*, 19.12.1969.
- Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Πάρτυ γενεθλίων*», *Βραδυνή*, 20.12.1969.
- Γιώργος Ν. Κάρτερ, «*Πάρτυ γενεθλίων*», *Νέα Πολιτεία*, 25.12.1969.
- Φώφη Τρέζου, «*Πάρτυ γενεθλίων* του Χάρολντ Πίντερ», περ. *Επίκαιρα*, τχ. 73, 26.12.1969, σσ. 69-70.
- Άλκης Θρύλος, «Ο δεύτερος κύκλος των παραστάσεων», *Νέα Εστία*, τχ. 1020, 1.1.1970, σ. 59.
- Βάσος Βαρίκας, «*Πάρτυ γενεθλίων* και πρόγραμμα Πιραντέλλο», *Τα Νέα*, 7.1.1970.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- Κώστας Σειζάν, «Πίντερ από τον Κάρολο Κουν: δύο έργα του πρωτοποριακού Άγγλου συγγραφέα στο Θέατρο Τέχνης», *Απογευματινή*, 13.11.1969.
- Κώστας Σειζάν, «Από τον Κάφκα στον Πίντερ και το *Πάρτυ* του...», *Απογευματινή*, 6.12.1969.

#### **Παλιοί καιροί**

##### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Παλιοί καιροί*», *Βραδυνή*, 11.4.1973.
- Αγγελος Δόξας, «Στο Θέατρο Τέχνης. *Παλιοί καιροί*», *Ελεύθερος Κόσμος*, 12.4.1973.
- Θόδωρος Κρητικός, «Θέατρο Τέχνης. Θίασος Καρ. Κουν. Αρραμπάλ και Πίντερ», *Ακρόπολις*, 13.4.1973.
- Αλκ. [ιβιάδης] Μαργαρίτης, «Πίντερ: *Παλιοί καιροί* στο Θέατρο Τέχνης», *Τα Νέα*, 18.4.1973.
- Ειρήνη Καλκάνη, «Αναπλάθοντας τα περασμένα: *Παλιοί καιροί* του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Απογευματινή*, 24.4.1973.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο Τέχνης. *Παλιοί καιροί* του Χ. Πίντερ», *Το Βήμα*, 24.4.1973.
- Τώνης Τσιρμπίνος, «Χάρολντ Πίντερ. *Παλιοί καιροί*», *Τα Σημερινά*, 26.4.1973.
- [Ανυπόγραφο], «*Γκουέρνικα, Λαβύρινθος, Παλιοί καιροί*: Αρραμπάλ και Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», περ. *Πάνθεον*, 8.5.1973, σ. 10.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- [Ανυπόγραφο], «Θέατρο σκληρότητας, ονείρου και ανθρωπιάς», *Το Βήμα*, 21.3.1973.
- Κώστας Σειζάν, «Σκληρότητα σε δύο όψεις: Αρραμπάλ και Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Απογευματινή*, 21.3.1973.
- Φ. Ν. Κλεάνθης, «Έργα Αρραμπάλ και Πίντερ στο Τέχνης», *Τα Νέα*, 21.3.1973.

#### **Προδοσία**

##### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Πάρις Τακόπουλος, «*Προδοσία*», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 16.1.1981, σ. 39.
- Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Χάρολντ Πίντερ: *Η προδοσία* στο Θέατρο Τέχνης (Υπόγειο

- Ορφέα)», *Η Καθημερινή*, 24.1.1981.
- Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Η προδοσία του Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης*», *Βραδυνή*, 30.1.1981.
  - Τάσος Λιγνάδης, «Αναζητώντας στο τυχαίο το τραγικό. Η *Προδοσία* του Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Μεσημβρινή*, 11.2.1981.
  - Αλκ.[ιβιάδης] Μαργαρίτης, «*Η προδοσία*», *Τα Νέα*, 6.3.1981.
  - Άννυ Κολτσιδοπούλου, «Γειτονιά, ο αγώνας και η αγωνία της γλώσσας», περ. *Γυναίκα*, 11.3.1981, σσ. 18, 20.
  - Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παλίντροπος δυσ-αρμονία», *Το Βήμα*, 12.3.1981.
  - Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Α!.. Οι ωραίες μέρες: (*Προδοσία* από το Θέατρο Τέχνης)», *Ελευθεροτυπία*, 3.4.1981.
  - Γιώργος Παναγιολόπουλος, «Χ. Πίντερ: *Προδοσία*», *Ανένδοτος*, 23.4.81.
  - Γιάννης Βαρβέρης, «Θέατρο Τέχνης. Χάρολντ Πίντερ: *Προδοσία*», στο: *Η κρίση του θεάτρου, Κείμενα θεατρικής κριτικής (1976-1984)*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1985, σ. 109.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- [Ανυπόγραφο], «Ανεβαίνουν έργα του Πίντερ και του Μρόζεκ στο Τέχνης. Κουν: 'Οι ανθρώπινες καταστάσεις έχουν όμοιες ρίζες, όμοια χρώματα'», *Τα Νέα*, 9.1.1981.
- Β.[άιος] Παγκουρέλης, «Πίντερ-Μρόζεκ στο Τέχνης. Παραστάσεις με την *Προδοσία* και τους *Εμιγκρέδες*», *Το Βήμα*, 9.1.1981.

#### 4. ΜΙΝΩΣ ΒΟΛΑΝΑΚΗΣ

##### *Δύο «απιστίες»*

##### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Θράκης Θρύλος [Νίκος Πρωτόπαπας], «*Δύο 'Απιστίες'*», *Επαρχιακός Τύπος*, 3.3.1976.
- Θόδωρος Κρητικός, «Κρατικό Θέατρο Β.Ε. Μονόπρακτα Πίντερ. *Πουντίλα Μπρεχτ*», *Ακρόπολις*, 5.3.1976.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Μπρεχτ-Πίντερ», *Το Βήμα*, 21.4.1976.
- Ροζίτα Σώκου, «Λίγο πριν από το χάος. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Χάρολντ Πίντερ. *Απιστίες*», *Απογευματινή*, 4.5.1976.
- Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Έργα Πίντερ. Με το Κρατικό Β. Ελλάδος», *Τα Νέα*, 8.5.1976.
- Μπάμπης Δ. Κλάρας, «*Δυο απαράδεκτες 'Απιστίες'*», *Βραδυνή*, 10.5.1976.
- Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «*Δύο απιστίες* του Χάρολντ Πίντερ από το Κρατικό Θέατρο Β. Ελλάδος», *Ελευθεροτυπία*, 10.5.1976.
- Τ.[ώνης] Τσι.[ρμπίνογ], «Οι παραστάσεις του ΚΘΒΕ στην Αθήνα», *Θεσσαλονίκη*, 14.5.1976.
- Στάθης Ιω. Δρομάζος, «*Δύο απιστίες* του Χάρολντ Πίντερ από το Κρατικό Βορείου Ελλάδος στη Λυρική», *Η Καθημερινή*, 14.5.1976.
- Θυμέλη, «Έργα Μίλλερ και Πίντερ από το ΚΘΒΕ», *Ριζοσπάστης*, 15.5.1977.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- Νίκος Ζακόπουλος, «Το ξενικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Βραδυνή*, 24.5.1976.

## **Η επιστροφή**

### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Μανώλης Σκουλούδης, «*Επιστροφή*: Ένα βρετανικό παράλογο προϊόν», *Ελευθεροτυπία*, 20.11.1977.
- Σόλων Μακρής, «*Η επιστροφή*», *Νέα Εστία*, τχ. 1210, 1.12.1977, σσ. 1587-1589.
- Θυμέλη, «*Επιστροφή*», *Ριζοσπάστης*, 3.12.1977.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πιντερικές παραβολές», *Το Βήμα*, 25.1.1978.
- Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «*Επιστροφή*. Το έργο του Πίντερ», *Τα Νέα*, 31.3.1978.

### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- Ελένη Σπανοπούλου, «Χάρολντ Πίντερ. *Επιστροφή*», *Η Αυγή*, 8.10.1977.
- [Ανυπόγραφο], «'Δίκη' θεσμών η *Επιστροφή* του Πίντερ. Αρχίζει σήμερα στο Κάππα», *Το Βήμα*, 8.10.1977.
- Βάνα Παπαδοπούλου, «Μια ρεαλιστική *Επιστροφή*», *Βραδυνή*, 8.10.1977.
- Σούλα Αλεξανδροπούλου, «Σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη η *Επιστροφή* του Πίντερ σήμερα στο θέατρο Κάππα», *Η Καθημερινή*, 8.10.1977.
- Φάνης Κλεάνθης, «Απόψε στο Θέατρο Κάππα. Η *επιστροφή*. Έργο Πίντερ σε σκηνοθεσία Βολανάκη», *Τα Νέα*, 8.10.1977.
- Νατάσσα Μπακογιαννοπούλου, «Η δίκη του γάμου και της οικογένειας», περ. *Γυναίκα*, 23.11.1977, σσ. 208-209.
- Α. Σιμόπουλος, «Η *Επιστροφή* του Πίντερ (από τη σκοπιά ενός ψυχιάτρου)», *Ταχυδρόμος*, 24.11.1977, σ. 82.
- Επιστολή-ανακοίνωση με την υπογραφή των: Βασίλη Διαμαντόπουλου, Αλέκου Αλεξανδράκη, Νίκου Κούρκουλου, Νόνικας Γαληνέα και Μίνου Βολανάκη, «Αθυροστομία και σκηνή. Συζήτηση αύριο στο Θέατρο Κάππα», *Τα Νέα*, 1.12.1977.

## **Δύο αινίγματα**

### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Μηνάς Χρηστίδης, «Συγκινήσεις και πειραματισμοί. Τα παιχνίδια του Πίντερ», *Ελευθεροτυπία*, 19.3.1991.
- Λέανδρος Πολενάκης, «Αναζητώντας το χαμένο χρόνο. Πίντερ στο Ελυζέ σε σκηνοθεσία Βολανάκη», *Η Αυγή*, 28.3.1991.
- Βάιος Παγκουρέλης, «Ένα γεγονός...», *Ελεύθερος Τύπος*, 1.4.1991.
- Γιάγκος Ανδρεάδης, «*Δύο αινίγματα* (και ένα τρίτο)», *Μεσημβρινή*, 1.4.1991.
- Ροζίτα Σώκου, «Τραγωδία στον Πίντερ», *Απογευματινή*, 21.4.1991.
- Περσεύς Αθηναίος, «*Δύο αινίγματα: Νάνοι-Επίδειξη μόδας*», *Ελεύθερη Ώρα*, 12.5.1991.

### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- [Ανυπόγραφο], «*Επιστροφή* Βολανάκη με Πίντερ», *Ελευθεροτυπία*, 7.3.1991.
- [Ανυπόγραφο], «Πίντερ στο Ελυζέ. Σαίξπηρ στο Εθνικό. *Επίδειξη μόδας-Νάνοι*, Προδοσία: Φεστιβάλ με τρία έργα σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη», *Η Καθημερινή*, 7.3.1991.
- Ελένη Παπασωτηρίου, «Ξεκινάει το Σάββατο σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη Φεστιβάλ έργων Πίντερ», *Μεσημβρινή*, 7.3.1991.
- Γιώργος Σαρηγιάννης, «Ο Βολανάκης επιστρέφει», *Τα Νέα*, 7.3.1991.
- [Ανυπόγραφο], «Αφιέρωμα στο συγγραφέα του Παραλόγου», *Επικαιρότητα*,

8.3.1991.

- [Ανυπόγραφο], «Καλή αρχή στο Φεστιβάλ Πίντερ», *Έθνος*, 11.3.1991.
- Μαίρη Παπαγιαννίδου, «Τα 'αινίγματα' του Πίντερ», *Το Βήμα*, 17.3.1991.
- [Ανυπόγραφο], «Παράσταση-συζήτηση», *Μεσημβρινή*, 28.3.1991.
- Σ.[ούλα] Α.[λεξανδροπούλου], «Το 'πρώτο και μοναδικό' μυθιστόρημα του μεγάλου θεατρικού συγγραφέα. Όταν *Οι νάνοι* του Πίντερ μεταφράζονται από τον Μάτεσι», *Μεσημβρινή*, 30.3.1991.

## **Φεστιβάλ Πίντερ**

### **ΚΡΙΤΙΚΕΣ**

- Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «*Νάνοι-Εραστές* [sic]», *Τα Νέα*, 11.4.1992.
- Μαρίκα Θωμαδάκη, «Θέατρο Πανελλήνιον – Φεστιβάλ Πίντερ: *Οι Νάνοι, Ο Εραστής*», *Νέα Εστία*, 1.6.1992.

### **ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ**

- [Ανυπόγραφο], «Ο Βολανάκης ανοίγει θέατρο», *Ελεύθερος Τύπος*, 1.4.1992.
- [Ανυπόγραφο], «Ένα θέατρο γεννιέται», *Ριζοσπάστης*, 1.4.1992.
- [Ανυπόγραφο], «Φεστιβάλ Πίντερ στο Πανελλήνιον», *Η Αυγή*, 20.11.1992.
- [Ανυπόγραφο], «Φεστιβάλ Πίντερ στο Πανελλήνιο», *Μεσημβρινή*, 20.11.1992.
- [Ανυπόγραφο], «Πίντερ με Βολανάκη», *Τα Νέα*, 21.11.1992.

## **5. ΑΝΤΩΝΗΣ ΑΝΤΥΠΙΑΣ-ΑΠΛΟ ΘΕΑΤΡΟ**

### *Άλλοι τόποι*

#### **ΚΡΙΤΙΚΕΣ**

- Ροζίτα Σώκου, «Άλλοι τόποι για το Απλό Θέατρο», *Απογευματινή*, 23.4.1988.
- Χρήστος Χειμάρας, «Ανίχνευση της σιωπής», *Πρώτη*, 27.4.1988.
- Θυμέλη, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 27.4.1988.
- Πάρις Τακόπουλος, «Άλλοι τόποι του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 28.4.1988, σ. 38.
- Τάσος Λιγνάδης, «Η μοναξιά του διαλόγου», *Η Καθημερινή*, 30.4.1988.
- Νέστορας Μάτσας, «Άλλοι τόποι στο Απλό Θέατρο», *Βραδυνή*, 2.5.1988.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ρητορική της ερημίας», *Τα Νέα*, 3.5.1988.
- Μηνάς Χρηστίδης, «Τόλμησαν 'εκτός εποχής'», περ. *Εικόνες*, 4.5.1988, σ. 96.
- Περσεύς Αθηναίος, «Άλλοι τόποι», *Ωρα της Κυριακής*, 8.5.1988.
- Ηρακλής Λογοθέτης, «Άλλοι τόποι», *Αθηνόγραμμα*, 28 Απριλίου-4 Μαΐου 1988, σ. 38.

#### **ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ**

- Έλενα Δ. Χατζηϊωάννου, «Άπαιχτος Πίντερ στο Απλό», *Τα Νέα*, 6.2.1988.

### *Φεγγαρόφωτο*

#### **ΚΡΙΤΙΚΕΣ**

- Περσεύς Αθηναίος, «*Φεγγαρόφωτο*», *Ελεύθερη Ωρα*, 5.1.1996.
- Νίνος Φένεκ Μικελίδης, «Με τη γλώσσα της υπεκφυγής», *Ελευθεροτυπία*, 11.1.1996.

