Μαρίνα Κοτζαμάνη

***Ευριπιδάκι κουρέλι κουρελάκι***

**Όταν ο Σαββόπουλος συνάντησε τον Κουν**

στο

«*Ευριπιδάκι κουρέλι κουρελάκι* όταν ο Σαββόπουλος συνάντησε τον Κουν», στο επιμ. Λ. Ρόζη, Κ. Κυριακός και Γ. Σαμπατακάκης, *Κάρολος Κουν*, αφιερωματικός τόμος. Ηράκλειο Κρήτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, (υπό έκδοσιν).

*Στη μνήμη του Δημήτρη Σπάθη*

*με σεβασμό και αγάπη*

Η αριστοφανική εργασία του Κουν διαρκεί πάνω από μισό αιώνα και σημαδεύει το σύνολο της θεατρικής του κατάθεσης, από τα πρώτα ερασιτεχνικά πειράματα με τους μαθητές του Κολλεγίου Αθηνών το 1932 και την Λαϊκή Σκηνή, έως τις μεστές σκηνοθεσίες με το Θέατρο Τέχνης, που αρχίζουν με τον *Πλούτο* το 1957 και τελειώνουν με τις *Εκκλησιάζουσες*, το 1985. Λίγο μετά την δικτατορία, το καλοκαίρι του 1976, το Θέατρο Τέχνης παρουσιάζει στην Επίδαυρο την παράσταση των *Αχαρνέων* του Αριστοφάνη, η οποία θεωρείται μαζί με τους *Όρνιθες*, το επιστέγασμα του αριστοφανικού οίστρου του μεγάλου σκηνοθέτη.[[1]](#footnote-2) Στο άρθρο αυτό επιχειρώ μια συγκριτική μελέτη των *Αχαρνέων* του Κουν με μια άλλη σημαντική, αλλά ελάχιστα μελετημένη ερμηνεία του έργου της ίδια εποχής, ως μουσική επιτέλεση. Πρόκειται για το πολύ αγαπητό *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια* του Διονύση Σαββόπουλου, το οποίο έκανε πρεμιέρα στην μπουάτ Ρήγας τον Δεκέμβριο του 1976. Όπως η παράσταση του Κουν, οι *Αχαρνής* του Σαββόπουλου συγκαταλέγονται στις κορυφαίες επιτυχίες του καλλιτέχνη.[[2]](#footnote-3) Ο Σαββόπουλος δεν έχει ερμηνεύσει το έργο ως σύνολο, αλλά μόνο τα χορικά, τα οποία ενέταξε σε μια περφόρμανς, όπου σχολιάζει ο ίδιος, ως αφηγητής, τη δράση του έργου και ενορχηστρώνει μια ομάδα από μουσικούς και τραγουδιστές. Τα δύο αυτά έργα έχουν κοινή αφετηρία. Όπως εξηγεί ο συνθέτης, αρχικά ο Κουν του είχε προτείνει να γράψει την μουσική για την παράσταση των *Αχαρνέων* του Θεάτρου Τέχνης, όμως η συνεργασία δεν τελεσφόρησε.[[3]](#footnote-4)Υποστηρίζω ότι το έργο του Σαββόπουλου είναι μια ιδιοφυής ανάγνωση των *Αχαρνέων* του Κουν, με τρόπο που φωτίζει την ερμηνεία του σκηνοθέτη, καθώς ο τραγουδοποιός μεταπλάθει αριστοφανικές προσεγγίσεις που ανέδειξε το Θέατρο Τέχνης. Κυρίαρχο στοιχείο και στα δύο έργα είναι η νεωτερική αξιοποίηση μιας θεατρικής φόρμας λαϊκών καταβολών, η οποία αναδεικνύει επιτελεστικά στοιχεία της Αττικής κωμωδίας. Από ιδεολογική άποψη και τα δύο έργα αντανακλούν καίρια χαρακτηριστικά της ιστορικής περιόδου της μεταπολίτευσης.

Το 1976 στην κυβέρνηση βρίσκεται η Νέα Δημοκρατία η οποία διατηρεί την εξουσία όλη την δεκαετία του 70. Παράλληλαόμως ανεβαίνει ραγδαία η δημοτικότητα του ΠΑΣΟΚ, που θα κερδίσει τις εκλογές το 1981, σε μια ιστορικής σημασίας αναμέτρηση, επειδή είναι η πρώτη ομαλή εναλλαγή κομμάτων στην εξουσία στην Ελλάδα από το 1936. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, με την πτώση της χούντας κλείνει ο κύκλος του εμφυλίου, με την ελεύθερη πλέον παρουσία των προοδευτικών πολιτικών δυνάμεων στην πολιτική ζωή. Σημαντικότατες ενέργειες της πρώτης μεταπολιτευτικής κυβέρνησης του 1974, από αυτή την άποψη ήταν: η κατάργηση της μοναρχίας, η επιχείρηση αποχουντοποίησης του στρατού με τις δίκες των πρωταιτίων και των συνεργών τους, καθώς και η νομιμοποίηση των κομμουνιστικών κομμάτων. Λίγο αργότερα, το 1976 θεσπίζεται η δημοτική ως επίσημη γλώσσα του κράτους. Την δεκαετία του 70 η συντηρητική παράταξη αφήνει ο στίγμα της στην πολιτειακή και θεσμική οργάνωση του κράτους, καθώς στην εξωτερική πολιτική, ενώ τα προοδευτικά κόμματα κυριαρχούν στο πεδίο του πολιτισμού, όπου ελέγχουν την ιδεολογική διαχείριση των συμβόλων και την οργάνωση των μαζών.Μεσουρανούν οι παντοδύναμες κομματικές νεολαίες σε ρόλο πολιτιστικού καθοδηγητή και επικρατεί «ένας αριστερόστροφος λαϊκισμός», ενώ στο χώρο της τέχνης υπάρχει έντονη πολιτικοποίηση.[[4]](#footnote-5)

**Οι *Αχαρνής* του Θεάτρου Τέχνης**

Τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, το Θέατρο Τέχνης, ένα από τα μακροβιότερα καλλιτεχνικά θέατρα στην Ευρώπη, έχει εξαιρετική φήμη τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό για τις εξαιρετικές παραστάσεις συνόλου, για τις γονιμότατες συνεργασίες του με καλλιτέχνες και διανοούμενους, που διαμόρφωσαν μεταπολεμικά τον νεοελληνικό πολιτισμό και βέβαια για το εξαιρετικά ευρύ ρεπερτόριό του, που συμπεριλαμβάνει, μεταξύ άλλων απαιτητικά έργα του Μπρεχτ, καθώς και έργα του θεάτρου του παραλόγου. Η πειραματική υφή των έργων αυτών έχει διευρύνει τις σκηνοθετικές αντιλήψειςτου Κουν, ιδιαίτερα ως προς την προσέγγιση του αρχαίου δράματος, όπου συνδυάζει με ελευθερία λαϊκά και νεωτερικά στοιχεία.[[5]](#footnote-6) Ως προς την υπόκριση, τηρώντας αποστάσεις από τον Στανισλάφσκι και τον λαϊκό εξπρεσιονισμό, επεξεργάζεται νέους τρόπους προσέγγισης των ρόλων, που τονίζουν την σωματικότητα σ’ένα θεατρικό πλαίσιο απελευθερωμένο από τον ψυχολογισμό και γενικότερα από ρεαλιστικές επιταγές.[[6]](#footnote-7)

Όπως έχει επισημάνει η Ελένη Βαροπούλου, ο Κουν επεξεργάζεται μια ανθρωπολογική προσέγγιση του αρχαίου δράματος στους *Αχαρνής*. Πέρα από τις ελληνικές τους καταβολές, τα λαϊκά στοιχεία στην παράσταση γίνονται εφαλτήριο για την εξερεύνηση αρχέγονων δρώμενων που παραπέμπουν στις ρίζες του θεάτρου και της κωμωδίας ως είδος.[[7]](#footnote-8) Έχει σημασία από αυτή την άποψη, τόσο η έμφαση στην φόρμα και το σωματικό παίξιμο, όσο και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Κουν για το Χορό, εφόσον τα δρώμενα σχετίζονται κατ’εξοχήν με την συλλογικότητα. Η Βαροπούλου θεωρεί ότι η ανθρωπολογική κατεύθυνση στις παραστάσεις του Κουν αρθρώνεται αρχικά στην *Λυσιστρατη* (1969) και κατόπιν στους *Αχαρνής* και την *Ειρήνη* (1977).[[8]](#footnote-9)Στην εργασία μου τεκμηριώνω την ανθρωπολογική ερμηνευτική προσέγγιση των *Αχαρνέων*, αξιοποιώντας υλικό από την πρόσληψη της παράστασης.[[9]](#footnote-10) Επιπλέον, δείχνω ότι η προσέγγιση αυτή έχει πολιτικές προεκτάσεις. Ο Κουν δεν απευθύνεται μόνο στις αρχέγονες ορμές των θεατών αλλά και στην ιδιότητά τους ως πολίτες.

