

## ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

### ΕΡΩΣ – ΘΑΝΑΤΟΣ

#### ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ:

#### Η ΑΓΝΩΣΤΗ ΤΟΥ ΑΡΡΑΣ ΚΑΙ Η ΝΥΧΤΑ ΤΗΣ ΚΟΥΚΟΥΒΑΓΙΑΣ<sup>1</sup>

Το θέατρο ως χώρος και ως τέχνη της προσωποποίησης, της ψευδαίσθησης και του απατηλού, της πειστικής απάτης, αποκτά διάσταση δημιουργική, σχεδόν δαιμονική, η οποία μέσω του μηχανισμού μεταβίβασης της προσωπικότητας ανοίγει το δρόμο για όλους τους αναδιπλασιασμούς, τις μεταφορές και τα παιχνίδια των ρόλων<sup>2</sup>. Γίνεται ο κατεξοχήν χώρος, όπου το αόρατο γίνεται ορατό, το παράξενο και το παράλογο βρίσκουν τρόπο έκφρασης και οι ηθοποιοί γίνονται συχνά θεατές. Για τον Άγγλο σκηνοθέτη και θεωρητικό του θεάτρου των αρχών του αιώνα που έπερασε, Gordon Craig, η ορατή παρουσίαση του αοράτου σημαίνει πίστη στην ουσία του θεάτρου, για τον γνωστό Γάλλο ομολογό του, Antoine Vitez, η δύναμη του θεάτρου είναι η παρουσιάζει το μη παρουσιάζσιμο, δηλαδή το φάντασμα, ενώ για τον Πολωνό Tadeusz Kantor, το θέατρο πρέπει να κοιτάζει πέρα από την πραγματικότητα, προς την πλευρά του θανάτου<sup>3</sup>.

Στόχος της παρούσης μελέτης είναι η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο υλοποιείται το αόρατο μέσα στο ορατό της σκηνης και η συνάντηση πάνω στο σανίδι ζωντανών και νεκρών. Στα δύο έργα που θα εξετασθούν, σαν χαρακτηριστικές περιπτώσεις της μετάλλαξης του αοράτου σε ορατού, την *Αγνωστη του Αρράς*<sup>4</sup>, του Armand Salacrou και τη *Νύχτα της Κουκουβάγιας*<sup>5</sup>, του Γιώργου Διαλεγμένου, έργο που σκηνοθετήθηκε με μεγάλη επιτυχία το 1998 από τον Λευτέρη Βογιατζή για τη «νέα ΣΚΗΝΗ», οι ήρωες, στο κατώφλι του θανάτου, ξαναβλέπουν τη ζωή τους, συνδιαλέγονται με νεκρούς, αναρωπιούνται για τη ζωή και το θάνατο, καθοδηγούμενοι από το πάθος του έρωτα, τις απιστίες και τις προδοσίες του, και βλέπουν το παιχνίδι του έρωτα να καταλήγει σε παιχνίδι θανάτου<sup>6</sup>.

Και στα δύο έργα, ο έρωτας οδηγεί στην αυτοκτονία αυτόν που θεωρεί ότι προδόθηκε. Στον Salacrou, η σύζυγος απατά τον σύζυγο, ο οποίος και αυτοκτονεί. Στον Διαλεγμένο, η

<sup>1</sup> Μία πρώτη μορφή του παρόντος μελετήματος παρουσιάστηκε σε μορφή δραματοποιημένης διάλεξης σε σκηνοθεσία Δαμιανού Κωνσταντινίδη, με τους ηθοποιούς Θάλεια Σκαρλάτου και Γιάννη Μόγλα, τον Απρίλιο του 2000 στη Θεσσαλονίκη.

<sup>2</sup> Βλ. Michel Corvin (éd.): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Παρίσι 1995, (Théâtre).

<sup>3</sup> Βλ. Monique Borie: *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Le Temps du théâtre / Actes Sud, Παρίσι 1997, σσ. 10-12.

<sup>4</sup> Armand Salacrou: *L'inconnue d'Arras*, Gallimard / Folio, Παρίσι 1973. (Όλες οι μεταφράσεις είναι δικές μου.)

<sup>5</sup> Γιώργος Διαλεγμένος: *Η νύχτα της Κουκουβάγιας*, πρόγραμμα νέας ΣΚΗΝΗΣ, Αθήνα 1998.

<sup>6</sup> Και στο επόμενο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου, το *Bella Venezia*, ανεβασμένο πάλι από τον Λευτέρη Βογιατζή το 2005, το αόρατο καταλύει τη σηνή. Αυτή τη φορά πρόκειται για μυθιστορηματικά πρόσωπα, που ξεληθούν από τις σελίδες του βιβλίου που διαβάζει η γηραιά οικονόμος, και διεκδικούν μπροστά στα μάτια μας τη σηνική τους υλοποίηση. Η δραματοποίηση της ιστορίας τους συνδυάζεται και με την αφήγηση, ενώ σε όλη τη διάρκεια της παράστασης παρακολουθούμε ταυτόχρονα και τα δύο επίπεδα του θεάτρου: τη Μάγδα να διαβάζει σε μια γωνιά του σηνικού και τους ήρωες να ζουν την ιστορία τους, που και αυτή έχει κάποια κοινά στοιχεία με τη *Νύχτα της Κουκουβάγιας*, όπως ένας καταπιεσμένος έρωτας και μια υποβόσκουσα «αρελή».

συζυγική απιστία εσιτάζεται και πάλι στη γυναίκα, αυτή τη φορά όμως εκείνη αυτοκτονεί, επειδή νιώθει προδομένη από τον εραστή της. Στο πρώτο έργο αναβιώνουν οι αναμνήσεις του συζύγου, ενώ στο δεύτερο δραματοποιούνται οι αναμνήσεις του ετοιμοθάνατου εραστή, πολλά χρόνια μετά την αυτοκτονία της αγαπημένης του. Παρότι και στις δύο περιπτώσεις ο έρωτας έχει την ίδια κατάληξη, η αντιμετώπιση του είναι διαφορετική από συγγραφέα σε συγγραφέα. Στον Salacrou, ο έρωτας επηρεάζεται από το παράλογο ανάμεσα στη ζωή και την κωμωδία που η ίδια η ζωή παίζει, ενώ οι ήρωες έχουν απόλυτη συναίσθηση αυτής της κατάστασης. Στον Διαλεγμένο, η ηρωίδα αισθάνεται την τραγικότητα του έρωτα και θέλει να φτάσει στην κορύφωσή της μέσα από το θάνατο.

Η *Άγνωστη* και η *Κουκουβάγια*, αν και γράφτηκαν με διαφορά εξήντα περίπου ετών, τοποθετούνται σκηνικά στην ίδια περίοδο. Η *Άγνωστη* γράφτηκε το 1935 και η υπόθεση εκτυλίσσεται την ίδια εποχή, με αλόηχους από τον προηγούμενο πόλεμο. Η *Νύχτα της Κουκουβάγιας* γράφτηκε το 1997, η υπόθεση του θεάτρου στην πρώτη δύναμη εξελίσσεται στο σήμερα, μια αποκριάτικη μέρα, όπως δηλώνουν τα τραγούδια που ακούγονται, και η υπόθεση του θεάτρου στη δεύτερη δύναμη, δηλαδή οι αναμνήσεις του ήρωα, επικεντρώνονται στο 1939, εξήντα περίπου χρόνια πριν, παραμονές του πολέμου, με την ατμόσφαιρα από τη δικτατορία του Μεταξά να κυριαρχεί εκείνη τη σκοτεινή νύχτα της κουκουβάγιας.

