

## ΑΡΘΡΑ - ΜΕΛΕΤΕΣ

Οι Αριστοφανικές προσεγγίσεις του Καρόλου Κουν:  
Το παράδειγμα των *Ορνίθων* και των *Αχαρνέων*

της Αικατερίνης Αρβανίτη\*

## I. Ο Τρόπος και η Μέθοδος Προσέγγισης του Κουν

Ο Κάρολος Κουν θεμελίωσε και οργάνωσε το Θέατρο Τέχνης ως θέατρο συνόλου με αισθητικές αρχές και αντιλήψεις που ενσωματώθηκαν στη σκηνοθεσία και την καλλιτεχνική παραγωγή έργων με όραμα και συνέπεια<sup>1</sup>. Η προσέγγισή του στο αττικό δράμα, στο νεοελληνικό έργο και στο σύγχρονο διεθνές ρεπερτόριο δημιούργησε σχολή ερμηνείας και οροθέτησε τη σύγχρονη ελληνική παραστασιολογία. Αφετηρία της θεατρικής δημιουργίας του Κουν στάθηκε η βαθιά πίστη του στην ελληνική παράδοση και η πεποίθησή του ότι η έκφραση της γνήσιας λαϊκής ψυχής αποτελεί το αναγκαίο μέσο της ουσιαστικής προσέγγισης των δραματικών κειμένων. Η προσέγγιση αυτή υλοποιήθηκε και στην αναβίωση του Αττικού δράματος, όπου ο σκηνοθέτης κατέφυγε στις αρχαίες εικαστικές μαρτυρίες, αλλά κυρίως στην αξιοποίηση στοιχείων της λαϊκής παράδοσης όλων των περιόδων του ελληνισμού, στα οποία είδε κατάλοιπα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Η αναζήτηση των εκπροσώπων της γνήσιας λαϊκής έκφρασης επικεντρώθηκε στους λαϊκούς τύπους της πόλης καθώς και στις μορφές του λαϊκού θεάτρου<sup>2</sup>. Κατά συνέπεια, ο Κουν, έχοντας την πεποίθηση πως η αληθινή τέχνη πηγάζει από τις παραδόσεις κάθε λαού, «έκανε θέατρο πιο ουσιαστικά ευρωπαϊκό απ' τους ευρωπαϊζοντες, ακριβώς επειδή ήταν ακέρια ελληνικό»<sup>3</sup>.

Συνεπής και ουσιαστική ήταν η σχέση του Κουν με την Αττική κωμωδία από τα πρώτα σκηνοθετικά του βήματα στο Κολέγιο Αθηνών ως την τελευταία του αριστοφανική παραγωγή, τις *Θεσμοφοριάζουσες* του 1985<sup>4</sup>. Με αφετηρία το λαϊκό ελληνικό εξπρεσιονισμό<sup>5</sup>, προσέγγισε τον Αριστοφάνη μέσα από την ιστορία του τόπου και των ανθρώπων, μέσα από την παράδοση αλλά και τη σύγχρονη πραγματικότητα. Ο εξπρεσιονισμός, που γεννήθηκε στο Γερμανικό θέατρο το 1910 ως αντίδραση στο ρεαλισμό και γνώρισε ιδιαίτερη αίγλη στη Σοβιετική Ένωση, έδινε τη δυνατότητα στο σκηνοθέτη να μεταφέρει στη σκηνή την εσωτερική του ενόραση, την προσωπική εκδοχή της πραγματικότητας<sup>6</sup>. Ο Κουν στην προσέγγισή του στην αριστοφανική κωμωδία ακολούθησε τον εξπρεσιο-

νισμό στην επιλογή των απλών και λιτών σκηνικών, στη χρήση της μάσκας και στην κατηγοριοποίηση των χαρακτήρων που αντιπροσωπεύουν μια τάξη ή νοοτροπία. Και ενώ η εξπρεσιονιστική προσέγγιση αναφέρεται κυρίως στην εποχή του Κολεγίου και της Λαϊκής Σκηνής, η μετέπειτα ενασχόληση του σκηνοθέτη με σύγχρονες μορφές θεάτρου (επικό, πρωτοποριακό, θέατρο παραλόγου) δεν φαίνεται να επηρέασε την ερμηνεία του Αριστοφάνη. Ο ίδιος ο Κουν δηλώνει για το ανέβασμα του *Πλούτου* το 1957: «ουσιαστικά δεν υπήρχε διαφορά γραμμής ανάμεσα στις δύο παραστάσεις του Κολεγίου [1934] και [της παράστασης] του 1957 στο «Τέχνης»»<sup>7</sup>.

Σύμφωνα με τον Κουν, το μεγάλο πλεονέκτημα των ελληνικών σκηνοθετών του αρχαίου δράματος είναι ότι ζουν στον ίδιο χώρο με τους αρχαίους, γεγονός που τους επιτρέπει να αντλήσουν από πηγές ανάλογες με αυτές από τις οποίες αντλούσαν και εκείνοι και να αξιοποιήσουν όλα όσα δημιούργησε η ελληνική παράδοση έκτοτε<sup>8</sup>. Ο λαϊκός ελληνικός εξπρεσιονισμός, λοιπόν, εκφράζεται μέσα από την ενσωμάτωση λαϊκών μορφών και εκφράσεων στις παραστάσεις των έργων του Αριστοφάνη από τον Κουν: η εμφάνιση τύπων της σύγχρονης καθημερινής ζωής σε αντιστοιχία της απεικόνισης από τον Αριστοφάνη των Αθηναίων της δικής του εποχής· επίσης, η απόδοση των επιθέσεων της Αττικής κωμωδίας στις πολιτικές και κοινωνικές δομές της Αθηναϊκής δημοκρατίας με σύγχρονες λεκτικές αναλογίες. Όλα αυτά μέσα σ' ένα κλίμα πανηγυριού και «ευφρόσυνης» διάθεσης που συμπαρασύρει το κοινό<sup>9</sup>.

Ο εντοπισμός των σύγχρονων «λαϊκών» στοιχείων καθώς και εκείνων που έχουν τις ρίζες τους στην ελληνική παράδοση στις αριστοφανικές προσεγγίσεις του Κουν μέσα από την ανάλυση δεδομένων των παραστάσεων των *Ορνίθων* (1959 σε μετάφραση Βασίλη Ρώτα) και των *Αχαρνέων* (1976 σε μετάφραση Λεωνίδα Ζενάκου) αποτελούν αντικείμενο του παρόντος άρθρου. Τα στοιχεία που προκύπτουν και συμβάλλουν στην τεκμηρίωση της αισθητικής αντίληψης του Κουν εξετάζονται παράλληλα και κάτω από το πρίσμα των υπόλοιπων αριστοφανικών παραγωγών του σκηνοθέτη που είναι οι ακόλουθες: Ο



*Πλούτος* (1957) πάνω σε διασκευή του κωνσταντινουπολίτη λόγιου Μ. Χουρμούζη<sup>10</sup>, οι *Βάτραχοι* (1966) σε μετάφραση του Κώστα Σταματίου<sup>11</sup>, Η *Λυσιστράτη* (1969) σε μετάφραση του Κώστα Βάρναλη, Η *Ειρήνη* (1977) σε μετάφραση επίσης του Βάρναλη και, τέλος, *Οι Θεσμοφοριάζουσες* (1985) σε μετάφραση του Κώστα Ταχτσή.

Η μέθοδος ανάλυσης περιλαμβάνει στο πρώτο στάδιο την περιγραφή και αξιολόγηση των δομικών στοιχείων της παράστασης που καθορίζουν την ξεχωριστή ερμηνεία του σκηνοθέτη. Η επιλογή της μετάφρασης του έργου σε σχέση με την πιστότητά της ή μη στο πρωτότυπο κείμενο καθώς και η πιθανή σκηνοθετική παρέμβαση σε σημεία της μετάφρασης χαρακτηρίζουν την ερμηνευτική γραμμή που ακολουθείται στην προσέγγιση του έργου. Τα σκηνικά και τα κοστούμια προωθούν επίσης την αισθητική του αντίληψη. Τέλος, η μουσική επένδυση και η χορογραφία συντελούν στην ανάδειξη της ίδιας άποψης. Σ' ένα δεύτερο στάδιο, η εκτενής αναφορά σε άλλες μορφές σάτιρας είναι το ίδιο ουσιαστική για τη μελέτη της μεθόδου προσέγγισης του Κουν στον Αριστοφάνη. Η ανάλυση της κωμικής αναπαράστασης σύγχρονων τύπων κατ' αντιστοιχία των αριστοφανικών πρωτοτύπων, καθώς και της χρήσης οπτικών και ηχητικών μέσων για την απόδοση σύγχρονων καταστάσεων είναι αναγκαία για την κατανόηση της μεθόδου του Κουν. Επιπροσθέτως, η έρευνα εκτείνεται και σε άλλες μορφές λαϊκών δρωμένων και λαϊκού θεάτρου που αξιοποιούνται από το σκηνοθέτη στις αριστοφανικές διαδρομές του.

Η επιλογή να αναλύσουμε διεξοδικά τις δύο από τις επτά αριστοφανικές παραγωγές του Καρόλου Κουν έγινε κυρίως με κριτήρια ουσιαστικά<sup>12</sup>. Οι *Όρνιθες* και οι *Αχαρνές* έχουν χαρακτηριστεί δικαιολογημένα οι πιο επιτυχείς και ολοκληρωμένες σκηνοθετικές ερμηνείες του Κουν στο χώρο της Αττικής κωμωδίας. Η παραγωγή των *Όρνιθων* «καταξίωσε» τον Κουν «ως τον κατεξοχήν αριστοφανικό δάσκαλο και σκηνοθέτη της ελληνικής παράδοσης - ερμηνείας»<sup>13</sup>. Με τους *Αχαρνές* φαίνεται να ολοκληρώνει και να τελειοποιεί την προσέγγισή του και η παράσταση θεωρήθηκε «ένα είδος "κλειδί" για το ό,τι έχει κάνει» έως εκείνη τη στιγμή ο Κουν<sup>14</sup>. Και οι δύο παραγωγές λόγω της επιτυχίας τους παραστάθηκαν αρκετές φορές σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και έγινε δυνατή η κινηματογράφησή τους από την Ελληνική Τηλεόραση και, επομένως, η μελέτη τους μέσω του βίντεο. Η μελέτη μας βασίστηκε σ' αυτές τις αποτυπώσεις.