**Δρώμενα, αρχέτυπα και μέθεξη**

Οι *Αχαρνής* είναι μια πληθωρική παράσταση, που τονίζει το παιγνιώδες στοιχείοσε τέτοιο βαθμό ώστε οι φόρμες σχεδόν παύουν να έχουν περιγράμματα, και γίνονται τελείως ρευστές.[[10]](#footnote-11)Το σωματικό παίξιμο, η αέναη κίνηση και η συνεχής μεταβλητότητα κυριαρχούν στην σκηνή, απωθώντας την αναπαράσταση. Με ισχυρά επιτελεστικά στοιχεία, η παράσταση των *Αχαρνέων* προσεγγίζει δρώμενο η περφόρμανς, επικεντρώνοντας την προσοχή του κοινού σε ό,τι συμβαίνει εδώ και τώρα και ενθαρρύνοντας την συμμετοχή του. Ο κριτικός της SundayTelegraphσυμπεραίνει ότι οι *Αχαρνής* «είναι περισσότερο γιορτή παρά παράσταση και προσφέρει αναψυχή εκστατικού χαρακτήρα».[[11]](#footnote-12) Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και η Κωστούλα Μητροπούλου: «δεν έφτιαξε απλά παράσταση. Κίνησε σε ρυθμό διονυσιακού οργίου πρόσωπα, τραγούδια σύμβολα, φιγούρες».[[12]](#footnote-13) Σε παρόμοιο πνεύμα, σύσσωμη η κριτική χαρακτηρίζει τους*Αχαρνής* «απλωτό όλο χυμούς πανηγύρι», «τεράστια φάρσα … γιορτή χαρούμενη και βίαια.»[[13]](#footnote-14) Αξιοποιώντας στοιχεία από τον Καραγκιόζη αλλά και από πολλά άλλα λαϊκά, πανηγυριώτικα θεάματα, ο Κουν ξεδιπλώνει μια οργιαστική σύνθεση κωμικών ειδών επί σκηνής, από την σάτιρα έως την φάρσα και το γκροτέσκο. Πέρα από τις λαϊκές της καταβολές, η σύνθεση αυτή παραπέμπει σε κωμικά αρχέτυπα και σε μία καθολική γλώσσα του θεάτρου. Δεν είναι τυχαίο, από αυτή την άποψη ότι πολλοί ξένοι κριτικοί βρίσκουν σημεία ταύτισης της κωμικής ερμηνείας του έργου με τις δικές τους κωμικές παραδόσεις.Εάν η ερμηνεία του Λαζάνη παραπέμπει στον Καραγκιόζη για τους Έλληνες κριτικούς, στους ξένους θυμίζει,μεταξύ άλλων, τους Durante, Μαρξ και Πανταλόνε.[[14]](#footnote-15) Για την κριτικό της *Figaro* η καρναβαλική ατμόσφαιρα της παράστασης αποπνέει Ραμπελαί. Η πληθωρικότητά της κάνει ευδιάκριτη την συγγένεια της Αττικής κωμωδίας με την κομέντια ντελ άρτε, που είναι ό ανάδοχος, όπως αναφέρει, αυτού του φαρσικού πνεύματος.[[15]](#footnote-16)

Η παράσταση λοιπόν περιέχει και αντανακλά σε μεγάλο εύρος την κωμωδία ως είδος, αρχαία και σύγχρονη, παρέχοντας δυνατότητες διαπολιτισμικής επικοινωνίας. Η επικοινωνιακή εμβέλεια των *Αχαρνέων* αφορά βέβαια και στην σχέση ηθοποιών και κοινού. Φαίνεται ότι οι *Αχαρνής*ενεθάρρυναν την αυθόρμητη συμμετοχή του κοινού, υπερβαίνοντας συχνά το πλαίσιο της σκηνής, σε μια παράσταση που προσέγγιζε και από αυτή την άποψη δρώμενο. Ενδεικτικά, ο Μ. Κλάρας, παρατηρεί το «καταπληκτικό σε συρροή και διάθεση κοινό» το οποίο «στέκεται στις σατιρικές επισημάνσεις της πολεμοκαπηλείας, γελάει με την καρδιά του … και ξεσπάει αυθόρμητα σε ζωηρά χειροκροτήματα για κάθε ξεμασκάρεμα [των φαύλων]». Σ’αυτή ακριβώς την συμμετοχή του κοινού οφείλονταν η επιτυχία της παράστασης, συμπεραίνει.[[16]](#footnote-17) Στη *Βραδυνή* επισημαίνεται ότι ο δεσμός ηθοποιών και κοινού ήταν «ψυχικός και πνευματικός». Υπερέβαινε το επικαιρικό, επιθεωρησιακό στοιχείο, προσεγγίζοντας την μέθεξη.[[17]](#footnote-18) Κατά τον Ν. ΦενεκΜικελίδη «ο Κουν πέτυχε να *αναστήσει* την αριστοφανική κωμωδία … δημιουργώντας μια γιορταστική ατμόσφαιρα όπου η συμμετοχή ανάμεσα στο κοινό και τους ηθοποιούς γίνεται πραγματικότητα …».[[18]](#footnote-19) Η συμμετοχή του κοινού δηλαδή δήλωνε την παρουσία μιας κοινότητας, την οποία διαμόρφωναν τα καρναβαλικά δρώμενα επί σκηνής, ενοποιώντας τους χώρους της ορχήστρας και του κοίλου. Πάνω σ’αυτό το υπόβαθρο, οι επικαιρικές αναφορές είλκυαν την συμμετοχή του κοινού και ήταν σύμπτωμα αλλά και γενεσιουργός ουσία της μέθεξής του.

**Ο Καραγκιόζης τελετάρχης και πολίτης**

Βασικός συντελεστής της επιτυχίας των *Αχαρνέων* ήταν ο Λαζάνης στον πρωταγωνιστικό ρόλο, του οποίου η ερμηνεία, όπως έχει παρατηρηθεί, θύμιζε εντονότατα τον Καραγκιόζη.[[19]](#footnote-20)Ωστόσο, οΛαζάνης διαμορφώνει έναν χαρακτήρα που διαφοροποιείται ιδεολογικά από τα τυπολογικά χαρακτηριστικά του Καραγκιόζη, που παραπέμπουν σε ραγιά. Συνδυάζοντας κωμικά στοιχεία με προέλευση το θέατρο σκιών με μια δραματικού τύπου, εσωτερικότερη ερμηνεία, ο ηθοποιός μετουσιώνει τον Καραγκιόζη σε στοχαζόμενο πολίτη.[[20]](#footnote-21)Η επίτευξη της ισορροπίας ανάμεσα σε κωμικά και δραματικά στοιχεία στην απόδοση του πρωταγωνιστικού ρόλου, είναι η μεγάλη αρετή αυτής της παράστασης: η ερμηνεία του Δικαιόπολι δεν υπηρετεί μόνο την ανθρωπολογική κατεύθυνση της προσέγγισης του Κουν, αλλά παράλληλα επικοινωνεί και το ιδεολογικό της υπόβαθρο. Η πολιτική τοποθετείται σε οντολογική βάση, αγγίζοντας την ουσία του έργου του Αριστοφάνη. Όπως αποτιμά ο Στ. Δρομάζος στην *Καθημερινή*, ο Κουν δημιουργεί μια ιδιότυπη θεατρική φόρμα στην παράσταση, όπου «ο πολιτικός λόγος, αιχμηρός και ονειροπόλος, περνούσε μέσα από την ‘μαγεία’ του ρωμέικου πανηγυριού.» [[21]](#footnote-22)

