

Η ΣΟΦΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ, ΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ: ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ



ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΚΥΠΡΟΥ

*Εισήγηση για το έργο και την προσωπικότητα του
Ιάκωβου Καμπανέλλη από τον Αναπληρωτή
Καθηγητή Θεωρίας της Λογοτεχνίας Δημήτρη
Αγγελάτο*

*Εκλεκτοί προσκεκλημένοι,
Αγαπητοί συνάδελφοι,
Αγαπητοί φοιτητές και φοιτήτριες,*

«Στην Κύπρο», σημειώνει ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, «όταν ο ΘΟΚ έπαιζε την *Αυλά* στους καταυλισμούς των προσφύγων, εκεί που κάποιος φωνάζει για να δώσει κουράγιο στους πρόσφυγες της αυλής..."αγάντα αρχηγέ, μπρος τα μηχανοκίνητα, όλα θα φτιάξουνε, εδώ ο άνθρωπος κοντεύει να πάει στο φεγγάρι", οι Κύπριοι πρόσφυγες θεατές το ξαναφώναζαν κλαίγοντας κι έπαιρναν τους ηθοποιούς

Η ΣΟΦΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ,
ΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ:
ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ
ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ

από πίσω. Εκδηλώσεις σαν αυτές που βγάζουν το θέατρο από τα όρια της απλής ψυχαγωγίας, είναι ό,τι πιο πολύ μπορούσα να προσδοκώ από τη δουλειά μου» (Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, 55-56).

Οι Κύπριοι πρόσφυγες θεατές της *Αυλής των Θαυμάτων* ακολούθησαν κυριολεκτικά τον γέρο-Ιορδάνη, τον Μικρασιάτη πρόσφυγα πρωταγωνιστή του έργου και την πομπή των ενοίκων της αυλής, καθώς την εγκατέλειπαν πρόσφυγες πάλι, με όλο το νοικοκυριό τους πάνω σε μια χειράμαξα, δίνοντας τον καλύτερο και επαρκέστερο ορισμό του τι σημαίνει θέατρο για τον Ιάκωβο Καμπανέλλη: ζωντανή, δηλαδή *αποκαλυπτική* επικοινωνία. Για να το πω διαφορετικά, η τέχνη, εν προκειμένω το θέατρο, βρίσκει εδώ το δρόμο για να κοινοποιήσει τη βαθιά ανθρωπολογική σοφία του, βρίσκει τον τρόπο να λειτουργήσει μέσα στην ανοικτή κοινωνική σκηνή, φωτίζοντας αθέατες πλευρές, δίνοντας φωνή στο πλούσιο απόθεμα λέξεων, σημασιών και αξιών, που ο χρόνος συσσωρεύει στην ψυχή του ανθρώπου· ενεργοποιεί ένα λανθάνον δυναμικό, κάνει τον θεατή δρώντα, για να θυμηθούμε εδώ τον Μανόλη Αναγνωστάκη.

Το σύγχρονο ελληνικό θέατρο συνδέεται άρρηκτα με τη μεταπολεμική γενιά των Ελλήνων δραματουργών, πρωτοποριακή μορφή της οποίας αποτελεί ο τιμώμενος σήμερα συγγραφέας· το σύγχρονο ελληνικό θεατρικό έργο έχει, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει και ο ίδιος, την ηλικία της δικής του γενιάς. Και βέβαια το αφηγηματικό σημείο της σύγχρονης ελληνικής δράμα-τουργίας δεν είναι άλλο από την παράσταση του έργου του *Η Αυλή των Θαυμάτων* από το "Θέατρο Τέχνης" το 1957· το "Θέατρο Τέχνης" του Καρόλου Κουν, το σχολείο όπου ο Καμπανέλλης έφερε το οδυνηρό απόθεμα της ζωής του και το δημιουργικό οίστρο του, για να μπει βαθύτερα στο θέατρο, στο οποίο είχε αποφασίσει να αφιερωθεί από το 1945, όταν πρωτοείδε παραστάσεις του μεγάλου του δασκάλου, του Κουν, του ανθρώπου που «άναψε φωτιά» και μεταμόρφωσε «ολόκληρο το νεοελληνικό θέατρο» (Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, 31).