Η *Άγνωστη του Αρράς* ξεκινά με την αυτοκτονία του πρωταγωνιστή Οδυσσέα. Ο Salacrou επιμένει πως ο δικός του Οδυσσέας δεν έχει καμιά σχέση με τον ομηρικό, το όνομα το δανείστηκε από ένα θείο του, ο οποίος, σε νεαρή ηλικία, μάλλον αυτοκτόνησε μέσα στο φαρμακείο του. Θέλησε λοιπόν ο συγγραφέας να δώσει το όνομα αυτού του θείου στον αυτόχειρα ήρωά του, που αποκτά από μόνος του θεϊκό σχεδόν δικαίωμα να αποφασίζει για το θάνατό του, «δικαίωμα» που στερήθηκε φυσικά για τη γέννησή του (171). Ο Οδυσσέας του Salacrou, 35 χρόνων, αυτοπυροβολείται γιατί είχε την ατυχία να διαβάσει μια ερωτική επιστολή της γυναίκας του, που άρχισε με τις λέξεις: «Αγάπη μου». Όμως η *αγάπη* της δεν ήταν ο σύζυγος, αλλά ο παιδικός φίλος του συζύγου. Όταν της έδειξε την επιστολή εκείνη αντέδρασε γελώντας και τραγουδώντας. Αυτή η αντίδρασή της τον έκανε να πάρει το περιστρόφο και να το στρέψει εναντίον του. Η παράσταση ξεκινά με το τραγούδι της συζύγου, τον πυροβολισμό και την κραυγή στην οποία κατέληξε το τραγούδι. Η επιστολή της Γιολάντας και η αντίδρασή της καταδηλώνουν την ελαφρότητα που την διακρίνει και συνδηλώνουν την αδιαφορία για τον ερωτικό της σύντροφο. Η σχέση της με τον Μαξίμ δεν στηρίζεται πουθενά, εκτός από την επιθυμία της να αποκτήσει εραστή. Επιπλέον δεν είναι διατεθειμένη για κανενός είδους θυσία, δική της ή του συζύγου της. Ο έρωτας για την Γιολάντα δεν είναι υπεράνω θανάτου. Υπεριορίζει το στοιχείο του παιχνιδιού και της διασκέδασης και στον έρωτα και στο θάνατο, γι' αυτό και εκλαμβάνει τον πυροβολισμό του Οδυσσέα σαν φάρσα:

- ΓΙΟΛΑΝΤΑ (αγχωμένη): Σκοτώθηκε; Σκοτώθηκε;  
(πλησιάζει το πτώμα): Ω! Συγγνώμη... Συγγνώμη...
- ΝΙΚΟΛΑ: Βοήθεια! Βοήθεια!
- ΓΙΟΛΑΝΤΑ: Όχι, δεν είναι δυνατόν! Και όμως είναι αίμα! Βοήθεια!
- ΝΙΚΟΛΑ: Βοήθεια! (Τσιρίζοντας) Ο κύριός μου μόλις πυροβολήθηκε εξ' αιτίας της κυρίας. Ήταν...
- ΓΙΟΛΑΝΤΑ (στον εαυτό της): Ψέματα. Ήμουν πάντα καλή.
- ΝΙΚΟΛΑ: ...εγώιστρα...επιλόλαιη...τεμπέλα...
- ΓΙΟΛΑΝΤΑ: Κι ήσουν τόσο καλός. Μ' αγαπούσες τόσο πολύ. Η αλήθεια είναι πως θυσίασα πολλά...

ΝΙΚΟΛΑ: ...και ψεύτρα!  
 ΓΙΟΛΑΝΤΑ: ...τα νιάτα μου...τη γοητεία μου...τη χάρη μου...  
 ΝΙΚΟΛΑ: Τη χάρη της; ... τη γοητεία της; ... ναι, όταν ήθελε ταξίδια και δώρα.  
 ΓΙΟΛΑΝΤΑ (με λημούς): Ποτέ δε θα σε ξεχάσω!  
 ΝΙΚΟΛΑ: Κλαίει! Και ο κύριός μου σκοτώθηκε για χάρη της!  
 ΓΙΟΛΑΝΤΑ: Μην τον πιστεύετε! (στο νεκρό) Γλυκέ μου, η αλήθεια είναι πως νόμιζα, πως για άλλη μια φορά έπαιζες θέατρο (13-14).

Ο Salacrou ορίζει στο κείμενό του τους κλασικούς, όπως τους αποκαλεί, κανόνες της αυτοκτονίας. Σύμφωνα με αυτούς, ο απόχειρας έχει την υποχρέωση να ξαναδεί τη ζωή του (19). Ο Οδυσσέας λοιπόν, παρά τη θέλησή του, πρέπει να συναντήσει και να μιλήσει με τα πρόσωπα του παρελθόντος του, των οποίων η παρουσία ή η απουσία, όπως του παππού, τον έχει σημάδεψει. Έτσι ξαναζώντας τις αναμνήσεις του, όλες οι πράξεις της ζωής του θα πάρουν το οριστικό τους νόημα (21). Ο χαμένος χρόνος αναβιώνει στη σκηνή και το θέατρο δανειζεται από το μυθιστόρημα την προσφιλή τεχνική των James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, προοικονομώντας και τον κινηματογραφικό τηλεσκοπικό χρόνο. Το ταξίδι του Οδυσσέα στο χρόνο και η περιπέτεια των αναμνήσεων που ζει, παραπέμπουν εκών-άκων, στη σύγκρισή του με τον ομηρικό ήρωα.

Στον Salacrou, η παράθεση των αναμνήσεων με τη χρονολογική τους σειρά, η τήρηση των κανόνων και η βαθμιαία πορεία προς τον οριστικό θάνατο καθοδηγούνται από τον υπηρέτη του Οδυσσέα, τον Νικολά. Άλλοτε σαν κορυφαίος αρχαίος χορός συμβάλλει στην προοικονομία ή σχολιάζει και κρίνει τη δράση, άλλοτε παίζοντας το ρόλο προλόγου ή αγγελιοφόρου μας ενημερώνει για το τί προηγήθηκε, και άλλοτε πάλι σαν τελετάρχης καθοδηγεί τον Οδυσσέα προς το τέλος του, φροντίζοντας να τηρηθούν άψογα οι κανόνες. Αν και η λειτουργία στην *Άγνωστη του Αρράς* δεν έχει κανένα στοιχείο επισιμότητας και μεγαλοπρέπειας, μπορούμε να πούμε πως αυτός ο απλός, χαμηλός μυστηρίου περιλαμβάνει έμμεσα στοιχεία θρησκευτικότητας (η λέξη με τη γενική πανθειστική της έννοια), τα οποία μας παραπέμπουν σ' εκείνη τη στιγμή της ιστορίας του θεάτρου, λίγο πριν την Αναγέννηση, όταν υποχωρούσε ο θρησκευτικός του χαρακτήρας και το θέατρο της συμμετοχής του κοινού έδινε τη θέση του σ' ένα θέατρο-θέαμα, όπου το κοινό ήταν μόνο θεατής: τα πρόσωπα των αναμνήσεων του Οδυσσέα, ένας χορός ζωντανών και νεκρών, συμμετέχουν στα δρώμενα και στο τελετουργικό, γίνονται όμως παράλληλα και θεατές της τελετής. Ο Salacrou επιμένει πως δεν πρόκειται για παράσταση φαντασμάτων, το έργο είναι διανγές, φωτεινό, χωρίς υπονοούμενα, με ξεσπάσματα γέλιου που διαπερνούν και συγκρούονται με τις αγωνίες μας. Όσο για το ρυθμό, έχει υιοθετήσει την ταχύτητα των αναμνήσεων. Είναι έργο απλό, επιμένει ο συγγραφέας, όπως τελείως απλό και προφανές είναι το παράλογο (170).