Τα επεισόδια όπου ο Δικαιόπολις αντιμετωπίζει φορείς της εξουσίας είναι τα πιο επιτυχημένα της παράστασης. Οι ισχυροί ταυτίζονται σαφώς με την συντηρητική παράταξη. Αντανακλώντας τον έντονο προβληματισμό της κοινωνίας εκείνη την εποχή ως προς το εάν είχε επιτευχθεί ο στόχος της αποχουντοποίησης από την δεξιά κυβέρνηση Καραμανλή, η παράσταση επισημαίνει την ανάγκη λαϊκού ελέγχου της εξουσίας.Μάλιστα ο Δικαιόπολις ρωτά αναχρονιστικά τον Λάμαχο εάν τον έχουν διορίσει στη θέση του οι τρεις εθνοσωτήρες.Η συμπεριφορά του ήρωα απέναντι στους ισχυρούς διαφέρει από την παραδοσιακή του Καραγκιόζη, που με φαρσικά τερτίπια καθιστά ανόητα με αναγραμματισμούς τα λεγόμενα του Πασά ή διαλύει τα πάντα στο Σεράι για να γυρίσει στο τέλος δαρμένος στην καλύβα. Χωρίς να έχει αποβάλει τα κωμικά στοιχεία, ο Δικαιόπολις του Λαζάνη δεν ενδιαφέρεται να διαλύσει, αλλά κυρίως να χτίσει κάτι. Στις σκηνές στην εκκλησία του δήμου, ο ήρωας συχνά απευθύνει τα σχόλιά του για την απραγία της συνέλευσης, ενώ αυτή εξελίσσεται, προς το κοινό. Η παρέμβαση του είναι χαμηλών τόνων και παίρνει σχεδόν τον χαρακτήρα συνομιλίας με το κοινό. Ο Δικαιόπολις μοιάζει έτσι με μέλος του Χορού, ή του κοινού, δηλαδή με πολίτη που θλίβεται με την συνεχιζόμενη πολεμοκαπηλία και αγωνιά για τα κοινά. Η ερμηνεία του έρχεται σε αντίθεση με την καρναβαλική εμφάνιση των αρχόντων, που φορούν κολοκύθες για κεφάλες, ενισχύοντας την δραματική της εμβέλεια. Η δραματική προσέγγιση στον ρόλο ήταν εμφανής ακόμα και στον ξένο τύπο, όπου επισημαίνεται ότι η κωμική υπόκριση του Λαζάνη επικοινωνεί «ιδεαλισμό και σκέψη, αξιοπρέπεια και δυναμισμό».[[22]](#footnote-23)

Φαρσικές χειρονομίες σε ρήσεις του Δικαιόπολι όπως «πάντα οι ίδιοι και οι ίδιοι στα πράγματα» ή «βαριέμαι», στην συνέλευση, δεν ακυρώνουν το σοβαρό περιεχόμενο των λεγομένων του αλλά αντίθετα το εντείνουν. Αποκλείουν την σοβαροφάνεια και ταυτόχρονα αποκαλύπτουν, κάπως αλλόκοτα, ότι τα σχόλια του ήρωα δεν είναι κενά λόγια, αλλά βαραίνουν ως ανοιχτό τραύμα στο σώμα. Αυτή η αίσθηση δημιουργείται όταν ο Λαζάνης φτύνει επιδεικτικά την Ειρήνη των 5 και των 10 χρόνων, ή όταν δανείζεται το φτερό από την περικεφαλαία του Λάμαχου για να ξεράσει. Οι κωμικές αυτές χειρονομίες έχουν μια σχεδόν τραγική προέκταση, επειδή ταυτόχρονα εμπνέουν έλεο για τα πάθη του ήρωα. Η δραματική διάσταση της ερμηνείας του Λαζάνη, καθώς και η απόσταση που έχει διανύσει από τον παραδοσιακό Καραγκιόζη, αποκαλύπτεται με μεγαλείο στην σκηνή όπου ο Λάμαχος ρωτά τον Δικαιόπολι, ντυμένο με κουρέλια, ποιος είναι. Στην ερώτηση αυτή, που επαναλαμβάνεται εμφατικά αρκετές φορές στην παράσταση, ο Δικαιόπολις πετά το μασκάρεμα και συστήνεται με αξιοπρέπεια ως «νομιμόφρων πολίτης.»

Η ταυτότητα του πολίτη, όπως την διαμορφώνει ο Λαζάνης, δεν είναι πάγια, αλλά βρίσκεται σε διαρκή εξέλιξη, με τρόπο που απαιτεί συνεχή εγρήγορση και διαρκή παρουσία. Πέρα από την κωμική του αξία, το φαρσικό παίξιμο αναδεικνύει συγχρόνως αρετές του πολίτη, όπως η ευελιξία και η άμεση ανταπόκριση σε ερεθίσματα. Η εμβληματική αυτή σημασία του παιχνιδιού προβάλλεται από την σχηματοποίησή του, που προκύπτει, μεταξύ άλλων από την ανάθεση των γυναικείων ρόλων σε άνδρες.[[23]](#footnote-24) Τα γουρουνάκια του Μεγαρίτη είναι άνδρες που παίζουν κορίτσια, που υποδύονται τα ζώα. Κραυγές ζώων, σεξουαλικές χειρονομίες, υπερμεγέθεις φαλλοί –το παιχνίδι σε όλη την δόξα και το μεγαλείο του. Το παιχνίδι με πολιτικές διαστάσεις, ως ελευθερία, ως αυτονομία. Το παιχνίδι που απορροφά το κοινό στην δράση εδώ και τώρα -το παιχνίδι δηλαδή ως παρουσία. Σε μια σκηνή ο Δικαιόπολις παραλαμβάνει στην ελεύθερη αγορά του ένα χέλι, που είναι ένα υφασμάτινο εξάρτημα κουρτίνας, το οποίο καταλήγει στο ‘κεφάλι’, ένα μαύρο θύσανο. Ο Λαζάνης πείθει τυλίγοντας πλαστικά το χέλι γύρω του και παλεύοντας μαζί του, ότι η κουρτίνα είναι χέλι ζωντανό που σπαρταράει. Το θέατρο σε όλο το μεγαλείο του, αλλά και η πολιτική ως θέατρο αναδεικνύοντας τα στοιχεία της πειθούς, της επικοινωνίας και της παρουσίας ως θεμελιώδεις ιδιότητες και των δύο πεδίων.

Σε αντίθεση με τον Δικαιόπολι, η ιδεολογική ταυτότητα του Χορού δεν είναι σαφής. Οι ντοπιολαλιές δίνουν την εντύπωση ότι είναι αφελείς επαρχιώτες, θολωμένοι από επιτήδειους πολιτικούς. Οπότε, συντάσσονται με τον Λάμαχο, ως κατάλοιπα της χούντας, που αποζητούν κάποιον ‘συνταγματάρχη’ να επιβάλει τάξη και ασφάλεια. Αφού όμως έχουν αναδείξει τον Δικαιόπολι νικητή στην διαμάχη με τον Λάμαχο εμφανίζονται σε παράβαση χωρίς μάσκες, και κάνουν κήρυγμα περί δημοκρατίας, σαν να έχουν ξαφνικά γίνει σοφότεροι. Επαινούν τον Αριστοφάνη που μαθαίνει στο κοινό «τι θα πει ο λαός να έχει δημοκρατία» και να μην είναι «χαζοπολίτες». Ως κορυφαίος, ο Κουγιουμτζής εκφέρει αυτά τα μηνύματα με έπαρση και διάθεση εξιδανίκευσης.[[24]](#footnote-25) Ο υπερβολικά διδακτικός τόνος, και η απόπειρα μεγαλύτερης αμεσότητας με την αφαίρεση της μάσκας, κάνει τις σκέψεις αυτές να φαίνονται ψεύτικες. Σε άλλο σημείο της παράστασης, τα μέλη του χορού αναφέρουν ότι έχουν πάρει μέρος στον πόλεμο και την αντίσταση, ως παλαιοί αριστεροί. Ίσως με τον χορό ο Κουν κάνει μια απόπειρα ερμηνείας του λαού ως σύνολο, που δεν είναι ομοιογενές, αλλά εκφράζει ετερόκλητες απόψεις. Στην σκηνή όμως αυτή η επιλογή επιφέρει ιδεολογική σύγχυση, που εντείνεται από το ότι η μουσική του Λεοντή στα χορικά είναι τόσο δυνατή κάποιες φορές, που δεν ακούγονται τα λόγια. Στις αδυναμίες στην σύλληψη του Χορού οφείλεται πιθανότατα και το ότι οι περισσότεροι κριτικοί εμμένουν στο εορταστικό πνεύμα της παράστασης, χωρίς αναφορές στα πολιτικά της μηνύματα, πέρα από σχόλια για τα επικαιρικά της στοιχεία.[[25]](#footnote-26)

Συμπερασματικά, οι *Αχαρνής* του Κουν ανοίγουν ένα δρόμο για την σκηνική ερμηνεία της Αττικής κωμωδίας ως επιτέλεση, δίνοντας έμφαση στο παιγνιώδες στοιχείο, προβάλλοντας κωμικά αρχέτυπα και ενθαρρύνοντας την συμμετοχή του κοινού. Τα νεωτερικά αυτά στοιχεία εμπνέονται από το λαϊκό θέατρο και ταυτόχρονα το υπερβαίνουν. Σε ιδεολογικό επίπεδο, η παράσταση τονίζει την ανάγκη λαϊκού ελέγχου της εξουσίας και επεξεργάζεται ευρύτερα τους ρόλους του υπεύθυνου πολίτη στην άσκηση της δημοκρατίας. Ορίζει την αυτονομία και την ελευθερία οντολογικά αλλά και επιτελεστικά ως παρουσία ή το δικαίωμα να είναι κανείς ο εαυτός του.Άλλες αρετές του πολίτη είναι η επικοινωνιακή δεινότητα, η ευελιξία και η προσαρμοστικότητα.Το κλειδί της επιτυχίας αυτής της παράστασης είναι ο Λαζάνης ως Δικαιόπολις σε μια αριστοτεχνική ερμηνεία όπου η σωματική, φαρσική αισθητική και ο πολιτικός προβληματισμός ταυτίζονται.