- Βάιος Παγκουρέλης, «Η αγωνία της ύπαρξης», *Ελεύθερος Τύπος*, 15.1.1996.
- Ηρακλής Λογοθέτης, «Φεγγαρόφωτο, πυρετός υπό σκιάν», *Αθηνόραμα*, 19.1.1996, σ. 40.
- Ματίνα Καλτάκη, «Έλαμψε το Φεγγαρόφωτο», *Επενδυτής*, 27.1.1996.
- Λέανδρος Πολενάκης, «Της σκιάς και του προσώπου (Κορνέιγ και Πίντερ)», *Η Αυγή*, 28.1.1996.
- Γιάννης Φραγκούλης, «Φεγγαρόφωτο από τον Πίντερ και το Απλό Θέατρο», *Εξόρμηση*, 28.1.1996.
- Πάρις Τακόπουλος, «Τέλος του παιχνιδιού του Σάμιουελ Μπέκετ από την Πολιτεία και Φεγγαρόφωτο του Χάρολντ Πίντερ από το Απλό», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 2.2.1996, σσ. 42, 45.
- Καλλιόπη Ραπανάκη, «Φεγγαρόφωτο», *Νίκη*, 8.2.1996.
- Πάρις Τακόπουλος, «Φεγγαρόφωτου συνέχεια ή πώς να μην μεταφράζετε τον Πίντερ και προ του Τέλους του παιχνιδιού του Μπέκετ», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 9.2.1996, σσ. 41-42.
- Πάρις Τακόπουλος, «Φεγγαρόφωτο του Πίντερ, συνέχεια τρίτη ή μερικές μεταφραστικές παραινέσεις προ του Τέλους ενός άλλου παιχνιδιού», περ. *Πολιτικά Θέματα*, 16.2.1996, σσ. 41-42.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Τα πρόσωπα της Εκάτης», *Τα Νέα*, 19.2.1996.
- Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, «Τέσσερα έργα νέας εσοδείας», περ. *Γυναίκα*, Φεβρουάριος 1996, σσ. 26-27.
- Βασίλης Μπουζιώτης, «Φεγγαρόφωτο», *Εθνος*, 3.3.1996.
- Γιάννης Βαρβέρης, «Δυο συγγραφείς της αποξένωσης. Ο Μπότο Στράους στο θέατρο Πράξη και ο Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Η Καθημερινή*, 3.3.1996.
- Γιώργος Π. Πεφάνης, «Απλό Θέατρο: Χαρ. Πίντερ: Το φεγγαρόφωτο», *Νέα Εστία*, τμ. 139, τχ. 1653, 15.5.1996, σσ. 687-688.
- Γιώργος Παναγουλόπουλος, «Απλό Θέατρο. Χάρολντ Πίντερ. Φεγγαρόφωτο», περ. *Ερευνα*, Μάιος 1996.
- Δημήτρης Τσατσούλης, «Στον ορίζοντα του θανάτου. Για το Φεγγαρόφωτο του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», περ. *Μανδραγόρας*, τχ. 12-13, Μάιος-Σεπτέμβριος 1996, σσ. 82-83.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- Γιώργος Σαρηγιάννης, «Αρμένης-Κοταμανίδου στο Απλό. Μαζί στο *Σεληνόφως*», *Τα Νέα*, 10.6.1995.
- [Ανυπόγραφο], «Φεγγαρόφωτο του Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Η Αυγή*, 8.12.1995.

#### **Νεκρή ζώνη**

##### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Elizabeth Sakellaridou, «No Man's Land in Athens», *The Pinter Review: Collected Essays 1999 and 2000*, Francis Gillen και Steven H. Gale (επιμ.), Tampa: The University of Tampa Press, 2000, σ. 159.
- Kathryn Koromilas, «Pinter's No Man's Land a success in Greek», *Athens News*, 16.2.2000.
- Ελευθερία Ντάνου, «Απλό Θέατρο-Κεντρική Σκηνή-Χάρολντ Πίντερ. *Νεκρή ζώνη*», *Ελεύθερος*, 18.2.2000.
- Ματίνα Καλτάκη, «Ποίηση και ουσία», *Επενδυτής*, 19-20.2.2000.
- Αδριανός Γεωργίου, «Απλό Θέατρο. Χάρολντ Πίντερ: *Νεκρή ζώνη*»,

*Ραδιοτηλεόραση, 19-25.2.2000.*

- Μηνάς Χρηστίδης, «Περιοχή φαντασμάτων», *Ελευθεροτυπία*, 26.2.2000.
- Σπύρος Παγιατάκης, «Ο σύγχρονος Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Η Καθημερινή*, 27.2.2000.
- Λέανδρος Πολενάκης, «Περί μνήμης και περί λήθης. *Νεκρή ζώνη* του Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Η Αυγή*, 5.3.2000.
- Στέλλα Λοΐζου, «Τοπίο στην ομίχλη», *Το Βήμα*, 19.3.2000.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Οίμος άβροτος εις ερημίαν», *Τα Νέα*, 20.3.2000.
- Ηρακλής Λογοθέτης, «Εγκλειστοί Ήρωες. *Νεκρή ζώνη*», *Αθηνόραμα*, 24.3.2000.
- Βίκη Δέμου, «*Νεκρή ζώνη* στο Απλό Θέατρο. Πορτιέρης, ματάκιας, ποιητής...», περ. *Μετρό*, τχ. 53, Μάρτιος 2000, σ. 148.
- Ελένη Πετάση, «Πεδίο δόξης... αιγιματικό», περ. *Δίφωνο*, Απρίλιος 2000, σ. 107.
- Θυμέλη, «Μάμετ και Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 4.4.2000.
- Καλλιόπη Ραπανάκη, «*Νεκρή ζώνη*», *Νίκη*, 9.4.2000.
- Χρύσα Μιχαλοπούλου, «*Νεκρή ζώνη* του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», περ. *Exodos*, 21-27.4.2000, σ. 60.
- Σπύρος Νικολετάτος, «*Τέφρα και σκιά* σε *Νεκρή ζώνη*. Όταν η 'Κριτική' ζώνει τον Πίντερ με αχρείαστη 'Σκιά'», *Αυριανή*, 7.5.2000.
- Άννα Σαμπατακάκη, «*Η Νεκρή ζώνη* περνάει σε δεύτερο επίπεδο», *Βραδυνή*, 8.5.2000.
- Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Λόγος Πίντερ με υπογραφή Μάτεσι», *Ελεύθερος Τύπος*, 22.5.2000.
- Γιώργος Π. Πεφάνης, «Εύστοχος ρεαλισμός. Harold Pinter: *Νεκρή ζώνη*. Απλό Θέατρο 2000», περ. *Highlights*, τχ. 0, Δεκέμβριος 2000, σ. 86.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- Μυρτώ Λοβέρδου, «Ο Πίντερ, ο Μάμετ και... η κυριαρχία των ανδρών», *Το Βήμα*, 9.8.1999.
- Συνέντευξη του Αντώνη Αντύπα στη Μυρτώ Λοβέρδου, «Περιμένω πολλά από τους ηθοποιούς», *Το Βήμα*, 23.1.2000.
- Μυρτώ Λοβέρδου, «Οι εφιάλτες του Πίντερ ζωντανεύουν στη *Νεκρή ζώνη*», *Το Βήμα*, 27.1.2000.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Μελέτη θανάτου», *Τα Νέα*, 19-20.2.2000.
- Γιώργος Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Οι σκηνές που συνεχίζουν μετά το Πάσχα. 33 παραστάσεις επιμένουν», *Τα Νέα*, 27.4.2000.
- Κάτια Αρφαρά, «Υπό την επήρεια του Πίντερ», *Το Βήμα*, 24.10.2000.
- Γιώργος Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Χάρολντ Πίντερ: 'Τον γάτο μου τον λένε Πούσκιν'», *Τα Νέα*, 24.10.2000.

#### **Η επέτειός μας**

##### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Γιώργος Παναγουλόπουλος, «Απλό Θέατρο-Χάρολντ Πίντερ. *Η επέτειός μας*», *Ελεύθερος*, 25.1.2002.
- Ροζίτα Σώκου, «Μια τέλεια παράσταση... *Η επέτειός μας* του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Απογευματινή*, 31.1.2002.
- Μηνάς Χρηστίδης, «Ο Πίντερ είναι εδώ. *Η επέτειός μας* του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 2.2.2002.
- Αναστασία Παρετζόγλου, «*Η επέτειός μας* του Harold Pinter», περ. *Downtown*, 21.2.2002, σ. 104.

- Ματίνα Καλτάκη, «Ο Πίντερ αποστρέφεται μανάτζερ και νεόπλουτους», *Επενδυτής*, 2-3.3.2002.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πώς η ιδέα έγινε αηντεία», *Τα Νέα*, 4.3.2002.
- Γιάννης Βαρβέρης, «‘Ροκέ’ έρωτα και παράνοιας», *Η Καθημερινή*, 24.3.2002.
- Θυμέλη, «*Η επέτειός μας στο Απλό Θέατρο*», *Ριζοσπάστης*, 2.4.2002.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- [Ανυπόγραφο], «Ο συγγραφέας αποκαλύπτει το ‘μυστικό’ του. Και ‘διπλός’ Πίντερ στο Λονδίνο», *Το Βήμα*, 29.3.2000.
- [Ανυπόγραφο], «Το χιούμορ του Πίντερ», *Νίκη*, 9.1.2002.
- [Ανυπόγραφο], «‘Σκληρή κωμωδία’ από τον Χάρολντ Πίντερ», *Το Βήμα*, 13.1.2002.

### ***Πάρτι γενεθλίων***

#### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Ήλιόνα Δημάδη, «*Πάρτι γενεθλίων*», *Αθηνόραμα*, 29.12.2005-5.1.2006, σ. 59.
- Μηνάς Χρηστίδης, «Εισβολές στο καλό θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 30-31.12.2005.
- Λινέτα Τσιτσάνη, «*Πάρτι γενεθλίων*», *Η Εποχή*, 8.1.2006.
- Ἀφροδίτη Πολίτη, «Ένα εξαιρετικό *Πάρτι γενεθλίων*», *Πριν*, 8.1.2006.
- Στέλλα Λοΐζου, «Υπόθεση ρουτίνας», *Το Βήμα*, 15.1.2006.
- Γιάννης Βαρβέρης, «Παγκόσμια και ατομική διαταραχή», *Η Καθημερινή*, 15.1.2006.
- Ἰμήτρα Αναγνώστου, «Ένοχη σιωπή», *Athens Voice*, 19-25.1.2006.
- Καλλιόπη Ραπανάκη, «*Πάρτι γενεθλίων*», *Νίκη*, 22.1.2006.
- Ματίνα Καλτάκη, «*Πάρτι γενεθλίων. Απλό Θέατρο*», *Lifo*, 26.1.2006.
- Ελένη Πετάση, «Έκρηξη ελλειπτικού πιντερικού λόγου», *Ναυτεμπορική*, 10-16.2.2006.
- Γιώργος Παναγιολόπουλος, «Απλό Θέατρο-Χάρολντ Πίντερ. *Πάρτι γενεθλίων*», *Ελεύθερος*, 13.2.2006.
- Ἰέανδρος Πολενάκης, «*Πάρτι γενεθλίων* του Πίντερ στο Απλό. Από πού πάνε για το παράλογο;», *Η Αυγή*, 19.2.2006.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Πιντερική ανακύκλωση», *Τα Νέα*, 20.2.2006.
- Γρηγόρης Ιωαννίδης, «*Πάρτι ενηλικίωσης. Πάρτι γενεθλίων* του Χάρολντ Πίντερ στο Απλό Θέατρο», περ. *Αντί*, περ. Β΄, τχ. 863, 24.2.2006, σσ. 52-53.
- Γιώργος Π. Πεφάνης, «E un mondo ingiusto!», *Highlights*, τχ. 21, Μάρτιος-Απρίλιος 2006, σ. 110.
- Νέστορας Μάτσας, «*Πάρτι γενεθλίων* στο Απλό Θέατρο», *Εστία*, 12.4.2006.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- Γιώτα Συκκά, «Δύο Χάρολντ Πίντερ στην ίδια γειτονιά», *Η Καθημερινή*, 27.11.2005.
- Έλενα Δ. Χατζηγιάννου, «Το *Πάρτι γενεθλίων* του Πίντερ ανεβάζει ο Αντώνης Αντύπας στο Απλό θέατρο. ‘Ο Πίντερ θέλει ηθοποιούς με πείρα’», *Τα Νέα*, 3-4.12.2005.
- Πάνος Παναγιωτάκος, «Στάνλεϊ, ο αντικομορμιστής», *Ελεύθερος Τύπος*, 6.12.2005.
- Συνέντευξη της Ράνιας Οικονομίδου στην Αφροδίτη Γραμμέλη, «Ράνια Οικονομίδου: ‘Οι ρόλοι μου δεν ήταν τα θέλω μου’», *Το Βήμα*, 11.12.2005.
- Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Στο μυαλό του Χάρολντ Πίντερ», *Ελευθεροτυπία*, 29.12.2008.

## 6. ΝΙΚΟΣ ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ-ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ «ΤΕΧΝΗΣ»

### *Πρόσωπα και προσωπεία*

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- [Ανυπόγραφο], «Έργα του Πίντερ», *Μακεδονία*, 4.3.1983.
- [Ανυπόγραφο], «Πόσο 'παράλογος' είναι ο κόσμος του Πίντερ και ο τρόμος 'έξω από την πόρτα'», *Μακεδονία*, 9.3.1983.
- [Ανυπόγραφο], «Θεατρική έρευνα και προβληματισμός στη Θεσσαλονίκη», *Τα Νέα*, 29.3.1983.

### *Ο άγνωστος εχθρός*

#### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Ζωή Βερβεροπούλου, «Η αβάσταχτη ρευστότητα του είναι», *Θεσσαλονίκη*, 13.2.2006.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- [Ανυπόγραφο], «Από την Πειραματική Σκηνή της 'Τέχνης'. Πίντερ... επί δύο στο Αμαλία», *Αγγελιοφόρος*, 24.1.2006.
- Συνέντευξη του Νίκου Χουρμουζιάδη στη Γιώτα Σωτηροπούλου, «Πρώιμος 'πικρός' Πίντερ», *Αγγελιοφόρος*, 27.1.2006.
- Συνέντευξη του Νίκου Χουρμουζιάδη στον Κώστα Μαρίνο, «Ο άγνωστος εχθρός στη σκηνή του Αμαλία», *Μακεδονία*, 29.1.2006.

## 7. ΝΙΚΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ-ΘΕΑΤΡΟ ΣΗΜΕΙΟ

### *Βουνίσια γλώσσα*

#### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Θυμέλη, «Βουνίσια γλώσσα στο Θέατρο Σημείο», *Ριζοσπάστης*, 22.1.1991.
- Γιάννης Βαρβέρης, «Ο λόγος ως βία. Βουνίσια γλώσσα του Χ. Πίντερ στο θέατρο Σημείον», *Η Καθημερινή*, 27.1.1991.
- Δηώ Καγγελάρη, «Η αίσθηση της βίας», *Έθνος*, 11.2.1991.
- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Φυγή προς τη σιωπή», *Τα Νέα*, 12.2.1991.
- Ελένη Βαροπούλου, «Από τον Ευριπίδη στον Πίντερ», *Το Βήμα*, 10.3.1991.

#### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- Κοσμάς Βίδος, «Νέος Χάρολντ Πίντερ», *Το Βήμα*, 9.12.1990.