Η αναπαράσταση της ζωής του νεκρού δεν είναι θεατρικό τέχνασμα. Η Anne Ubersfeld παρατηρεί πως στις αφρικανικές κοινωνίες, την ώρα της νεκρώσιμης τελετής, η ζωή του νεκρού ζωντανεύει θεατροποιημένη σαν αναπαράσταση του παρελθόντος<sup>7</sup>. Η Monique Borie στο θεατρικό της δοκίμιο *Το φάντασμα ή Το θέατρο που αμφιβάλλει*, αναφέρεται στις εργασίες του ανθρωπολόγου Marc Augé για τον αφρικανό «θεό αντικείμενο» και για τη σχέση

<sup>7</sup> Anne Ubersfeld: «Notes sur la dénégation théâtrale», in Régis Durand: *La relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, Λύλη 1980, σ. 24.

της ακινησίας με το θείο, το υπερφυσικό και το θάνατο. Στηρίζεται επίσης στον ελληνιστή Jean-Pierre Vernant, ο οποίος ερευνά την πολυσημία της λέξης «είδωλο» που γι' αυτόν σημαίνει φάντασμα, οπτασία, ονειρική εικόνα και μέσα από αυτό εξετάζει τη γέννηση της έννοιας της εικόνας, ενταγμένης στο πλαίσιο μιας θεωρίας της μίμησης. Σκηηνικά το αρχαίο είδωλο εκφράζεται με την εμφάνιση φαντάσματος ή θεού. Αυτή η συσχέτιση νεκρού με θεό δηλώνει την ιερή υπόσταση του νεκρού<sup>8</sup>.

Στην κατηγορία του ειδώλου ανήκει και ο αρχαϊκός κολοσσός, ο οποίος υποδηλώνει την ψυχή του νεκρού που πλανιέται ανάμεσα σε ζωντανούς και νεκρούς και βρίσκεται στο μεταίχμιο ορατού και αοράτου, ύλης και άυλου και παραπέμπει στην ακινησία της πέτρας και μαζί στην κινητικότητα της ψυχής. Οι μελέτες του Vernant οδηγούν στη διαπίστωση πως το θέατρο γίνεται ο ενδιάμεσος χώρος του ορατού και του αοράτου, της πέτρας και της ψυχής, και ο ηθοποιός ορίζεται σαν ον από πέτρα και σάρκα, φορέας ζωής και θανάτου. Αυτά συντελούν στη διαλεκτική σχέση θανάτου και ζωής και το θέατρο γίνεται ο χώρος διαλόγου με τους νεκρούς ή όπως λέει ο Vitez «το θέατρο επιτρέπει στους νεκρούς να επιστρέψουν, με τον όρο ότι τους ζωντανεύει σκηηνικά», γιατί ρόλος του θεάτρου είναι το ζωντάνεμα αυτού «που πλάγιασαν κάτω από τη γη», όπως σχολιάζει ο Χορός στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή<sup>9</sup>.

Για την Borie, φαντάσματα δεν είναι μόνο αυτοί που έχουν πεθάνει, αλλά και μερικοί ζωντανοί, όπως και αυτοί που δεν έχουν γεννηθεί<sup>10</sup>. Φάντασμα είναι και ο ζωντανός Ίων της *Νύχτας της Κουκουβάγιας*, πρώην ευκατάστατος αστός, ο οποίος έχοντας χάσει την περιουσία του, εργάζεται ως υπάλληλος σε οστεοφυλάκιο. Ο εβδομηνταπεντάχρονος Ίων συγχύζεται την ώρα της δουλειάς του και παθαίνει ένα καρδιακό επεισόδιο που θα αποβεί μοιραίο. Στην εντατική, όπου μεταφέρεται, εμφανίζεται η νεκρή μητέρα του ως προπομπός θανάτου. Ο ετοιμοθάνατος Ίων ξαναβλέπει και αυτός, σαν τον Οδυσσέα, τα πρόσωπα που έχουν συνδεθεί με τις σημαντικότερες στιγμές της ζωής του: την αγαπημένη του Πελαγία, τη νύχτα των γενεθλίων της, και τα γεγονότα που την οδήγησαν στην αυτοκτονία.

Και στα δύο έργα, οι συγγραφείς αναβιώνουν αναμνήσεις μέσα από τη δραματοποίηση του παρελθόντος, κάτι που είναι συνηθισμένο στο σύγχρονο θέατρο και επιτυγχάνεται κατά κανόνα με τρεις τρόπους: η επιστροφή στο παρελθόν γίνεται είτε με τη μεσολάβηση ενός αφηγητή, είτε με τη λειτουργία της μνήμης, όπου μετά το πέρας της αναδρομής, που αποτελεί και τον πυρήνα του έργου, ο συγγραφέας μας επαναφέρει στην αρχική στιγμή, είτε τέλος, με συνεχείς εναλλαγές παρόντος-παρελθόντος<sup>11</sup>. Στα δύο έργα μας, οι προθανάτιες αναμνήσεις εγκιβωτίζονται στο μέσον της παράστασης και αποτελούν ένα θέατρο στο δεύτερο επίπεδο. Η επαναφορά στο πρώτο επίπεδο, δηλαδή στη στιγμή του θανάτου, μετά το τέλος των αναμνήσεων, ενώ είναι αναμενόμενη στην *Άγνωστη του Αρράς*, αποτελεί έκπληξη στη *Νύχτα της Κουκουβάγιας*. Αυτός ο τύπος παρεμβολής, στην περίπτωση ένθετου έργου, θεωρείται κλασικός και τέλειος. Θα ενδιαφέρει ίσως να εξετάσουμε αν στα δύο έργα οι αναμνήσεις συνιστούν πράγματι ένα δεύτερο θέαμα μέσα στο πρώτο. Η πρώτη προϋπόθεση του εσωτερικού θεάματος είναι να υπάρχει ένα βλέμμα πάνω στη σκηνή που να παρακολουθεί τα δρώμενα, η δεύτερη είναι η αλλαγή επιπέδου.

<sup>8</sup> Βλ. M. Borie, ό. π.

<sup>9</sup> Βλ. στο ίδιο, σσ. 14-19, και Ζ. Σαμαρά: «Είδωλα και μαριονέτες», *Το Βήμα*, 19.11.97, βιβλιοκριτική για το βιβλίο της Borie.

<sup>10</sup> Βλ. M. Borie, ό. π., σ. 293.