## II. Η Λαϊκή Φαντασμαγορία των Πουλιών

Η πρώτη παράσταση των *Όρνιθων* από το Θέατρο Τέχνης (29 Αυγούστου 1959 - ωδείο Ηρώδου του Αττι-

κού)<sup>15</sup>, με εξέχοντες συντελεστές και σύμφωνα με τη μέθοδο προσέγγισης του Κουν, η οποία τόνιζε το λαϊκό χαρακτήρα του έργου, προκάλεσε, λόγω μιας αναφοράς στο τυπικό της χριστιανικής λειτουργίας, την αντίδραση τμήματος του ακροατηρίου, η οποία έδωσε το πρόσχημα για τη ματαίωση των υπόλοιπων τριών προγραμματισμένων παραστάσεων του έργου με προσωπική εντολή του τότε υπουργού Προεδρίας Κωνσταντίνου Τσάτσου<sup>16</sup>. Όμως, η μετέπειτα πορεία της παραγωγής ήταν θριαμβευτική. Οι *Όρνιθες* του Κουν κέρδισαν το βραβείο της καλύτερης εθνικής ερμηνείας στο Παρίσι το 1962 και παρουσιάστηκαν τρεις φορές στο Λονδίνο (1964, 1965, 1967), όπου και αποκόμισαν διθυραμβικές κριτικές<sup>17</sup>. Η παράσταση που συζητείται στο πλαίσιο του παρόντος άρθρου δόθηκε στην Επίδαυρο το καλοκαίρι του 1976. Πρόκειται για αναβίωση της ιστορικής παράστασης με τους ίδιους βασικούς συντελεστές: η μετάφραση - διασκευή ήταν του Βασίλη Ρώτα<sup>18</sup>, τα σκηνικά και τα κοστούμια του Γιάννη Τσαρούχη και η μουσική του Μάνου Χατζηδάκι. Η Ζουζού Νικολούδη χορογράφησε την παράσταση (όπως και στις άλλες αναβιώσεις που προηγήθηκαν αυτής του 1976), αντικαθιστώντας τη Ραλλού Μάνου, που συμμετείχε στην αρχική παραγωγή<sup>19</sup>.

Η ανάλυση της μεθόδου προσέγγισης του Κουν στην κωμωδία μέσα από στοιχεία της παράδοσης αλλά και λαϊκά στοιχεία της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας έχει ως αφετηρία τη μετάφραση, που έγινε ύστερα από ανάθεση και υπηρετεί το λαϊκό χρώμα και το λαϊκό χαρακτήρα της όλης παραγωγής. Άλλωστε, ο σκηνοθέτης παλαιότερα είχε επιλέξει με τα ίδια κριτήρια και τη διασκευή του *Πλούτου*, που είχε χαρακτηριστεί από τους κριτικούς «απ' τις πιο αξιόλογες μεταφραστικές προσπάθειες γύρω στην Αριστοφάνεια κωμωδία» (έτος έκδοσης της μετάφρασης 1860)<sup>20</sup>.

Ο Βασίλης Ρώτας κατάφερε να μεταφέρει στη λαϊκή νεοελληνική γλώσσα το λόγο του Αριστοφάνη χωρίς γλωσσικές ακρότητες. Από τη μία έμεινε πιστός στο ύφος του κειμένου και από την άλλη ενίσχυσε την επικαιρότητα του έργου μέσω των αναχρονισμών. Παραδείγματα τέτοιων αναχρονισμών υπάρχουν σε όλη την έκταση του κειμένου, αναφέρονται όμως ενδεικτικά τα ακόλουθα: σε μία περίπτωση, όταν ο Πεισθέταιρος (Γ. Μόρτζος) ρωτάει τον Έποπα (Ν. Κούρος) για το γενεαλογικό δέντρο του πουλιού με το λοφίο (*Ορ.* 281-5), ο Ρώτας μεταφράζει ως εξής: «... καθώς λέμε δηλαδή / Πέτρος Παυλέας του Παύλου, Παύλος Παυλέας του Πέτρου» και προσθέτει κι ένα δικό του στίχο με το στόμα του Πεισθέταιρου: «Ώστε είναι Παύλος τούτο τ' όρνιο; ...». Ο πολιτικός υπαινιγμός και το επίκαιρο σχόλιο είναι σαφές. Στο ίδιο κλίμα του επίκαιρου αναχρονιστικού σχολίου κινείται και η απόδο-



ση των στίχων 471-480 του πρωτοτύπου από το Ρώτα: «Ναι, γιατί είσαι αγράμματος, ζωντόβολο / κι όχι πολυπράγμων και μεγαλεπήβολος σαν τον Παναγιώτη!»<sup>21</sup>. Στις 4/1 του 1959, ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος προσχώρησε στην ΕΡΕ, που είχε κερδίσει τις εκλογές το προηγούμενο έτος, και ανέλαβε καθήκοντα Αντιπροέδρου της Κυβέρνησης. Το ίδιο έτος, η Ακαδημία Αθηνών τον ανακηρύσσει μέλος της. Σε μία άλλη περίπτωση, ο Έποπας, μετά την είσοδό του, ρωτάει τον Πεισθέταιρο και τον Ευελπίδη (Δ. Χατζημάρκος) πού θα ήθελαν να κατοικήσουν, και εκείνοι απαντούν στα Άγια Χώματα. Ο Έποπας θεωρεί ότι επιθυμούν την Παλαιστίνη και λαμβάνει την ακόλουθη απάντηση από τον Ευελπίδη: «Δεν ξέρεις ποια 'ναι τ' άγια χώματα; Εμ βέβαια, / αφόταν έγινης πετούμενος, ο νους σου / επήρε αέρα κι' ούτε σύνορα γνωρίζεις / ούτε διακρίνεις χρώματα εθνικής ζωής / παράδοση παλιά, κληρονομιά από χρόνια / μεγάλα, εξέχασες χορούς και ηρωικά τραγούδια / και μαϊμουδίζεις τα καμώματα των ξένων.» (Ορ. 149-155). Οι στίχοι αυτοί, που δεν έχουν το αντίστοιχό τους στο πρωτότυπο, συνιστούν και ένα είδος κριτικής της συμπεριφοράς των νεοελλήνων, ενώ υποστηρίζουν το σεβασμό της παράδοσης.

Το κείμενο της μετάφρασης αρκετές φορές διαφέρει από τη σκηνική του απόδοση, γεγονός που σημαίνει προφανώς ότι ο σκηνοθέτης παρενέβη στο έργο του μεταφραστή. Ενδιαφέρουσες είναι οι περιπτώσεις εκείνες κατά τις οποίες ο σκηνοθέτης, στην παράσταση του 1976, αποφεύγει τις πολιτικές αναφορές που υπάρχουν στο κείμενο της μετάφρασης και ενδεχομένως θα προκαλέσουν σχόλια και αντιπαράθεσεις. Άλλωστε, οι βασικοί λόγοι της ματαίωσης των υπόλοιπων παραστάσεων του 1959 φαίνεται ότι ήταν οι πολιτικοί<sup>22</sup>. Και ενώ η καταγραφή αυτών των αποκλίσεων δεν εμπίπτει άμεσα στο πλαίσιο του παρόντος άρθρου, εντούτοις οι πολιτικές αιχμές που παραλείπονται από το σκηνοθέτη προτάσσουν το λαϊκό στοιχείο στον τρόπο προσέγγισης και ερμηνείας του έργου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτών των παρεμβάσεων είναι τα ακόλουθα: Ο Ρώτας αποδίδει το στίχο 161 του πρωτοτύπου ως εξής: Ευ.: «Περνάτε σαν να λέμε σαν ερωτευμένοι /» Πει.: «[Δ]ε λες καλύτερα σαν λιτοδίαιτοι Έλληνες». Η τελευταία πρόταση παραλείπεται από τον Κουν. Επίσης, παραλείπονται οι εξής στίχοι: [Πεισ.] «[Κ]ι έπειτα στους πεινασμένους ας τους δώσει με το δράμι / το ψωμάκι τους το κράτος/», [Ευ.] «Ούτ' αυτό, θα βρούνε τρόπο να το ξεπουλήσουν έξω» (Ορ. 580-1). Ανάμεσα στους στίχους 722 και 723 του πρωτοτύπου (Χορός) παρεμβάλλονται από το Ρώτα οι στίχοι: «κι αν λαλήσει πουλί στο κεφάλι σου, γίνεσαι ηγέτης λαού, / ή σε παν στο Δαφνί και σε κλείνουν», οι οποίοι παραλείπονται από την παράσταση. Το επόμενο έντονο και πάντα επίκαιρο

πολιτικό σχόλιο του 1976, με το οποίο ο Ρώτας αποδίδει τους στίχους 1283-9 (Κήρυκας) παραλείπεται στην παράσταση: «κι έπειτα αμέσως πέφτουν στις εφημερίδες / μετά μετράν τους ψήφους πού 'χει κάθε κόμμα, / μοιράζονται τα οφίκια, μελετούν με ζήλο/ τα νομοσχέδια, μπάζοντας με τρόπο κι άρθρα / χαριστικά για λόγου τους και για τους φίλους τους, / τα εμβόλιμα ή παραθυράκια που τα λένε./» Οι στίχοι 1583-4 (Πεισθέταιρος) που μεταφράζονται «Είναι πουλιά: αντιστάθηκαν στην εξουσία, / στο λαϊκό το κόμμα και καταδικάστηκαν» παραλείπονται επίσης. Τέλος, από την ελεύθερη απόδοση των στίχων 1700-5 (Χορός, πριν από την αναγγελία της εισόδου των μελλονύμφων), ο Κουν παραλείπει εκείνον που έχει χροιά πολιτικής αντιπαράθεσης: «άλλοι κόκκινοι, άλλοι μαύροι».

Κάποιες φορές ο σκηνοθέτης τροποποιεί το πολιτικό σχόλιο της μετάφρασης, προκειμένου να περιληφθούν αναχρονιστικές αναφορές: όταν ο Ευελπίδης εξηγεί τους λόγους της φυγής τους από τη γη, ο Ρώτας μεταφράζει: «Γυρίζουμε να βρούμε τόπο χωρίς πολιτικούς και δικαστήρια, / χωρίς συκοφαντίες, κριτικούς, αστυνομίες, / ...» (Ορ. 42-45). Στην παράσταση του 1976 το κείμενο εκφωνείται ως εξής: «...Γυρίζουμε να βρούμε τόπο χωρίς εντάλματα, χούντες, κριτικούς και εφορείες ...». Η Ελλάδα, μόλις ένα χρόνο πριν, είχε βγει από την περιπέτεια της επταετούς δικτατορίας. Άλλες επεμβάσεις του σκηνοθέτη στο κείμενο της μετάφρασης έχουν στόχο τον περιορισμό των θωμολοχιών ή την αποφυγή της κόπωσης των θεατών<sup>23</sup>. Σε μία περίπτωση ο θρησκευτικός υπαινιγμός της μετάφρασης: «Και μην τον λυπηθείς κι αν είν' ακόμη κι αρχιδιάκος» (Ρώτας), καταργείται και αντικαθίσταται (987-8, Πεισθέταιρος): «Και μην τον λυπηθείς όποιος και νά 'ναι» (Κουν).