### *Εξομολογήσεις*

#### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Καλλιόπη Ραπανάκη, «Εξομολογήσεις», *Νίκη*, 13.6.1999.
- Βασίλης Μπουζιώτης, «Σημείο. Εξομολογήσεις με τους θεατές στη σκηνή», *Έθνος*, 24.11.1999.
- Γιώργος Πεφάνης, «Harold Pinter: Τοπίο και Σιωπή, θέατρο Σημείο 1999», περ. *Περίτεχνο*, τχ. 4, 1999, σσ. 55-56.

## Προδοσία

### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Θυμέλη, «'Καθρέφτες' των καιρών μας. Προδοσία στο Σημείο», *Ριζοσπάστης*, 8.2.2006.
- Παναγιώτης Φραντζής, «Το Σημείο της Προδοσίας», *Πριν*, 1.3.2012.
- Κωνσταντίνος Μπούρας, «Ο προδότης του προδότη», 7.3.2012, στον δικτυακό τόπο <http://www.diavasame.gr/news.cfm?itemID=359>

### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- Συνέντευξη του Νίκου Διαμαντή στη Μαρώ Τριανταφύλλου, «Μια συζήτηση με το σκηνοθέτη Νίκο Διαμαντή με αφορμή την παράσταση της Προδοσίας του Πίντερ που ανέβασε στο θέατρο Σημείο. 'Το θέατρο δίνει φωνή σ' αυτούς που δεν έχουν'», *Η Εποχή*, 6.11.2005.
- Γιώτα Συκκά, «Δύο Χάρολντ Πίντερ στην ίδια γειτονιά», *Η Καθημερινή*, 27.11.2005.
- Συνέντευξη του Νίκου Διαμαντή στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Lapsus Linguae* [<http://lapsus.panteion.gr/>], Δεκέμβριος 2005.

## 8. ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ-ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ

### Τέφρα και σκιά

### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

- Β.[ένα] Γεωργ.[ακοπούλου], «Υποδοχή με τα κοστούμια», *Ελευθεροτυπία*, 3.4.2000.
- Βασίλης Μπουζιώτης, «Η εύθραυστη Ρεβέκκα», *Έθνος*, 16-22.4.2000.
- Εύη Προύσαλη, «Χάρολντ Πίντερ *Τέφρα και σκιά*, Θέατρο της Οδού Κυκλάδων», περ. *Οδός Πανός*, τχ. 112, Απρίλιος-Ιούνιος 2001, σσ. 109-110.
- Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Σκηνή για δύο σε ασπρόμαυρο φόντο», *Ελεύθερος Τύπος*, 8.5.2000.
- Στέλλα Λοΐζου, «Παλιός και νέος Πίντερ», *Το Βήμα*, 21.5.2000.
- Λεάνδρος Πολενάκης, «Μικρό όργανο για τον Πίντερ – μέρος δεύτερο», *Η Αυγή*, 28.5.2000.
- [Ανυπόγραφο], «*Τέφρα και σκιά* στο Θέατρο Κυκλάδων», *Η Αζία*, 3.6.2000.
- Άννα Σαμπατακάκη, «Το *Τέφρα και σκιά* του Χ. Πίντερ, στη Νέα Σκηνή του Θεάτρου της οδού Κυκλάδων», *Βραδυνή*, 5.11.2000.
- Γιάννης Βαρβέρης, «Πίντερ και Μπέκετ γωνία, Χάρολντ Πίντερ, *Τέφρα και σκιά*, Θέατρο της οδού Κυκλάδων», στο: *Η κρίση του θεάτρου Δ'*, (1994-2003), Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2003, σ. 378.
- Πάρις Τακόπουλος, «*Τέφρα και σκιά* του Χάρολντ Πίντερ στην Νέα Σκηνή με την Ρένη Πιττακή και τον Λευτέρη Βογιατζή», στο: *Τα Αντικριτικά, Τόμος Β'* (Θέατρο 1998-2004), Αθήνα: Ποταμός, 2005, σ. 137.

### ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

- Ελενα Δ. Χατζηγιάννου, «Επικίνδυνο παιχνίδι, γοητευτικές ισοροπίες», *Τα Νέα*, 14.9.1999.
- Ελένη Πετάση, «Το ιδιωτικό είναι και πολιτικό για τον Πίντερ», *Ελευθεροτυπία*, 12.3.2000.
- Κάτια Αρφαρά, «'Τέφρα' και σκιές από το παρελθόν», *Το Βήμα*, 29.3.2000.

- Συνέντευξη του Λευτέρη Βογιατζή στην Κάτια Αρφαρά, «Το παιχνίδι της ενοχής και της μνήμης», *Το Βήμα*, 2.4.2000.
- Κάτια Αρφαρά, «Αθηναϊκές στιγμές του Χάρολντ Πίντερ», *Το Βήμα*, 23.10.2000.
- Γιώργος Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Ένας συγγραφέας με χιούμορ», *Τα Νέα*, 23.10.2000.

## 9. ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΛΛΩΝ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ (με χρονολογική σειρά)

**Ένας ασήμαντος πόνος**, Δημήτρης Δανίκας-Μιχάλης Μούζας, Θεατρική ομάδα Συλλόγου Φοιτητών Βιομηχανικής Πειραιώς:

- [Ανυπόγραφο], «Έβδομάδα Φοιτητών Βιομηχανικής», *Ελευθερία*, 4.2.1967.
- [Ανυπόγραφο], «Μονόπρακτο Πίντερ με φοιτητάς», *Τα Νέα*, 11.2.1967.

**Ο εραστής**, Νίκος Χατζίσκος, Θίασος Ρεπερτορίου Νίκου Χατζίσκου-Τιτίκας Νικηφοράκη:

- Αγγελος Δόξας, «Μήδεια και Εραστής», *Ελεύθερος Κόσμος*, 11.1.1970.
- Γιώργος Ν. Κάρτερ, «Ζαν Ανούιγ, Μήδεια. Χάρολντ Πίντερ, Εραστής», 28.1.1970, στο: *Θεατρική θεώρηση 1968-1972*, Αθήνα: Τεχνική Εκλογή, 1978, σ. 50.

**Ένας ασήμαντος πόνος**, συλλογική σκηνοθεσία, Ζωντανό Θέατρο:

- Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Δύο μονόπρακτα Χάρολντ Πίντερ στο Ζωντανό Θέατρο», *Τα Νέα*, 29.12.1971.

**Παλιοί καιροί**, Πέπη Οικονομοπούλου, Θίασος Καθρέφτης:

- Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Αναγνώσεις και αναγνωρίσεις», *Το Βήμα*, 4.3.1982.

**Τοπίο** [Πρόσωπα του παραλόγου], Μίμης Κουγιουμτζής, Θέατρο Τέχνης:

- [Ανυπόγραφο], «Στιγμές Παραλόγου στο Θέατρο Τέχνης. Ο δεύτερος κύκλος παραστάσεων για τον γιορτασμό των 40 χρόνων...», *Το Βήμα*, 11.3.1982.

**Ο επιστάτης**, Κώστας Μπάκας, Νέα Ελληνική Σκηνή:

- [Ανυπόγραφο], «Γιατί Πίντερ εφέτος Θύμιο;», *Τα Νέα*, 20.9.1982.
- [Ανυπόγραφο], «Ο Καρακατσάνης επιστρέφει στον Πίντερ», *Το Βήμα*, 26.9.1982.
- [Ανυπόγραφο], «Επιστάτης: πάει καλά», *Τα Νέα*, 7.2.1983.

**Ο εραστής και Νύχτα**, Μιχάηλ Μαρμαρινός, Διπλούς Έρωτες:

- Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Δύο μονόπρακτα Πίντερ», *Τα Νέα*, 31.5.1984.
- [Ανυπόγραφο], «Μονόπρακτα του Πίντερ», *Το Βήμα*, 25.3.1984.
- Γιώργος Σαρηγιάννης, «΄Ποδήλατο με Πίντερ΄ ανάμεσα σε νταλίκες», *Τα Νέα*, 6.11.1984.
- Ελένη Πετάση, «Εραστής και Νύχτα από τον Διπλό Έρωτα», *Το Βήμα*, 7.11.1984.

**Πάρτι γενεθλίων**, Γιάννης Κακλέας, Ομάδα Θέαμα:

- [Ανυπόγραφο], «Πρεμιέρα ΄Γενεθλίων΄. Έργο του Πίντερ αύριο στο Κάβα», *Τα Νέα*, 17.11.1987.
- Βάιος Παγκουρέλης, «Σπουδή στη βία...», *Ελεύθερος Τύπος*, 30.11.1987.
- Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Πάρτι γενεθλίων», *Το Βήμα*, 10.12.1987.

**Πάρτυ γενεθλίων**, Στέλιος Γούτης, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος:

-Αλ. Τριανταφύλλου, «Απόπειρα κατανόησης της ανθρώπινης συμπεριφοράς»,  
*Αυριανή της Βόρειας Ελλάδας*, 18.12.1989.

-Γιώργος Κιτσόπουλος, «Χάρολντ Πίντερ: *Πάρτυ γενεθλίων* από το Κ.Θ.Β.Ε. στο  
Υπερώο», *Μακεδονία*, 20.12.1989.

Ηρώ Βακαλοπούλου, «Η τελετουργία του ευνουχισμού», *Θεσσαλονίκη*, 30.12.1989.

Σπύρος Παγιατάκης, «Προχωρώντας με την... όπισθεν», *Η Καθημερινή*, 14.1.1990.

**Παλιοί καιροί**, Αχιλλέας Ψαλτόπουλος, Θέατρο Αναζήτησης Θεσσαλονίκης:

-Ηρώ Βακαλοπούλου, «Ο 'Πιντερισμός' σε τυχερή ώρα», *Θεσσαλονίκη*, 8.5.1991.

-[Ανυπόγραφο], «Το έργο του Πίντερ *Οι παλιοί καιροί* ανεβάστηκε από το Θέατρο  
Αναζήτησης», *Μακεδονία*, 20.11.1991.

**Παλιοί καιροί**, Νίκος Σακαλίδης, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας:

-Μανώλης Πράτσικας, «Χάρολντ Πίντερ. *Παλιοί καιροί*», *Ημερήσιος Κήρυκας*  
*Πάτρας*, 5.11.1991.

-Κοσμάς Βίδος, «Ποικιλία στα ΔΗΠΕΘΕ τον χειμώνα», *Το Βήμα*, 10.11.1991.

**Ο επιστάτης**, Αλέκος Ουδινότης, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος:

-Ηρώ Βακαλοπούλου, «Ελεγεία της κλωνισμένης κοινωνικής ταυτότητας»,  
*Θεσσαλονίκη*, 11.5.1992.

**Προδοσία**, Νικαίτη Κοντούρη, Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα:

-Μηνάς Χρηστίδης, «Η γοητεία της απειλής. *Προδοσία* του Χάρολντ Πίντερ στο  
Απλό Θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 30.11.1996.

-Πάρις Τακόπουλος, «*Η προδοσία* του Πίντερ στο Απλό Θέατρο και τα *Ουτσέλλι* του  
Αριστοφάνη στη Μπέλλα Βενέτσια», Δεκέμβριος 1996, στο: *Τα Αντικριτικά*,  
*Τόμος Α'*, (Θέατρο 1990-1998), Αθήνα: Ποταμός, 2005, σ. 287.

**Παλιοί καιροί**, Νίκος Μαστοράκης, Θεατρική Εταιρία Πράξη:

-Βάιος Παγκουρέλης, «Αδυναμία 'ανάγνωσης'...», *Ελεύθερος Τύπος*, 12.11.1996.

**Ο εραστής και Ένα για τον δρόμο**, Νίκη Τριανταφυλλίδη, Θέατρο Γκραγκάντα:

-Αδριανός Γεωργίου, «Ο *Εραστής* του Πίντερ στο Θέατρο Νίκης Τριανταφυλλίδη»,  
*Ραδιοτηλεόραση*, 18-25.4.1997.

**Προδοσία**, Σταμάτης Φασουλής, Θεατρικός Οργανισμός Δρώμενα:

-Μηνάς Χρηστίδης, «Ο Σταμάτης συναντά τον Χάρολντ», *Ελευθεροτυπία*, 3.11.2001.

-Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Το παρελθόν του μέλλοντος», *Τα Νέα*, 12.11.2001.

**Ο επιστάτης**, Γιώργος Μιχαλακόπουλος-Ιωάννα Μιχαλακοπούλου, Καλλιτεχνικός  
Οργανισμός Θεατρική Διαδρομή:

-Μηνάς Χρηστίδης, «Ο Πίντερ είναι πάντα εδώ», *Ελευθεροτυπία*, 8.12.2001.

-Αδριανός Γεωργίου, «Ακροβασία μεταξύ ρεαλισμού και αλληγορίας»,  
*Ραδιοτηλεόραση*, 8-14.12.2001.

**Ο εραστής**, Μιχάλης Βιρβιδάκης, Εταιρία Θεάτρου Μνήμη:

-Σωτηρία Ματζίρη, «Ζευγαρικά αδιέξοδα στην αγγλική επαρχία», *Ελευθεροτυπία*,  
1.4.2002.

**Η επιστροφή**, Νίκος Μαστοράκης, Θεατρική Εταιρία Πράξη:

-Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Όταν ο λόγος του Πίντερ γίνεται... μόδα», *Ελεύθερος Τύπος*, 19.3.2002.

-Γιώργος Παναγουλόπουλος, «*Η επιστροφή*», *Ελεύθερος*, 1.4.2002.

-Δημήτρης Τσατσούλης, «Από την επιστροφή του Χ. Πίντερ στην εξοχή του Μ. Κριμπ», *Ημερησία*, 20-21.4.2002.

-Καλλιόπη Ραπανάκη, «*Η επιστροφή*», *Νίκη*, 5.5.2002.

**The Dumb Waiter**, Γιώργος Παλούμπης, Θεατρική Ομάδα Νάμα:

-Ειρήνη Μ. Μουντράκη, «*The Dumb Waiter* στο Θέατρο Επί Κολωνώ. Νέες προσπάθειες...», περ. *Αντί*, τχ. 806, 23.1.2004.

**Ωραία χρόνια**, Σταμάτης Φασουλής, Γενική Θεαμάτων:

-Στέλλα Λοΐζου, «Σκέρτσα με σάλι», *Το Βήμα*, 28.11.2004.

-Όλγα Μοσχοχωρίτου, «Γένεσι Ουΐλιαμς απέναντι σε Χάρολντ Πίντερ», *Ημερησία*, 11.12.2004.

**Το καμπαρέ των σκουπιδιών** [συρραφή κειμένων του Χάρολντ Πίντερ και του Μπέρτολτ Μπρεχτ], Πέτρος Νάκος, Θεατρική ομάδα Altera Pars:

-Λέανδρος Πολενάκης, «Ματιά σε τρεις παραστάσεις (Ξενόπουλος, Σω και Πιντερομπρέχτ)», *Η Αυγή*, 15.1.2006.



## **Γ. ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ-ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**



## 1. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΠΙΝΤΕΡ

### 1.1. Στα αγγλικά

*Plays One: The Birthday Party, The Room, The Dumb Waiter, A Slight Ache, The Hothouse, A Night Out, The Black and White, The Examination,* London: Faber and Faber, 1996.

*Plays Two: The Caretaker, The Dwarfs, The Collection, The Lover, Night School, Trouble in the Works, The Black and White, Request Stop, Last to Go, Special Offer,* London: Faber and Faber, 1996.