Γεννήθηκε στη Νάξο το 1922 όταν οι τύχες του ελληνισμού σπραδούνταν (για μια ακόμη φορά) οδυνηρά μέσα στη μεγάλη τρικυμία της Μικρασιατικής Καταστροφής· μεγάλωσε στην Αθήνα της δεκαετίας του 1930-1940, όπου και σπούδασε σχεδιαστής στη Σιβιτανίδειο Βιοτεχνική Σχολή, την Αθήνα της γειτονιάς και

της αυλής, έχοντας ζωντανά την εικόνα του κόσμου της προσφυγιάς. Ο πόλεμος, από την άλλη, η Κατοχή και η καταλυτική εμπειρία από τον εγκλεισμό του στο Στρατόπεδο Συγκέντρωσης του Μαουτχάουζεν (1943-1945), αποτέλεσαν το βιωματικό "υλικό" με το οποίο ο Καμπανέλλης προσγειώθηκε στην Αθήνα το χειμώνα του 1945 με εντελώς «ακατάλληλες προϋποθέσεις για να εί[ναι] ένας ευαίσθητος θεατής», αφού, όπως ο ίδιος σημειώνει «[...] εκείνο τον καιρό το Θέατρο δε μ'ενδιέφερε ούτε καν σαν απλό θεατή. Κι ήταν φυσικό αφού μόλις - σχεδόν - είχα βγει από ένα χιτλερικό[...] στρατόπεδο συγκεντρώσεως κι εξοντώσεως. Είχα αντικρύσει μια πραγματικότητα τόσο πολύνεκρη, τόσο ματωμένη, θηριώδη, ανελέητη, που πράγματα όπως το να πάω στο θέατρο, στον κινηματογράφο ή να διαβάσω ένα βιβλίο, δε μου λέγανε τίποτα» (Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, 23)· προσγειώθηκε έτσι, απογειώθηκε όμως όταν εντελώς τυχαία μπήκε να δει μια παράσταση ενός άγνωστου για εκείνον θεάτρου, που ονομαζόταν "Θέατρο Τέχνης".

Πρόκειται ωστόσο για μια απογείωση, οφειλόμενη στο μεγάλο πάθος και την πίστη ενός ανθρώπου για το θέατρο, στο οποίο προσερχόταν χωρίς προφάσεις, χωρίς σοβαροφάνεια και επιτήδευση, αντλώντας δύνα-

μη από τα δικά του υλικά και τις δικές του ανθεκτικές μορφές, μέσα σε αντίξοες συνθήκες, στην εποχή της μεγάλης πολιτικής και ιστορικής κρίσης της νεότερης Ελλάδας, τον Εμφύλιο.

Ο Καμπανέλλης θέλησε να γίνει ηθοποιός και πίστεψε πολύ σ' αυτό, όμως άνθρωποι και περιστάσεις δεν του το επέτρεψαν· έγινε λοιπόν συγγραφέας και αποφαίσησε γενναία να ανοίξει τη μέχρι εκείνην τη στιγμή κλειστή πόρτα του Θεάτρου, παίρνοντας θάρρος από όσα καλά έγραφαν οι κριτικοί για το πρώτο του έργο, το *Χορός πάνω στα Στάχια*, που παίχτηκε το 1950 από το "Θίασο Πρόζας Αδαμάντιου Λεμού".

Από τότε έχουν περάσει σαράντα έξι χρόνια συνεχούς δημιουργίας και ο Καμπανέλλης δεν παγιδεύτηκε σε κάποια φάση του έργου του, δεν τυποποιήθηκε· αντίθετα, στράφηκε σε διάφορα θεατρικά είδη και μορφολογικές κατευθύνσεις, αναζητώντας διαρκώς νέους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης, διευρύνοντας και πλουτίζοντας τη θεατρική γνώση μας.