**Οι *Αχαρνής*κατά τον Σαββόπουλο**

Ο λόγος που η συνεργασία του Σαββόπουλου με το Θέατρο Τέχνης για την παράσταση των *Αχαρνέων* δεν ευοδώθηκε, ήταν επειδή ο καλλιτέχνης δεν μελοποίησε μόνο τα χορικά, όπως είχε αναλάβει, αλλά επιπλέον τα μετέφρασε και ο ίδιος. Δεν ήταν δυνατόν να συνεργαστεί με τον μεταφραστή Λεωνίδα Ζενάκο, καθώς «η φύση της εργασίας» του είναι να προσεγγίζει την μουσική και τον λόγο ως ενιαίο σύνολο. Συνειδητοποίησε δηλαδή από αυτή την εμπειρία ότι είναι τραγουδοποιός.[[26]](#footnote-27) Ως τραγουδοποιός, γράφει ο ίδιος την μουσική και τους στίχους για τα τραγούδια του και μάλιστα συνθέτει και τα δύο ταυτόχρονα, σε συνθήκες προφορικότητας.[[27]](#footnote-28) Επιπλέον, συχνότατα αναλαμβάνει και την εκτέλεση των τραγουδιών live, μπροστά σε κοινό, ενισχύοντας την προφορική συνθήκη, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να φανταστούμε την μουσική του χωρίς τους στίχους, τραγουδημένους μάλιστα με την χαρακτηριστική του βραχνή φωνή. Τραγούδι, στίχοι και ερμηνεία αποτελούν δηλαδή ένα οργανικό όλον, το οποίο παραπέμπει, πέρα από την προφορικότητα και στην επιτέλεση, εφόσον ο στίχος και η μουσική είναι στενά συνυφασμένα με το δρών σώμα, αλλά και με το κοινό στο οποίο απευθύνονται. Ο Σαββόπουλος δηλαδή ως τραγουδοποιός είναι κατ’εξοχήν περφόρμερ.

Ο καλλιτέχνης εμφανίζεται στη μουσική σκηνή στις αρχές της δεκαετίας του 60, μια πολύ παραγωγική περίοδο στην εξέλιξη του έργου του, όπου αποκτά το προσωπικό του ύφος. Έχει δεχτεί επιρροέςμεταξύ άλλων από μουσικούς που θεωρούνται τραγουδοποιοί, όπως ο Ζωρζ Μπρασσένς και ο Μπομπ Ντύλαν. Παράλληλααξιοποιεί και την ελληνική μουσική παράδοση επιλεκτικά και απελευθερωμένα, αναμειγνύοντας το παραδοσιακό με στοιχεία από την σύγχρονή του διεθνή μουσική σκηνή.[[28]](#footnote-29) Ένα άλλο βασικό στοιχείο της προσέγγισης του Σαββόπουλου, το οποίο συναντάμε και στους *Αχαρνής*, είναι το ότι τα τραγούδια του έχουν έντονα προσωπικό τόνο-ακούμε πάντα το άτομο-, το οποίο όμως, όπως ο Δικαιόπολις του Κουν, έχει κοινωνική συνείδηση. Η συνεχής ροή ανάμεσα στο άτομο και την συλλογικότητα πηγαίνει κόντρα στην κυρίαρχη τάση στράτευσης που επικρατεί στην μουσική τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης και εκφράζεται κατ’εξοχήν στο έργο του Θεοδωράκη.[[29]](#footnote-30) Τα θέματα των τραγουδιών της εποχής, όπως οι αγώνες για την ελευθερία, ή ο εργαζόμενος λαός, υμνούν το συλλογικό μαχόμενο υποκείμενο. Προτάσσεται το ‘εμείς’ και η συλλογική συνείδηση έναντι του ‘εγώ’ και της ατομικής έκφρασης. Όπως θα δούμε, προτάσσοντας το ‘εγώ’ στους *Αχαρνής*, ο Σαββόπουλος παράγει πολιτική τέχνη με εναλλακτικό τρόπο.

Εάν η παράσταση του Κουν έχει ισχυρά επιτελεστικά στοιχεία, στην ερμηνεία του Σαββόπουλου οι *Αχαρνής* διαμορφώνονται σε περφόρμανς, όπου κεντρικό ρόλο έχει ο υπερχαρακτήρας του Μουσικού, τον οποίο παίζει ο ίδιος.[[30]](#footnote-31)Στο πνεύμα του Κουν, ο Σαββόπουλος στήνει μια μεγαλοπρεπή γιορτή λαϊκών καταβολών, που συμπαρασύρει το κοινό με τον διονυσιακό οίστρο της. Το νέο και ειδοποιό στοιχείο στην περφόρμανς του Σαββόπουλου είναι ο συνδυασμός της ανθρωπολογικής με μια αποστασιοποιητική ερμηνεία, μπρεχτικού τύπου. Πρόκειται για μια ιστορικοποιημένη προσέγγιση του κλασικού έργου ως ανάγνωση, όπου προβάλλεται η υποκειμενική σκοπιά του αναγνώστη, με συνεχείς μετατοπίσεις εντός και εκτός της δράσης του έργου του Αριστοφάνη.Επιπλέον, στο σύγχρονο έργο φωτίζεται η διαδικασία της ανάγνωσης, ή οποία αντιπαραβάλλει παρελθόν και παρόν. Ο στόχος της ανάγνωσης είναι διδακτικός, καθώς το έργο αποτελεί ουσιαστικά μάθημα του Δικαιόπολι προς τον Χορό αλλά και του Μουσικού προς το σύγχρονο κοινό. Η βασική αδυναμία της παράστασης του Κουν, –η ερμηνεία των χορικών- μετατρέπεται στον κύριο ερμηνευτικό άξονα του μουσικού έργου. Στην ανάλυση του έργου του Σαββόπουλου επικεντρώνομαι στα θεατρικά στοιχεία της και όχι στην μουσική ερμηνεία.[[31]](#footnote-32)

**Η γιορτή και το κενό**

Στον απόηχο της παράστασης του Κουν, ο Σαββόπουλος εντυπωσιάζεται από τον κεντρικό ρόλο που έχει η γιορτή στους *Αχαρνής*, την οποία αντιλαμβάνεται ως ζωτική υπαρξιακή ανάγκη.[[32]](#footnote-33)Προβάλλει και ενισχύει τους δεσμούς μιας κοινότητας, που την ενώνουν κοινές αξίες. Σημαντικότατο χαρακτηριστικό της Αριστοφανικής γιορτής είναι επίσης ότι συνιστά περφόρμανς, ή μη αναπαραστατικό δρώμενο. Ο Σαββόπουλος αναφέρεται στην

πίστη του Αριστοφάνη στο ξεχείλισμα μιας γιορτής … όπου ο άνθρωπος ελευθερώνεται ζώντας ξανά στιγμή προς στιγμή ένα δράμα που γίνεται εδώ και τώρα … [Η γιορτή] έρχεται ως εμάς σαν μια έκπαγλη ομορφιά που σταματάει την κυκλοφορία και χάνεις το νου σου και δεν σ’ενδιαφέρει καθόλου το παρελθόν της και η παληά της η συμπεριφορά, παρά μόνο ότι μπήκε στη ζωή μας και την αλλάζει.[[33]](#footnote-34)

Με πληθωρικό τρόπο, που θυμίζει την αντίληψη των *Αχαρνέων* του Κουν, η γιορτή ξεπερνάει τα όρια, συμπαρασύροντας στην μέθεξη, πέρα από κάθε πλαίσιο, σκηνικό ή χρονικό. Το βασικό ερώτημα που τίθεται στους μουσικούς *Αχαρνής* είναι: πώς μπορούμε σήμερα να αναστήσουμε την πίστη στη γιορτή που υπάρχει στο αρχαίο έργο; Πώς μπορούμε να καθαρθούμε απ’ό,τι περιττό, να υπερβούμε προκαταλήψεις και μικροσυμφέροντα, και να ενωθούμε με τους άλλους; Πρόκειται δηλαδή για μια προσέγγιση του θεάτρου ως θεραπεία, όπου, η θεραπευτική μέθοδος έγκειται κυρίως στο να αποκτήσουμε ή να επανακτήσουμε ουσιαστική σχέση με το σώμα, ατομικό και συλλογικό, σε επιτελεστικό και όχι αναπαραστατικό πλαίσιο.