*Plays Three: The Homecoming, Tea Party, The Basement, Landscape, Silence, Night, That's Your Trouble, That's All, Applicant, Interview, Dialogue for Three, Tea Party (short story), Old Times, No Man's Land,* London: Faber and Faber, 1996.

*Plays Four: Betrayal, Monologue, One for the Road, Mountain Language, Family Voices, A Kind of Alaska, Victoria Station, Precisely, The New World Order, Party Time, Moonlight, Ashes to Ashes, Celebration,* London: Faber and Faber, 1996.

*Press Conference,* London: Faber and Faber, 2002.

### 1.2. Στα ελληνικά

*Βουνίσια γλώσσα,* μτφ. Αντώνης Μακρυδημήτρης, στο πρόγραμμα της παράστασης, Θέατρο Σημείο, Αθήνα, 1990.

*Το δωμάτιο,* μτφ. Κώστας Αλεξόπουλος, Αθήνα: εκδ. Πειραματικής Σκηνης, 1962.

*Το δωμάτιο και Ένας ασήμαντος πόνος,* μτφ. Δημήτρης Ναζίρης, *Θεατρικά Τετράδια,* τχ. 46, Ιανουάριος 2006, σσ. 20-39.

*Η επέτειός μας,* μτφ. Παύλος Μάτεσις, στο πρόγραμμα της παράστασης, Απλό Θέατρο, Αθήνα, 2002, σσ. 45-65.

*Επίδειξη μόδας,* μτφ. Ερρίκος Μπελιές, στο πρόγραμμα της παράστασης, Θεατρικός Οργανισμός Νέος Λόγος, Αθήνα, 1999, σσ. 19-60.

*Επίδειξη μόδας,* μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Αθήνα: Ηριδανός, 2011.

*Ο επιστάτης,* μτφ. Κώστας Σταματίου, Αθήνα: Ιθάκη, 1982.

*Ο εραστής,* μτφ. Δέσπω Διαμαντίδου, *Θέατρο,* τχ. 21, Μάιος-Ιούνιος 1965, σσ. 39-48.

*Το «Μαύρο και άσπρο»,* μτφ. Μάκης Λαχανάς, *Η Λέξη,* τχ. 50, Δεκέμβριος 1985, σσ. 1026-1027.

*Μονόπρακτα,* μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Αθήνα: Ηριδανός, 2011.

*Νεκρή ζώνη,* μτφ. Παύλος Μάτεσις, στο πρόγραμμα της παράστασης, Απλό Θέατρο, Αθήνα, 2000, σσ. 31-61.

*Νύχτα,* μτφ. Μάκης Λαχανάς, *Η Λέξη,* τχ. 78, Οκτώβριος 1988, σσ. 741-743.

- Νυχτερινό σχολείο*, μτφ. Θάλεια Σκαρλάτου και *Εραστής*, μτφ. Δέσπω Διαμαντίδου, *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 8, Μάρτιος 1983, σσ. 9-30.
- Παλιοί καιροί και Ένα ακόμα και φύγαμε*, μτφ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Αθήνα: Δωδώνη, 1987.
- Πάρτυ γενεθλίων*, μτφ. Παύλος Μάτεσις, Αθήνα: Δωδώνη, [1970].
- Πάρτι γενεθλίων*, μτφ. Παύλος Μάτεσις, στο πρόγραμμα της παράστασης, *Απλό Θέατρο*, Αθήνα, 2005, σσ. 71-120.
- Προδοσία*, μτφ. Εύα Γεωργουσοπούλου, στο πρόγραμμα της παράστασης, *Θέατρο Σημείο*, Αθήνα, 2011, σσ. 8-61.
- Προδοσία*, μτφ. Ερρίκος Μπελιές, Αθήνα: Ηριδανός, 2011.
- Προδοσία*, μτφ. Μάριος Πλωρίτης, Αθήνα: Δωδώνη, 1995.
- Η συλλογή και Ο εραστής*, μτφ. Παύλος Μάτεσις, Αθήνα: Δωδώνη, [1970].<sup>1424</sup>
- Η τελευταία που έφυγε*, μτφ. Μάκης Λαχανάς, *Η Λέξη*, τχ. 31, Ιανουάριος 1984, σσ. 35-36.
- Τέφρα και σκιά*, μτφ. Τζένη Μαστοράκη, στο πρόγραμμα της παράστασης, *Νέα Σκηνή*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σσ. 47-62.
- Τοπίο και Σιωπή*, μτφ. Χριστίνα Μπάμπου-Παγκουρέλη, στο πρόγραμμα της παράστασης, *Θέατρο Σημείο*, Αθήνα: Λαβύρινθος, 1999, σσ. 31-62.
- Φεγγαρόφωτο*, μτφ. Μαρλένα Γεωργιάδη, στο πρόγραμμα της παράστασης, *Απλό Θέατρο*, Αθήνα, 1995, σσ. 67-96 .

## **2. ΑΛΛΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΠΙΝΤΕΡ**

### **2.1. Στα αγγλικά**

*The Dwarfs. A Novel*, New York: Grove Weidenfeld, 1990.

*Various Voices: Prose, Poetry, Politics, 1948-1998*, London: Faber and Faber, 1998.

*Various Voices: Prose, Poetry, Politics, 1948-2005*, London: Faber and Faber, 2005.

### **2.2. Στα ελληνικά**

*Οι νάνοι*, μυθιστόρημα, μτφ. Παύλος Μάτεσις, Αθήνα: Καστανιώτης, 1991.

*Ποιήματα 1948-2004*, μτφ. Νίνος Φένεκ Μικελίδης, Αθήνα: Κέδρος, 2005.

*Πόλεμος*, μτφ. Τάνια Παπαδοπούλου, Αθήνα: Αιώρα, 2004.

*Τέχνη, αλήθεια και πολιτική. Η ομιλία στην τελετή απονομής του Νόμπελ Λογοτεχνίας 2005*, μτφ. Άρης Λασκαράτος, Αθήνα: Αιώρα, 2006.

---

<sup>1424</sup> Πληροφορία της Εθνικής Βιβλιοθήκης.

Φωνές. *Πεζά και πολιτικά κείμενα (1948-2005)*, μτφ. Κατερίνα Ιορδάνογλου, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2006.

### 3. ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΙΝΤΕΡ

#### 3.1. Στα αγγλικά

- [Ανυπόγραφο], «This Young Author Scores a Hit», *Bristol Evening World*, Μάιος 1957, προσβάσιμο στον δικτυακό τόπο:  
[http://www.haroldpinter.org/plays/plays\\_room.shtml](http://www.haroldpinter.org/plays/plays_room.shtml)
- [Ανυπόγραφο], «Harold Pinter», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, τμ. 15, Detroit κ.α.: Thomson Learning, Αύγουστος 2001, σσ. 199-201.
- Almansi, Guido και Simon Henderson, *Harold Pinter (Contemporary Writers)*, London, New York: Methuen, 1983.
- Batty, Mark, *About Pinter: the Playwright and the Work*, London: Faber and Faber, 2005.
- Begley, Varun, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Billington, Michael, *The Life and Work of Harold Pinter*, London: Faber and Faber, 1996.
- Burkman, Katherine H., *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, [Columbus]: Ohio State University Press, 1971.
- Burkman, Katherine H. και John L. Kundert-Gibbs (επιμ.), *Pinter at Sixty*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Cohn, Ruby, «The World of Harold Pinter», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, τμ. 15, Detroit κ.α.: Thomson Learning, Αύγουστος 2001, σσ. 206-212 [πρώτη δημοσίευση: *Tulane Drama Review*, τμ. 6, τχ. 3, Μάρτιος 1962, σσ. 55-68].
- Dohmen, William F., «Approach and Avoidance: Pinter's Recent Antagonists», *South Atlantic Bulletin*, τμ. 45, τχ. 4, Νοέμβριος 1980, σσ. 33-42.
- Dukore, Bernard F., «The Pinter Collection», *Educational Theatre Journal*, τμ. 26, τχ. 1, The John Hopkins University Press, Μάρτιος 1974, σσ. 81-85.
- \_\_\_\_\_. «'Violent Families': *A Whistle in the Dark* and *The Homecoming*», *Twentieth Century Literature*, τμ. 36, τχ. 1, Hofstra University, 1990, σσ. 23-34.
- Esslin, Martin, *Pinter the Playwright*, London: 6<sup>η</sup> αναθ. εκδ., Methuen, 2000 [1973].
- Franzblau, Abraham, «A Psychiatrist Looks at *The Homecoming*», *Saturday Review*, 8 Απριλίου 1967.
- Gabbard, Lucina Paquet, *The Dream Structure of Pinter's Plays. A Psychoanalytic*

- Approach*, Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1976.
- Gaggi, Silvio, «Pinter's *Betrayal*: Problems of Language or Grand Metatheatres?», *Theatre Journal*, τμ. 33, τχ. 4, The Johns Hopkins University Press, Δεκέμβριος 1981, σσ. 504-516.
- Ganz, Arthur, «A Clue to the Pinter Puzzle: The Triple Self in *The Homecoming*», *Educational Theatre Journal*, τμ. 21, τχ. 2, The Johns Hopkins University Press, Μάιος 1969, σσ. 180-187.
- Gauthier, Brigitte (επιμ.), *Viva Pinter. Harold Pinter's Spirit of Resistance*, Oxford, Bern κ.α.: Peter Lang, 2009.
- Gordon, Lois G. (επιμ.), *Harold Pinter: A Casebook*, New York: Garland Publishing, 1990.
- Grimes, Charles, *Harold Pinter's Politics. A Silence Beyond Echo*, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
- Gussow, Mel, *Conversations with Pinter*, London: Nick Hern Books, 1994.
- Hall, Peter, *Peter Hall's Diaries: The Story of a Dramatic Battle*, John Goodwin (επιμ.), London: Oberon Books, 2000.
- Hinchliffe, Arnold P., «Comedies of Menace», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σσ. 273-290 [πηγή: Arnold P. Hinchliffe, *Harold Pinter*, New York: 5<sup>η</sup> αναθ. εκδ., Twayne Publishers, 1981 [1967], σσ. 38-76].
- Hinden, Michael, «To Verify a Proposition in *The Homecoming*», *Theatre Journal*, τμ. 34, τχ. 1, The Johns Hopkins University Press, Μάρτιος 1982, σσ. 27-39.
- Hobson, Harold, «Larger than Life at the Festival», *The Sunday Times*, Ιανουάριος 1958, προσβάσιμο στον δικτυακό τόπο:  
[http://www.haroldpinter.org/plays/plays\\_room.shtml](http://www.haroldpinter.org/plays/plays_room.shtml)
- Kerr, Walter, «Harold Pinter», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σσ. 212-225 [πρώτη δημοσίευση: *Harold Pinter*, New York: Columbia University Press, 1967, σσ. 3-45].
- Knowles, Ronald, «Plays, 1984-93: *One for the Road, Mountain Language, Party Time, Moonlight*», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr, (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σσ. 346-353 [πρώτη δημοσίευση: *Understanding Harold Pinter*, Columbia, S. C.: University of South Carolina Press, 1995, σσ. 183-208].
- Lesser, Simon O., «Reflections on Pinter's *The Birthday Party*», *Contemporary Literature*, τμ. 13, τχ. 1, University of Wisconsin Press, 1972, σσ. 34-43.
- Lutterbie, John, «Subjects of Silence», *Theatre Journal*, τμ. 40, τχ. 4, The Johns Hopkins University Press, Δεκέμβριος 1988, σσ. 468-481.
- McTeague, James H., *Playwrights and Acting. Acting Methodologies for Brecht, Ionesco, Pinter, and Shepard*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994.
- Mengel, Ewald, «'Yes! In the Sea of Life Enisled': Harold Pinter's *Other Places*»,

- στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σσ. 295-304 [πρώτη δημοσίευση: Lois Gordon (επιμ.), *Harold Pinter: A Casebook*, New York: Garland Publishing, 1990, σσ. 161-188].
- Merritt, Susan Hollis, *Pinter in Play. Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*, Durham, London: Duke University Press, 1990.
- Morgan, Ricki, «What Max and Teddy Come Home to in *The Homecoming*», *Educational Theatre Journal*, τμ. 25, τχ. 4, The Johns Hopkins University Press, Δεκέμβριος 1973, σσ. 490-499.
- Morley, Sheridan, «Pinter Double», *The Spectator*, 1.4.2000, προσβάσιμο στον δικτυακό τόπο: [http://www.haroldpinter.org/plays/plays\\_celebration.shtml](http://www.haroldpinter.org/plays/plays_celebration.shtml)
- Morrison, Kirstin, «Pinter and the New Irony», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σσ. 243-246 [πρώτη δημοσίευση: *The Quarterly Journal of Speech*, τμ. 55, τχ. 4, Δεκέμβριος 1969, σσ. 388-393].
- Orley, Ray, «Pinter and Menace», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σσ. 230-241 [πρώτη δημοσίευση: *Drama Critique*, τχ. 2, 1968, σσ. 125-148].
- Peacock, D. Keith, *Harold Pinter and the New British Theatre*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997.
- Prentice, Penelope, *The Pinter Ethic. The Erotic Aesthetic*, New York: Garland Publishing, 2000.
- Raby, Peter (επιμ.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Regal, Martin S., *Harold Pinter: A Question of Timing*, London: MacMillan Press, 1995.
- Rose, Brian, «The City Beyond the Door: Effects of the Urban Milieu in Pinter's Early Plays», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σσ. 329-333 [πρώτη δημοσίευση: *Theatre Studies*, τμ. 37, 1992, σσ. 57-65].
- Sakellaridou, Elizabeth, «Audience Control, British Political Theatre and the Pinter Method», *Gamma*, τχ. 2, Θεσσαλονίκη: Aristotle University of Thessaloniki, 1994, σσ. 159-170.
- \_\_\_\_\_. *Pinter's Female Portraits*, London: Macmillan, 1988.
- Savran, David, «The Girardian Economy of Desire: *Old Times* Recaptured», *Theatre Journal*, τμ. 34, τχ. 1, The Johns Hopkins University Press, Μάρτιος, 1982, σσ. 40-54.
- Silverstein, Marc, *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*, Cranbury, London: Associated University Presses, 1993.
- Smith, Ian (επιμ.), *Pinter in the Theatre*, London: Nick Hern Books, 2005.
- Storch, R.F., «Harold Pinter's Happy Families», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σσ. 226-230 [πρώτη δημοσίευση: *The Massachusetts Review*, τμ. 8, τχ. 4, Φθινόπωρο 1967, σσ. 703-712].

Taylor, John Russell, *Anger and After. A Guide to the New British Drama*, London: [10<sup>η</sup>] αναθ. εκδ., Methuen, 1977 [1962].

Thomson, Peter, «Harold Pinter: A Retrospect», στο: Rebecca Blanchard και Justin Karr (επιμ.), *Drama Criticism*, ό.π., σσ. 269-273 [πρώτη δημοσίευση: *Critical Quarterly*, τμ. 20, τχ. 4, Χειμώνας 1978, σσ. 21-28].

Wells, Linda S., «A Discourse on Failed Love: Harold Pinter's *Betrayal*», *Modern Language Studies*, τμ. 13, τχ. 1, Modern Language Studies, χειμώνας 1983, σσ. 22-30.

Williams, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht*, Harmondsworth: 2<sup>η</sup> αναθ. εκδ. Penguin, 1973 [1968].