Η Έβδομη Μέρα της Δημιουργίας (Εθνικό Θέατρο, 1956), *Η Αυλή των Θαυμάτων* ("Θέατρο Τέχνης", 1957-58) και *Η Ηλικία της Νύχτας* ("Θέατρο Τέχνης", 1959)

αποτελούν μια τριλογία που αντλεί τα χαρακτηριστικά της από τα βιώματα της ελληνικής καθημερινής κοινωνικής ζωής, συνδέοντας δημιουργικά τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία με τη θεατρική παράδοση των πρώτων δεκαετιών του αιώνα μας, όπου εξέχουσα είναι η θέση του Παντελή Χορν με το *Φυντανάκι*· η λαϊκή αυλή από τη μια πλευρά, όπου το προσωπικό δράμα του κάθε ήρωα γίνεται συνιστώσα και "σάμα" της κοινής ζωής με τη δραστικότητα που μόνο το μεγάλο λαϊκό θέατρο διαθέτει, και το αστικό σαλόνι από την άλλη, οριοθετούν εδώ τη σύνθεση των παραδόσεων της ελληνικής θεατρικής γραφής (λαϊκή - αστική).

Ο ρεαλιστικός προσανατολισμός της γραφής του Καμπανέλλη δεν στηρίζεται ωστόσο στην περιγραφή· οι στατικές τοιχογραφικές συνθέσεις δεν αποτελούν τον κόσμο αυτού του θεάτρου. Αντίθετα, πρόκειται, όπως επισημαίνει ο Κ. Γεωργουσόπουλος («Το στημόνι και το υφάδι στο έργο του Καμπανέλλη», 203) για ένα ρεαλισμό κριτικού περιεχόμενου και στόχευσης, αφού προέχει η ερμηνεία των καταστάσεων του συλλογικού δράματος μέσα από τις αντιφάσεις, τις συγκρούσεις, τα συνειδησιακά ρήγματα των χαρακτήρων, την πυκνότητα και την ένταση των οποίων ανατέμνει το θέατρο του Καμπανέλλη, συμμετέχοντας. Αυτή η τελευταία έννοια,

η συμμετοχή, την παρουσία της οποίας υπογραμμίζει ο Κ. Γεωργουσόπουλος (ό.π.), αποτελεί, θα τολμούσα να υποστηρίξω, τον γνωσιοθεωρητικό και ανθρωπολογικό άξονα που συνέχει όλο το έργο του.

Αυτή η ανθρωπογνωστική φορά του θεάτρου του Καμπανέλλη σε έργα όπως το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, το *Παραμύθι χωρίς όνομα*, ή το μονόπρακτο *Ο Γορίλας και η Ορτανσία*, τα οποία είτε προηγούνται της τριλογίας (το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* είναι το πρώτο απ' όλα αλλά παραστάθηκε μόλις το 1966 από το "Θέατρο Τέχνης") είτε ανήκουν στην ίδια περίπου περίοδο σύνθεσης (1952-1955) αναπτύσσεται και σε μια διαφορετική περιοχή, εκείνη της αλληγορίας και με διαφορετικούς θεατρικούς κώδικες: τα συγκεκριμένα έργα παρατηρεί ο ίδιος ο συγγραφέας, «[...]όσοι τα διάβαζαν τα θεωρούσαν άλλοι περίεργα, άλλοι αντιθεατρικά, άλλοι 'παράλογα', άλλοι πολύ πρωτοποριακά» (Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, 33).

Έργα απομυθοποιητικά της υποτιθέμενης αραγούς ενότητας του ανθρώπινου προσώπου, που έφερναν στο προσκήνιο υπό διαφορετικό φωτισμό, τον αντιφατικό άνθρωπο, ριγμένο αβοήθητο στον κόσμο, εν αγνοία του

πραγματικού περιεχομένου των πράξεών του, τραγικά έκθετο στην πανουργία του Χρόνου.