Η αναζήτηση της γιορτής ωθείται από μια αίσθηση ένδειας ή κενού, όπως αυτό που δημιουργούν οι καταστροφικές συνέπειες του πολέμου στους *Αχαρνής*. Για τον Σαββόπουλο, όπως και για τον Κουν, η δράση του Δικαιόπολι στη μαστιζόμενη από τον πόλεμο Αθήνα δεν έχει προσωπικό κίνητρο, αλλά εφορμάται από την ανάγκη του να ωφελήσει την πόλη, και πιο συγκεκριμένα τον Χορό σ’αυτή την ερμηνεία, ο οποίος έχει διττή ταυτότητα. Τα μέλη του είναι γενναίοι και σοβαροί Μαραθωνομάχοι και ταυτόχρονα παλαιοί αριστεροί, που συγκινούνται με την μελοποιημένη ποίηση του Ρίτσου, του Θεοδωράκη και παραπονούνται, «ποιος μας γηροκομεί/την σήμερον ημέρα/ψηστιέρα καρβουνιέρα/μούσα Δεκεμβριανή;[[34]](#footnote-35)Σε μια εποχή που οι προοδευτικές δυνάμεις διαμορφώνουν και ελέγχουν το πεδίο του πολιτισμού, μέσω των κομμάτων, ο Σαββόπουλος επισημαίνει τους κινδύνους που ενέχει για τους υποστηρικτές τους ο ξύλινος λόγος, η χειραγώγηση και η δημαγωγία των αριστερών μηχανισμών εξουσίας. Επιρρεπείς σε αυτή την προπαγάνδα, τα μέλη του Χορού είναι τα θύματα της δημοκρατίας, επειδή έχουν μετατραπεί από πολίτες σε οπαδούς, που υποστηρίζουν άκριτα κομματικές θέσεις. Ο ηρωικός χορός τους, είναι συγχρόνως «συγχυσμένος και ποδοσφαιρικός.»[[35]](#footnote-36) Εκτός του συγκεκριμένου έργου, ο Σαββόπουλος έχει αναφερθεί πολλές φορές στις αρνητικές επιπτώσεις της πολιτιστικής κυριαρχίας της αριστεράςκατά την μεταπολίτευση, οπότε «καλλιεργήθηκε μια συγκρουσιακή κουλτούρα που έκανε μόδα τη ‘γροθιά στο στομάχι’, την ‘καταγγελία’ την ‘απομυθοποίηση’ … Τον τόνο έδινε μια μίζερη και επίμονη εξωστρέφεια που … στέγνωσε τον εσωτερικό μας κόσμο. Το μέσα μας ατρόφησε.»[[36]](#footnote-37) Αυτή η ψυχική ατροφία είναι το κενό των σύγχρονων *Αχαρνέων*που επιχειρεί να πληρώσει το έργο. Το ζήτημα είναι πώς μπορεί να συμμετέχει κανείς σε μια συλλογικότητα όπως ένα κόμμα, χωρίς να χάνει την ταυτότητά του.

Η οχύρωση και αυτοαναίρεση των πολιτών πίσω από τον παραταξιακό πολιτικό λόγο αναγνωρίζεται από τον Σαββόπουλο και ως σύμπτωμα των απωθημένων, ακήδευτων τραυμάτων του εμφυλίου, στην μεταπολεμική Ελλάδα. Ο καλλιτέχνης αναφέρει ότι για να εμπνευστεί να γράψει μουσική για τους *Αχαρνής* σκεπτόταν καταστάσεις όπου οι άνθρωποι προσπαθούν να γιορτάσουν, αλλά δεν τα καταφέρνουν.Αναπαράγουν τις συμβάσεις μιας γιορτής και το τελετουργικό της, αλλά το αποτέλεσμα είναι φτιαχτό –δεν ευχαριστιούνται την γιορτή.[[37]](#footnote-38) Αυτός ο τρόπος προσέγγισης των *Αχαρνέων*, φαίνεται ότι εμπνέεται από την εργασία που ο Σαββόπουλος είχε ολοκληρώσει πρόσφατα το 1976, να γράψει μουσική για την ταινία *HappyDay* του Παντελή Βούλγαρη. Στην ταινία αυτή που αναφέρεται στον εμφύλιο και εξελίσσεται στην Μακρόνησο, οι κρατούμενοι ετοιμάζουν μια γιορτή για την επίσκεψη της Φρειδερίκης στο στρατόπεδο, η οποία αποπνέει βεβιασμένη χαρά, αποκαλύπτοντας τον καταναγκασμό την θλίψη, τον διχασμό.[[38]](#footnote-39)Με τους *Αχαρνής* ο Σαββόπουλος προσεγγίζει και πάλι ερωτήματα σχετικά με το πώς επουλώνονται τα τραύματα που άφησε ο εμφύλιος και το πώς μπορεί να υπάρξει συμφιλίωση των δύο πλευρών, και υπέρβαση της πόλωσης.

Πέρα από την αρχαιότητα, η γιορτή λοιπόν στους*Αχαρνής*στήνεται με τρόπους που ανταποκρίνονται στις ανησυχίες των Ελλήνων πολιτών τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Όπως ο Δικαιόπολις, ο Μουσικός που τον επεξηγεί, είναι πολιτικό ον, με κοινωνική συνείδηση. Παράλληλα, ως περσόνα του Σαββόπουλου, δηλαδή ως καλλιτέχνης, ο Μουσικός δηλώνει επίσης ότι το ζητούμενό του είναι να παράγει το έργο, εντάσσοντας την διαδικασία της δημιουργίας του, μέσα στο έργο. Οι μουσικοί *Αχαρνής* δηλαδή αποσκοπούν όχι μόνο στο να πληρώσουνυπαρξιακά κενά αλλά και στο να βοηθήσουν το σύγχρονο κοινό να συνειδητοποιήσει την ύπαρξη τουςκαι τους τρόπους που μπορούν να αντιμετωπιστούν.[[39]](#footnote-40)Οπότε η αριστοφανική πίστη στη γιορτή, για να λειτουργήσει αποτελεσματικά ως θεραπεία στη σημερινή εποχή είναι ανάγκη να ιστορικοποιηθεί.

**Αφήγηση και μπρεχτικά στοιχεία**

Με μπρεχτικό τρόπο, η ανάγνωση των *Αχαρνέων* του Σαββόπουλου είναι μια αφήγηση διδακτικού χαρακτήρα. Η αφήγηση αυτή ενσωματώνει, σε μετάφραση του ίδιου, τα χωρία του πρωτότυπου κειμένου όπου ο Δικαιόπολις βρίσκεται στην σκηνή μαζί με τον χορό. Από την άποψη της δομής, η επιλογή της αφήγησης επιτρέπει στον Μουσικό να μην εστιάζει μόνο στο παρόν της δράσης, όπως η δραματοποίηση, αλλά και εκτός αυτής, επισημαίνοντας τον θεατρικό χαρακτήρα της υπόκρισης. O Μουσικός παίζει ταυτόχρονα τους ρόλους του Δικαιόπολι καθώς και του Ευριπίδη ή του Λάμαχου, εντάσσοντας τις μιμήσεις αυτές μέσα στην αφήγηση, σε ένα πλαίσιο σαφέστατα μη ψευδαισθητικό. Παράλληλα, η αφηγηματική δομή του επιτρέπει όχι μόνο να υποδυθεί αλλά και να σχολιάζει τις σκηνές που παρουσιάζειή να γεφυρώνει όσα συμβαίνουν επί σκηνής με άλλα γεγονότα εκτός αυτής.[[40]](#footnote-41) Στους *Αχαρνής* του Σαββόπουλου λοιπόν, ο Μουσικός ως αφηγητής είναι ο βασικότερος συντελεστής του έργου. Η αφήγηση έχει σπονδυλωτή δομή και η κάθε σκηνή συνήθως αναγγέλλεται στην προηγούμενη με διάφορους τρόπους: σχολιάζονται τα πρόσωπα που θα παίξουν στην επόμενη σκηνή, αναφέρεται ο τίτλος της, ή/και πέφτουν πανιά με σκίτσα των χαρακτήρων.[[41]](#footnote-42)