<sup>11</sup> Βλ. Ion Omesco: *La métamorphose de la tragédie*, PUF, Παρίσι 1978, σ. 139.

Στην *Άγνωστη του Αργάς* ο Οδυσσεάς δεν είναι συνεχώς παρών στη σκηνή. Οι πρωταγωνιστές των αναμνήσεών του συζητούν μεταξύ τους, σχολιάζουν, κρίνουν. Ο Οδυσσεάς και η συντροφιά των αναμνήσεων ξαναζούν με τη μνήμη τους μόνο το παρελθόν, το οποίο βιώνεται σε ελίπεδο λόγου. Επίσης οι δύο ιστορίες ενώ κινούνται παράλληλα, κατά περιεργό τρόπο συγκρούονται μεταξύ τους: από τη μια, το παρελθόν του Οδυσσεά και από την άλλη το ξεκαθάρισμα του παρόντος από τους άμεσα εμπλεκόμενους, τον Οδυσσεά, τη σύζυγό του Γιολάντα, και τον εραστή της Μαξίμ.

Το πρόσωπο του Μαξίμ έχει την ιδιαιτερότητα να εμφανίζεται διχασμένο στις δυο του ηλικίες, αυτή των 37 χρόνων, του φίλου που προδόσε τον φίλο του και του Μαξίμ των 20 χρόνων, του πιστού φίλου που δεν ανέχεται την προδοσία του μεγαλύτερου εαυτού του. Ο νεαρός Μαξίμ προσάπτει στον άλλο του εαυτό:

**ΜΑΞΙΜ 20 χρόνων:** Αν είχες προβλέψει το δράμα θα καθόσουν στ' αυγά σου, γόη της δεκάδρας. Ήθελες να δικαιολογήσεις την προδοσία σου μ' ένα μοιραίο έρωτα που θα άντεχε ακόμη και στην ιδέα του θανάτου του φίλου σου. Στην πραγματικότητα όμως, τρέμεις από το φόβο σου μόλις έμαθες πως αυτοκτόνησε ο Οδυσσεάς. Αν τολμάς, πήγαινε να του πεις κατάμουτρα πως ήταν τόσο μεγάλος ο έρωτάς σου για τη γυναίκα του, που ξεπερνούσε και το δικό σου θάνατο και το δικό του. Άντε λοιπόν, καλοπερασάκια Δον Ζουάν, που κλέβεις τη γυναίκα του φίλου σου γιατί είναι πιο βολικό. Άντε, πήγαινε να κλαφτείς μ' αυτό το ύφος τραγωδίας (81-82)

Παρότι η σκηνική παρουσία του βλέμματος δεν ακολουθεί τους αυστηρούς κανόνες, μπορούμε να δεχτούμε πως το μάτι του Οδυσσεά, αν και απόντος, παραμένει στη σκηνή, αφού σαν φάντασμα τον χαρακτηρίζει η δύναμη, η γνώση και το διαφορούμενο<sup>12</sup>. Η αλλαγή επιπέδου ωστόσο είναι πολύ πιο έντονη από την παρουσία του βλέμματος. Είναι προφανές ότι οι αναμνήσεις αποτελούν μια «σύνθεση στην άβυσσο» δομικού και όχι θεματικού χαρακτήρα και το σημαντικότερο είναι πως όλα τα πρόσωπα, ακόμη και τα ζωντανά, περιβάλλονται από ένα στοιχείο φανταστικό, είναι φαντάσματα πάνω στη σκηνή και μέσα στην οπτική μνήμη του Οδυσσεά. Ο Νικολά λέει στον νεκρό πατέρα του Οδυσσεά:

Με τον πυροβολισμό θα χωριστούμε: Εσείς (δείχνει τον πατέρα) και εσείς (δείχνει τον παππού) θα εξαφανιστείτε σε μια οριστική γήνη λήθη και εγώ θα ξαναβρώ το ζωντανό μου σώμα. Γιατί εγώ – και χαίρομαι γι' αυτό – συνεχίζω να ζω (σ. 131).

Το ίδιο συμβαίνει και με την Yette, μια από τις γυναίκες αναμνήσεις του Οδυσσεά, η οποία ήταν πολύ ερωτευμένη μαζί του: το φάντασμά της βρίσκεται στη σκηνή. Την ίδια ώρα, η πραγματική Yette ζει κάπου ήσυχα με τον άνδρα και τα παιδιά της.

Στη *Νύχτα της Κοκκινιάς* είναι τελείως ξεκάθαρο πως πρόκειται για διπλό θέαμα. Μετά το καρδιακό επεισόδιο του ήρωα, το σκηνικό του οστεοφυλακίου θα χωριστεί στα δύο. Το ένα μέρος θα μεταμορφωθεί σε αίθουσα της εντατικής, από όπου ο κατάκοιτος Ίων θα

<sup>12</sup> Βλ. M. Borie, ό. π., σ. 19.

παρακολουθεί τις αναμνήσεις του και το άλλο θα γίνει η σκηνή των αναμνήσεων, ένα είδος οθόνης, η οποία αρχικά θα μας παραπέμψει στο σπίτι της Πελαγίας, την ώρα που γράφει μια ερωτική επιστολή στον Ίωνα, και ύστερα, αυτή η δεύτερη σκηνή θα μας μεταφέρει στο σπίτι της μητέρας της, στη Φρεατύδα. Αλλά και αυτός ο τελευταίος χώρος διαίρεται πάλι στα δύο: στο εσωτερικό, όπου γίνονται οι προετοιμασίες για το τραπέζι των γενεθλίων και στο εξωτερικό, όπου η Πελαγία δεν μπορεί να κρύψει το μεγάλο πάθος της για τον Ίωνα. Αυτή η έκρηξη του χώρου αποδόθηκε με μεγάλη επιτυχία στο θέατρο της «Οδού Κυκλάδων». Ο σκηνογράφος της παράστασης, Γιώργος Πάτσας, χρησιμοποιώντας τα ίδια σκηνικά αντικείμενα και αλλάζοντας απλώς τη χρήση τους, κατάφερε να δημιουργήσει νέους χώρους, οι οποίοι άλλοτε εγκιβωτίζονταν και άλλοτε λειτουργούσαν παράλληλα μεταξύ τους.

Η μόνιμη παρουσία του Ίωνα στην εντατική υποδηλώνει το μάτι που παρακολουθεί τις αναμνήσεις, καθώς ξετυλίγονται, και συνδυάζεται με την ταυτόχρονη αλλαγή επιπέδου. Η ματιά του ετοιμοθάνατου Ίωνα είναι η κύρια πηγή θεατρικότητας του έργου. Δεν πρόκειται για ένα παθητικό βλέμμα, όπου, απλά, μέσω του σώματος του ήρωα ενεργοποιούνται οι μηχανισμοί του φαντασιακού, πρόκειται για μια δυναμική οπτική, αφού το βλέμμα του υποκειμένου της δράσης συνδέεται με το αντικείμενό της<sup>13</sup>. Δηλαδή ο θεατής δημιουργεί απέναντι σ' αυτό που βλέπει έναν άλλο χώρο, τον οποίο και αντιμετωπίζει από απόσταση, γιατί είναι μια δεύτερη σκηνή. Επιπλέον, το φάντασμα προσθέτει απλόχερα στη θεατρικότητα, καθώς σύμφωνα με την άποψη του Michel Corvin, θεατρικότητα είναι η απουσία που πιστοποιείται σαν παρουσία<sup>14</sup>.