Η πνευματική καταγωγή του Καμπανέλλη ήταν το Μαουτχάουζεν: εκεί σπούδασε με πόνο τον άνθρωπο, όχι μόνο τον κρατούμενο αλλά και τον Ες-Ες του Στρατόπεδου που διέκοπτε την ενασχόλησή του με τη ζωγραφική ή τη μουσική, για να σκοτώσει.

Αυτόν το διπλό άνθρωπο ο Καμπανέλλης τον βίωσε σπαρακτικά: και βέβαια αυτόν κουβαλάει στις "αποσκευές" του και τον αποκαλύπτει στο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, μέσα από τον επικό κόσμο των ομηρικών επών, που αναποδογυρίζεται. Τι κάνει ο Οδυσσέας του Καμπανέλλη; Υποτάσσεται στην εκ μέρους των ενδιαφερομένων οικείων του τερατώδη εμπορευματοποίηση του προσώπου του: καταλαβαίνει ότι το ανθρώπινο πρόσωπο δεν ενδιαφέρει πλέον παρά μόνο για την εμπορευματική του αξία: η αριστοτελική *περιπέτεια* και η *αναγνώριση* μένουν εδώ εκκρεμείς, αφού ό,τι μένει για τον κάθε Οδυσσέα, τον κάθε ήρωα που επιστρέφει, δεν είναι παρά ένα κενό, ένα άδειο σχήμα αυτού που κάποτε ήταν πράγματι το πρόσωπό του.

Από το 1957 ο συγγραφέας θα ασχοληθεί και με το μονόπρακτο, δίνοντας ανάμεσα σε άλλα τον συνταρακτικό μονόλογο *Αυτός και το παντελόνι του*, που ανέβηκε το 1957 στο "Θέατρο Τέχνης" με τη σφραγίδα της σκηνοθεσίας και ερμηνείας ενός μείζονος ηθοποιού, του Βασίλη Διαμαντόπουλου· τα μονόπρακτα αποτελούν ένα κρίσιμο κεφάλαιο του δραματουργικού έργου του Καμπανέλλη, στο οποίο δεν πρέπει να λησμονούμε ότι ανήκουν σενάρια ταινιών-σταθμών του νέου ελληνικού κινηματογράφου, όπως η *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη (1954) και ο *Δράκος* του Νίκου Κούνδουρου (1955), για να μείνω σε δύο μόνον καίρια παραδείγματα.

Οι μέχρι στιγμής έξι τόμοι των *Απάντων* του συγγραφέα δίδουν την εικόνα ενός πολυσχιδούς έργου που κάλυψε ένα ευρύτατο ειδολογικό φάσμα· να θυμηθούμε για παράδειγμα, τη *Γειτονιά των Αγγέλων*, ένα μιούζικαλ με χαρακτήρα «λαϊκής όπερας» που ανεβαίνει το 1963-64 από το θίασο της Τζένης Καρέζη, με τον οποίο ο Καμπανέλλης θα συνεργαστεί στενά για τα επόμενα δέκα περίπου χρόνια, με έργα που είχαν μεγάλη απήχηση: ανάμεσά τους η «δραματική κωμωδία» *Βίβα Ασπασία* (1966) και τα σπονδυλωτά έργα *Το μεγάλο μας τσίρκο* (1973), *Το κουκί και το ρεβύθι* (1974) και το *Ο*

εχθρός λαός (1975). Το 1965 δημοσιεύεται το πεζογράφημά του *Μαουτχάουζεν* πάνω σε στίχους που περιλαμβάνονται σ' αυτό, ο Μίκης Θεοδωράκης βγάζει τον ομώνυμο δίσκο.

Παρόλο που ο Καμπανέλης διαφοροποιεί το θέατρο από την πεζογραφία, είναι σ' αυτήν ακριβώς που βρίσκει ένα διεγερτικό συνομιλητή και διασκευάζει θεατρικά, κορυφαία μυθιστορηματικά έργα, όπως αίφνης την έξοχη *Αποικία των τιμωρημένων* από το ομώνυμο μυθιστόρημα του Κάφκα, που παίχτηκε το 1970-1971 από το "Πειραματικό Θέατρο Μαριέττας Ριάλδη".