Μέσα στο πλαίσιο των παρεμβάσεων του σκηνοθέτη, ιδιαίτερη μνεία οφείλεται στις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες η προφορά των πρωταγωνιστών αποκτά έντονα τοπικό χρώμα, όπως όταν ο Ευελπίδης, αντικρίζοντας τον Έποπα, εκφέρει με έκπληξη χωριάτη και έντονα βλάχικη προφορά τους ακόλουθους στίχους σε μετάφραση Ρώτα: «Ωχ, Ηρακλή μου! Τι θηρίο νά 'ναι τούτο;/ Τι πουπουλοστολή! Τι μόδα με τριπλό λοφίο!» (Ορ. 93-95). Ο Ποσειδώνας από την άλλη, όπως και ο Κινησίας, μιλούν με γαλλική προφορά. Η περίπτωση της εμφάνισης του συκοφάντη θα εξεταστεί στη συνέχεια. Πάντως, η είσοδος του συνοδεύεται από τραγουδιστά λόγια δημοτικού τραγουδιού που παρατίθεται παρακάτω. Το τραγούδι αυτό δεν υπάρχει στη μετάφραση του Ρώτα, αλλά εξυμνεί τη λαϊκή γραμμή της προσέγγισης του Κουν.

Το σκηνικό της παράστασης, φιλοτεχνημένο από τον Τσαρούχη, είναι απόλυτα εναρμονισμένο με τη βασική σκηνοθετική αντίληψη στην οποία κυριαρχεί η αισθητική



απλότητα και προβάλλεται η λιτότητα του λαϊκού και του παραδοσιακού<sup>24</sup>. Ο Ι. Θ. Κακριδής σε σημείωμά του για την έκδοση *Θέατρο Τέχνης 1942-1972* περιγράφει την ανησυχία που ένιωσε, όταν αντίκρισε το σκηνικό: «η σκηνή τριγυρισμένη από καραβόπανα και δυο-τρεις σκαλωσιές, τίποτε άλλο». Στην πραγματικότητα, η ξύλινη εξέδρα στην οποία κατεξοχήν κινούνται οι ηθοποιοί, οι μακροί διάδρομοι εκατέρωθεν της εξέδρας, που οδηγούν μέσα και έξω από τη σκηνή, καθώς και η ξύλινη σκαλωσιά, που επιτρέπει την πρόσβαση των χαρακτήρων στην ορχήστρα, ολοκληρώνουν την κατασκευή. Ακόμη, «καραβόπανα» χρησιμοποιούνται ως κουρτίνες πιασμένες σε ξύλινους πασσάλους που δηλώνουν την απαραίτητη πόρτα. Ο χώρος της ορχήστρας παραμένει κενός εκτός από δύο παγκάκια αριστερά και δεξιά. Το λιτό, αφαιρετικό σκηνικό με τις σκάλες και τους διαδρόμους που τείνουν στο άπειρο φαίνεται να θυμίζει το εξπρεσιονιστικό σκηνικό των *Ορνίθων* του 1932<sup>25</sup>.

Τα κοστούμια, αντίθετα με το σκηνικό, διαθέτουν χρώμα και φαντασία που θυμίζει καρναβάλι και ανταποκρίνονται στο πνεύμα της χαράς και της λαϊκής γιορτής που χαρακτηρίζει το ύφος της παράστασης<sup>26</sup>. Ο Τσαρούχης, αναφερόμενος στα κοστούμια, λέει, μεταξύ άλλων: «*Η έννοια του πουλιού απεδόθη με μία φούντα φτερά που κολλήθηκε στην ουρά του ανθρώπου και έδωσε στη χορογραφία ελαφρότητα και κάτι από το πέταγμα. Τα φτερά που όλος ο κόσμος νόμιζε αληθινά ήταν από σύρμα και ύφασμα. ... Τα γαιώδη χρώματα των πουλιών συμπληρώνονταν με λίγο άσπρο και γαλάζιο ανοιχτό*»<sup>27</sup>.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, στην παράσταση των *Ορνίθων* κυριαρχεί η ατμόσφαιρα της γιορτής και του λαϊκού πανηγυριού. Είναι χαρακτηριστική η ακόλουθη εικόνα της σκηνής που αντιστοιχεί στη δεύτερη παράβαση (Όρ. 1058-1100), όταν έχει εγκαθιδρυθεί η κοσμοκρατορία των πουλιών και ο Πεισθέταιρος εισέρχεται για να τελέσει τη θυσία: ο Χορός των πουλιών κρατώντας κλαδιά φοινικιάς, που συμβολίζουν θριαμβευτική νίκη, κατά το πρότυπο των εθνικών εορτών, κατακλύζει το χώρο. Οι φοίνικες καταλήγουν να στολίζουν τις δύο εισόδους που δημιουργούνται από το παραβάν στο βάθος της σκηνής και πάνω στην εξέδρα. Την εντύπωση της εθνικής επετείου εντείνουν οι εθνικές σημαίες που επίσης τοποθετούνται στις εισόδους. Είναι πολύ πρόσφατη η ανάμνηση της δικτατορίας που είχε ως σύμβολό της το φοίνικα, όμως και η επιτυχία της επικράτησης της δημοκρατίας είναι ακόμη νωπή το 1976 και δικαιολογεί τους εθνικούς πανηγυρισμούς. Η ίδια σκηνή υπογραμμίζεται από τον αναχρονισμό της λαϊκής μουσικής και της λαϊκής χορογραφίας: η αηδόνα εμφανίζεται να χορεύει με ανοιχτά τα χέρια σε ύφος ζειμπέκικου, ενώ ο Έποπας, που στη συ-

νέχεια τη συνοδεύει, κάνει φιγούρες στον ίδιο ρυθμό γύρω από τον εαυτό του.

Ο θρίαμβος των *Ορνίθων* οφείλεται και στη θεσπέσια, πανηγυρική μουσική του Μάνου Χατζηδάκι, ο οποίος είχε επενδύσει μουσικά και τον *Πλούτο* του 1957<sup>28</sup>. Η κριτική του Μιχάλη Καραγάτση για τη μουσική και τη χορογραφία εκείνης της παραγωγής θα μπορούσε να έχει γραφεί και για τη μουσική των *Ορνίθων*: «ο Χορός την εποχή του Αριστοφάνη, *ωρχείτο κόρδακα ασεμνότατον ... Ήταν δε ο κόρδαξ χορός πολύ διαδεδομένος, εκείνον τον καιρό ... Με ποιον χορό λαϊκό του σημερινού μας λαουτζίκου θα υποκαταστήσουμε τον κόρδακα; Μόνον με το ρεμπέτικο ... Ορθώς, λοιπόν, ο κ. Κουν έβαλε το Χορό να "ρεμπετίζη" ... Και πολύ προσφυσώς, ο Μάνος Χατζηδάκις συνόδευε το ρεμπέτικο χορό με σκοπούς προσιδιάζοντας στο σημερινό μας λαό...*»<sup>29</sup>.

Η μουσική της λατέρνας ακούγεται και στους *Όρνιθες* (όπως και στον *Πλούτο*) σε ρυθμό που θυμίζει το τραγούδι «Τα παιδιά του Πειραιά», όταν ο Πεισθέταιρος εξηγεί στο Χορό τα προνόμια που θα έχουν ως κοσμοκράτορες (Όρ. 611-625). Ιδιαίτερης αξίας είναι η μουσική που συνοδεύει την πρώτη παράσταση, κατά την τυπολογία του αρχαίου κειμένου, και ιδιαίτερα τους στίχους 676-684 (στην παράσταση του 1975 τραγουδάει ο Σπύρος Σακκάς). Η Πρόκνη χορεύει με προκλητική περιβολή (μπικίνι) στο λαϊκό βηματισμό του χασαποσέρβικου. Ο επίκαιρος και ταυτόχρονα λαϊκός χαρακτήρας της προσέγγισης επιβεβαιώνεται και από τη συνύπαρξη των ελληνικών λαϊκών χορών με τη δημοτική μουσική, που παραπέμπει σε πανηγύρι με παραδοσιακό, «ρωμέικο» χρώμα.

Οι επιμέρους σκηνές που συγκροτούν την κωμωδία του Αριστοφάνη και προσφέρουν τη δυνατότητα κοινωνικού σχολιασμού αξιοποιούνται και από το σκηνοθέτη για να εκφράσει τα βιώματα του νεοέλληνα, τις συμπεριφορές των γραφικών, λαϊκών τύπων, καθώς και για να στηλιτεύσει πρότυπα σύγχρονης κοινωνικής διαφθοράς και παρακμής. Μέσα στο πλαίσιο της ερμηνείας του κειμένου, ο σκηνοθέτης αναζητά αναλογίες και αντιστοιχίες τύπων και φαινομένων της αριστοφανικής πραγματικότητας με τύπους και φαινόμενα της σύγχρονης. Έτσι, ο ιερέας της αρχαίας αθηναϊκής λατρείας παρουσιάζεται να απαγγέλλει τη δέηση προς τα πουλιά σε τόνο βυζαντινής, εκκλησιαστικής ψαλμωδίας, ντυμένος παραπλήσια με τους ιερείς της ορθόδοξης εκκλησίας (Όρ. 859-894). Αν και η αναλογία νομιμοποιείται από την πρόθεση του συγγραφέα να διακωμωδήσει τους λειτουργούς της συγκεκριμένης θρησκείας και από την επιθυμία του σκηνοθέτη να αποδώσει τη σάτιρα με σύγχρονους όρους, εντούτοις τμήμα του κοινού της παράστασης της 29ης Αυγούστου του 1959 αντέδρασε έντονα. Η παράσταση συνεχίστηκε



μόνο χάρη στην ετοιμότητα του Δ. Χατζημάρκου, που διέκοψε τον ιερέα και πέρασε στην επόμενη σκηνή. Οι παραστάσεις που ακολούθησαν ήδη από το επόμενο έτος φρόντισαν να κάνουν τη σκηνή πιο ανώδυνη: το ένρινο της ψαλμωδίας περιορίστηκε και το ράσο από μαύρο έγινε χρωματιστό. Όμως, η σύλληψη του σκηνοθέτη σφράγισε όλες τις μετέπειτα προσεγγίσεις του ρόλου, που διατήρησαν τη σάτιρα των λειτουργιών της ορθοδοξίας<sup>30</sup>.

Η πρόθεση του εκσυγχρονισμού των αριστοφανικών τύπων είναι προφανής στην περίπτωση του συκοφάντη (Γ. Λαζάνης), που εμφανίζεται ως γραφικός «βαθύμαγκας» με κομπολόι στα χέρια και μακρύ τσιγκελωτό μουστάκι (Ορ. 1410-1469). Τα μαλλιά του είναι τραβηγμένα προς τα πίσω με μπριγιαντίνη και περπατάει με «μάγκικα σπασίματα». Όπως αναφέρθηκε παραπάνω (σελ. 7), κατά την είσοδο του χαρακτήρα στη σκηνή ο Κουν εγκαταλείπει τη μετάφραση του Ρώτα: «*Τι όρνια είν' τούτα πό'χουν πλουμιστά φτερά, / ενώ δεν έχουν τίποτ' άλλο, / ε, τεντοφτέρουγο γοργοχελίδονο;*» και βάζει στο στόμα του «μάγκα» το ακόλουθο δίστιχο από γνωστό νεοελληνικό τραγούδι: «*Το λένε τ' αηδονάκια μέσα στα ρέματα, / πως σ' αγαπώ πουλί μου δεν είναι ψέματα*». Η εμφάνιση του μάγκα στο ρόλο του συκοφάντη ξένισε το ακροατήριο του 1959. Ανάλογη σκηνή στην παράσταση των *Βατράχων* (1966) έδωσε αφορμή σε αρνητικά κριτικά σχόλια, όταν στον αγώνα ανάμεσα στους δύο τραγικούς, ο Αισχύλος (Γ. Λαζάνης) εμφανίστηκε με την περιβολή λαϊκού μάγκα και ο Ευριπίδης (Γ. Μοσχίδης) θηλυπρεπής<sup>31</sup>.