Η θεατρικότητα, εδώ, χρησιμεύει για να αναδειξει το θεματικό άξονα των έργων που είναι ο έρωτας και ο θάνατος. Και στον Διαλεγμένο και στον Salacrou, ο έρωτας γνωστοποιείται στον θεατή μέσω μιας επιστολής. Πιστοποιείται με αυτόν τον τρόπο η άποψη της Ζωής Σαμαρά πως ο γραπτός λόγος προηγείται του προφορικού. Στο θέατρο η παράσταση στηρίζεται πάντα στο κείμενο, ακόμα και όταν μεταλλάσσεται από τη σκηνοθεσία, όπως συμβαίνει συχνά από το τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα. Στην προσπάθεια του συγγραφέα, άλλωστε, να επιβληθεί στον σκηνοθέτη και να επιβάλει το γραπτό κείμενο, οι διδασκαλίες καταλαμβάνουν συνεχώς μεγαλύτερο χώρο, περιορίζοντας συχνά τη σκηνοθετική αυθαιρεσία.

Ο έρωτας και στην *Άγνωστη* και στην *Κουκουβάγια* είναι ένοχος, αλλά διαφορετικής φύσεως από έργο σε έργο. Στην *Άγνωστη του Αρράς*, η σύζυγος απατά τον σύζυγο και είναι αυτή η συντάκτρια της επιστολής που σκοτώνει. Ο Salacrou μας αποκαλύπτει μόνο τις πρώτες λέξεις: «Αγάπη μου» και τη θεατρική παρανόηση που θα ακολουθήσει: ο σύζυγος νομίζει πως είναι αυτός ο παραλήπτης. Όπως είδαμε ούτε η Γιολάντα, ούτε ο εραστής της είναι διατεθειμένοι για θυσίες, ο έρωτάς τους δεν αντέχει στο θάνατο, μπορούμε μόνο να τον εκλάβουμε σαν αδυναμία, σαν περιέργεια, σαν διασκέδαση.

Αντίθετα, η Πελαγία της *Νύχτας της Κουκουβάγιας* αγαπά παράφορα τον Ίωνα. Τον αγαπά μέχρι θανάτου. Τον αγαπά με την ψυχή, τη σκέψη και το σώμα της. Είναι ο τέλειος έρωτας. Η επιστολή της απευθύνεται σ' ένα πρόσωπο οικείο, του σπιτιού και σ' έναν πολυαγαπημένο εραστή. Βράδυ, στο δωμάτιό της, γράφει στον Ίωνα:

<sup>13</sup> Βλ. Josette Féral: «La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral», *Poétiques*, τχ. 75 (Σε-

πτέμβριος 1988), Seuil, σσ. 350-351.

<sup>14</sup> Βλ. Μ. Corvin, ό. π., (Théâtralité).

ΠΕΛΑΓΙΑ:

...Πάω να τρελαθώ... έχω χάσει στην κυριολεξία τον ύπνο μου, σου γράφω βιαστικά, ο Στάθης... μόλις του έκλεισα το φως τον καληνύχτισα και για σένα, τρέμω στην ιδέα ότι μπορεί η επιστολή να έχει παραπέσει, πρέπει να είμαστε εξαιρετικά προσεκτικοί ακριβέ μου Ίων. Ο Αλέξανδρος έκλεισε από τώρα για το καλοκαίρι το "Ζερεβιέν" στην Αιδηψό, τρελαίνεται για τους κουραμπιέδες και τις χυλοπίτες του Βασιλάρα, η αισιοδοξία του, άλλο πράγμα... [...] Ποιος ζει και ποιος πεθαίνει μέχρι τότε... [...] Μας ξερουνε, λέει, και η κουζίνα τους είναι θαυμάσια, Ίων αγάπη μου θέλω να σε σφίξω στην αγκαλιά μου, όμως είσαι τόσο μακριά μου, σ' αγαπώ! σ' αγαπώ! σ' αγαπώ. [...] Δεν ζω ούτε στιγμή χωρίς να είμαι νοερά κοντά σου. Φιλώ τα όμορφα σου δάχτυλα, η Πελαγία σου. ΥΓ. Αν βρεις τίποτα σε κουκουβάγια ξέρεις εσύ. Σε φιλώ με όλο μου το κορμί, δικιά σου έως θανάτου. Θέλω να σε κρύψω μες στα φιλά μου (41-42).

Ο έρωτας της Πελαγίας στο έργο του Διαλεγμένου προχωρά πέρα από τα συνηθισμένα όρια, οδηγεί στα άκρα, στην τρέλα και στο θάνατο. Δεν είναι καπρίτσιο, είναι ζωτική ανάγκη, είναι το οξυγόνο που συντηρεί στη ζωή. Τη βραδιά των γενεθλίων της, στο σπίτι της μητέρας της, την ώρα που μέσα στρώνεται το τραπέζι, αυτή στο μπαλκόνι μαζί με τον Ίωνα, απελπισμένη από τις τύψεις και παραδομένη σ' έναν απόλυτο έρωτα που δεν μπορεί να ελέγξει, βρίσκει πως η μόνη διεξόδος στο αδιέξοδο των καταστάσεων είναι να πεθάνει μαζί με τον αγαπημένο της. Για την ηρωίδα του Διαλεγμένου, ο θάνατος είναι η λύτρωση από το επίγειο μαρτύριο και αυτός που χαρίζει στον έρωτα την αιωνιότητα. Η Πελαγία, σύμφωνα με το όνομά της, πρέπει να επιστρέψει στη γη, όπου και ανήκει, γιατί για τον Ησίοδο, το Πέλαγος, ο Πόντος, γεννήθηκε από τη Γαία χωρίς την ένωση της με άνδρα. Η Πελαγία θέλει να επιστρέψει στην μητέρα-Γη, ενωμένη με τον Ίωνα μ' έναν αιώνιο έρωτα.

ΠΕΛΑΓΙΑ:

...Σκότωσέ με καλέ μου... σκότωσέ με, θέλω να πεθάνω... να πεθάνω Ίων εδώ! εδώ στα πόδια σου Ίων, Ίων, Ίων έτσι... έτσι τώρα... (του σφίγγει τα πόδια στα γόνατα διπλωμένη) τώρα που θέλω τόσο πολύ να πεθάνω γίνε θάνατος και πάρε με στην αγκαλιά σου σε παρακαλώ αγάπη μου, αγάπη μου, Χάρε μου, Χάρε μου, όταν όταν... πόσο ντρέπομαι που σ' αγαπάω τόσο...

ΙΩΝ:

Πελαγία! Τι έχεις έλα γλυκιά μου... θα μας δούνε σήκω πάνω!

ΠΕΛΑΓΙΑ:

Δώσ' μου να πιω το σάλιο σου... (προσπαθεί να τον φιλήσει στο στόμα) να γίνει δηλητήριο να φαρμακωθώ, πόσες φορές θέλουμε... θέλουμε... θέλουμε... τι λέω, τι λέω... φοβάμαι ότι θα με σιχαθείς με την τρέλα μου για σένα.

ΙΩΝ:

Σύνελθε κορίτσι μου, προσπάθησε να συγκρατηθείς... δικός σου είμαι πιστευέ με δικός σου! μέχρι...