Την επιστροφή του στο "Θέατρο Τέχνης" σηματοδοτούν τέσσερα μονόπρακτα, που θα ανεθούν το 1976 με τον τίτλο *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα* (*Ο πιστός άνθρωπος*, *Η γυναίκα και το λάθος*, *Ο πανηγυρικός*, *Ο άνθρωπος και το κάδρο*), εν είδει τετραλογίας, η οποία μαζί με το *Τέσσερα πόδια του τραπεζιού*, που ανεβαίνει δύο χρόνια αργότερα, προεκτείνει την αναζήτηση της ουσιαστικής αντιφατικότητας του σύγχρονου ανθρώπου, και ειδικότερα του νεοέλληνα, εγγίζοντας μέσα από την επικαιρότητα του πολιτικού το βαθύτερο συνειδησιακό πυρήνα του.

Μετά την παράσταση πάλι από το "Θέατρο Τέχνης" του *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* (1980), έργο του Καμπανέλλη και μάλιστα με δική του σκηνοθεσία, θα ανέβει ύστερα από επτά ολόκληρα χρόνια, το 1988, στο Εθνικό Θέατρο: πρόκειται για το *Αόρατος θίασος*, έργο που συνδέεται με το *Ο δρόμος περνάει από μέσα*, σκηνοθετημένο από τον ίδιο τον Καμπανέλλη ("Πειραματικό Θέατρο της Πόλης - Μαριέττα Ριάλδη", 1990). Η δραματουργική μετάθεση από τα αμέσως αντιληπτά κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα και τα μορφώματά τους, στον εσωτερικό άνθρωπο, ανανεώνει την ανθρωπολογική διερεύνηση του συγγραφέα, η οποία αναπτύσσεται στον άξονα μιας διαφορετικής ανάγνωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος, όπως φαίνεται στα τελευταία έργα του, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το τρίπτυχο *Ο δείπνος* (*Γράμμα στον Ορέστη*, *Ο δείπνος*, *Πάροδος Θηβών*), που παρουσιάστηκε με δική του σκηνοθεσία το 1993 στο Εθνικό Θέατρο: όντως εδώ ο Καμπανέλλης διαβάζει και ερμηνεύει την αθέατη πλευρά αρχετυπικών ηρώων του αρχαίου δράματος, όπως αίφνης της Κλυταιμνήστρας με το συγκλονιστικό δραματικό μονόλογό της στο πρώτο μέρος του τριπτύχου, που εκτίθεται δίκην επιστολής προς το γιο της Ορέστη λίγο πριν τη δολοφονία της.

Το θέατρο του Καμπανέλλη ανιχνεύει, στοχάζεται, ανατέμνει κριτικά σε πολλαπλά (από δραματουργική άποψη) επίπεδα το σύνθετο και αντιφατικό ανθρώπινο πρόσωπο, κατακτώντας μια δύσκολη και οδυνηρή γνώση, μιά σοφία που είναι διαρκώς υπό διαπραγμάτευση, που δεν μπορεί να κλείσει, να ολοκληρώσει ένα κύκλο, γιατί αυτή ακριβώς είναι η αλήθειά της: να βρίσκεται διαρκώς εν εξελίξει, εν δράσει, όπως άλλωστε ο άνθρωπος και η ζωή του. Αυτή η σοφία είναι ορατή (όχι ασφαλώς δια γυμνού οφθαλμού) και διατρέχει όλα τα έργα του Καμπανέλλη, με σημεία κορύφωσης κάποιες απλές, καθημερινές φράσεις των ηρώων, όπου το υπαρξιακό δράμα συμπυκνώνεται σχεδόν αιφνιδιαστικά.