Στο πλαίσιο των λαϊκών αναχρονισμών του σκηνοθέτη εντάσσεται και η «δυτικοευρωπαϊκή» εμφάνιση του Επιτετραμμένου, σύμφωνη με την εικόνα που η λαϊκή φαντασία έχει δημιουργήσει για τον τύπο του διπλωμάτη: τα καταρά μακριά μαλλιά και το τσιγκελωτό μουστάκι συμπληρώνονται από καπέλο «τύπου Λουδοβίκου». Περπατάει με προτεταμένη κοιλιά, δείγμα αρχοντικής καλοζωίας «των λόρδων», και η εσάρπα του καταλήγει σε κρόσσια. Από την παράσταση του έργου παραλείπεται το επεισόδιο με τον Πατραλοία, ίσως επειδή δεν ήταν εύκολο να βρεθεί αντίστοιχος τέτοιος τύπος σύμφωνα με τις σκηνοθετικές του εκσυγχρονισμού με βάση τα λαϊκά πρότυπα.

Η παράσταση ολοκληρώνεται σε κλίμα γιορτής και λαϊκού πανηγυριού που μεταφέρει στη σκηνή την ατμόσφαιρα ενός γνήσιου επαρχιώτικου γάμου. Η μουσική, ο χορός, τα τραγούδια και τα χρώματα των φτερών παραπέμπουν σε ξέφρενο γλέντι που εγκαινιάζει τη μέθοδο που θα ακολουθήσει ο Κουν στις παραστάσεις των υπόλοιπων κωμωδιών του Αριστοφάνη που θα ανεβάσει με το Θέατρο Τέχνης, ενώ παράλληλα σφραγίζει τη λαϊκή προσέγγιση του σκηνοθέτη στο έργο του αρχαίου κωμωδιογράφου. Παρόμοια, σε ξέφρενη όρχηση με τη συνο-

δεία της μουσικής του Μαρκόπουλου εξελίσσεται η πανηγυρική συμφιλίωση Αθηναίων και Σπαρτιατών στη *Λυσιστράτη* του 1966. Τραγούδια και μουσική που συνθέτουν ένα πανηγύρι κλείνει και την παράσταση της *Ειρήνης* του 1977. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης αιτιολογεί την πρακτική του ως ακολούθως: «... θέλουμε να πετύχουμε να συμμετέχει το κοινό στη γιορτή που ο ποιητής μετέφερε πάνω στη σκηνή, γιατί ακριβώς έτσι είχαν συλλάβει τα έργα στην αρχαιότητα και έτσι τα έπαιζαν. ... Και στο τέλος του έργου ρίχνουμε γλυκά και κέικ στους θεατές. ... Με τον ίδιο τρόπο δημιουργώ τη σχέση με το κοινό, όπως το επιχειρεί στο σύγχρονο λαϊκό θέατρο, για παράδειγμα, ο Ντάριο Φο»<sup>32</sup>.

### III. Το Λαϊκό Θέατρο στους Αχαρνές

Η παραγωγή των *Αχαρνών* από το Θέατρο Τέχνης εγκαινιάζει τη μεταδικτατορική περίοδο στην προσέγγιση του αττικού κωμωδιογράφου από τον Κάρολο Κουν<sup>33</sup>. Ο πολιτικός λόγος, πιο αιχμηρός τώρα, δεν αλλοιώνει τη θεατρική φόρμα της παραγωγής που αξιοποιεί τις λαϊκές θεατρικές μορφές σύμφωνα με την εμπνευσμένη σύλληψη ερμηνείας του σκηνοθέτη. Οι *Αχαρνές* παραστάθηκαν στο ωδείο Ηρώδου του Αττικού στις 22, 23 και 24 Ιουλίου του 1976 σε μετάφραση Λεωνίδα Ζενάκου, σκηνικά και κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου και μουσική του Χρήστου Λεοντή. Στους βασικούς συντελεστές της παράστασης πρέπει να προστεθεί και ο Γιώργος Λαζάνης, που αφομοίωσε μοναδικά το ρόλο του Δικαιοπόλι και σφράγισε την ερμηνεία του λαϊκού αυτού τύπου: «*Δεν είναι δυνατόν να φανταστούμε διαφορετικά τον ήρωα αυτόν που διευθύνει το όλο πανηγύρι*»<sup>34</sup>. Η ίδια παραγωγή γνώρισε εξαιρετική κριτική και εισπρακτική επιτυχία στις παραστάσεις που δόθηκαν στο εξωτερικό<sup>35</sup>. Το άρθρο αυτό έχει ως αφετηρία την παράσταση - αναβίωση της παραγωγής που έγινε το 1985 με τους ίδιους βασικούς συντελεστές<sup>36</sup>.

Η σκηνοθετική προσέγγιση του Κουν στους *Αχαρνές* χαρακτηρίζεται από την ίδια προσήλωση στα λαϊκά εκφραστικά μέσα και τους επιτυχείς αναχρονισμούς. Αντλεί στοιχεία από τα λαϊκά έθιμα, τους σύγχρονους λαϊκούς χορούς, τα πανηγύρια, το καρναβάλι και το Θέατρο Σκιών<sup>37</sup>. Παράλληλα, οι αναφορές σε σύγχρονα ή πρόσφατα γεγονότα εξαλείφουν το χάσμα των αιώνων ανάμεσα στο πρωτότυπο και την αναβίωσή του. Η μετάφραση του έργου, που έγινε κατά παραγγελία του Θεάτρου Τέχνης για τη συγκεκριμένη παραγωγή, προβάλλει τις επίκαιρες κοινωνικές και πολιτικές αντιστοιχίες διατηρώντας στο σύνολό της την πιστότητά της στο πρωτότυπο και αξιοποιεί τη γραφικότητα και τη φυσικότητα των λαϊκών εκφραστικών μορφών. Η διαπίστωση αυτή



ενισχύεται και από την ακόλουθη δήλωση του μεταφραστή: «Στην παρούσα μορφή της [της μετάφρασης], σε αρκετές περιπτώσεις προτιμήθηκε η ανεπικαιρότητα των είκοσι πέντε παρωχημένων αιώνων από την ανεπικαιρότητα των ολίγων προσεχών ετών και από την ισχνότητα των χρονικών διατυπώσεων»<sup>38</sup>.

Σχετικά με το σχολιασμό της πολιτικής επικαιρότητας από το μεταφραστή, αναφέρεται ενδεικτικά η περίπτωση κατά την οποία ο Χορός των γερόντων, αφού αναζητά τη βοήθεια και την προστασία του Λαμάχου (Γιάννης Καρατζογιάννης) και πριν εκείνος εμφανιστεί, αναφωνεί με απόγνωση (Αχ. 593-5): «Μα δεν υπάρχει ένας ταξίαρχος, / έστω και στρατηγός, / ως είναι και συνταγματάρχης, / νά 'ρθει να με βοηθήσει;» Η επταετία της δικτατορίας των συνταγματάρχων είναι πολύ πρόσφατη, ιδιαίτερα το 1976, όταν έγινε η μετάφραση· όμως, οι συνέπειες είναι ορατές και το 1985, έτος επανάληψης της παραγωγής. Στον πρώτο διάλογο του Δικαιοπόλι με το στρατηγό Λάμαχο, ο δεύτερος απολογείται για την αργομισθία του με τη φράση «με διορίσανε...» (Αχ. 630-1). Η απάντηση - ερώτηση του Δικαιοπόλι: «οι τρεις εθνοσωτήρες;» αποτελεί παρέμβαση του σκηνοθέτη στο κείμενο της μετάφρασης με σκοπό την ενίσχυση της επικαιρότητας. Ο ίδιος στόχος υπηρετείται και από την πολιτική συνηματολογία του 1985, που αναπαράγεται με σκηνοθετική εντολή, αφού δεν υπάρχει στο κείμενο της μετάφρασης: «τώρα, τώρα έφτασε η ώρα», επαναλαμβάνει ο Χορός των Αχαρνέων, προτρέποντας το Δικαιοπόλι να απολογηθεί για την ενέργεια της προσωπικής συνθηκολόγησης. Σε άλλο σημείο του κειμένου της μετάφρασης, όταν ο γεωργός παρακαλεί το Δικαιοπόλι να του «στάξει λίγη ειρήνη» (Αχ. 1100 - 1140), ο δεύτερος απαντά με τον ακόλουθο σκηνοθετικό αναχρονισμό: «Να πας στον Καματερό», που παραπέμπει στο φιάσκο του «θαυματοουργού» νερού με τις θεραπευτικές ιδιότητες. Τέλος, μέσα στην εκσυγχρονιστική πρόθεση του μεταφραστή και του σκηνοθέτη πρέπει να ενταχθεί η εκφώνηση του «πρόσχωμεν» με ιερατική φωνή, κατά τα πρότυπα του ορθόδοξου τελεουργικού, στη θέση του αριστοφανικού «ευφημείτε» (Αχ. 262).

Άλλες φορές η σκηνοθετική παρέμβαση στο κείμενο της μετάφρασης προωθεί το λαϊκό ύφος της παράστασης και το προσαρμόζει στο πνεύμα του Καραγκιόζη. «Ευριπίδη μου, καλέ μου και χρυσέ μου», μεταφράζει ο Ζενάκος το στίχο 501 του πρωτοτύπου, ενώ ο Λαζάνης - Δικαιοπόλις καλεί τον τραγωδό με το λεξιλόγιο του Καραγκιόζη: «Ευριπίδη μου, Ευριπιδούλη μου». Ανάλογο είναι το ύφος και τα λόγια του Δικαιοπόλι που προσθέτει, εκτός κειμένου και μετάφρασης, τα εξής: «άντε ρε αθυρόστομε, οπωροπωλείο είχε η γυναίκα», όταν ο Ευριπίδης αρνείται να του δώσει: «λίγο κάρδαμο, που τό

χεις κληρονομήσει από τη / μάνα σου» (Αχ. 503, μετάφραση Ζενάκου). Στο πνεύμα της εκλαϊκευσης κινείται και η απόδοση των ακόλουθων στίχων από τη μετάφραση του Ζενάκου (Αχ. 547 - 9): «κάτι νεαροί όμως, κάτι ταβλαδόροι, κάτι μεθύστακες / πάνε στα Μέγαρα κι αρπάζουνε την πόρνη τη Σιμαίθα», με τον εξής διάλογο: «κάτι νεαροί όμως, κάτι ταβλαδόροι, κάτι νταβατζήδες πάνε στα Μέγαρα κι αρπάζουνε την Κίτσα, Λίτσα, Πίτσα», «Λίτσα!», διευκρινίζει κάποιος από το Χορό και ο Δικαιοπόλις απαντά με τον αυθορμητισμό και την αφέλεια του Καραγκιόζη: «Ρε, αυτός την ξέρει!». Τέλος, οι «παλιομουζικάντηδες του κερατά» (Αχ. 932) γίνονται «χατζηθεοδωράκηδες» [σύμφωνα με την απλουστευτική και ισοπεδωτική γλώσσα των καθημερινών ανθρώπων].