ΠΕΛΑΓΙΑ:

...Θέλουμε πραγματικά να φύγουμε απ' τη ζωή; Πόσες, πόσες φορές, εξαφάνισέ με, γίνε ο λατρεμένος ο ένας, ο μοναδικός, λύτρωσέ με απ' το βάσανο καρδούλα μου, γίνε αέρας βροχή, γίνε ποταμός και πνίξε με στην αγκαλιά σου! (Έχει φθάσει στην παράνοια, τον χτυπάει με τα χέρια της στο σώμα στο πρόσωπο, είναι εκτός ελέγχου, ο Ίων προσπαθεί να της κρατήσει τα χέρια.) Ίων, Ίων! Θανάτέ μου, θανάτε αγαπημένε!

(*Τον αγκαλιάζει σφιχτά.*) Δώσ' μου το σάλιο σου... Κι άλλο... κι άλλο... κι άλλο... (*Ο Ίων τη φιλάει παράφορα*) (42-43).

Ο έρωτας για τον Ίωνα είναι ταυτόσημος με τον έρωτα της Γιολάντας του Salacrou: είναι ένα καπρίτσιο, μια περιέργεια, η σαρκική απόλαυση. Ο άνδρας της Πελαγίας και ξάδελφος του Ίωνα τον κατηγορεί γι' αυτό:

**ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ:** Η Πελαγία δεν είναι μια γυναίκα! Η Πελαγία είναι... είναι... υπάρχει μια ράτσα ανθρώπων που είναι του παλιού καιρού... Δεν σκαρφίζεται η Πελαγία, η Πελαγία είναι ένα αθώο κοριτσόπουλο, ένα μεταξωτό κορίτσι που το εκμαύλισες, το ξεμυάλισες Ίωνα, το ξεμυάλισες, την ξέρω καλά, ο χαρακτήρας της... Θέλω να σου εξομολογηθώ μου είτε, αυτή τη λέξη χρησιμοποιήσε, σαν στον πνευματικό της, να σου εξομολογηθώ, δεν μπορώ άλλο αυτό το μαρτύριο, το παιχνίδι που παίζεται πίσω από την πλάτη σας, σε ντρέπομαι Αλέξανδρε... Ήξερες την αδυναμία της, την αγάπη της για τα έντομα. Την ξεσήκωνες με την ιστορία της κουκουβάγιας... Πώς κοιτάζει με τα πελώρια καφεκίτρινα μάτια της... Ερχόταν σπίτι κι ήταν σαν υπνωτισμένη, ξέρεις εσύ. Έβλεπα πως δεν γελούσε πια με τα αστεία σου έπρεπε να το καταλάβω, όταν κάνεις τη γυναίκα να γελάει έχεις κερδίσει τη μισή μου 'λεγες κι όταν την κάνεις να κλαίει την έχεις κερδίσει ολόκληρη... (60-65)<sup>15</sup>.

Η προδοσία, ο ταπεινωμένος ανδρισμός του συζύγου, η ζηλία, βρίσκονται και στην *Άγνωστη του Αρράς*. Ο έρωτας και για τον Οδυσσέα είναι κτητικός και περιορίζεται μέσα στα όρια του ζευγαριού.

Ο έρωτας και η προδοσία και στα δύο έργα οδηγούν στο θάνατο. Ο Οδυσσέας νιώθει προδομένος και αυτοκτονεί. Η Πελαγία νιώθει προδομένη από τον Ίωνα που την απαρνήθηκε θέλοντας να σώσει το γάμο του και την υπόληψή του. Η μικροψυχία του εραστή της φαρμακώνει θανάσιμα τη μεγαλοσύνη του έρωτά της γι' αυτόν. Ο θάνατος είναι για τον Οδυσσέα και την Πελαγία θέμα τιμής και κατά περιεργο τρόπο οδηγεί στην αυτοτιμωρία. Μπορούμε όμως να διακρίνουμε και μια διάθεση τιμωρίας του συντρόφου τους: η αυτοκτονία τους θα προκαλέσει τύψεις και σίγουρα θα ταράξει την ηρεμία των επιζώντων.

Salacrou και Διαλεγμένος δείχνουν τη διπλή όψη του έρωτα, μέσα από δύο διαφορετικές κατηγορίες ηρώων. Τον έρωτα-διασκέδαση, όπως είναι για τον Ίωνα, τη Γιολάντα, ακόμη και τον Οδυσσέα, και τον έρωτα-πάθος-πόνο ψυχής-οξυγόνο, όπως τον νιώθουν η Πελαγία και η Yette, μια νεανική ανάμνηση του Οδυσσέα, η οποία για χάρη του αποπειράθηκε στα νιάτα της να αυτοκτονήσει.

Ο Οδυσσέας λοιπόν έχει ζήσει και τις δύο καταστάσεις: του εραστή που εγκαταλείπει και του συζύγου που τον απατούν. Ο έρωτας του είναι μάλλον άγνωστος και αυτό το διαπιστώνει στο θάνατό του, όταν μία από τις αναμνήσεις του, η νεαρή άγνωστη κοπέλα που τον πλησίασε μέσα στη δίνη του πολέμου, στη μικρή επαρχιακή πόλη του Αρράς, επανέρχεται και ζωντανεύει τις τότε άσχημες στιγμές της συνάντησής τους, τη σκληρότητα του πολέμου,

<sup>15</sup> Δεν έχει κρατηθεί η σειρά των προτάσεων έτσι όπως είναι στο πρωτότυπο. Επέλεξα για τη δημοσίευση τη version που είχα επεξεργασθεί για τη δραματο-

ποίηση, έτσι ώστε να αποδίδονται περισσότερα νοήματα σε μικρότερο διάστημα.



αλλά και τη σκληρή συμπεριφορά του Οδυσσέα. Μέσα στο απάνθρωπο πλαίσιο του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, ο Οδυσσέας θα τη χάσει, χωρίς να προλάβει καν να μάθει το όνομά της, θα ομολογήσει όμως ετοιμοθάνατος στο φάντασμά της:

«Συνέχισα τον πόλεμο με το μυαλό μου σε σένα. Ίσως στη ζωή μου να μην αγάπησα, παρά εσένα» (97).

Με αυτήν τη φράση του Οδυσσέα θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε και τον τίτλο του έργου. Ο έρωτας προσωποποιημένος σ' αυτήν την κοπέλα χωρίς όνομα, θα παραμείνει άγνωστος για τον ήρωα. Ο Οδυσσέας κάνοντας, μέσω των αναμνήσεων του, τον απολογισμό της ερωτικής του ζωής, συνειδητοποιεί πως ο έρωτας ήταν μια ιδέα, μια χίμαιρα που αναζητούσε, και αυτή η άγνωστη παρέμεινε η μόνη αχτίδα στο σκοτάδι της ζωής του. Η πόλη Αρράς του τίτλου, που δεν παίζει φαινομενικά ρόλο στο έργο, κατέχει σημαντική θέση, τόσο στην ιστορία της Γαλλίας, καθώς ήταν θέατρο μαχών στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, όσο και στο γαλλικό θέατρο του μεσαίωνα, γιατί σ' αυτήν έγινε η μετάβαση από το θρησκευτικό λειτουργικό δράμα σ' ένα θέατρο περισσότερο λαϊκό. Για τον Οδυσσέα αυτή η πόλη έχει ξεχωριστή θέση, επειδή του προσέφερε το σκηνικό μέσα στο οποίο διαπίστωσε πώς θα ήταν ο πραγματικός έρωτας. Πεδίο μαχών, αλλά και κέντρο θεάτρου, η πόλη του Αρράς, στον βορρά της Γαλλίας, σηματοδοτεί αφενός το θάνατο και την καταστροφή, αφετέρου το εφήμερο και άπιαστο του θεάτρου.