Έτσι και η σοφία εκείνης της μάνας στο *Η γυναίκα και το λάθος*: μιας γυναίκας που έχει μαζέψει μέσα της τόσο πόνο από τη ζωή (ξεριζώθηκε από την πατρίδα της, έχασε τον άντρα της), ώστε να είναι σε θέση να βλέπει στους εκπροσώπους της αστυνομίας, που έχουν έλθει για να συλλάβουν το γιο της, την ανθρώπινη, και μόνο την ανθρώπινη, πλευρά, αντιστρέφοντας ακόμα και αυτή τη λογική του αρχιφύλακα, "δείχνοντάς" του, μέσα από το φλοιό της ιδεολογικής του εμπλοκής (: οι "καλοί" και απέναντί τους οι "κακοί" Αριστεροί), το βαθύτερο αίσθημα, που μπορεί ακόμα και ο ίδιος δυνά-

μει να διαθέτει για την υπεράσπιση της κοινωνικής δικαιοσύνης.

Η αποπλιστική απάντησή της: «Στη Σμύρνη, τότε...», όταν ο αρχιψύλακας τη ρωτά πού γεννήθηκε, αποκαλύπτει ακαριαία και απροσδόκτα τη βαθιά ανθρώπινη σοφία της.

Τι φορτίο άραγε μπορούν να έχουν οι δύο λέξεις από το στόμα αυτής της γυναίκας; Τι υπάρχει πίσω από τη «Σμύρνη» και το «τότε»; Ποιες αθέατες όψεις της ζωής ανασυντίθενται και ανακτούν την αξία τους πίσω από αυτές τις λέξεις; Η άλλη όψη, θα απαντούσα, του ανθρώπου και του λόγου του, που είναι διαρκώς εκεί, περιμένοντας τον σπινθήρα της ενεργοποίησής της. Η Σμύρνη λοιπόν τότε και μια γυναίκα τώρα, οι δύο εκρηκτικές όψεις του ίδιου νομίσματος, ή μάλλον η εκρηκτική υπαρξιακή συμπύκνωση που απελευθερώνει τον άνθρωπο, και αυτός τον θεατρικό (αλλά όχι μόνον αυτόν) συγγραφέα.

Εδώ, πιστεύω, λειτουργεί εκείνη η θεατρική μαγεία που χρέωνε ο Κάρολος Κουν, με αφορμή το έργο του Καμπανέλλη, στους συγγραφείς που «έχουν μια διάρκεια μέσα στο χρόνο και μέσα στο χώρο», να ξέρουν

δηλαδή «αν σ' ένα σημείο του έργου χρειάζεται μια λέξη μόνο, μια κίνηση, ή μια σκηνή τεσσάρων σελίδων» (Κουν, «Ένας ανανεωτής της ελληνικής θεατρικής γραφής», 184-185).

Η σοφία της μάνας. Μα αυτή ακριβώς είναι και η σοφία της μεγάλης, αν μου επιτρέπετε τον αξιολογικό τόνο, λογοτεχνίας, ανεξαρτήτως ειδολογικών διαφοροποιήσεων (ποίηση-μυθιστόρημα-δοκίμιο), ανεξαρτήτως του αν αναφερόμαστε στον Σολωμό ή στον Ντοστογιέφσκι, στο όραμα της Φεγγαροντυμένης στον *Κρητικό* του πρώτου, στον Ρασκόλνικοφ από το *Έγκλημα και Τιμωρία* του δεύτερου: η διαρκώς εν ενεργεία διπλή όψη του ανθρώπου, ανάμεσα στην υπέρβαση και την πτώση, την αγιότητα και το εωσφορικό σκότος.