Η χυμώδης επίκαιρη γλώσσα της μετάφρασης αναδεικνύεται και από τη σύγχρονη μεταγραφή του ιδιώματος του Μεγαρίτη (Γιώργος Αρμένης) και του Βοιωτού (Γιάννης Δεναΐτης)<sup>39</sup>. Ενδεικτικά αναφέρονται αποσπάσματα της ντοπιολαλιάς, όπως αποτυπώνονται στο κείμενο της μετάφρασης: «Άντε, τσούπρες μου πονηρές, / με τον καψερό τον κύρη, / πάρτε τα ποδαράκια σας μπας και θρούμε πούπετις / καμιά μπουκίτσα!» (Αχ. 761 - 4), προτρέπει ο Μεγαρίτης τις κόρες του, ενώ ο Βοιωτός προφέρει με έκπληξη: «Κι ιγώ; Απλέρωτος θα μείνου;» (Αχ. 964). Στην περίπτωση του Μεγαρίτη ο σκηνοθέτης ενισχύει την κωμικότητα και τη γραφικότητα του επεισοδίου, μετατρέποντας το γλωσσικό ιδίωμα του τόπου προέλευσής του: ο Μεγαρίτης μιλάει ηπειρώτικα. Έτσι, η μετάφραση του στίχου 796 από το Ζενάκο: «Αφού τις αλυκές μας τις έχετε εσείς» ακούγεται στην παράσταση ως εξής: «αφού τις αλυκές μας τσέχετε σεις». Επίσης, η «σκελίδα» του στίχου 798 γίνεται «σκλίδα». Ο Χορός των αχαρνέων γεωργών, πιστός στη λαϊκή καταγωγή του, εκφράζεται με έντονη ρουμελιώτικη προφορά σε συνάρτηση με την περιοχή απ' όπου προέρχεται. Η περίπτωση του Γιώργου Λαζάνη με τη μοναδική καραγκιοζίστικη προφορά, κατά τις απαιτήσεις της σκηνοθεσίας, θα εξεταστεί ιδιαίτερος σε συνάρτηση με τη συνολική προσέγγιση του ηθοποιού στο ρόλο του Δικαιοπόλι.

Ο Κουν δούλεψε τους Αχαρνές μέσα από άλλες μορφές λαϊκών δρωμένων. Χρησιμοποίησε σκηνές καρναβαλιού και Καραγκιόζη κι έναν στρόβιλο από μάσκες, πολύχρωμα κοστούμια και κούκλες. Ουσιαστική και πολύτιμη ήταν σ' αυτό η συμβολή του Διονύση Φωτόπουλου, που κατασκεύασε το απλό αλλά πολυεπίπεδο και λειτουργικό σκηνικό<sup>40</sup>, καθώς επίσης τα κοστούμια και τις μάσκες<sup>41</sup>. Σχετικά με το μοναδικό ταλέντο του σκηνογράφου ως προς τις μάσκες, ο Κουν δηλώνει: «Οι μάσκες του Διονύση Φωτόπουλου για τα έργα του Αριστοφάνη έχουν ενσωματωθεί για μένα σε κάθε αναθίωση των κω-



μωδιών του ποιητή. Βαθιά ριζωμένες στην ελληνική μας παράδοση από τα αρχαία χρόνια μέχρι σήμερα, μέσα στις πλούσιες πολλαπλές εναλλαγές κι επιδράσεις των εποχών στα χώματά μας, παραμένουν και σήμερα ζωντανά και αναλλοίωτα σύμβολα του ελλητισμού»<sup>42</sup>. Ο τρόπος διατύπωσης της κριτικής αποτίμησης και συνεισφοράς του έργου του Φωτόπουλου προδίδει την ταυτότητα των απόψεων του σκηνογράφου και του σκηνοθέτη σχετικά με την αναβίωση των αριστοφανικών κωμωδιών μέσω της ελληνικής παράδοσης.

Στο βάθος του σκηνικού δεσπόζει, πάνω από τα τρία επίπεδα των σκαλιών, η αυλαία που θα χρησιμοποιηθεί για τον παραλληλισμό με το Θέατρο Σκιών. Θυμίζει τον μπερντέ των караγκιозοπαιχτών και λειτουργεί κατ' αυτόν τον τρόπο σε ορισμένες περιπτώσεις: αρχικά και πριν από την πάροδο του Χορού (Αχ. 232), όλοι οι χαρακτήρες βγαίνουν στη σκηνή από την αυλαία που ανοιγοκλείνει: οι δούλοι και η κόρη του Δικαιοπόλι εμφανίζονται ως τέσσερις φιγούρες που κινούνται πίσω από τον «μπερντέ» (Αχ. 264). Επίσης, η φιγούρα του Λαμάχου διαγράφεται πίσω από την κουρτίνα και ακούγεται να «ψέλνει» (Αχ. 596) κατά τον τρόπο του Καραγκιόζη - αυτή είναι και η μόνη αντιστοιχία του χαρακτήρα με το Θέατρο Σκιών. Το παραβάν ανοίγει για να εμφανιστεί και ο Ευριπίδης. Αντιπροσωπεύει, λοιπόν, πολύ γενικευτικά και εναλλακτικά το σπίτι του Δικαιοπόλι - Καραγκιόζη, του Ευριπίδη (ο δούλος του ο Κηφισοφών έχει τη μορφή και το ρόλο του Κολλητηριού) και του Λαμάχου.

Τα κοστουμια του Διονύση Φωτόπουλου είναι εμπνευσμένα από τις λαϊκές ενδυμασίες και τις μασκαράτες. Η νησιώτικη θράκα αποτελεί την ενδυματολογική επιλογή για τους περισσότερους χαρακτήρες συμπεριλαμβανομένου και του Δικαιοπόλι, ίσως επειδή διατηρεί κάποια οπτική αντιστοιχία με την παραδοσιακή στολή του Καραγκιόζη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όμως, παρουσιάζουν οι εμφανίσεις των αρχικών προσώπων, που χαρακτηρίζονται από την καρναβαλιστική πολυχρωμία και υπερβολή: ο Αμφίθεος (Δημήτρης Αστεριάδης), για παράδειγμα, φοράει πορτοκαλί ρούχα και έχει κόκκινα μαλλιά όπως οι κλόουν· οι αντιπρόσωποι φορούν μακριά φορέματα ραμμένα από μικρά, πολύχρωμα, τετράγωνα κομματάκια ύφασμα και ολόλευκες μάσκες που καλύπτουν το κεφάλι· οι άρχοντες κρατούν ομπρέλες και φορούν μάσκες από κολοκύθα. Η ατημέλητη εμφάνιση του Ευριπίδη (Τάκης Παπαματθαίου) με τις μακριές φαβορίτες και τα παπούτσια γελωτοποιού υπαγορεύεται από τα πνευματικά του ενδιαφέροντα. Τέλος, η υποβλητική εμφάνιση της Ειρήνης χαρακτηρίζει τις τελευταίες σκηνές του έργου και εγκαινιάζει μια πρακτική που θα δεσπόσει και στην παράσταση της *Ειρήνης* το 1977. Πρόκειται για μια τερά-

στια κούκλα που κινείται σε ξυλοπόδαρα και προκαλεί τον παραλληλισμό με λαϊκές παρελάσεις καρναβαλιού και ίσως κάποια μακρινή ανάμνηση κουκλοθέατρου.

Η εμφάνιση του Δικαιοπόλι παραπέμπει στη μορφή του Καραγκιόζη: η χαρακτηριστική θράκα, η φαλάκρα που συνεχίζει το μέτωπο και τονίζει τη χαρακτηριστική μύτη (εκτός από πρόσθετη είναι και κόκκινη στην περίπτωση του Δικαιοπόλι), το ατημέλητο μούσι ολοκληρώνουν τον παραλληλισμό. Η πρώτη εντύπωση ενισχύεται και από τη φωνή: οι συλλαβές τραβάνε σε μακρούς τερειτισμούς. Το τράβηγμα της караγκιозιστικής εκφοράς συνοδεύεται από την ημιχορευτική κίνηση που αριστοτεχνικά υιοθετεί ο Λαζάνης. Το πάνω μέρος του σώματός του γέρνει προς τα μπρος και στη συνέχεια προς τα πίσω ανάλογα με τη ροή της συζήτησης ή του μονολόγου, ενώ το συνήθως προτεταμένο χέρι κάνει τους συνειρμούς περισσότερο σαφείς.

Η ομοιότητα της εξωτερικής εμφάνισης των δύο ηρώων συνοδεύεται και από ομοιότητες στο χαρακτήρα του ρόλου τους, στο σκοπό που αναλαμβάνουν να διεκπεραιώσουν και στις μεθόδους που χρησιμοποιούν για να τον φέρουν εις πέρας. Ο ήρωας του Αριστοφάνη είναι ένας απλός, λαϊκός αθηναίος χωρικός που εκφράζει την κοινή λογική και κάνει αυτό που είναι σωστό<sup>43</sup>. Επομένως, επιθυμεί τον τερματισμό του πολέμου, που τόσο έχει ταλάνισει τους ανθρώπους της υπαίθρου, ιδιαίτερα δε τους Αχαρνείς, που αναγκάζονται να εγκαταλείψουν την υπαίθρο και να εγκατασταθούν στην πόλη<sup>44</sup>. «*Την πόλη τη σιχαίνουμαι, αλλά αγαπάω το χωριό μου*» (Αχ. 33), εξομολογείται ο Δικαιοπόλις στους θεατές και αναλαμβάνει το έργο της προσωπικής συνθηκολόγησης με τον εχθρό, αφού οι απόψεις του δεν εισακούγονται στην Εκκλησία του Δήμου. Η φανταστική πλοκή που ακολουθεί χαρακτηρίζεται από τη σάτιρα, την παρωδία και τα χοντροκομμένα αστεία.

Ο Καραγκιόζης είναι λαϊκός ήρωας επίσης· αναλαμβάνει διάφορες υποθέσεις, τις οποίες διεκπεραιώνει με επιτυχία μέσω της σάτιρας και της διακωμώδησης τύπων και καταστάσεων<sup>45</sup>. Στα ηρωικά δράματα εμπνευσμένα από τις παραδόσεις και τα λαϊκά έθιμα, κάποτε βασισμένα στην πραγματική ιστορία του ελλητισμού, όπως και στα μυθολογικά, έχει το ρόλο του βοηθού - συνεργού του ήρωα. Στα δράματα που αντλούν από την επικαιρότητα κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ το σύνολο των υποθέσεων χαρακτηρίζονται από την απιθανότητα του φανταστικού<sup>46</sup>. Σε γενικές γραμμές, πάντως, ο Καραγκιόζης είναι «*ένα σύμβολο που παραμένει πέρα από το καλό και το κακό. Αλλά ανακαλύπτει, ..., τη ζωηρότητα και τη δύναμή του στην καλοσύνη. Αναζωογονείται, δε, με το γέλιο, που είναι η νικητήρια δύναμη της ζωής*»<sup>47</sup>.