### 3.2.Στα ελληνικά

Αντύπας, Αντώνης, «Ο Πίντερ και η σχέση του με την Ελλάδα», *Επίλογος. Ετήσια πολιτιστική έκδοση*, 2006, σσ. 635-637.

Βαρβέρης, Γιάννης, «'Διατί τοσούτος' Πίντερ;», *Επίλογος. Ετήσια πολιτιστική έκδοση*, 2002, σσ. 125-127.

Βαφειάδη, Έφη, «Η συμβολή του θιάσου 'Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης' (1959-1962) στη γνωριμία με το θέατρο του παραλόγου», *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό, Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την αναγέννηση ως σήμερα*, Αθήνα: Ergo, 2004, σσ. 411-412.

Γιανναράκος, Γιώργος, «Αφιέρωμα: Χάρολντ Πίντερ. Η ζωή του», περ. *Φουαγιέ*, τχ. 2, Φεβρουάριος 2006, σσ. 27-33.

Γκόρντον, Ρόμπερτ, «Επέτειος σε παράσταση: το δράμα του περιβάλλοντος χώρου», μτφ. Χαρίνα Δεληγιάννη-Easty, πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Η επέτειός μας*, Απλό Θέατρο, Αθήνα: Ιανουάριος 2002, σσ. 25-27.

Έσσλιν, Μάρτιν, *Το θέατρο του παραλόγου*, μτφ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Αθήνα: Αρίων, 1970.

Ίνγκραμ, Ντορίνα, «Μερικά χρήσιμοι σκιαγραφία: νέοι Άγγλοι θεατρογράφου», *Η Καθημερινή*, 22.1.1961.

Λάλας, Θανάσης, *Χάρολντ Πίντερ. Μια συνομιλία και η ομιλία στην απονομή του Νόμπελ*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2006.

Μικελίδης, Νίνος Φένεκ, *Harold Pinter. Κείμενα και συνεντεύξεις*, Αθήνα: Κέδρος, 2006.

Παπαγεωργίου, Βασίλης, «Χάρολντ Πίντερ: Από την αινιγματική βία στο καταφατικό αίνιγμα», περ. *Περίτεχνο*, τχ. 1, σσ. 34-37.

Πατσαλίδης, Σάββας, «Ο Πίντερ και το θέατρο της εποχής μας», 23.4.2000, στο: *Θεατρική Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2006, σσ. 100-101.

Σακελλαρίδου, Έλση, *Θέατρο, αισθητική, πολιτική: περι-διαβάζοντας τη σύγχρονη Βρετανική σκηνή στο γύρισμα της χιλιετίας*, Αθήνα: Παπαζήση, 2012 (βλ. σσ. 145-181, 237-279, 337-359).

\_\_\_\_\_. «Γενέθλια θανάτου», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Πάρτι γενεθλίων*, Απλό Θέατρο, Αθήνα: Δεκέμβριος 2005, σσ. 61-63.

\_\_\_\_\_. «Η διακριτική γοητεία των επετείων», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Η επέτειός μας*, Απλό Θέατρο, Αθήνα: Ιανουάριος 2002, σσ. 15-18.

\_\_\_\_\_. «Η τοπιογραφία της ιστορίας», πρόγραμμα παράστασης: Χάρολντ Πίντερ, *Τέφρα και σκιά*, Νέα σκηνή, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000, σσ. 65-71.

\_\_\_\_\_. «Οι υπαρξιακές πόρτες του Πίντερ», *Δρόμυνα*, τχ. 13, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1990, σσ. 29-33.

\_\_\_\_\_. «Η χωροταξία του φαντασιακού», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 46, Ιανουάριος 2006, σσ. 8-9.

Χαϊδεμένου, Ευαγγελία, «Μετάφραση Θεάτρου: Παλιοί καιροί του Harold Pinter», *Θεατρογραφίες*, τχ. 4-5, χειμώνας-άνοιξη 1999, σσ. 15-20.

Χουρμουζιάδης, Νίκος, «Ο χώρος και ο τρόμος», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 46, Ιανουάριος 2006, σσ. 5-7.

Gordon, Lois, «Οι ήρωες του Πίντερ», μτφ. Ελένη Παπάζογλου, *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 46, Ιανουάριος 2006, σσ. 10-12.

Taylor, John Russell, «Η αλήθεια και το ψέμα», μτφ. Ελένη Μαυροματίδου, *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 8, Μάρτιος 1983, σσ. 5-6.

#### 4. ΣΥΝΤΟΜΑ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΗΜΕΡΗΣΙΟ ΤΥΠΟ (ΕΠΙΛΟΓΗ)<sup>1425</sup>

[Ανυπόγραφο], «Μπρόντγουαιη: Φτωχός απολογισμός της χρονιάς», *Το Βήμα*, 17.6.1967.

[Ανυπόγραφο], «Παλιοί καιροί. Η ανθρώπινη μοναξιά θέμα και στο καινούριο έργο του Πίντερ. Γοητευμένοι οι Άγγλοι κριτικοί του έγραψαν διθυράμβους», *Τα Νέα*, 14.6.1971.

[Ανυπόγραφο], «Μπορεί ο Πίντερ να γίνει Μπέκετ;», *Το Βήμα*, 27.6.1971.

[Ανυπόγραφο], Συνέντευξη του Χάρολντ Πίντερ, «Αυτοκριτική συγγραφέως. Μία συνομιλία με τον Χάρολντ Πίντερ», *Το Βήμα*, 23.1.1972.

[Ανυπόγραφο], «Πίντερ στο Κολέγιο Πιρς», *Τα Νέα*, 28.11.1972.

[Ανυπόγραφο], «Ο Πίντερ κατηγορεί τον Βισκόντι ότι μετέτρεψε τους Παλιούς καιρούς σε πορνογράφημα», *Το Βήμα*, 12.5.1973.

<sup>1425</sup> Καταγράφονται εδώ ποικίλα δημοσιεύματα του ημερήσιου Τύπου που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα εργασία. Οι κριτικές και άλλα δημοσιεύματα που αφορούν συγκεκριμένες ελληνικές παραστάσεις έργων του Πίντερ με τις οποίες ασχοληθήκαμε διεξοδικότερα στην παρούσα εργασία έχουν καταγραφεί στο κεφ. 7: Κριτικογραφία.

- [Ανυπόγραφο], «Θα επιχορηγηθεί μόνιμα από το Υπουργείο. Στροφή στο ξένο έργο από το Θέατρο Τέχνης και έργα των Ποντίκα, Κεχαΐδη, Αρμένη», *Το Βήμα*, 25.9.1980.
- [Ανυπόγραφο], «Η επιστροφή του Χάρολντ Πίντερ», *Απογευματινή*, 27.10.1991.
- Α.[λεξανδροπούλου], Σ.[ούλα], «Γνωριμία με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Το μικρό θαύμα της Θεσσαλονίκης», *Η Καθημερινή*, 22.2.1976.
- \_\_\_\_\_. «Το ‘πρώτο και μοναδικό’ μυθιστόρημα του μεγάλου θεατρικού συγγραφέα. Όταν *Οι νάνοι* του Πίντερ μεταφράζονται από τον Μάτεσι», *Μεσημβρινή*, 30.3.1991.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας, «Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη», *Το Βήμα*, 8.2.1976.
- Δεβλέτογλου, Νίκος Γ., «Η γέννηση του Φοιτητικού Θεάτρου στο Πανεπιστήμιο», περ. *Πανεπιστημιούπολη*, έκδοση του ΑΠΘ, τχ. 18, Ιούνιος 2005, σσ. 36-37.
- Θρύλος, Άλκης, «Οι τελευταίες παραστάσεις της χειμωνιάτικης περιόδου», *Νέα Εστία*, τχ. 789, 15.5.1960, σσ. 689-691.
- Κλεάνθης, Φάνης, «Το Ελεύθερο Θέατρο της Θεσσαλονίκης αναστέλλει την τόσο αξιόλογη δράση του», *Τα Νέα*, 22.5.1965.
- \_\_\_\_\_. «Έρχονται τα Λαϊκά Κυπριακά Μπαλέτα. Ο Μίνως Βολανάκης θ’ ανεβάσει Πίντερ και Ζενέ στο Λονδίνο», *Τα Νέα*, 20.8.1966.
- \_\_\_\_\_. «Ένα συγκλονιστικό έργο-ντοκουμέντο. *Δίκη των φακέλων* από τον Μ. Βολανάκη», *Τα Νέα*, 7.9.1974.
- Κουμανταρέας, Μένης, «Εμπρός ξεκίνα, πες τους γλυκά τους αναπαίστους», *Η Λέξη*, τχ. 199, Ιανουάριος-Μάρτιος 2009, σσ. 15-35.
- Πετρόπουλος, Ηλίας, «Κυριαζής Χαρατσάρης», *Ιχθυεύτης*, τχ. 19, Μάρτιος 1987, σ. 7.
- Συνέντευξη του Μίνου Βολανάκη στον Γιώργο Πηλιχό, «Μιλάει ένας διάσημος σκηνοθέτης. Μίνως Βολανάκης: Όχι αισθητική μονοκρατορία. Ελευθερία: Η βάση για την πρόοδο του θεάτρου», *Τα Νέα*, 4.9.1974.
- Πλωρίτης, Μάριος, «Αυταπάτη και ψέμα. Αγωνία και μοναξιά στα Παρισινά θέατρα», *Το Βήμα*, 7.11.1965.
- \_\_\_\_\_. «Αναβιώσεις και αναζητήσεις στην ‘Θεατρική Συνάντηση’ του Βερολίνου», *Το Βήμα*, 5.6.1966.
- Χατζηδάκης, Γιώργος, «Κυριαζής (Ζήζος) Χαρατσάρης, Ένας μοναδικός θεατράνθρωπος που σφράγισε με το έργο του το θεσσαλονικιώτικο θέατρο», ένθετο *Επτά Ημέρες* («Το θέατρο της Θεσσαλονίκης»), *Η Καθημερινή*, Κυριακή 21.9.1997, σσ. 13-15.
- Χριστιανόπουλος, Ντίνος, «Η θεατρική προσπάθεια του Κυριαζή Χαρατσάρη», *Διαγώνιος*, τμ. 1, περ. Β’, τχ. 4, Οκτ-Δεκ. 1965, σσ. 239-246.

## 5. ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ<sup>1426</sup>

### 5.1. Θεατρικά και κοινωνικά συμφραζόμενα

- 1990-2010 / 20 χρόνια Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα, *Απλό Θέατρο*, Παρασκευή Γερολυμάτου (επιμ. έκδοσης), Γιώτα Καραγιάννη (επιμ. κειμένων), Αθήνα: Μικρή Άρκτος, 2010.
- Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1979-1990: Έντεκα χρόνια θέατρο στη Θεσσαλονίκη*, Νικηφόρος Παπανδρέου (συντακτική επιμ.), Γιώργος Καστούρας (τυπογραφική επιμ.), Ελένη Λαζαρίδου (συντονισμός έκδοσης), Θεσσαλονίκη: «Τέχνη»-Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, 1990.
- Βαφειάδου-Ταυρίδου, Έφη, «Ελληνική βιβλιογραφία Αντάμωφ, Αρραμπάλ, Ζενέ, Ιονέσκο, Μπέκετ [1954-1978]», *Διαβάζω*, τχ. 37, Δεκέμβριος 1980, σσ. 61-71.
- \_\_\_\_\_. «Το θέατρο του Παράλογου στην Ελλάδα», *Διαβάζω*, τχ. 37, Δεκέμβριος 1980, σσ. 54-60.
- Κουν, Κάρολος, *Για το θέατρο. Κείμενα και συνεντεύξεις*, Μάριος Πλωρίτης (πρόλογ.), Γιώργος Κοτανίδης (επιμ.), Αθήνα: Ιθάκη, 1981.
- Μαυρομούστακος, Πλάτων, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2005.
- Μαυρομούστακος, Πλάτων (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2008.
- Παπανδρέου, Νικηφόρος, «Η θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης», *Τοις αγαθοίς βασιλεύουσα Θεσσαλονίκη, Ιστορία και πολιτισμός*, Παρατηρητής, τμ. 2, [1997], σσ. 114-137.
- \_\_\_\_\_. «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», στο: *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας-Σχολή Μωραΐτη, 2002, σσ. 177-188.
- Ρήγος, Άλκης, Σεραφείμ Ι. Σεφεριάδης και Ευάνθης Χατζηβασιλείου (επιμ.), *Η «σύντομη» δεκαετία του '60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Αθήνα: Καστανιώτης και Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης, 2008.
- Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα, *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*, Αθήνα: Ergo, 2009.
- Τσόκου, Γιάννα, «Η πολυδιάστατη παρουσία του Μίνου Βολανάκη στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», στο: Έφη Βαφειάδη και Νικηφόρος Παπανδρέου (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σσ. 353-361.

<sup>1426</sup> Βιβλιογραφική επιλογή. Αναγράφονται μόνο βιβλία και άρθρα που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη σύνταξη της παρούσας εργασίας.

## 5.2. Βιβλία θεωρίας και μεθοδολογίας

- Bablet, Denis, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*, τμ. 1: 1887-1914, μτφ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2008.
- Carlson, Marvin, «Theatre Audiences and the Reading of the Performance», στο: Thomas Postlewait και Bruce A. McConachie (επιμ.), *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City: University of Iowa Press, 1989, σσ. 82-98.
- \_\_\_\_\_. *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1984.
- Deák, František, «Symbolist Staging at the Théâtre d'Art», *The Drama Review*, τμ. 20, τχ. 3, The MIT Press, Σεπτέμβριος 1976, σσ. 117-122.
- Holub, Robert C., *Θεωρία της πρόσληψης. Μια κριτική εισαγωγή*, μτφ. Κωνσταντίνα Τσακοπούλου, Άννα Τζούμα (επιμ.-θεώρηση μτφ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004.
- Jauss, Hans Robert, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, μτφ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1995.
- Kuhn, Thomas S., *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, μτφ. Γιώργος Γεωργακόπουλος και Βασίλης Κάλφας, Βασίλης Κάλφας (εισαγ.-επιμ.), Αθήνα: 10<sup>η</sup> εκδ., Σύγχρονα Θέματα, 2004, [1981].
- Pavis, Patrice, *Analyzing Performance. Theater, Dance and Film*, μτφ. David Williams, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Selden, Raman (επιμ.), *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, μτφ. Μίλτος Πεχλιβάνος και Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Αθήνα: Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 2004.
- Thompson, Paul, *Φωνές από το παρελθόν. Προφορική Ιστορία*, μτφ. Ρίκι Βαν Μπούσχοτεν και Νίκος Ποταμιάνος, Κωνσταντίνα Μπάδα και Ρίκι Βαν Μπούσχοτεν (επιμ.-εισαγωγή), Αθήνα: Πλέθρον, 2002.
- Ubersfeld, Anne, *Reading Theatre*, μτφ. Frank H. Collins, Patrick Debbèche και Paul J. Perron (επιμ.), Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1999.

## 6. ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ (ΕΠΙΛΟΓΗ)<sup>1427</sup>

*Τρεις μορφές, Τρεις εικόνες*, Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης, 1962.

*Πρόσωπα σε χρόνο και χώρο*, Ελεύθερο Θέατρο Θεσσαλονίκης, 1963.

*Ο επιστάτης*, Θέατρο Τέχνης, 1966.

*Ο γυρισμός*, Θέατρο Τέχνης, 1967.