Ο θεατρικός συγγραφέας είναι άμεσα εκτεθειμένος στη δίνη αυτής της διπλότητας, αφού δεν έχει τίποτα άλλο παρά τους ήρωές του· ο θεατρικός συγγραφέας, λέει ο Καμπανέλλης, δεν έχει άλλη γλώσσα, παρά ό,τι του δίνουν οι χαρακτήρες των έργων του, καθώς δεν υπάρχει κανένα προστατευτικό δίχτυ για να συγκρατήσει μian απρόσμενη πτώση, και η ισορροπία είναι όπως εκείνη του σχοινοβάτη του Ζαν Ζενέ, δηλαδή πάνω από το κενό. Γι' αυτό δεν μπορεί να αναπτύξει ένα προσω-

πικό ύφος, όπως ο ποιητής ή ο πεζογράφος, δεν του επιτρέπεται να βγει έξω από αυτά που λένε οι ήρωες, για να επεξηγήσει, να παρέμβει με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στη δράση, όπως κάνει ο αφηγητής ενός μυθιστορήματος.

Ο θεατρικός συγγραφέας περιμένει, επισημαίνει ο Καμπανέλλης «μέχρι να γίνουν μέσα του τόσο αυτοδύναμα τα πρόσωπα του έργου, ώστε να του υπαγορεύσουνε εκείνα πια τι να γράφει[...]». Τα πρόσωπα του έργου, αφού με τον καιρό αποκτήσουν την αυτονομία τους και ολοκληρώσουν την ιστορία τους και τη μοίρα τους, αυτά πια υπαγορεύουν στο συγγραφέα πώς θα μιλήσουν» (Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, 39). Γι' αυτό το λόγο σημειώνει, «βλέπουμε τα θεατρικά έργα, στα οποία παρεμβαίνει ο συγγραφέας, να είναι κακά έργα», μιας και «όσο πληρέστερη, όσο μεγαλύτερη, όσο καθαρότερη[...] είναι η απουσία του θεατρικού συγγραφέα από το έργο του, τόσο πιο καλό είναι το έργο» (Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*, 40). τα πρόσωπα αναζητούν (και εδώ μπορούμε να θυμηθούμε τον Α. Πιραντέλλο) το συγγραφέα τους και τον "δημιουργούν", προσφέροντάς του ό,τι πολυτιμότερο διαθέτουν: τη φωνή τους με όλη τη συσσωρευμένη σοφία της φωνής αυτής.

Το θέατρο του Καμπανέλλη προσφέρει εξακολουθητικά στη νεοελληνική λογοτεχνία την ώριμη αυτή και συνάμα τόσο δύσκολα κατακτημένη ισορροπία: τη σοφία του για τον άνθρωπο. Όταν το θέατρο, όπως ακράδαντα πιστεύει, γίνει η ζωή, η σκέψη και τέλος η μοίρα του συγγραφέα, οι οριοθετικές γραμμές ανάμεσα στον κόσμο της καθημερινής ζωής και στον κόσμο που ζουν οι ήρωες του θεάτρου, από τον Οιδίποδα και την Κλυταιμνήστρα μέχρι τον Άμλετ και την κυρία Άλβιγκ, παύουν να υφίστανται και να λειτουργούν. Η σχέση τότε του συγγραφέα με τους ήρωές του μπορεί να υπερβεί (όχι όμως και να εγκαταλείψει) τις (αναπόφευκτες) συμβάσεις του θεάτρου και να μεταμορφωθεί σε βαθιά ανθρώπινη σχέση.

«Αγάντα» λοιπόν «αρχηγέ!»

Αναφορές

- 1) Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Επειδή θέλω, όχι επειδή μπορώ» (1976)·
«Η μέρα στο ελληνικό θέατρο» (1979)· «Τελικά αναγκάστηκα να
γράψω»· «Η πνευματική μου καταγωγή είναι το στρατόπεδο» (1978):
Από σκηνης και από πλατείας, Αθήνα: Καστανιώτης 1990, 55-67,
23-31, 32-36 και 37-54 αντίστοιχα.
- 2) Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Το σημόνι και το υφάδι στο έργο του
Καμπανέλλη»: ό.π., 199-204.
- 3) Κάρολος Κουν, «Ένας ανανεωτής της ελληνικής θεατρικής γραφής»
(1984): ό.π., 184-188.