Οι παραπάνω αναλογίες ανάμεσα στους δύο ήρωες, σε



συνδυασμό με την αντίληψη του Κουν ότι η αναβίωση της Αττικής κωμωδίας πρέπει να επιχειρείται με στοιχεία της ελληνικής παράδοσης και με γνώμονα τα λαϊκά στοιχεία που ενυπάρχουν σ' αυτή, αποτελούν την αφετηρία της ταύτισης των δύο ηρώων στην παραγωγή των *Αχαρνών* από το Θέατρο Τέχνης. Υπάρχει, όμως, και πρόσθετος, ουσιώδης λόγος που νομιμοποιεί και ισχυροποιεί την παρουσία του Δικαιοπόλι - Καραγκιόζη. Ο λόγος έχει να κάνει με τη φύση της Αττικής κωμωδίας και τη δυνατότητα που παρέχει στον κωμικό ποιητή να παρωδεί αποσπάσματα της τραγικής ποίησης<sup>48</sup>. Στην περίπτωση των *Αχαρνών* ο Δικαιοπόλις δανείζεται από τον Ευριπίδη τα κουρέλια του Τήλεφου, τραγικού ήρωα από το φερώνυμο έργο του τραγικού, προσποιείται στο Χορό ότι είναι κάποιος άλλος, όπως ο Τήλεφος που στην τραγωδία του Ευριπίδη προσποιείται ότι είναι ένας ζητιάνος, και εκθέτει το δίκαιο της υπόθεσής του ενώπιον των ανδρών του Χορού<sup>49</sup>. Ο Χορός στην προκειμένη περίπτωση γίνεται θεατής μιας άλλης παράστασης, υπακούοντας στη θεατρική σύμβαση του έργου που διαδραματίζεται από το Δικαιοπόλι - Τήλεφο. Τα μέλη του Χορού γίνονται επομένως, για όσο χρόνο διαρκεί η ταύτιση αυτή, θεατές και θεωμένοι, ενώ το ακροατήριο παρακολουθεί θέατρο μέσα στο θέατρο<sup>50</sup>.

Ο Κάρολος Κουν εκμεταλλεύεται τη δυνατότητα που του παρέχει η παρωδία του έργου του Ευριπίδη από τον Αριστοφάνη για να προβάλλει την επικαιρότητα του έργου επιλέγοντας ως φόρμα αναφοράς το λαϊκό θέατρο του Καραγκιόζη. Την ίδια επιλογή υιοθετεί και στην περίπτωση των *Θεσμοφοριαζουσών* του 1985, όπου ο συγγενής του Ευριπίδη, ο Μνησίλοχος (Γιώργος Αρμένης), διαθέτει την κίνηση και τη ματιά του Καραγκιόζη πάνω στον άξονα της ελληνικότητας και της λαϊκότητας που επιδιώκει ο σκηνοθέτης και στη δυνατότητα που του παρέχει το αριστοφανικό πρωτότυπο μέσα από την παρωδία έργων του Ευριπίδη<sup>51</sup>.

Το μόνο άλλο πρόσωπο για το οποίο μπορούσε να υπάρξει αντιστοιχία με κάποιον από τους χαρακτηριστικούς τύπους του Θεάτρου Σκιών είναι ο Κηφισοφών (Γιάννης Ρήγας), που μετατρέπεται σε Κολλητήρι ως προς την εξωτερική εμφάνιση, την έκφραση και την κίνησή του αλλά και την τυπολογία του ρόλου. Φοράει τη χαρακτηριστική κουρελιασμένη θράκα, κόκκινη μπλούζα και άσπρο σκουφί. Στη συγκεκριμένη κωμωδία ο Κηφισοφών έχει το ρόλο του δούλου του Ευριπίδη που απηχεί τις απόψεις και τις επιθυμίες του και λειτουργεί στη σφαίρα της επιρροής του όπως το Κολλητήρι στον Καραγκιόζη. Άλλωστε, το Κολλητήρι θεωρείται μικρογραφία της εικόνας του Καραγκιόζη. Οι αναλογίες με το Θέατρο Σκιών ολοκληρώνονται επιτυχώς στις προαναφερθείσες περιπτώσεις και δεν επιβάλλονται γενικευτικά σε

όλους τους χαρακτήρες ως μέσο αιτιολόγησης της επιλογής του σκηνοθέτη, που προφανώς δεν επιθυμούσε να μετατρέψει τους *Αχαρνής* σε Θέατρο Σκιών<sup>52</sup>.

Μέσα στο πνεύμα της ελευθεριότητας και ελευθεροστομίας του Αριστοφάνη, η λαϊκή και επίκαιρη προσέγγιση του Κουν λαμβάνει υπόψη στη συγκεκριμένη παραγωγή τα σεξουαλικά υπονοούμενα της σκηνής με το Μεγαρίτη και τις «γυρουνίτσες» που αποδίδεται ανάλαφρα, με κέφι. Επίσης, η μεγαλύτερη ανοχή της εποχής (1976, 1985) στις αριστοφανικές «αισχρολογίες» παρείχε τη δυνατότητα στο σκηνοθέτη να αποδώσει, σε συνεργασία με το Λαζάνη, με απλοϊκό και χυμώδες χιούμορ, τη σκηνή της επίκλησης του φαλλού, που αποδίδεται οπτικά (Αχ. 300).

Οι γυναικείοι χαρακτήρες του έργου ερμηνεύονται από άνδρες. Ο Κάρολος Κουν εγκαινιάζει αυτή την πρακτική στη *Λυσιστράτη*, όπου χρησιμοποιεί άνδρες σε πολλούς γυναικείους ρόλους - χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Θύμιου Καρακατσάνη, που ερμηνεύει κωμικά την Κλεονίκη. Ο σκηνοθέτης εξηγεί την επιλογή του ως εξής: «*Το έκανα τούτο για να εξασφαλίσω την πλαστικότητα που ζητούσα στην ερμηνευτική μορφή της κωμωδίας... Αυτή μ' ενδιέφερε και όχι το φύλο. Όπως είδατε, και οι άνδρες που υποδύονται τους γυναικείους χαρακτήρες δεν υποδύονται τις γυναίκες με τα στενά όρια του όρου. Φτάνουν μέχρι το σημείο όπου το γκροτέσκο εκπληρώνει τις απαιτήσεις του ρόλου*»<sup>53</sup>. Η ίδια εξήγηση για το κωμικό και το γκροτέσκο αιτιολογεί ανάλογη επιλογή του σκηνοθέτη τόσο στους *Αχαρνής* όσο και στην *Ειρήνη* που ακολουθεί. Είναι χαρακτηριστικό ότι, σε πλήρη συνάρτηση με την άποψη του σκηνοθέτη, οι άνδρες που ερμηνεύουν τους γυναικείους ρόλους στους *Αχαρνής* δεν φορούν μάσκα, αφού «*δεν υποδύονται τις γυναίκες με τα στενά όρια του όρου*».

Οι ρυθμοί και οι ήχοι που κυριαρχούν στην παράσταση δημιουργούν έναν οίστρο και μια μέθη που ενισχύει τη λαϊκή, εορταστική ατμόσφαιρα κατά τη θούληση του σκηνοθέτη. Ο Χρήστος Λεοντής υπογράμμισε την είσοδο των χαρακτήρων επιλέγοντας την κατάλληλη μουσική υπόκρουση: Η είσοδος του Λαμάχου, για παράδειγμα, συνοδεύεται από μουσική εμβατηρίου· στην εμφάνιση του Βοιωτού κυριαρχεί η πίπιζα. Ο Δικαιοπόλις, όμως, ως λαϊκός ήρωας, χορεύει ζειμπέκικο, ενώ η αέναη κίνηση του Χορού δίνει την αίσθηση ζωντανού, επίκαιρου, λαϊκού δρώμενου. Η ατμόσφαιρα του λαϊκού πανηγυριού εγκαινιάζεται με την αποπομπή του αγγελιαφόρου του Λαμάχου που ζητάει τσίχλες και χέλι (Αχ. 1060). Ο Χορός απαγγέλλει με τη συνοδεία μουσικής που θυμίζει δημοτικό τραγούδι, ο Δικαιοπόλις σκορπάει βαθβάκι από ένα κοφίνι, ενώ το ομοίωμα μιας όμορφης γυναίκας, της Ειρήνης, εμφανίζεται στη σκηνή. Η μουσική αλλάζει ρυθ-



μό: γίνεται καρναβαλική. Έντονη λαϊκή μουσική, χορός και πανηγυριώτικη διάθεση ολοκληρώνουν την παράσταση των *Αχαρνέων* που έμεινε πιστή στο όραμα του σκηνοθέτη για την αναβίωση του Αριστοφάνη μέσα από στοιχεία της επικαιρότητας και της λαϊκής παράδοσης.

#### IV. Κωμωδία και Παράδοση

«Εμείς οι Έλληνες σαν άμεσοι κληρονόμοι του Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου, έχουμε μεγάλα πλεονεκτήματα που μας προσφέρονται για την ερμηνεία του, ... Μεγάλα πλεονεκτήματα πάλι γιατί έλαχε να ζούμε στον ίδιο τόπο που ζούσαν και οι Αρχαίοι. Αυτό μας επιτρέπει ν' αντλήσουμε από τις ίδιες πηγές που αντλούσαν και εκείνοι και ν' αξιοποιήσουμε όλα όσα δημιούργησε η Ελληνική παράδοση έκτοτε»<sup>54</sup>.