---

<sup>1427</sup> Επιλέγουμε εδώ προγράμματα στα περιεχόμενα των οποίων, εκτός από τα στοιχεία της παράστασης, περιλαμβάνονται κείμενα που στάθηκαν χρήσιμα για την παρούσα εργασία.

*Πάρτυ γενεθλίων*, Θέατρο Τέχνης, 1969.  
*Παλιοί καιροί*, Θέατρο Τέχνης, 1973.  
*Δύο «Απιστίες»*, ΚΘΒΕ, 1976.  
*Η επιστροφή*, Θίασος Α. Αλεξανδράκη-Ν. Γαληνέα, 1977.  
*Πάρτι γενεθλίων*, ΚΘΒΕ, 1989.  
*Δυο αινίγματα*, Θέατρο Ελυζέ, 1991.  
*Ο επιστάτης*, ΚΘΒΕ, 1992.  
*Φεγγαρόφωτο*, Απλό Θέατρο, Αθήνα: Δεκέμβριος 1995.  
*Παλιοί καιροί*, Θεατρική Εταιρία Πράξη, 1996.  
*Επίδειξη μόδας*, Θεατρικός Οργανισμός Νέος Λόγος, 1999.  
*Νεκρή ζώνη*, Απλό Θέατρο, Αθήνα: Ιανουάριος 2000.  
*Τέφρα και σκιά*, Νέα Σκηνή, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.  
*Η επέτειός μας*, Απλό Θέατρο, Αθήνα: Ιανουάριος 2002.  
*Πάρτι γενεθλίων*, Απλό Θέατρο, Αθήνα: Δεκέμβριος 2005.

## 7. ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

Καράογλου, Αντωνία, *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη τα χρόνια της επταετούς Δικτατορίας*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Θεάτρου, Ιούνιος 2009.

Τσαμούρη, Τόνια Ι., *Γράφοντας για τη θεατρική σκηνή και τη μεγάλη οθόνη: φαινομενολογικές αναζητήσεις στο θεατρικό και κινηματογραφικό έργο του Χάρολντ Πίντερ*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Μάιος 2009.

Ιωαννίδης, Γρηγόρης, *Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Μάιος 2005.

Sakellaridou, Elizabeth, *Masks of Women: A Study of Female Characters in the Dramatic Work of Harold Pinter*, RHC University of London, Department of Drama and Theatre Studies, 1984.

## 8. ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

-Επίσημη ιστοσελίδα του Χάρολντ Πίντερ:

<http://www.haroldpinter.org/home/index.shtml>

-Ιστοσελίδα *Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών*:

<http://www.greekcritics.gr/>

-Ιστοσελίδα ΕΚΕΒΙ:

<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=138>

- Ιστοσελίδα ΚΘΒΕ: <http://www.ntng.gr/>
- Ιστοσελίδα Απλού Θεάτρου: [http://www.aplotheatro.gr/index\\_in.php](http://www.aplotheatro.gr/index_in.php)
- Ιστοσελίδα Θεάτρου Τέχνης: <http://www.theatro-technis.gr/Home.aspx>
- Ιστοσελίδα Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης»: <http://www.piramatikiskini.gr/>
- Ιστοσελίδα Εθνικού Θεάτρου: <http://www.n-t.gr/>

## **9. ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ**

Γιάννης Βόγλης, 12.7.2009.

Δημήτρης Κολλάτος, 15.9.2009.

Ρένη Πιττακή, 29.10.2009.

Μαριέττα Ριάλδη, 11.1.2010.

Νίκος Χουρμουζιάδης, 10.6.2010.

## **10. ΑΡΧΕΙΟ ΧΑΡΟΛΝΤ ΠΙΝΤΕΡ**

Χάρολντ Πίντερ, Επιστολή προς Miss Ioanna Karatsaferi, Νέα Υόρκη, 11.10.1968, στο αρχείο του συγγραφέα: British Library, Manuscripts catalogue, Literary Works, correspondence and paper, Add MS 88880/6/1.

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

- Αθανασίου, Έφη, 120, 387, 409  
Αθανασόπουλος, Κώστας, 313, 402  
Αθηναίος, Περσεύς, 261-264, 280, 287, 289, 290, 422, 423  
Αισχύλος, 117, 118, 197  
Αλεξανδράκης, Αλέκος, 229, 230, 245, 247, 252, 253, 255, 376, 391, 405, 411, 422, 445  
Αλεξανδροπούλου, Σούλα, 232, 243, 246, 247, 273, 422  
Αλεξίου, Νίκος, 313, 402, 411  
Αλεξόπουλος, Κώστας, 100, 387, 435, 409  
Αλινός, Γιάννης, 176-178, 180, 181, 419  
Άλμπι, Έντουαρντ (Albee, Edward), 140, 142, 155, 183  
Αλσαλέχ, Αφροδίτη, 286, 295, 401  
Αναγνωστάκη, Λούλα, 140, 225, 362, 399  
Αναλυτή, Κάκια, 267, 389, 411  
Ανδρεάδη, Κατερίνα, 227  
Ανδρεάδης, Γιάννης, 259, 260, 262, 422  
Ανούιγ, Ζαν (Anouilh, Jean), 117, 196, 197, 211, 361, 393, 429  
Ανταχοπούλου, Χάρις, 365, 392  
Άντλερ, Άλφρεντ (Adler, Alfred), 177  
Άντλερ, Τόμας (Adler, Thomas), 70  
Αντύπας, Αντώνης, 13, 14, 19, 275-278, 281, 282, 284-286, 290-294, 298-300, 304-306, 310-317, 319-321, 324, 325, 328-334, 355, 377, 392, 400-402, 406, 407, 409, 425, 426, 440  
Αξιώτης, Σάββας, 368, 390, 406, 410  
Απαρτιάν, Αρτώ, 365, 390, 406  
Αποστολόπουλος, Γρηγόρης, 369, 390, 406, 410  
Αραμπάλ, Φερνάντο (Arrabal, Fernando), 140, 197, 201  
Αρβανίτη, Μπέττυ, 368, 391, 398, 411  
Αριστοφάνης, 117, 219, 340, 430  
Αρμένης, Γιώργος, 211, 212, 286, 293, 294, 298, 401, 411, 424, 442  
Αρτό, Αντονέν (Artaud, Antonin), 22  
Αστεριάδης, Δημήτρης, 362, 399, 411  
Αυγουστίδης, Ντίνος, 278, 283, 400, 411  
Βάις, Πέτερ (Weiss, Peter), 142  
Βακαλοπούλου, Ηρώ, 366, 367, 430  
Βαρβέρης, Γιάννης, 215, 217, 288, 289, 295, 315, 316, 318, 322, 324, 326, 327, 348, 349, 359, 360, 421, 424, 426-428, 440  
Βαρδαρός, Λεωνίδα, 367, 390  
Βαρίκας, Βάσος, 101, 102, 109, 110, 148, 156, 159, 161, 177, 188, 189, 191-194, 417-420  
Βαροπούλου, Ελένη, 349, 350, 427  
Βασιλάκου, Κατερίνα, 230, 257, 258, 263, 264, 266-269, 271, 370, 390, 393, 396, 411  
Βασιλείου, Βάσος, 155, 158, 159, 418  
Βασιλείου, Λαέρτης, 321, 326, 327, 392, 411  
Βαφειάδη, Έφη, 7, 98, 102, 104, 105, 232, 375, 440, 443  
Βέλτσος, Γιώργος, 259  
Βιρβιδάκης, Μιχάλης, 369, 393, 394, 400, 407, 410, 411, 430  
Βλαχόπουλος, Νίκος, 128-131, 388  
Βογιατζής, Λευτέρης, 13, 14, 19, 212, 310, 311, 357-360, 378, 402, 406, 410, 411, 428, 429  
Βόγλης, Γιάννης, 233, 238, 391, 395, 411, 446  
Βολανάκης, Μίνως, 12-14, 19, 169, 184, 201, 212, 227-234, 237, 238, 240-242, 244-247, 250-266, 268-273, 275-277, 286, 311, 342, 343, 362, 365, 369-371, 376-378, 380, 388, 391, 393-396, 401, 405, 406, 410, 422, 423, 442, 443  
Βουτέρης, Νεκτάριος, 164, 180, 391, 411  
Βουτυρά, Ελένη, 368, 390  
Γαληνέα, Νόνικα, 229, 230, 245, 247, 252, 253, 255, 376, 391, 405, 411, 422, 445  
Γεωργακόπουλος, Λάζαρος, 368, 398, 411  
Γεωργιάδη, Μαρλένα, 278, 283, 286, 295-297, 299, 363, 400, 401, 409, 436  
Γεωργίου, Αδριανός, 302, 306-309, 364, 370, 424, 430  
Γεωργίτσης, Φαίδων, 233, 240, 242, 395, 411  
Γεωργουσόπουλος, Κώστας, 202, 203, 205-209, 214-217, 219, 232, 237-240, 249-253, 279, 280, 282, 283, 287-289, 291, 293-295, 301, 302, 307, 309, 315-318, 320, 324, 326, 328, 333, 348, 350, 364, 369, 370, 420-427, 429, 430, 442  
Γεωργουσοπούλου, Εύα, 352, 399, 409, 436  
Γκάμπαρντ, Λουσίνα Πακέτ (Gabbard, Lucina Raquet), 31, 36, 45, 47, 51, 52, 54, 62, 65, 69, 437  
Γκαντς, Άρθουρ (Ganz, Arthur), 57, 58, 65, 438  
Γκάσοου, Μελ (Gussow, Mel), 29, 31, 73, 82, 84, 86, 186, 438  
Γκάτζι, Σιλβίο (Gaggi, Silvio), 72, 74, 438  
Γκίλγκουντ, Τζον (Gielgud, John), 311  
Γκόγκολ, Νικολάι, 118  
Γκομπρόβιτς, Βίτολντ, 197  
Γκόρκι, Μαξίμ, 211, 234, 243  
Γκόρντον, Λόις (Gordon, Lois), 30, 75, 438, 439, 441  
Γκόρντον, Ρόμπερτ (Gordon, Robert), 91, 440  
Γκράιμς, Τσαρλς (Grimes, Charles), 23, 27, 31, 32, 34, 80, 81, 83, 88, 92, 438  
Γκρεϊμάς, Αλγκρίντας (Greimas, Algirdas), 190  
Γουέλς, Λίντα Σ. (Wells, Linda S.), 71, 72, 74, 440  
Γουλφ, Χένρι (Woolf, Henry), 95  
Γουντ, Πίτερ (Wood, Peter), 29, 185  
Γουόρντλ, Ίρβινγκ (Wardle, Irving), 20  
Γούτης, Στέλιος, 330, 366, 392, 406, 410, 430  
Δαβής, Άκης, 330, 369, 392, 396, 406, 410, 411  
Δανηλίδης, Κυριάκος, 345, 387  
Δανίκας, Δημήτρης, 364, 388, 405, 410, 429  
Δέδες, Γιάννης, 257, 263, 264, 267  
Δεληγιάννης, Ανδρέας, 167, 419  
Δέμου, Βίκυ, 307, 310, 425  
Δεπάστας, Γιώργος, 368, 397, 409  
Δημάδη, Ιλειάνα, 325, 326, 328, 426  
Δημητρίου, Αντώνης, 257, 263, 396  
Δημητρούλιας, Δημήτρης, 366, 397, 406, 410  
Διαμαντής, Νίκος, 13, 14, 19, 286, 347-355, 377, 378, 399, 400, 401, 406, 407, 410, 428  
Διαμαντίδου, Δέσπω, 196, 233, 238, 239, 361, 388, 392, 393, 409, 411, 435, 436  
Διαμαντόπουλος, Αλέξης, 149, 154, 157, 158, 161, 162, 173, 175, 180, 181, 418, 419