Η προσωποποιημένη αφήγηση καθώς και η επεισοδιακή δομή επικεντρώνουν την προσοχή του κοινού στην διαδικασία δημιουργίας του έργου. Κατά τον Μπρεχτ, το κοινό πρέπει να αντιλαμβάνεται τον μύθο ως κατασκευή, προκειμένου να μην εκλαμβάνει τις καταστάσεις στις οποίες αναφέρεται ως δεδομένες και αμετάβλητες.[[42]](#footnote-43) Για παράδειγμα, ας δούμε την σκηνή προς το τέλος του έργου, των παράλληλων προετοιμασιών του Λάμαχου και του Δικαιόπολι για τον πόλεμο και την γιορτή, αντίστοιχα.[[43]](#footnote-44) Αυτή παίζεται από τον Μουσικό, με διαφοροποίηση της φωνής για τον ένα και τον άλλο χαρακτήρα. Επιπλέον ένα χάρτινο τρικαντό στο μπράτσο της κιθάρας παραπέμπει αφαιρετικά και ειρωνικά συλλήβδην σε ό,τι πρεσβεύει ο Λάμαχος. Οπότε στην σκηνή αυτή δηλώνεται ότι η αφήγηση δεν είναι αντικειμενική αναπαράσταση, αλλά παρουσιάζει την άποψη του Μουσικού ως προς τις ιδέες που υποστηρίζουν οι χαρακτήρες. Στο τραγούδι που ακολουθεί, σε λυρικό τόνο, ο Μουσικός επανέρχεται στα αποτελέσματα των δύο στάσεων, της πολεμοχαρούς και της ειρηνόφιλης αντίστοιχα. Το τραγούδι αφορά σε δύο ναυτικούς, από τους οποίους «ο ένας τσακίζεται και σπάει τα πλευρά», ενώ ο άλλος, που σαφώς έχει την υποστήριξη του αφηγητή, «νικάει μα η καρδούλα του σπάει/για όσα πληρώνει κρυφά».[[44]](#footnote-45)Στην τελική σκηνή της Εξόδου, ο Μουσικός αναφέρεται εκ νέου στον Λάμαχο και τον Δικαιόπολι, προειδοποιώντας το κοινό να μην παρανοήσει. «Ο Δικαιόπολις σαν γαμπρός τραγουδάει την νίκη του και ο πολεμόχαρος Λάμαχος τη συντριβή του, όμως φίλε θεατή, πρόσεχε: το ψητό δεν είναι σ’αυτούς τους δυο. Είπαμε. Το μαγαζί δεν είναι “Μπέρτραντ Ράσσελ”Εξηγεί ότι η σκηνή λειτουργεί ως διδακτικό παράδειγμα για τον Χορό, οι οποίοι, «τώρα βλέπουν ότι ο Δικαιόπολις είναι που τους αγαπάει και τους εκφράζει, και όχι οι κατά καιρούς αξιωματούχοι τους».[[45]](#footnote-46)Οπότε,όπως και στην παράσταση του Κουν, το κοινόενθαρρύνεται να έχει κριτική στάση απέναντι στην εξουσία. Ενώ στους *Αχαρνής* του Θεάτρου Τέχνης το συμπέρασμα αυτό εκφράζεται κυρίως με την εξαιρετική υπόκριση του Λαζάνη, στο έργο του Σαββόπουλου προκύπτει από μια πολυπρισματική οπτική που δίνει την δυνατότητα στο κοινό να συγκρίνει στάσεις και απόψεις, ιδιαίτερα καθώς αυτές εκφέρονται με ετερόκλητα αισθητικά μέσα όπως την αφήγηση, την δραματοποίηση, το τραγούδι, και την άμεση απεύθυνση στο κοινό στο εν λόγω παράδειγμα.

***Με το κεφάλι πάνω στον πάγκο του χασάπη***

Εάν ο Μουσικός διδάσκει το κοινό με μπρεχτικού τύπου παρεμβάσεις που βασίζονται στον λόγο, το υποκείμενο της αφήγησης, ο Δικαιόπολις, διδάσκει αποκαλύπτοντας το πονεμένο του σώμα, που αναζητά τη γιορτή ως θεραπεία. Το πρότυπο για την προσέγγιση του Δικαιόπολι είναι ο Καραγκιόζης, τον οποίο, ο Σαββόπουλος, όπως ο Κουν, αναπλάθει σε πολίτη.[[46]](#footnote-47) Στους μουσικούς *Αχαρνής*το πάθος του ήρωα και η νεόκοπη πολιτική του συνείδηση θυμίζουν την ερμηνεία του Λαζάνη, ιδιαίτερα καθώς ο Σαββόπουλος μιμείται τον Δικαιόπολιμε την χαρακτηριστική φωνή του Καραγκιόζη και τους μανιερισμούς του, χωρίς όμως να τον παρωδεί. Μάλιστα ο Σαββόπουλος αποκαλεί τον Δικαιόπολι «θυσιαστικό κλόουν.»[[47]](#footnote-48) Εμβληματικό χαρακτήρα στο μουσικό έργο έχει η σκηνή όπου ο ήρωας βάζει το κεφάλι του πάνω στον πάγκο του χασάπη, διακινδυνεύοντας την ζωή του, προκειμένου να πείσει τον Χορό ότι έχει δίκιο να αποζητά την ειρήνη. Η δραματική αυτή κίνηση στο κωμικό πλαίσιο είναι γνήσια, ωστόσο είναι και ειρωνική, ή θεατρική, χωρίς αυτό να μειώνει την αυθεντικότητά της. Συστατικό στοιχείο της παράστασης η ειρωνεία, τροφοδοτεί την κριτική σκέψη όχι μόνο χωρίς να θίγει, αλλά αντίθετα αναδεικνύοντας τον τελετουργικό χαρακτήρα και την σοβαρότητα της θυσίας του Δικαιόπολι. Η πίστη του στην γιορτή είναι ουσιαστικά η πίστη στη δύναμη του θεάτρου, ως οδηγού επιβίωσης. Όπως εξηγεί ο Μουσικός:

(Φωνάζει) Βαράτε τα όργανα, βάλτε φωτιά στα τόπια! Ο Δικαιόπολις μαγειρεύει! Παίρνει το ματωμένο κρέας και το κάνει τροφή για την γιορτή! Αυθεντικός σαν έργο του δημιουργού του Ηθοποιός… και Είρωνας Είρωνας! Με το ματάκι παιχνιδιάρικο και με το κεφαλάκι πάνω στον μπάγκο του χασάπη! Έξω απ’αυτή την διαδικασία προς τον εορτασμό, όλα γίνονται για λόγους ανύπαρκτους.[[48]](#footnote-49)

Στην κεντρική σκηνή του έργου όπου ο Δικαιόπολις ζητά κουρέλια από τον Ευριπίδη προκειμένου να συγκινήσει το κοινό των Αχαρνέων στην απολογία του, το μασκάρεμα δεν καλύπτει, αλλά αποκαλύπτει καταστάσεις. Ο χαρακτήρας του συγγραφέα ως αυθεντία παραπέμπει στους προοδευτικούς πνευματικούς ταγούς της μεταπολίτευσης, τον Θεοδωράκη και τον Ρίτσο.[[49]](#footnote-50) Με περισσή ειρωνεία ο ήρωας εκλιπαρεί τον Ευριπίδη, «Δώσε μου … κανένα ‘καπνισμένο τσουκάλι’ να σε χαίρεται η μανούλα σου ‘που καθαρίζει φρέσκα φασολάκια’».[[50]](#footnote-51) Ο Σαββόπουλος εδώ δεν ειρωνεύεται τον Θεοδωράκη ή τον Ρίτσο, αλλά τις χρήσεις των μελοποιημένων ποιημάτων από τους κομματικούς καθοδηγητές. Μέσα στο κείμενο, ο Μουσικός επεξηγεί: «Όλη αυτή η σκηνή έχει παραξενιά. γιατί ο Δικαιόπολις ναι μεν ζητιανεύει τα τερτίπια και τα κουρέλια μιας γλώσσας αγαπητής στον Χορό για να συνεννοηθεί μαζί του, άμα τα ειρωνεύεται κιόλας.»[[51]](#footnote-52) Το μασκάρεμα δηλαδή δεν ανάγεται τόσο σε πονηριά για να γλυτώσει το κεφάλι του αλλά κυρίως αποκαλύπτει τις ιδεολογικές παρωπίδες του χορού. Άλλωστε όπως αναφέρεται στο κείμενο οι θεατές ξέρουν την αλήθεια, δηλαδή ότι ο Δικαιόπολις είναι μασκαρεμένος.[[52]](#footnote-53)