«Ο Αριστοφάνης ανήκει στην Ελλάδα περισσότερο από οτιδήποτε άλλο. Θα μπορούσα, ξέρετε, να ανεβάσω αρχαία τραγωδία με θίασο ξένων ηθοποιών. Ποτέ, όμως, κωμωδία! Ποτέ Αριστοφάνη!»<sup>55</sup>.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πολλές και εκτενείς οι αναφορές του Κουν στην αισθητική αντίληψη του Θεάτρου Τέχνης καθώς και στις αρχές που διέπουν την οργάνωσή του. Ενδεικτικά αναφέρονται: μία πρώιμη διάλεξη που δόθηκε από το σκηνοθέτη στις 17 Αυγούστου του 1943 για τον όμιλο των φίλων του «Θεάτρου Τέχνης» με τίτλο «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του "Θεάτρου Τέχνης" και που περιέχεται στο βιβλίο *Κάρολος Κουν, για το θέατρο (κείμενα και συνεντεύξεις)*, (εκδ. «Ιθάκη» - Αθήνα 1981), σσ. 13-30, καθώς και η συνέντευξη του Κουν στο Βάιο Παγκουρέλη με τίτλο «Μισός αιώνας θέατρο» που αρχικά δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Το Βήμα* 4.10.1981 και δημοσιεύεται στον ίδιο τόμο, σσ. 107-118.
2. Η επίδραση της παράδοσης και της λαϊκότητας στις προσεγγίσεις του Κουν, ιδιαίτερα στην πρώτη φάση της σκηνοθετικής του σταδιοδρομίας, που συμπίπτει με την ίδρυση και τη λειτουργία της Λαϊκής Σκηνής, εξετάζεται σύντομα στο βιβλίο του Αντώνη Γλυτζουρή, *Η Σκηνοθετική Τέχνη στην Ελλάδα* (εκδ. «Ελληνικά Γράμματα», Αθήνα 2001), σσ. 588-595.
3. Μάριος Πλωρίτης, «Ο Κουν και η σκηνοθεσία» στο βιβλίο *Κάνουμε Θέατρο για την Ψυχή μας* (εκδ. «Καστανιώτης» - Αθήνα, 1992), σ. 180.
4. Ο Κάρολος Κουν παρουσίασε στο Κολέγιο Αθηνών με μαθητές ηλικίας 12-16 ετών το έργο του Αριστοφάνη *Ορνίθες, Βάτραχοι και Πλούτος* (1932-1934).
5. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε μία διάλεξη που έδωσε στις 17 Αυγούστου 1943 για τον όμιλο των φίλων του «Θεάτρου Τέχνης» με τίτλο «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του "Θεάτρου Τέχνης"» χρησιμοποίησε τον όρο «λαϊκός εξπρεσιονισμός» αναφερόμενος κυρίως στην εποχή της «Λαϊκής Σκηνής»: «Μπορώ να πω, για να μεταχειριστώ έναν πιο ορθόδοξο νοητό όρο, ότι το θέατρό μας τότε ήταν καθαρά εξπρεσιονιστικό. Αλλά εξπρεσιονισμός Ελληνικός, με στοιχεία Ελληνικά, άλλα βγαλμένα από τη ζωή και την πραγματικότητα γύρω μας, κι άλλα βοηθητικά απ' την παράδοσή μας». *Κάνουμε Θέατρο για την Ψυχή μας*, σ. 21.
6. Ο εξπρεσιονισμός στη Ρωσία ξηπήδησε από το Θέατρο Τέχνης του Στανισλάβσκι με κύριο εκφραστή το Μέγιερχολντ. Η αναλογία με το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν είναι σαφής και πολυσυζητημένη. Επίσης, το επικό θέατρο προήλθε από το κίνημα του εξπρεσιονισμού και είναι γνωστή η επίδραση που δέχτηκε ο Κουν από τον Μπρεχτ στη δεύτερη φάση της σκηνοθετικής του σταδιοδρομίας από το 1954 και έπειτα. Ο εξπρεσιονισμός στο θέατρο αναλύεται διεξοδικά στον τρίτο τόμο του J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice 3, Expressionism and Epic Theatre* («Cambridge University Press», 1991).

7. Κάρολος Κουν, «Σαράντα χρόνια θέατρο», συνομιλία με το Γιώργο Κοττογιάννη, *Το Βήμα* 12.12.1971, δημοσιευμένο στο βιβλίο *Κάνουμε Θέατρο για την Ψυχή μας* (εκδ. «Καστανιώτης», Αθήνα 1992), σ. 87.
8. Κάρολος Κουν, «Το αρχαίο θέατρο», ομιλία στη διεθνή διάσκεψη θεάτρου στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού στις 4.7.1957, δημοσιευμένη στο βιβλίο *Κάνουμε Θέατρο για την Ψυχή μας* (εκδ. «Καστανιώτης», Αθήνα 1992), σ. 33.
9. Η ατμόσφαιρα του πανηγυριού, της γιορτής στην οποία καλείται να συμμετάσχει το κοινό, αποτελεί σύμφωνα με τον Κουν και επιδίωξη του Αριστοφάνη: «επίσης θέλουμε να πετύχουμε να συμμετέχει το κοινό στη γιορτή που μετέφερε ο ποιητής πάνω στη σκηνή, γιατί ακριβώς έτσι είχαν συλλάβει τα έργα στην αρχαιότητα και έτσι τα παίζαν...» [*Κάνουμε Θέατρο για την Ψυχή μας*], σ. 99. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, στην προπαιδεία του να κωδικοποιήσει τις τάσεις που κυριαρχούν στην παρουσίαση του Αριστοφάνη από τους σύγχρονους σκηνοθέτες, χαρακτηρίζει την άποψη του Κουν «λαϊκίστικη, ευφρόσυνη, θορυβώδη και χυμώδη», «Ο Πλούτος των Αριστοφανικών Παραστάσεων» στο βιβλίο *Νήμα της Στάθμης* (εκδ. «Καστανιώτης» - Αθήνα 1996), σ. 156.
10. Η πρώτη απόπειρα του σκηνοθέτη πάνω στον *Πλούτο* έγινε, όπως προαναφέρθηκε, στο Κολέγιο Αθηνών το 1934, ενώ το 1936 η ίδια κωμωδία παρουσιάστηκε σκηνοθετημένη από τον Κάρολο Κουν στη Λαϊκή Σκηνή (ιδρύθηκε το 1934 από τον Κάρολο Κουν, το Γιάννη Τσαρούχη και το Διονύσιο Δεβάρη) σε διασκευή του Μ. Χουμούζη.
11. Τόσο οι *Ορνίθες* όσο και οι *Βάτραχοι* είχαν σκηνοθετηθεί από τον Κουν για τους μαθητές του στο Κολέγιο Αθηνών.
12. Το Θέατρο Τέχνης, με σκηνοθέτη το Γιώργο Λαζάνη, παρήγαγε και άλλα δύο έργα του Αριστοφάνη, τους *Ιππής* 1979 και τους *Σφήκες* 1981 πάνω στην ίδια σκηνοθετική αντίληψη του Κουν.
13. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ερμηνεία του αρχαίου δράματος κατά τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα» στο βιβλίο *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο, Η Επίδρασή του στην Ευρώπη* (εκδ. «Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων» - Αθήνα 1993), σ. 115.
14. Σπύρος Παγιατάκης, «Πολύχρωμη ζωγραφιά και το μεράκι ενός τεχνίτη», *Η Απογευματινή* 31.7.1976.
15. Η πρώτη παράσταση των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη στο αθηναϊκό κοινό δόθηκε το 414 π.Χ. στα Μεγάλα Διονύσια. Ο Αριστοφάνης κατέλαβε τη δεύτερη θέση.
16. Χαρακτηριστικά και ιδιαίτερος ενδιαφέροντα είναι τα κείμενα τα σχετικά με εκείνη την ιστορική παράσταση που δημοσιεύτηκαν σε εφημερίδες της εποχής. Ορισμένα από αυτά έχουν αναδημοσιευτεί στην εισαγωγή της μετάφρασης - διασκευής του Βασίλη Ρώτα (εκδ. «Επικαιρότητα» [Ο.Ε.] - Αθήνα 1996), σσ. 15-51.
17. Στο βιβλίο που είναι αφιερωμένο στα 30 χρόνια του Θεάτρου Τέχνης με τον τίτλο *Θέατρο Τέχνης 1942-1972* έχουν συγκεντρωθεί ορισμένες από τις κριτικές για το έργο, που δημοσιεύτηκαν σε αγγλικές και γαλλικές εφημερίδες (σσ. 11-14). Το έργο παραστάθηκε και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, στη Ρωσία, την Πολωνία, τη Γερμανία, την Ιταλία και την Ελβετία.
18. Ο Βασίλης Ρώτας στο άρθρο του με τίτλο «Υστερική ορνιθομανία», που αναδημοσιεύεται στον τόμο της μετάφρασης του έργου από τις εκδόσεις «Επικαιρότητα» (Αθήνα 1996), δηλώνει ότι «εκείνο που περισσότερο απ' όλα δυσaráεστησε και τους πιο καλόβλους κριτικούς ... ήταν η διασκευή του κειμένου για τους αναχρονισμούς της και τα χωρατά της» (σ. 25).
19. Η μελέτη της παράστασης έγινε εφικτή μέσω του βίντεο που μου παραχώρησε η ΕΤ1.
20. Μάριος Πλωρίτης, «Πλούτος» του Αριστοφάνη από το Θέατρο Τέχνης στο Πεδίο του Άρεως, *Η Ελευθερία* 6 Σεπτεμβρίου 1957.
21. Ο Φ. Κακριδής αποδίδει τους ίδιους στίχους ως εξής: «Είσαι, βλέπεις, από τη φύση σου άγνωστος και δεν ανακατεύεσαι με / πολλά, ούτε τον έχεις καλά διαβασμένο τον / Αίσωπο, που έλεγε...» (εκδ. «Δωδώνη» - Γιάννινα 1982).
22. Σύμφωνα με την αδημοσίευτη διατριβή της Τασούλας Καραγεωργίου, *Οι Νεοελληνικές Μεταφράσεις του Αριστοφάνη, «... οι πραγματικοί λόγοι απαγόρευσης της παράστασης ήταν σαφώς πολιτικοί, όπως αντιστοίχως πολιτικές υπέρ της αριστεράς είναι και οι επικαιρικές αιχμές της μετάφρασης»* (Ρέθυμνο 1998), σ. 250. Ενώ ο Βασίλης Ρώτας στο άρθρο του «Τυχεροί οι άτυ-