Διαμαντόπουλος, Βασίλης, 233, 238, 239, 245, 252, 253, 255, 267, 388, 389, 391, 411  
 Δόξας, Άγγελος, 148, 154, 156, 157, 163, 174, 190, 191, 193, 202, 206, 361, 418, 419, 420, 429  
 Δρομάζος, Στάθης, 147, 149, 151, 157, 159, 160, 174, 178, 179, 180, 214, 217, 218, 235, 236, 239, 240, 241, 418, 419, 420, 421  
 Έλιοτ, Τ.Σ. (Eliot, T.S.), 67, 198  
 Ελύτης, Οδυσσεύς, 211  
 Έσλιν, Μάρτιν (Esslin, Martin), 7, 9, 26-28, 30, 31, 33-35, 37, 38, 41-43, 46, 47, 54, 56, 61-63, 84, 86, 127, 149, 183, 198, 209, 254, 298, 299, 312, 437  
 Ευαγγελάτος, Σπύρος, 212  
 Ευαγγελάτου, Όλγα, 394, 406, 410  
 Ευριπίδης, 96, 350, 427  
 Ζακόπουλος, Νίκος, 244, 421  
 Ζαραμπούκα, Σόφη, 142, 162, 164, 181, 389, 391, 414  
 Ζαρί, Άλφρέ (Jarry, Alfred), 107  
 Ζάρι-Λεβό, Γιάελ (Zarhy-Levo, Yael), 87  
 Ζενέ, Ζαν (Genet, Jean), 7, 227, 442, 443  
 Ζέρβας, Θανάσης, 344, 345, 387, 389  
 Ζιροντού, Ζαν (Giraudoux, Jean), 142  
 Ζορμπάς, Νίκος, 286, 295, 401  
 Ζωγραφάκης, Γ. Κ., 128, 129, 131, 132, 417  
 Ζωγράφος, Γιάννης, 365, 390  
 Θεοδωρακόπουλος, Αντώνης, 211, 218, 398, 412  
 Θεοδωροπούλου, Χριστίνα, 313, 402  
 Θερβάντες, Μιγκέλ ντε (Cervantes, Miguel de), 197  
 Θρύλος, Άλκη (Ουράνη, Ελένη), 97, 101-105, 109-111, 146, 150, 151, 154-156, 171, 172, 179, 188, 189, 191, 193, 194, 260, 417-421, 442  
 Θυμέλη (Ελληνούδη, Αριστούλα), 118, 119, 125, 128, 235, 238, 239, 248-251, 253, 255, 279-281, 283, 303, 305, 306, 307, 309, 310, 314, 316, 317, 349, 350, 353, 354, 388, 421-423, 425-428  
 Θωμαδάκη, Μαρίκα, 259, 268, 269, 423  
 Θωμάς, Γιάννης, 370, 390  
 Ιατρόπουλος, Δημήτρης, 360, 398, 402  
 Ιγερινού, Κάκια, 278, 283, 400, 412  
 Ιμπερσφέλντ, Αν (Ubersfeld, Anne), 190, 444  
 Ινγκ, Ουίλιαμ (Inge, William), 97, 111  
 Ινγκάρντεν, Ρόμαν (Ingarden, Roman), 11, 221  
 Ίνγκραμ, Ντορίνα (Ingram Dorina), 135, 136, 440  
 Ιονέσκο, Ευγένιος (Ionesco, Eugène), 7, 95, 96, 102, 105, 109, 110, 119, 138, 140, 148, 149, 168, 184, 210-212, 222, 225, 236, 280, 322, 362, 399, 443  
 Ίψεν, Ερρίκος (Ibsen, Henrik), 40, 138, 142  
 Ιωαννίδης, Γρηγόρης, 10, 322, 324-326, 328, 426, 445  
 Ιωαννόπουλος, Δημήτρης, 185  
 Καγγελάρη, Δηώ, 350, 427  
 Κακλέας, Γιάννης, 330, 365, 391, 392, 405, 409, 410, 412, 429  
 Καλκάνη, Ειρήνη, 203, 205-207, 420  
 Καλλιμάνη, Μαρία, 321, 327, 392, 412  
 Καλογερόπουλος, Στέλιος, 300, 308, 313, 402, 412  
 Καλτάκη, Ματίνα, 287, 292, 295-297, 302, 303, 305, 309, 310, 316-319, 322, 327, 328, 424, 426  
 Καλφόπουλος, Τάκης, 185, 229, 233, 241, 388, 409  
 Καμπανέλλης, Ιάκωβος, 164, 198, 211  
 Καπελλαρή, Αγγέλικα, 184, 194, 391, 412  
 Καραγεώργος, Νίκος, 257, 263, 267-269, 393, 401, 412  
 Καραγιάννη, Κατερίνα, 364, 396, 412  
 Καραϊνδρου, Ελένη, 278, 284, 286, 297, 300, 310, 313, 319, 321, 328, 331, 333, 392, 400-402  
 Καρακατσάνης, Θύμιος, 141, 142, 146, 156, 158-161, 163, 179, 285, 312, 364, 365, 370, 375, 380, 382, 389, 412, 429  
 Καραμεισίνης, Σωτήρης, 369, 394, 407, 410  
 Καραμπέτη, Καρυοφυλλιά, 371, 398, 412  
 Καραντινός, Σωκράτης, 232  
 Καρατζαφέρη, Ιωάννα (Karatsaferi, Ioanna), 170, 446  
 Καρατζογιάννης, Γιάννης, 321, 327, 392, 412  
 Κάρλσον, Μάρβιν (Carlson, Marvin), 11, 22, 444  
 Καρναβά, Άννα, 360, 387  
 Καρράς, Στρατής, 165, 185, 198  
 Κάρτερ, Γιώργος, 190, 192, 194, 195, 361, 420, 429  
 Καταλειφός, Δημήτρης, 362, 400, 403, 409  
 Κατσιαδάκη, Μαρία, 368, 398, 412  
 Καυκαρίδης, Στέλιος, 141, 160, 389, 412  
 Κάφκα, Φραντς (Kafka, Franz), 30, 81, 109, 170, 187, 190, 193, 236, 322, 420  
 Κέιβ, Ρίτσαρντ Άλεν (Cave, Richard Allen), 58, 59, 67, 88, 89  
 Κέλι, [Μαίρη], 97, 100, 103  
 Κένεντι, Άντριου (Kennedy, Andrew), 285  
 Κερ, Γουόλτερ (Kerr, Walter), 25, 28, 53, 438  
 Κεχαΐδης, Δημήτρης, 211, 442  
 Κιούσης, Πύρρος, 164, 186  
 Κισσόπουλος, Γιώργος, 129-132, 366, 417, 430  
 Κλάρας, Μπάμπης, 101, 102, 104, 107, 108, 146, 153, 154, 156, 158, 171, 174, 178, 189, 192, 194, 195, 202, 205, 213, 218, 219, 234, 417, 418, 420, 421  
 Κλεάνθης, Φάνης, 119, 168, 169, 202, 227, 230, 247, 419, 420, 422, 442  
 Κοκκινάκης, Γιάννης, 157, 171, 178, 181, 418  
 Κόκκος, Δημήτριος, 211  
 Κολλάτος, Δημήτρης, 10, 13, 19, 96, 97, 99, 100, 105-108, 111, 112, 114, 135, 145, 255, 285, 364, 378, 387, 405, 410, 446  
 Κολτσιδοπούλου, Άννα, 214-216, 218, 292-295, 421, 424  
 Κοντούρη, Νικαίτη, 219, 276, 300, 320, 368, 398, 406, 410, 430  
 Κοταμανίδου, Εύα, 286, 293, 294, 298, 401, 412, 424  
 Κοτοπούλη, Μαρίκα, 117  
 Κουγιουμτζής, Μίμης, 140, 164, 180, 184, 194, 197, 206-208, 211, 218, 224, 351, 362, 391, 396, 398, 399, 405, 410, 412, 429  
 Κουκούλας, Λέων, 101-103, 112, 148, 153, 156, 158, 171, 175, 177, 417-419  
 Κουμανταρέας, Μένης, 382, 442  
 Κουν, Κάρολος, 11-14, 19, 117, 137-143, 145, 146, 149, 154-159, 163-165, 167, 168, 170, 171, 174, 175, 178-180, 182, 184-187, 189, 192-197, 200-202, 204-208, 210-213, 216, 217, 220-224, 227, 229-231, 238, 246, 257, 275, 284, 285, 298, 311, 322, 329, 330, 333, 375, 376, 389, 391, 396, 398, 405, 410, 418-421, 443

Κούρκουλος, Νίκος, 245, 252, 253, 255, 391, 412, 422  
Κουτσαφτής, Φίλιππος, 284, 400  
Κρέμπουργκ, Άλφρεντ , 97  
Κρητικός, Θεόδωρος (Χατζηπανταζής, Θεόδωρος) 189, 193-195, 204, 205, 207, 235, 239, 240, 244, 245, 420, 421  
Κρίσπη, Μάνθος, 165, 166, 379, 419  
Κυβέλη, Αδριανού, 165  
Κυριάκογλου, Μένη, 345, 389, 399, 412  
Κυριακού, Άννα, 278, 282, 283, 285, 312, 332, 400, 412  
Κυρίτσης, Γιώργος, 278, 283, 400, 412  
Κωνσταντινίδης, Δημήτρης, 201, 361, 395, 405, 410  
Κωνσταντόπουλος, Μηνάς, 257, 263, 264, 267, 396, 412  
Κωνσταντόπουλος, Σπύρος, 184, 391, 412  
Κωστόπουλος, Μίμης, 201, 361, 395, 409  
Λαζάνης, Γιώργος, 184, 185, 211, 391, 412  
Λαζαρίδου, Ελένη, 338, 443  
Λαζαρίδου, Όλια, 371, 398, 412  
Λάζου, Χριστίνα, 313, 402  
Λαμπροπούλου, Μαριλίτα, 369, 390, 406, 409, 410  
Λάμπρου, Ηρώ, 146, 147, 157, 161, 418  
Λάμπφας, Ιωάννης, 153, 156, 171, 178, 418  
Λάτερμπι, Τζον (Lutterbie, John), 70  
Λεβίδη, Ειρήνη, 360  
Λεβό, Ντέιβιντ (Leveaux, David), 297  
Λενγκ, Ρόναλντ Ντέιβιντ (Laing, Ronald David), 202  
Λιγνάδης, Τάσος, 213-218, 220, 279, 280, 282, 283, 421, 423  
Λιδωρίκη, Ευγενία, 313, 402  
Λινιέ-Πο, Ορελιέν (Lugné-Poë, Aurélien), 106, 107  
Λογοθέτης, Ηλίας, 142, 184, 267, 300, 307, 308, 312, 332, 389, 402, 412  
Λογοθέτης, Ηρακλής, 281-284, 292, 294, 295, 298, 306, 309, 423-425  
Λοϊζίδης, Λεωνίδας, 368, 395, 406, 410  
Λοϊζου, Στέλλα, 303-305, 325-327, 371, 425, 426, 428, 431  
Λόρκα, Φεντερίκο Γκαρθία (Lorca, Federico Garcia), 138, 211, 260  
Λυμπεροπούλου, Μάγια, 9, 81, 197, 208, 362, 366, 367, 371, 396, 397, 399, 409, 412, 436, 440  
Λύτρας, Νίκος, 344, 387, 389, 412  
Μακγουίνι, Ντόναλντ (McWhinnie, Donald), 124  
Μακρή, Ιωάννα, 347, 352, 399-401, 412  
Μακρής, Σόλων, 249, 250, 253, 256, 422  
Μακρής, Φώτης, 369, 370, 396, 403, 406, 407, 410  
Μακρυδημήτρης, Αντώνης, 348, 350, 400, 409, 435  
Μαλικέντζου, Έρση, 118  
Μαλίνα, Τζούντιθ (Malina, Judith), 201  
Μάλκιν, Ζανέτ Ρ. (Malkin, Jeanette R.), 31  
Μαργαρίτης, Αλκιβιάδης, 203, 205, 206, 208, 216, 235, 238-240, 243, 244, 249, 251, 253, 254, 268, 362, 363, 366, 420-423, 429  
Μαργαριτοπούλου, Ελληνική, 102  
Μαρίνος, Κώστας, 343, 427  
Μάρκαρης, Πέτρος, 165, 403  
Μαρμαρινός, Μιχαήλ, 212, 362, 393, 400, 405, 410, 413, 429  
Μαστοράκη, Τζένη, 88, 359, 402, 409, 436  
Μαστοράκης, Νίκος, 368, 370, 391, 397, 406, 407, 410, 430, 431  
Μάτεσις, Παύλος, 184, 185, 188, 191, 194, 195, 201, 265, 300, 304, 305, 307-310, 312, 313, 318, 321, 327, 362, 366, 369, 381, 391-395, 402, 409, 423, 425, 436, 442  
Ματζίρη, Σωτηρία, 369, 430  
Μάτσας, Νέστορας, 279, 280, 282, 283, 323-326, 328, 423, 426  
Μαυρομάτη, Βαρβάρα, 367, 397, 413  
Μαυρομούστακος, Πλάτων, 7, 12, 13, 113, 136, 137, 142, 164, 165, 185, 197, 211, 443  
Μένγκελ, Έβαλντ (Mengel, Ewald), 75-77, 79, 438  
Μέριτ, Σούζαν Χόλις (Merritt, Susan Hollis), 20, 22, 439  
Μερτύρη, Αθηνά, 96, 387  
Μέτερλινκ, Μορίς (Maeterlinck, Maurice), 106, 211  
Μητροπούλου, Καίτη, 102  
Μητροπούλου, Κάτια, 129, 131, 132, 388  
Μητροπούλου, Κωστούλα, 119, 125, 126, 128, 388, 409, 417  
Μικελίδης, Νίνος Φένεκ, 10, 214, 217, 218, 235-238, 286, 287, 291, 293-295, 297, 300, 379, 421, 423, 436, 440  
Μίλερ, Άρθουρ (Miller, Arthur), 234, 235, 238, 239, 243, 271, 421  
Μιλν, Ντριου (Milne, Drew), 55, 89  
Μιχαηλίδης, Γιώργος, 142, 165, 234  
Μιχαλακόπουλος, Γιώργος, 365, 370, 389, 390, 407, 410, 413, 430  
Μιχαλακοπούλου, Ιωάννα, 370, 390, 407, 410, 430  
Μιχαλοπούλου, Χρύσα, 305, 307, 425  
Μιχελής, Γεράσιμος, 286, 295, 401, 413  
Μολιέρος (Molière), 118, 119, 185  
Μολίνα, Τίρσο ντε (Molina, Tirso de), 164  
Μοντερλάν, Ανρί ντε (Montherlant, Henri de), 185  
Μόργκαν, Ρίκι (Morgan, Ricki), 57, 439  
Μόρλεϊ, Σέρινταν (Morley, Sheridan), 313, 439  
Μόρτζος, Γιάννης, 164, 180, 184, 391, 413  
Μόρτμερ, Τζον (Mortimer, John), 119, 125, 128, 129, 136, 388, 417  
Μοσχίδης, Γιώργος, 245, 252, 391, 413  
Μούζας, Μιχάλης, 364, 388, 405, 410, 429  
Μουντράκη, Ειρήνη, 371, 431  
Μουρσελάς, Κώστας, 211  
Μπάκας, Κώστας, 365, 389, 405, 410, 429  
Μπακογιαννοπούλου, Νατάσσα, 252, 254, 422  
Μπακόλας, Νίκος, 128, 129, 417  
Μπάμπου-Παγκουρέλη, Χριστίνα, 351, 352, 367, 397, 399, 401, 409, 436  
Μπάτι, Μαρκ (Batty, Mark), 38, 39, 53, 55, 56, 73, 74, 437  
Μπέγκλεϊ, Βάρουν (Begley, Varun), 29, 31, 32, 39, 42, 54, 55, 69, 70, 84, 437  
Μπεκ, Τζούλιαν (Beck, Julian), 201  
Μπέκετ, Σάμουελ (Beckett, Samuel), 7, 35, 42, 60, 61, 67, 71, 81, 95, 96, 100, 102, 105, 109, 110, 119, 138, 140, 147-149, 168, 184, 190, 192, 195, 199, 202, 210, 212, 219, 222, 225, 236, 280, 289, 290, 296, 302, 307, 322, 337, 340, 348, 359, 360, 362, 399, 424, 428, 441, 443  
Μπελιές, Ερρίκος, 369, 396, 403, 409, 435, 436  
Μπέριγκαν, Ντάνιελ (Berrigan, Daniel), 230

Μπέρκμαν, Κάθριν (Burkman, Katherine), 41, 60, 62, 312, 437

Μπίλινγκτον, Μάικλ (Billington, Michael), 9, 28, 29, 43, 64, 67, 69, 71, 76-78, 84, 86, 89, 95, 113, 114, 169, 194, 196, 198, 276, 312, 437

Μπουαρό, Νικόλ (Boireau, Nicole), 83

Μπουζιώτης, Βασίλης, 287, 295, 351, 352, 357, 424, 427, 428

Μπουλούκος, Διονύσης, 99

Μπουσδούκος, Νίκος, 142, 184, 389

Μπρασέρ, Πιερ (Brasseur, Pierre), 169

Μπρεχτ, Μπέρτολτ (Brecht, Bertolt), 138, 153, 212, 225, 233, 234, 235, 237-240, 243, 271, 370, 371, 402, 403, 407, 421, 431

Μρόζεκ, Σλαβομίρ, 211, 213, 421

Μυλωνάς, Ιάκωβος, 352, 401

Μωρόγιαννης, Γιώργος, 300, 308, 309, 320, 326, 392, 402, 413

Ναζίρης, Δημήτρης, 100, 126, 131, 344, 387, 389, 409, 413, 435

Νάκος, Πέτρος, 371, 396, 403, 407, 410, 413, 431

Νέτας, Θανάσης, 120, 123, 124, 387

Νικηφοράκη, Τιτίκα, 170, 196, 361, 365, 392, 405, 413, 429

Νικολετάτος, Σπύρος, 308, 309, 425

Νικολόπουλος, Γιάννης, 121-124, 417

Νικολοπούλου, Γιάννα, 313, 402

Νίνης, Χρήστος, 286, 295, 401

Νινιός, Γιώργος, 366, 392, 413

Νόουλς, Ρόναλντ (Knowles, Ronald), 67, 86, 438

Ντάκουερθ, Έντυ (Duckworth, Eddie), 296

Ντάνου, Ελευθερία, 301, 305, 308, 424

Ντεντς, Τζούντι (Dench, Judi), 283

Ντόμεν, Γουίλιαμ Φ. (Dohmen, William F.), 21, 437

Ντούκορ, Μπέρναρντ Φ. (Dukore, Bernard F.), 49, 50, 57, 437

Ξενοπούλος, Γρηγόριος, 165, 431

Ξενουδάκη, Μαρία, 365, 389, 390, 405, 410

Οικονομίδης, Κώστας, 172, 179, 180, 189, 419, 420

Οικονομίδου, Ράνια, 320, 326, 327, 329, 332, 392, 413, 426

Οικονομοπούλου, Πέπη, 364, 396, 405, 409, 410, 413, 429

Οικονόμου, Δημήτρης, 364, 396, 409, 413

Ομπαλντιά, Ρενέ ντε (Obaldia, René de), 97

Όρλεϊ, Ρέι (Orley, Ray), 29, 30, 37, 41, 49, 439

Όσμπορν, Τζον (Osborne, John), 137, 144

Ουάιλντ, Όσκαρ (Wilde, Oscar), 185

Ουιδιότης, Αλέκος, 233, 367, 390, 392, 395, 406, 410, 413, 430

Ουίλιαμς, Τένεσι (Williams, Tennessee), 96, 111, 119, 138, 197, 211, 213, 371, 431