Ο θάνατος είναι μόνιμα σκηνικά παρών και στα δύο έργα, η παρουσία του όμως είναι περισσότερο τονισμένη στο έργο του Διαλεγμένου. Στην *Άγνωστη*, ο θάνατος υπενθυμίζεται από τον υπηρέτη Νικολά, που μερμνά για το τελετουργικό, και στη *Νύχτα της Κουκουβάγιας*, από το φωτισμό, την αέρινη παρουσία της νεκρής μητέρας και το ακίνητο σώμα του Ίωνα στην εντατική. Το εκτυφλωτικό λευκό φως που ζητά ο συγγραφέας, ο Λευτέρης Βογιατζής το κατέστησε βασικό δομικό και οργανικό στοιχείο της παράστασής του. Τα αντικείμενα μοιάζουν αντάρφωτα, είτε ακτινοβολώντας το λευκό τους χρώμα, είτε έχοντας εσωτερικό φωτισμό, και είναι αυτά που δανείζουν το φως τους στα ετερόφωτα όντα της σκηνής. Το φως γίνεται ένα υπερσημείο το οποίο δημιουργεί μια σειρά από σημασιόμενα και μεταμορφώνει το χώρο σε έναν ανεπαίσθητο τόπο φαντασιώσεων και αντανακλάσεων<sup>16</sup>. Όσο για το ακίνητο σώμα του Ίωνα μας παραπέμπει στο αρχαϊκό είδωλο και στην υπερμαριονέτα-ηθοποιό του Craig, η οποία έχει κοινά στοιχεία με το φάντασμα. Όπως στην υπερμαριονέτα και στο φάντασμα, έτσι και στην περίπτωση του Ίωνα, το ζωντανό σώμα δίνει τη θέση του σε μια φιγούρα που συνδυάζει την κίνηση με την ακινησία και η υλικότητά της διασχίζεται από αόρατες δυνάμεις<sup>17</sup>. Την ακινησία του ετοιμοθάνατου πάνω στο κρεβάτι του Ίωνα διαπερνά η κινητικότητα της μνήμης του, η οποία και καθυστερεί το θάνατο.

Η σκηνική παρουσίαση του θανάτου, οι αόρατες δυνάμεις που γίνονται ορατές για τον θεατή ξεπερνούν το θάνατο και δημιουργούν την εντύπωση της αιωνιότητας, μιας άλλης ζωής πέρα από αυτόν. Τα νεκρά πρόσωπα των αναμνήσεων του Οδυσσέα ξαναζούν στη σκηνή, σαν να έχουν μετακομίσει προσωρινά από έναν άλλο κόσμο. Στην *Κουκουβάγια*, η αέρινη μορφή της μητέρας που, σκιμμένη πάνω από το σώμα του Ίωνα, τον καθοδηγεί, ώστε να πεθάνει ήρεμα, λειτουργεί σαν μαία, που τον βοηθά να απαλλαγεί από το βάρος

<sup>16</sup> Βλ. Patrice Pavis: *Voix et images de la scène. «Pour une sémiologie de la réception»*, Presses Universitaires

de Lille, Αύλη 1985, σ. 189.

<sup>17</sup> Βλ. M. Borie, ό. π., σσ. 225-230.

του και να γεννηθεί μέσα από αυτόν ένας νέος Ίων που θα ζήσει στον κόσμο της Πελαγίας. Η εντύπωση αυτή σχηματίστηκε κυρίως από τη σκηνοθεσία του Λευτέρη Βογιατζή. Άλλωστε ο Ίων, όπως είπαμε, ακόμη και ζωντανός ήταν νεκρός, ένα φάντασμα ανάμεσα σε σκελετούς. Δεν είναι τυχαία η επιλογή του επαγγέλματος που ασκεί μετά το θάνατο της Πελαγίας, όσο και αν θεωρείται αδικαιολόγητη για έναν εκλεπτυσμένο αστό του 1939. Εργαζόμενος σε οστεοφυλάκιο, ζει κοντά στην αγαπημένη του, σ' ένα χώρο νεκρών, εκεί όπου ανήκει. Είναι εμφανής η ομοιότητά του με τον μυθικό Ίωνα, τον γιο του Απόλλωνα και της Κρέουσας, ο οποίος με χαρά και αφοσίωση υπηρετεί στον ναό του Απόλλωνα στους Δελφούς. Ζώντας σ' ένα χώρο αφιερωμένο στο θεό, δεν ανήκει, ούτε αυτός, πραγματικά στη ζωή<sup>18</sup>. Για τον Ίωνα του Διαλεγμένου, το οστεοφυλάκιο είναι ο ναός όπου φυλάγεται αδιατάραχτα η μνήμη και όπου υπηρετεί πραγματικά με χαρά.

Επιπλέον, ο θάνατος πλανιέται σ' όλη τη διάρκεια του έργου του Διαλεγμένου μέσω της κουκουβάγιας. Η Πελαγία συλλέγει με μανία αντικείμενα, σήματα με κουκουβάγιες, τα οποία παραπέμπουν στο αρχαϊκό είδωλο και στην ακινησία του νεκρού και της πέτρας. Ο Ίων την ξελογοιάζει με ιστορίες γι' αυτό το πουλί. Ο τίτλος *Νύχτα της Κουκουβάγιας*, δηλώνει την καθοριστική σκοτεινή νύχτα των γενεθλίων της ηρωίδας, τη νύχτα των αποκαλύψεων. Η κουκουβάγια είναι σύμβολο σκότους, λύπης, μοναξιάς, μελαγχολίας (ό,τι χαρακτηρίζει την Πελαγία), δεν ανέχεται το φως της ημέρας – βράδυ εξάλλου διαδραματίζονται όλες οι σκηνές – και το έντονο λευκό φως που ζητά για την παράσταση ο συγγραφέας (λευκό του θανάτου, του άγχους, της ακινησίας), δημιουργεί αντίστιξη με το σκοτάδι της κουκουβάγιας. Για πολλές ινδοαμερικάνικες φυλές, η κουκουβάγια είναι χθόνια θεότητα, φύλακας των κοιμητηρίων. Εκπρόσωπος επίσης της Άτροπου, στην ελληνική μυθολογία, επικυρώνει ό,τι οι άλλες δύο μοίρες, η Κλωθώ και η Λάχεση, έχουν γράψει για τον άνθρωπο: Ίων και Πελαγία δεν μπορούν να ξεφύγουν από το πεπρωμένο. Σαν σύμβολο της Αθηνάς, η κουκουβάγια αντιπαραθέτει την ορθολογική γνώση στην ενορατική<sup>19</sup>. Τα πουλιά πάλι, σαν σύμβολο της ψυχής που αποχωρίζεται από το σώμα πετούν πάνω από τον ετοιμοθάνατο Ίωνα και τον αγχώνουν κάνοντας το θάνατο να περιφέρεται συνεχώς στην σκηνή. Άλλωστε πριν ακόμη αρχίσει η παράσταση, ο συγγραφέας ζητά να υπάρχει στο σκηνικό «ένα παλιό μπαούλο ανοιγμένο, φωτισμένο με σποτ και όρθιες μέσα κούκλες που υποδηλώνουν τα πρόσωπα που θα παίξουν στο έργο με τα ρούχα της εποχής ανάλογα ποιός ζει και ποιός πέθανε» (37). Αυτές οι κούκλες είναι είδωλα, τα φαντάσματα-ήρωες που προδιαθέτουν το θεατή για τη μόνη παρουσία του θανάτου στο έργο που θα παρακολουθήσει. Ο Λευτέρης Βογιατζής είχε την έμπνευση να χρησιμοποιήσει παράλληλα με τις κούκλες το ζωντανό σώμα των ηθοποιών του, οι οποίοι με την έναρξη της παράστασης εμφανίζονται πίσω από ένα τούλι, τυλιγμένοι στο σκοτάδι της σκηνής και φωτισμένοι από λευκούς γλόμπους, το φως των οποίων τόνιζε μία χαρακτηριστική για την προσωπικότητα του καθένα κίνηση.