- χοι», που αναδημοσιεύεται στην εισαγωγή της μετάφρασης από τις εκδόσεις «Επικαιρότητα», δηλώνει: «[Τ]ο πραξικόπημα έγινε μόνο και μόνο για λαϊκό χαρακτήρα που είχε η παράσταση και για την πολιτική σάτιρα», σσ. 37-8.
23. Ολόκληροι στίχοι και όχι μόνο από τα χορικά παραλείπονται στην παράσταση: 328, 358-9, 362-3, 488-513, 560-570, 585-591, 785-800, 831, 919, 1058-70, 1225-28, 1249-52, 1300-3, 1391-4, 1409-11. Είναι χαρακτηριστικό ότι το επεισόδιο με τον Πατραλοία (1337-1371) παραλείπεται, ίσως επειδή δεν ανταποκρίνεται στην επικαιρότητα ή ίσως επειδή ο σκηνοθέτης αντιτίθεται στην κατανόηση που επιδεικνύεται σ' αυτό το χαρακτήρα.
  24. Η λεπτομέρεια του σκηνοικού αποτυπώνεται στη φωτογραφία αριθμός 1 που προέρχεται από μακέτα του Γιάννη Τσαρούχη. Είναι δημοσιευμένη στη σελίδα 262 του βιβλίου του Διονύση Φωτόπουλου, *Ενδυματολογία στο Ελληνικό Θέατρο* (έκδοση της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος - Αθήνα 1986).
  25. Η πληροφορία προέρχεται από το βιβλίο του Αντώνη Γλυτζουρή, *Η Σκηνοθετική Τέχνη στην Ελλάδα* (εκδ. «Ελληνικά γράμματα» - Αθήνα 2001), σ. 474.
  26. Πολλοί μελετητές της Αττικής κωμωδίας διαπιστώνουν τις ομοιότητες των αθηναϊκών εορταστικών εκδηλώσεων, τμήμα των οποίων ήταν και η παράσταση κωμωδιών, με καρναβαλικές εκδηλώσεις γνωστές στη Μεσαιωνική Ευρώπη αλλά και στις μέρες μας σε ορισμένες περιοχές. Αναφέρεται ενδεικτικά η ακόλουθη σχετική βιβλιογραφία: C. J. Carrière, *Le Carnaval et la politique* (Paris 1979), σσ. 29-32, Kenneth J. Reckford, *Aristophanes' Old - and - New Comedy 1: six Essays in Perspective* (Chapel Hill 1987) σσ. 3-52, Simon Goldhill, *The Poet's Voice* (Cambridge 1991), σσ. 176-188. Το θέμα της παρουσίασης των αριστοφανικών κωμωδιών μέσα σε ατμόσφαιρα λαϊκού, ελληνικού καρναβαλιού σχετίζεται με τη μέθοδο που ο σκηνοθέτης επιλέγει προκειμένου να παρουσιάσει στο σύγχρονο κοινό το έργο του αρχαίου κωμικού.
  27. Διονύσης Φωτόπουλος, *Op. Cit.* 264.
  28. Αίσθηση είχε προκαλέσει σε εκείνη την παραγωγή η μουσική με τη συνοδεία μπουζουκιού και λατέρνας καθώς επίσης και η παρουσία του γραμμοφώνου στη σκηνή.
  29. Μιχάλης Καραγάτσης, «Ο Πλούτος», *Βραδυνή* 7.9.1957.
  30. Το ρόλο του ιερέα στην παράσταση του 1976 είχε ο Χ. Καραβρούζος.
  31. Ο Κ. Γεωργουσόπουλος χρησιμοποιεί τη λέξη «παρανόηση» για το επεισόδιο των *Βατράχων* στο οποίο «η διαμάχη Αισχύλου - Ευριπίδη έγινε γραφικός σκυλοκαυγάς μ' ένα Αισχύλο - Λαζάνη βαρύμαγκα με κομπολόι» (*Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου Ι. Αρχαίο Δράμα* (εκδ. «Εστία», Αθήνα 1982), σ. 119. [Ίσως τελικά εκείνο που ξένισε τους θεατές να ήταν ότι ο σεβαστός Αισχύλος εμφανίστηκε ως μάγκας και ο Ευριπίδης θηλυπρεπής.]
  32. Κάρολος Κουν, «αισθάνομαι πιο ελεύθερος και πιο ευτυχισμένος όταν μπορώ να έχω επαφή με τους ανθρώπους», στο βιβλίο *Κάνουμε Θέατρο για την Ψυχή μας* (εκδ. «Καστανιώτης» - Αθήνα 1992), σ. 98.
  33. Οι *Αχαρνές* παρουσιάστηκαν στα Λήνια το 425 π.Χ. Ο Αριστοφάνης κατέλαβε την πρώτη θέση.
  34. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Αριστοφάνη *Αχαρνές*», *Τα Νέα* 29.7.1976.
  35. Το 1976 παραστάσεις του έργου ανέβηκαν στην Αγγλία και τη Γαλλία. Το 1977 οι *Αχαρνές* παρουσιάστηκαν σε περιοδεία στις Σκανδιναβικές χώρες και το Βέλγιο.
  36. Η παράσταση της Επιδαύρου του 1985 βιντεοσκοπήθηκε από την Ελληνική Τηλεόραση και μέσω αυτής της καταγραφής έγινε εφικτή η παρούσα μελέτη.
  37. Ο Φώτος Πολίτης ήταν ο πρώτος Έλληνας σκηνοθέτης που κατέφυγε στον Καραγκιόζη ως «την ελληνική απάντηση στην ευρωπαϊκή αναβίωση της κομμέντια ντελ' άρτε». Η πορεία της ανακάλυψης του Θεάτρου Σκιών από το λόγο θέατρο αναλύεται στο βιβλίο του Αντώνη Γλυτζουρή, *Η Σκηνοθετική Τέχνη στην Ελλάδα*, σσ. 582-601.
  38. Από την εισαγωγή του Λεωνίδα Ζενάκου στην έκδοση της μετάφρασης του έργου που συμπιπτει με το κείμενο της παράστασης (Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας - Αθήνα 1979), σσ. 9-10.
  39. Ο Γιώργος Αρμένης είχε και το ρόλο της κόρης του Δικαιοπόλι, της Παρράνυμφου και του Αγγελιαφόρου, ενώ ο Γιάννης Δεγαίτης ήταν και γυναίκα του Δικαιοπόλι.
  40. Η εικόνα 2 είναι ένα σχέδιο του σκηνοικού που χρησιμοποιήθηκε στην παραγωγή των *Αχαρνών* και βρίσκεται στο βιβλίο του Διονύση Φωτόπουλου, *Σκηνοικά Κουτούμια* (εκδ. «Καστανιώτης» - Αθήνα 1986), σ. 62, φωτογραφία 167.
  41. Ο Διονύσης Φωτόπουλος συνεργάστηκε με τον Κουν σε όλες τις υπόλοιπες αριστοφανικές παραγωγές του σκηνοθέτη, δηλαδή την *Ειρήνη* (1977) και τις *Θεσμοφορίζουσες* (1985).
  42. Ό.π., 67.
  43. Σύμφωνα με τον Douglas M. MacDowell, το όνομα Δικαιοπόλις μπορεί να σημαίνει «δικαίος απέναντι στην πόλη» ή «εκείνος που έχει δικαίω πόλη» ή «εκείνος που κάνει την πόλη δικαίη». Douglas M. MacDowell, *Aristophanes and Athens*, «Oxford University Press», (Oxford 1995), σ. 79.
  44. Οι *Αχαρνές* παραστάθηκαν, όπως έχει ήδη αναφερθεί, το 425 π.Χ., κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου (6ο έτος). Επειδή οι Σπαρτιάτες διεξήγαγαν τον πόλεμο με τη μορφή επιδρομών, οι Αθηναίοι που κατοικούσαν εκτός των τειχών έπρεπε να στείλουν τα ζώα τους στην Εύβοια και τα γειτονικά νησιά και οι ίδιοι να εγκαταλείψουν την ύπαιθρο και να εγκατασταθούν εντός των τειχών (Θουκυδίδου *Ιστορία*, Βιβλίο 2, 14).
  45. Οι ομοιότητες ανάμεσα στον Αριστοφάνη και τον Καραγκιόζη αποτελούν αντικείμενο του άρθρου του Φάνη Ι. Κακριδής, «Karagiozis und Aristophanes: Gedanken zur Form griechischer Volkskomödien» *Hellenica* 9, 1972 (I), 18-20.
  46. Ο λαϊκός ήρωας Καραγκιόζης και η ιστορία του, καθώς επίσης και σύντομες αναφορές στις αναλογίες που παρουσιάζει με τον ήρωα της αρχαίας κωμωδίας γενικά, αναλύονται στο βιβλίο του Τζούλιο Καίμη, *Καραγκιόζης ή Η Αρχαία Κωμωδία στην Ψυχή του Θεάτρου Σκιών*, εκδ. «Γαβριηλίδης» (Αθήνα 1990). Ευρύτερη βιβλιογραφική ενημέρωση προσφέρει το βιβλίο της Αικατερίνης Μυστακίδου, *Karagöz, Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Εκδοτική «Ερμής» (Αθήνα 1982), και το βιβλίο του Γρηγόρη Μ. Σηφάκη, *Η Παραδοσιακή Δραματολογία του Καραγκιόζη*, (Αθήνα 1984).
  47. Τζούλιο Καίμη, 70.
  48. Βλ. Κ. J. Dover, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη* (μετάφραση: Φάνης Ι. Κακριδής), εκδ. «Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης» (Αθήνα 1981), σσ. 108-116.
  49. Πέρα από την παρωδία των λόγων του Τήλεφου, ο Αριστοφάνης διακωμωδεί και την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει ο τραγικός ήρωας. Στη θέση του μικρού Ορέστη, που ο Τήλεφος αρπάζει ως όμηρο, όταν οι Έλληνες ανακαλύπτουν την ταυτότητά του, ο Δικαιοπόλις παίρνει ένα σακί με κάρβουνα. Επίσης, η παρουσία στη σκηνή του «ντορβά» και του κρεατόξυλου (358-367) αποτελεί οπτική σάτιρα του κινδύνου που επικρέμαται στο κεφάλι του Τήλεφου, εάν δεν πείσει τους Έλληνες, βλ. Douglas M. MacDowell, *Aristophanes and Athens* (Oxford 1995), pp. 53-58.
  50. Βλ. Ζωή Σαμαρά, «Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο», *Σύγκριση / Comparison*, τχ. 2-3, Νοέμβρης 1991, εκδ. «Κώδικας», Θεσσαλονίκη, σσ. 68-67.
  51. Στις *Θεσμοφορίζουσες* παρωδούνται τα ακόλουθα έργα του Ευριπίδη: *Τήλεφος*, *Παλαμήδης*, *Ελένη*, *Ανδρομέδα*, τα περισσότερα καθώς ο Ευριπίδης προσπαθεί να σώσει το Μνησίλοχο. Για το θέμα της παρατραγωδίας γενικά, βλ. Peter Rau, *Paratragodia* (Μόναχο 1967).
  52. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος σε μια αρνητική κριτική του έργου αιτιολογεί την άρνηση του σκηνοθέτη να αντιστοιχίσει τους υπόλοιπους χαρακτήρες με τους αντίστοιχους τύπους του Θεάτρου Σκιών ως ακολούθως: «Φοβάμαι πως η Καραγκιοζίστικη άποψη προβλήθηκε για να καλυφθεί το ιδίωμα του κ. Λαζάνη». Βλ. «Τα Κουρέλια του Τήλεφου» στο βιβλίο *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου Ι. Αρχαίο Δράμα*, εκδ. «Εστία» (Αθήνα 1990) σ. 121.
  53. Βλ. Κ. Πάρη 1, «Η "Μεγάλη Μάχη" του Θεάτρου Τέχνης αρχίζει από τη Δευτέρα», *Το Βήμα* 17.5.1969.
  54. Κάρολος Κουν, «Το Αρχαίο Θέατρο», Ομιλία στη Διεθνή Διάσκεψη Θεάτρου στο Ηρώδειο, 4 Ιουλίου 1957, δημοσιευμένη στο βιβλίο *Κάρολος Κουν, Κάνουμε Θέατρο για την Ψυχή μας*, Εκδόσεις «Καστανιώτης» (Αθήνα 1992), σ. 33.
  55. «Κουν: Η Καραγκιόζικη ματιά μου στον Αριστοφάνη», συνέντευξη στην Ελένη Σπανοπούλου, *Το Έθνος* 22.7.1985.
- \*: Η Α. Αρβανίτη είναι δ. Θεατρολόγος του Πανεπιστημίου Πατρών.