Παβίς, Πατρίς (Pavis, Patrice), 11, 444

Παγιατάκης, Σπύρος, 166, 303, 306, 309, 310, 366, 379, 419, 425, 430

Παγκουρέλης, Βάιος, 213, 261-263, 265, 287, 290-294, 296, 297, 299, 365-368, 397, 406, 410, 421, 422, 424, 429, 430

Παλούμπης, Γιώργος, 371, 395, 407, 409, 410, 431

Παναγουλόπουλος, Γιώργος, 149, 160, 161, 216, 218, 290, 296, 315, 317, 318, 323, 325, 327, 328, 370, 418, 421, 424-426, 431

Παντελάκη, Αλεξάνδρα, 286, 295, 401

Παπαβασιλείου, Βασίλης, 212

Παπαγεωργίου, Βασίλης, 440

Παπαγεωργίου, Θανάσης, 165, 185

Παπαδόπουλος, Δημοσθένης, 300, 308, 402, 413

Παπαϊωάννου, Δημήτρης, 359, 402

Παπαϊωάννου, Πάνος, 201, 362, 388, 395

Παπαματθαίου, Τάκης, 211, 218, 313, 398, 402, 413

Παπανδρέου, Νικηφόρος, 113, 118, 212, 232, 338, 443

Παπανικόλα, Ρηνιώ, 208, 396

Παράσχος, Γιάννης, 172, 175, 419

Παράσχος, Κλέων, 100, 102, 105-109, 114, 417

Παρετζόγλου, Αναστασία, 317, 425

Πατεράκη, Ρούλα, 118, 201, 365, 387, 396, 409, 413

Πάτσας, Γιώργος, 257, 264, 269, 286, 297, 300, 310, 313, 318, 321, 327, 331, 358, 359, 388, 392, 393, 396-398, 401, 402, 414

Παυλόπουλος, Λευτέρης, 328, 360, 392, 397, 398, 402

Πέιτερ, Γουόλτερ (Pater, Walter), 360

Πέππας, Σοφοκλής, 368, 398, 413

Πετάση, Ελένη, 306, 307, 322, 325-328, 363, 425, 426, 428, 429

Πετρόπουλος, Ηλίας, 117, 442

Πέτσος, Αλέκος, 233, 392, 395, 413

Πεφάνης, Γιώργος, 287-289, 291, 294, 295, 297, 298, 309, 310, 323, 351, 352, 424-427

Πηλιχός, Γιώργος, 228, 442

Πίκοκ, Ντ. Κιθ (Peacock, D. Keith), 20, 21, 30, 39, 42, 43, 45, 46, 52, 53, 58, 66-68, 70, 75, 78

Πιραντέλο, Λουίτζι (Pirandello, Luigi), 96, 119, 138, 222

Πιτοέφ, Ζορζ (Pitoëff, Georges), 206

Πιττακή, Ρένη, 164, 179, 180, 182-184, 194, 197, 206, 207, 211, 218, 257, 359, 382, 391, 396, 398, 402, 413, 428, 446

Πλαύτος, 118, 119

Πλωρίτης, Μάριος, 137, 143-146, 157, 160, 167, 171, 176, 178, 183, 211, 219, 368, 398, 403, 418, 419, 442, 443

Πολενάκης, Λέανδρος, 260-263, 289, 293, 298, 301, 324, 333, 359, 371, 422, 424-426, 428, 431

Πολίτη, Αφροδίτη, 323, 326, 328, 426

Πολίτης, Χρήστος, 277

Πολλαναγνωστάκη, Δέσποινα, 369, 394

Ποντίκας, Μάριος, 165, 211, 212, 442

Ποράβου, Πέρι, 123, 128-131, 387, 388

Πράτσικας, Μανώλης, 367, 430

Πρεβελάκης, Παντελής, 142

Πρέντις, Πενέλοπε (Prentice, Penelope), 33, 34, 56, 57, 63, 80, 439

Προύσαλη, Εύη, 359, 360, 428

Πρωτοψάλτη, Λήδα, 185

Ράλλη, Τώνια, 371, 394, 407, 411

Ράμπι, Πίτερ (Raby, Peter), 26, 34, 39, 55, 59, 60, 67, 87-89, 91, 92, 439

Ραπανάκη, Καλλιόπη, 290, 291, 298, 304, 305, 310, 323, 324, 326, 327, 329, 351, 370, 424-427, 431

Ρεζί, Κλόντ (Régy, Claude), 143

Ρηγόπουλος, Κίμων, 352, 399, 401, 413

Ριάλδη, Μαριέτα, 96-99, 106, 111-113, 387, 413, 446  
 Ρίγκαλ, Μάρτιν (Regal, Martin), 59, 63, 439  
 Ρίτσαρντσον, Ραλφ (Richardson, Ralph), 311  
 Ροδίτη, Έφη, 197, 206, 207, 396, 413  
 Ροντίδης, Γιώργος, 118  
 Ρόουζ, Μπράιαν (Rose, Brian), 39, 40, 439  
 Ροσ, Άντονι (Roche, Anthony), 60  
 Ροσ, Ντιούκαν (Ross, Ducan), 95  
 Ρουζέβιτς, Ταντέους, 211  
 Σάβραν, Ντέιβιντ (Savran, David), 66, 67, 439  
 Σακαλίδης, Νίκος, 367, 397, 406, 411, 430,  
 Σακελλαρίδου, Έλση (Sakellaridou, Elizabeth), 9, 23,  
 27, 30, 35, 36, 44, 46, 50, 52, 53, 55, 56, 61, 65,  
 71, 73, 87, 90, 91, 230, 231, 258, 306, 307, 314,  
 345, 379, 424, 439, 445  
 Σακελλαροπούλου, Αλεξάνδρα, 367, 397, 413  
 Σακς, Όλιβερ (Sacks, Oliver), 78, 79, 280  
 Σαλαπασίδης, Τέο, 97, 100, 101, 103, 119, 120,  
 387, 417  
 Σαμπατακάκη, Άννα, 303, 305, 308, 309, 359, 425,  
 428  
 Σαρηγιάννης, Γιώργος, 258, 267, 271, 298, 310,  
 312, 357, 363, 422, 424, 425, 429  
 Σαρτρ, Ζαν-Πολ (Sartre, Jean-Paul), 92  
 Σεϊζάν, Κώστας, 187, 193, 420  
 Σεϊμένης, Βασίλης, 367, 390, 392, 413  
 Σέξπιρ, Ουίλιαμ (Shakespeare, William), 7, 142,  
 164, 185, 285  
 Σεργιανόπουλος, Νίκος, 340, 393, 399, 413  
 Σερένι, Γίτα (Sereny, Gitta), 89  
 Σιακαράς, Δημήτρης, 313, 402  
 Σιαφκάλης, Νίκος, 368, 395, 409  
 Σίλβερσταϊν, Μαρκ (Silverstein, Marc), 81, 82, 439  
 Σίμπσον, Νόρμαν Φρέντερικ (Simpson, Norman  
 Frederick), 125, 136  
 Σινάνος, Ανδρέας, 297, 310, 319, 398, 401, 402  
 Σιώπης, Γιάννης, 245, 252, 391  
 Σκαλιώρας, Κωστής, 149, 150, 152, 160, 176-178,  
 180, 418, 419  
 Σκαρλάτου, Δώρα, 339, 399  
 Σκαρλάτου, Θάλεια, 399, 409, 436  
 Σκιαδαρέσης, Γεράσιμος, 368, 398, 413  
 Σκουλούδης, Μανώλης, 248, 251, 422  
 Σκούρα, Δάφνη, 197, 361, 393, 413  
 Σκούρτης, Γιώργος, 165, 185  
 Σμιθ, Ίαν (Smith, Ian), 41, 56, 67, 439  
 Σμιθ, Όριολ (Smith, Auriol), 113  
 Σμυρναίου, Σμαράγδα, 368, 398, 414  
 Σνάιντερ, Άλαν (Schneider, Alan), 190  
 Σο, Τζορτζ Μπέρναρντ (Shaw, George Bernard),  
 118, 142, 153, 164, 264, 371, 431  
 Σπέερ, Άλμπερτ (Speer, Albert), 89  
 Σπηλιωτόπουλος, Στάθης, 101-104, 106, 107, 175,  
 417, 419  
 Σταγόπουλος, Νίκος, 267, 268, 401  
 Σταματίου, Κώστας, 19, 142, 161, 162, 164, 175,  
 180, 182, 365, 367, 370, 389-391, 409, 435  
 Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα, 12, 227, 228, 232,  
 271, 443  
 Σταμούλη, Έφη, 339, 344, 387, 399, 414  
 Στογιαννίδης, Βασίλης, 257, 263, 267, 268, 389,  
 401, 414  
 Στόουκς, Τζον (Stokes, John), 34, 39  
 Στόπαρντ, Τομ (Stoppard, Tom), 198  
 Στορτς, Ρ. Φ. (Storch, R.F.), 36, 439  
 Στράους, Μπότο (Strauss, Botho), 211, 288, 424  
 Στρίντμπεργκ, Αύγουστος (Strindberg, August),  
 117-119, 138, 225, 302  
 Σώκου, Ροζίτα, 240, 241, 261-265, 279, 280, 283,  
 284, 316, 317, 421-423, 425  
 Σωτηρέλης, Χάρης, 211  
 Τακόπουλος, Πάρις, 158, 159, 162, 219, 280, 282-  
 284, 289, 290, 296, 297, 358, 359, 418, 420, 423,  
 424, 428, 430  
 Ταξιάρχης, Ντίνος, 97, 119, 120, 121, 387  
 Τέιλορ, Τζον Ράσελ (Taylor, John Russell), 42-45,  
 50, 52, 173, 209, 210, 440, 441  
 Τερζάκης, Άγγελος, 99-101, 103, 114, 417  
 Τερζόπουλος, Θεόδωρος, 212  
 Τεχριτζόγλου, Μάνια, 313, 402  
 Τζεβελέκος, Σωτήρης, 118  
 Τζέιμς, Χένρι (James, Henry), 95  
 Τζόουζ, Ντέιβιντ (Jones, David), 81  
 Τιμογιαννάκης, Παναγιώτης, 304, 305, 307, 308,  
 310, 357, 358, 370, 425, 428, 431  
 Τόμσον, Πίτερ (Thomson, Peter), 40, 46, 440  
 Τουσάνη, Ελένη, 368, 390  
 Τρέζου, Φώφη, 189, 191, 193, 420  
 Τριανταφυλλίδη, Νίκη, 363, 364, 393, 394, 401,  
 403, 406, 411, 430  
 Τριανταφύλλου, Αλ., 366, 430  
 Τριανταφύλλου, Μαρώ, 347, 353, 354, 428  
 Τρυπάνης, Κωνσταντίνος, 231  
 Τσαλκικιζόγλου, Μαρίτα, 345, 387  
 Τσαμούρη, Τόνια, 8, 9, 445  
 Τσατσούλης, Δημήτρης, 288, 292-295, 298, 370,  
 424, 431  
 Τσέχοφ, Άντον, 117, 119, 120, 121, 138, 164, 193,  
 205, 222, 387  
 Τσιρμπίνος, Τώνης, 207-209, 237, 239, 240, 420  
 Τσιτσάνη, Λινέτα, 322, 326-328, 332, 426  
 Τσόκου, Γιάννα, 232, 443  
 Τσορτέκης, Γιάννης, 321, 327, 390, 392, 414  
 Φασουλής, Σταμάτης, 369-371, 398, 407, 409, 411,  
 414, 430, 431  
 Φιλιππίδου, Σοφία, 340, 393, 399, 414  
 Φο, Ντάριο (Fo, Dario), 138  
 Φορ, Πολ (Fort, Paul), 106  
 Φουκώ, Μισέλ (Foucault, Michel), 34  
 Φουρνιάδης, Γιώργος, 233, 239, 388  
 Φραγκούλης, Γιάννης, 289, 424  
 Φραντζής, Παναγιώτης, 353, 354, 428  
 Φρίελ, Μπράιαν (Friel, Brian), 276  
 Φρόυντ, Σίγκμουντ (Freud, Sigmund), 177  
 Φωτόπουλος, Διονύσης, 233, 240-242, 244, 246,  
 253, 388, 391, 395, 414  
 Χαβιαρά, Ελένη, 211  
 Χάντκε, Πέτερ (Handke, Peter), 348  
 Χαραλάμπους, Νίκος, 141, 142, 160, 164, 180, 389,  
 391, 414  
 Χαρατσάρης, Κυριαζής, 13, 19, 117-132, 135, 145,  
 200, 233, 337, 342, 343, 364, 387, 388, 405, 411,  
 414, 417, 442  
 Χαρατσιδής, Σάββας, 184, 195, 197, 208, 211, 219,  
 220, 278, 284, 331, 332, 368, 391, 396-400, 414

Χατζημάρκος, Δημήτρης, 164,180, 197, 391, 414  
Χατζίσκος, Νίκος, 170, 196, 361, 392, 405, 411, 414, 429  
Χειμάρας, Χρήστος, 280, 281, 283, 284, 423  
Χίντσλιφ, Άρνολντ Π. (Hinchliffe, Arnold P.), 36, 37, 45, 47, 438  
Χίτσκοκ, Άλφρεντ (Hitchcock, Alfred), 340  
Χολ, Πίτερ (Hall, Peter), 56, 164, 197, 199, 211, 224, 278, 351, 379, 438  
Χόμπσον, Χάρολντ (Hobson, Harold), 95, 114  
Χόροβιτς, Ίσραελ (Horowitz, Israel), 362, 395  
Χουρμουζιάδης, Νίκος, 13, 14, 19, 25, 35, 43, 100, 231, 337-339, 341-345, 377, 387, 389, 393, 399, 405, 407, 411, 427, 441, 446  
Χουρμούζιος, Αιμίλιος, 147, 150, 152, 156, 160, 163, 171, 172, 177, 180, 418, 419  
Χρηστάκης, Λεωνίδας, 105, 387  
Χρηστίδης, Μηνάς, 261-263, 279, 281-283, 302, 306, 309, 310, 317-320, 326, 327, 368, 370, 422, 423, 425, 426, 430  
Χριστοδούλου, Γιώργος, 257, 258, 263, 396, 414  
Χρονοπούλου, Μαίρη, 233, 240, 395, 414  
Χρυσανθόπουλος, Παναγιώτης, 369, 394  
Χρυσικάκος, Τάκης, 267-269, 365, 389, 393, 414  
Χρυσικοπούλου, Λαλούλα, 197, 361, 392, 414  
Χρυσομάλλης, Μίμης, 370, 390, 414  
Χρυσούλης, Γιάννης, 211  
Ψάλτη, Μαρίνα, 313, 318, 402, 414  
Ψαλτόπουλος, Αχιλλέας, 365, 366, 396, 397, 405, 406, 411, 430  
Ψυρράκης, Βαγγέλης, 167, 175, 419