Ο Διαλεγμένος προεκτείνει το έργο του περισσότερο από τον Salacrou. Μας μεταφέρει στον Άδη, με τον γέρο Ίωνα να αναζητά τον έρωτα της νεαρής Πελαγίας, με την ίδια εγωιστική επιπολαιότητα που είχε όταν ήταν ζωντανός.

ΙΩΝ : νεκρός: Πελαγία... Πελαγία είμαι ο Ίων δεν με γνωρίζεις;  
 ΠΕΛΑΓΙΑ : νεκρή: Ίων... Ίων... Ο Ίων;

<sup>18</sup> Βλ. Jaqueline de Romilly: *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, Ν. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 124.

<sup>19</sup> Βλ. Jean Chevalier – Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, Jupiter, Παρίσι 1982, (Hibou, Chouette).

- ΙΩΝ:                   Ναι! Ο Ίων Τοπούζογλου! Ίων Το-πού-ζο-γλου!
- ΠΕΛΑΓΙΑ:           Δεν είσαι ο Ίων Τοπούζογλου... εσύ! Εσύ! Εσύ!
- ΙΩΝ:                   Εγώ είμαι... ήμουν...! Άρρησα να πεθάνω αυτό είναι όλο.
- ΠΕΛΑΓΙΑ:           Είσαι εσύ ο Ίων;
- ΙΩΝ:                   Ήρθα κουρασμένος... Εσύ πήρες τα κινίνα...τέλειωσες μια κι έξω...
- ΠΕΛΑΓΙΑ:           Δεν έχεις πεθάνει ακόμα. Όχι.
- ΙΩΝ:                   Πως δεν έχω... έχω χαρτιά, τη βεβαίωση του θανάτου μου ότι... στένω-  
ση αορτής του μυοκαρδίου.
- ΠΕΛΑΓΙΑ:           Στένωση ψυχής, Ίων.
- ΙΩΝ:                   Ορίστε;
- ΠΕΛΑΓΙΑ:           Στένωση ψυχής! Ψυχής, όταν ζούμε έχουμε κάτι μέσα μας Ίων που δεν φαίνεται σε κανένα ιατρικό μηχάνημα κι αυτό το λένε ψυχή...
- ΙΩΝ:                   Ναι βέβαια... Σωστά όμως...
- ΠΕΛΑΓΙΑ:           Λάθος διάγνωση... η ψυχή σου έπασχε Ίων...
- ΙΩΝ:                   Τώρα όμως είμαι πεθαιμένος μόνο για σένα! Δεν υπάρχουν στη ζωή, μόνο για σένα, χωρίς εσένα δεν υπάρχει θάνατος, δεν υπάρχει. Αν σε χάσω και τώρα, δεν μου μένει τίποτα άλλο παρά να δώσω μια και να ζήσω.
- ΠΕΛΑΓΙΑ:           Όχι απειλές! Όχι εδώ απειλές!
- ΙΩΝ:                   Μόνο η ζωή θα μας χωρίσει. Δεν υπάρχει θάνατος χωρίς εσένα να το ξέ-  
ρεις. Είμαι νεκρός μόνο για σένα! Είσαι όλος μου ο θάνατος... (69-72)<sup>20</sup>.

Η κάθοδος του Ίωνα στη χώρα των νεκρών συνοδεύεται από αρκετό χιούμορ, που προ-καλείται από την αντιστροφή των καταστάσεων ζωής-θανάτου οι οποίες δίνουν μια χροιά μαύρης κωμωδίας. Το ίδιο συμβαίνει και στην αρχή του έργου. Ο Ίων στο οστεοφυλάκιο τακτοποιεί οστά, μιλά στο τηλεφώνο για νεκρούς αστειευόμενος συχνά, και ακούοντας απο-κρίματα τραγουδία της Δόμνας Σαμίου. Είναι εμφανής η διάθεση του συγγραφέα να θέλει ταυτόχρονα να απαλύνει την αίσθηση του θανάτου που εκπέμπει το σκηνικό (οστά, νεκρο-κεφαλές), καταφεύγοντας στην παρωδία του θανάτου και από την άλλη να αγχώσει το θεα-τή με τον έντονο χτύπο της καρδιάς του Ίωνα, αμέσως μετά το καρδιακό επεισόδιο. Η συ-νύπαρξη του τραγικού με το κωμικό υποδηλώνεται εντονότερα με το διονυσιακό στοιχείο των αποκριάτικων τραγουδιών που ακούγονται. Ο Διόνυσος συνδέεται με τον κάτω κόσμο. Οι γιορτές Ανθεστήρια προς τιμήν του είναι ταυτόχρονα γιορτές των νεκρών. Τότε ενώνε-ται με τη βασίλισσα των Αθηνών για να ανανεώσει τη δύναμη της γονιμότητας στην πόλη. Ο Ίων πεθαίνει για να ενωθεί με την Πελαγία. Και αφού οι εύθυμες γιορτές των τρυγητών στις οποίες προδίδεται ο Διόνυσος προφανώς γέννησαν το θέατρο, μπορούμε να πούμε πως μέσω του διονυσιακού στοιχείου, υποδηλώνεται στο έργο του Διαλεγμένου η διαλογική σχέ-ση θανάτου-θέατρου.

Το χιούμορ δεν λείπει ούτε από τον Salacrou, είναι λεπτό, λεκτικό και προκαλείται κυ-ρίως από την ελαφρότητα της Γιολάντας, την ιδιάζουσα τραγικότητα του Οδυσσέα και την αντίθεση των καταστάσεων ζωής και θανάτου.

Το παιχνίδι της μνήμης έγινε και για τους δύο συγγραφείς παιχνίδι του θεάτρου, για να αποκαλύψει με πολλή θεατρικότητα και μέσα από μαύρο χιούμορ, πως το αιώνιο δίπολο έρωσ-θάνατος βασανίζει στη σκηνή όχι μόνο τους ζωντανούς, αλλά και τους νεκρούς.

<sup>20</sup> Ισχύει ό,τι και για την υποσημείωση 14.