Πέρα από την απομυθοποίηση, το μασκάρεμα έχει και μια άλλη, σημαντικότερη λειτουργία: δίνει την δυνατότητα στον Δικαιόπολινα πληρώσει τα κενά του Χορού, μέσω του θεάτρου. Όταν τους αναφέρει, ευτράπελα,στην απολογία του, ότι αιτία του Πελοποννησιακού πολέμου ήταν τρεις πουτάνες, «μιλάει έτσι γιατί είναι ντυμένος τον Καραγκιόζ μπερντέ … Και συγκινείται ο Χορός, γιατί είναι ο δικός τους ο μπερντές, που κρατάει ακόμα λίγη λάμψη, απ’την παλιά, μεγάλη και επιβλητική ζωγραφιά».[[53]](#footnote-54) Παίζοντας Καραγκιόζη, ο Δικαιόπολις θυμίζει στο Χορό την σημασία της γιορτής, της κοινής παράδοσης, της κοινότητας, της συνεύρεσης, της γονιμότητας. Τι άλλο είναι ή μάλλον ήταν το θέατρο του Καραγκιόζη από μια υπέρλαμπρη γιορτή στην οποία συμμετείχαν και διαμόρφωναν από κοινού Καραγκιοζοπαίχτης και κοινό; Το μοίρασμα μιας κοινής παράδοσης έκανε δυνατή αυτή την γιορτή και παράλληλα ενίσχυε τους δεσμούς της κοινότητας. Παρόμοια λειτουργία κατά τον Σαββόπουλο είχε η γιορτή και στο θέατρο του Αριστοφάνη. Επιπλέον, το θέατρο Σκιών, όπως και η θεατρική δράση στους *Αχαρνής*, εφορμάται από το κενό ή την ένδεια, όπως επισημαίνει η χαρακτηριστική ρήση του Καραγκιόζη «θα φάμε θα πιούμε και νηστικοί θα κοιμηθούμε,» με την οποία ο Σαββόπουλος αναγγέλλει σε πρόλογο το έργο του.[[54]](#footnote-55) Οπότε μέσω της νεώτερης και πιο οικείας μορφής του λαϊκού θεάτρου σκιών, ο Μουσικός ανασταίνει τον Αριστοφάνη, αναδεικνύοντας τις επιτελεστικές και αρχετυπικές λειτουργίες της γιορτής.

Η ανθρωπολογική προσέγγιση της Αττικής κωμωδίας εντάσσεται βέβαια, στο μουσικό έργο, μέσα στο πλαίσιο της μπρεχτικής αφήγησης, όπου η αναφορά στον Δικαιόπολι γίνεται σε τρίτο πρόσωπο και σχολιάζεται. Αυτό όμως δεν κάνει την εορταστική ατμόσφαιρα ψυχρή και απόμακρη καθώς η μουσική και το τραγούδι την ζωογονούν ουσιαστικότατα. Επιπλέον η ερμηνεία του Μουσικού αναδεύει και συντηρεί το εορταστικό κλίμα. Η γνώριμη, βραχνή φωνή του Σαββόπουλου αλλά και η μίμηση του Καραγκιόζη στην ερμηνεία του Δικαιόπολι, δημιουργούσαν αυθόρμητα συνθήκες οικειότητας ανάμεσα στο κοινό και τον Μουσικό, στην οποία συνέβαλε και ο μικρός χώρος της μπουάτ. Άμεση και παιγνιώδης, η αφήγηση του Μουσικού γινόταν σε εξομολογητικό τόνο και δήλωνε την μεγάλη διάθεσή του να μοιραστεί με το κοινό, συνωμοτικά σχεδόν, τις παραινέσεις, την ειρωνεία, το γέλιο, την νοσταλγία. Ακούγοντας την αφήγηση του Σαββόπουλου, συγκρατούμε στην μνήμη τον μοναδικό τρόπο που λέει κάποιες φράσεις, και τις ταυτίζουμε απόλυτα μαζί του. Για παράδειγμα, στην ερώτηση, «Δηλαδή; Η γιορτή θ’αρχίσει με λιθοβολισμούς;» συγκρατούμε την έκπληξη, που συνοδεύει πληθωρικά η μουσική εκτέλεση με ένα βέλασμα.[[55]](#footnote-56) Αργότερα, δίνει έμφαση στο ότι ο Δικαιόπολις βάζει το κεφάλι του πάνω στον πάγκο του χασάπη, τονίζοντας μία μία τις συλλαβές. Μ’αυτό τον τρόπο, πέρα από την μεγάλη του γοητεία, ο σχολιασμός του Σαββόπουλου σωματοποιείται. Με οδηγό το σώμα, ο προβληματισμός ως προς την αναζήτηση της γιορτής εντάσσεται μέσα στην ίδια τη γιορτή, που διαμορφώνεται σταδιακά επί σκηνής και κορυφώνεται στο τέλος πανηγυρικά. Αντίστοιχα, η διδαχή στο έργο στηρίζεται τόσο σε ανθρωπολογικά όσο και σε μπρεχτικά μέσα. Ο εμβληματικός πολίτης που ενδιαφέρεται για την πόλη ωφελεί τους συμπολίτες του με δύο τρόπους. Πρώτον, δημιουργεί συνθήκες συμφιλίωσης με την γιορτή που στήνει επί σκηνής. Δεύτερον, η διαδικασία προς τον εορτασμό, όπως την εκφράζει ο Μουσικός τονίζει την σημασία της συζήτησης και της έκφρασης προσωπικής άποψης.Και οι δύο προσεγγίσεις πάντως στους μουσικούς Αχαρνής, η ανθρωπολογική και η μπρεχτική, είναι μορφές περφόρμανς όπου ο λόγος, με επιτελεστικό τρόπο, συνιστά δράση εδώ και τώρα: γειώνεται δηλαδή στο σώμα. Οπότε κατά βάθος οι δύο τρόποι διδαχής συμπίπτουν.[[56]](#footnote-57)

**Συμπεράσματα**

Κλείνοντας, ας δούμε πώς συγκρίνεται η παράσταση του Σαββόπουλου με τους *Αχαρνής* του Κουν.Τα δύο έργα έχουν κοινή πηγή, καθώς προσεγγίζουν τους *Αχαρνής* ως παλλαϊκή διονυσιακή γιορτή. Με αφετηρία τα ισχυρά επιτελεστικά στοιχειά στην παράσταση του Κουν, ο Σαββόπουλος ερμηνεύει τον Αριστοφάνη ως περφόρμανς, συνδυάζοντας την ανθρωπολογική ανάγνωση με μπρεχτικά στοιχεία. Χωρίς να αμφισβητείται, η καθολική, αρχετυπική γλώσσα του θεάτρου που προβάλει ο Κουν ιστορικοποιείται, με την ένταξη της διαδικασία εύρεσης των αρχέγονων πηγών της κωμωδίας μέσα στο έργο. Βασικό αισθητικό πρότυπο για την ανάσταση της αριστοφανικής γιορτής και στα δύο έργα είναι ο νεώτερος λαϊκός πολιτισμός ο οποίος εμπνέει με επιτυχία πρωτοποριακές αναζητήσεις της θεατρικότητας. Οι αναζητήσεις αυτές πιθανότατα απηχούν προσεγγίσεις της διεθνούς θεατρικής πρωτοπορίας των χρόνων του 60 και του 70 με καταβολές στον Αρτώ, ή στον Αρτώ σε συνδυασμό με τον Μπρεχτ και αξίζει να μελετηθούν και σ’αυτό το πλαίσιο.[[57]](#footnote-58) Σε ιδεολογικό επίπεδο, και στα δύο έργα η αισθητική αναζήτηση έχει και πολιτικό πρόσημο. Αναπλάθοντας τον παραδοσιακό ήρωα του θεάτρου σκιών, ο Κουν και ο Σαββόπουλος επεξεργάζονται πρότυπα συνειδητοποιημένου και χρήσιμου πολίτη στην νέα δημοκρατία της μεταπολίτευσης, τονίζοντας την σημασία αυτονομίας και ανεξαρτησίας της γνώμης. Η κοινωνική και πολιτική κριτική όμως διαφοροποιείται ανάλογα με τον χώρο όπου στήνεται η κάθε παράσταση. Στην εθνική σκηνή της Επιδαύρου η κριτική του Κουν στοχεύει την συντηρητική παράταξη που ήταν σχεδόν καθεστώς στην εξουσία του τόπου έως και την δεκαετία του 70, ενθαρρύνοντας τους πολίτες να ελέγχουν την κρατική αυθαιρεσία. Στον περιθωριακό χώρο αντικουλτούρας του Ρήγα η παράσταση του Σαββόπουλου ασκεί κριτική εκ των έσω στις προοδευτικές δυνάμεις που είχαν τα ηνία της πολιτισμικής έκφρασης στην μεταπολίτευση, διεκδικώντας για την πόλη μεγαλύτερη ειλικρίνεια και πνεύμα συναίνεσης, ώστε να κλείσει οριστικά ο κύκλος του εμφυλίου. Και οι δύο παραστάσεις τοποθετούν την πολιτική σε οντολογική βάση, ελέγχοντας, με τον τρόπο του Αριστοφάνη, την ευκολία του λόγου στο σώμα. Με αφετηρία το παρελθόν καλούν σ’ένα ελπιδοφόρο νέο ξεκίνημα, που από την σκοπιά του παρόντος, μας προβληματίζει και μάλλον μας μελαγχολεί.

**ΜΑΡΙΝΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ.** Πρόεδρος του Τμήματος Παραστατικών και Ψηφιακών Τεχνών, και Αναπληρώτρια Καθηγήτρια της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, η Μαρίνα Κοτζαμάνη έχει διδακτορικό και μεταπτυχιακό (M.A.) στη Θεατρολογία από το *GraduateSchool, CityUniversityNewYork*. Έχει επίσης σπουδάσει Γλωσσολογία και Φιλοσοφία στο MIT (M.Sc.) και στο *UniversityCollegeLondon* (B.A.). Ειδικεύεται στην ιστορία του θεάτρου και την παραστασιολογία. Μελέτες της σχετικά με το σύγχρονο θέατρο καθώς και την σκηνική ερμηνεία κλασικών έργων έχουν δημοσιευθεί σε διεθνώς αναγνωρισμένα ερευνητικά περιοδικά όπως το PAJ, το Theater /YaleSchoolofDrama και το TheatreJournal. Στα άρθρα τηςσυμπεριλαμβάνονται τα: “*Lysistrata* on Broadway” στοσυλλογικότόμο*Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, (De Gruter, 2014) και το “Under the starry night: Darkness, Community and Theatricality in Iannis Xenakis's *Mycenae Polytopon*” στο*Theatre in the Dark: Shadow, Gloom and Blackout in Contemporary Theatre, (*Bloomsbury, 2017). Πρόσφατα, η Κοτζαμάνη πήρε μια υποτροφία από το Κέντρο Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ, στην Ουάσιγκτον, για την ολοκλήρωση ενός βιβλίου της, σχετικά με την σκηνική ερμηνεία του Αριστοφάνη. Στα ενδιαφέροντά της συμπεριλαμβάνεται και η επιμέλεια εκθέσεων.

1. Όπως οι *Όρνιθες*, οι *Αχαρνής* αποθεώθηκαν από την κριτική και το κοινό στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Για παραστασιογραφία βλέπε ΔηώΚαγγελάρη (επιμ.),*Κάρολος Κουν*, Αθήνα: MIET, 2010, σ. 304. Για βίντεο της παράστασης βλέπε: <https://bit.ly/2QXW1n5>, επίσκεψη 10/3/18. [↑](#footnote-ref-2)
2. Για το κείμενο, καθώς και φωτογραφίες της παράστασης στο Ρήγα, βλέπε Διονύσης Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνηςπου γύρισε από τα θυμαράκια*, Θεσσαλονίκη: Επιλογή 1981. Ο Σαββόπουλος έχει ερμηνεύσει θεατρικά εκ νέου το έργο και σε άλλους χώρους, όπως το Μέγαρο Μουσικής, ως μέρος του *Σαββοράματος* (2000) και το Ηρώδειο, όπου η παράσταση είχε τίτλο, *Αριστοφάνους Αχαρνής.Τραγούδια για νέους κανταδόρους* (2011). Για βίντεο του Σαββοράματος βλέπε <https://bit.ly/2A9ZreW>, επίσκεψη 15/4/2018. Για μελέτες του έργου στην δευτερεύουσα βιβλιογραφίαβλέπε: Δημήτρης Καράμπελας, *Διονύσης Σαββόπουλος*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003, σ. 149-153. Gonda Van Steen, “Framing, Clowning and Cloning”, *Venon in Verse: Aristophanes in Modern Greece*, Princeton: Princeton University Press, σ. 219. [↑](#footnote-ref-3)
3. Διονύσης Σαββόπουλος, *«Αχαρνής» η σούμα 1963-2003*, Αθήνα: Ιανός 2003, σ. 198. [↑](#footnote-ref-4)
4. Γιάννης Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009*, Αθήνα: Πόλις 2013, σ. 97. ΒλέπεεπίσηςRichard Clogg, “The consolidation of democracy and the populist decade 1974-90” στο*A Concise History of Greece*, Cambridge: CUP, 1992, σ. 169-203. ΒλέπεεπίσηςΒ. Παναγιωτόπουλος (επιμ.),*Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τόμος Ι, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2003, για άρθρα ειδικών σχετικά με τις τέχνες κατά την μεταπολίτευση. [↑](#footnote-ref-5)
5. Δημήτρης Σπάθης, «Κάρολος Κουν. Η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης» στο *Από τον Χορτάτση στον Κουν. Μελέτες για το Νεοελληνικό Θέατρο*, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2015, σ. 781. Ελένη Βαροπούλου, «Κάρολος Κουν. Ο σκηνοθέτης-δάσκαλος» στο Καγγελάρη, ό.π. (σημ. 1), σ. 180. [↑](#footnote-ref-6)
6. Για την προσέγγιση του Κουν ως προς την υπόκριση, βλέπε Μάγια Λυμπεροπούλου, «Πρόβες και υποκριτική: το άλλο ήθος» και ΡένηΠιττακή, «Η μαθητεία άρχιζε μετά τη σχολή» στο Καγγελάρη, ό.π. (σημ. 1), σ. 84-103 και 110-113 αντίστοιχα. Βλέπε επίσης Σπάθης, ό.π. (σημ. 5), 756-790 καθώς και το βίντεο *Θέατρο Τέχνης. Μισός Αιώνας Αριστοφάνης*, ΕΤ 1, <https://bit.ly/2DPcuqO>, τελευταία επίσκεψη 5/5/18. [↑](#footnote-ref-7)
7. Βλέπε Ε. Βαροπούλου, «Ο Αριστοφάνης του Κάρολου Κουν … ένα σωματικό και ανθρωπολογικό όραμα» στο *Μισός Αιώνας Αριστοφάνης. Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν*, βιβλίο-πρόγραμμα της ομώνυμης παράστασης, Αθήνα: Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2004, Υπουργείο Πολιτισμού, σ. 10-12. Η προσέγγιση αυτή αντιδιαστέλλεται με βασικές μελέτες των *Αχαρνέων* του Κουν που επικεντρώνονται αποκλειστικά στην χρήση των λαϊκών στοιχείων και της ελληνικότητας στην παράσταση: Αικ. Αρβανίτη, «Οι Αριστοφανικές προσεγγίσεις του Καρόλου Κουν. Το παράδειγμα των *Ορνίθων* και των *Αχαρνέων*», *Φιλολογική* 75 (2001), σ. 19-28 και VanSteen, ό.π.(σημ. 2) σ. 174-179. Ως προς την αδογμάτιστη και νεωτερική αξιοποίηση της ελληνικότητας από τον Κουν, βλ. Σπάθης, ό.π. (σημ. 5), σ. 780-781. Βλέπε επίσης M. Kotzamani“GondaVanSteen, *VenominVerse ...*”, bookreview*, JournalofModernGreekStudies*, 18/2, (October 2000): σ. 453-455, για κριτικές παρατηρήσεις σχετικά με την ελληνοκεντρική ερμηνεία του αριστοφανικού έργου του Κουν από την VanSteen. [↑](#footnote-ref-8)
8. Βαροπούλου, ό.π.(σημ. 7). [↑](#footnote-ref-9)
9. Ευχαριστώ την κ. Γεωργία Σιδέρη, υπεύθυνη του Αρχείου του Θεάτρου Τέχνης, που διευκόλυνε την πρόσβασή μου σε υλικό σχετικά με την πρόσληψη των *Αχαρνέων*του Κάρολου Κουν. [↑](#footnote-ref-10)
10. Βλέπε και κείμενο του Κουν σχετικά με την ερμηνεία του έργου στο *Μισός Αιώνας Αριστοφάνης* … ό.π. (σημ. 7), σ. 73. [↑](#footnote-ref-11)
11. Frank Marcus, “Greek unorthodox”, εφ. *TheSundayTelegraph*, 29/5/1977. [↑](#footnote-ref-12)
12. Κωστούλα Μητροπούλου, «*Αχαρνής*. Μια παράσταση πανηγύρι», *Αντί* (Αρχείο Θεάτρου Τέχνης). [↑](#footnote-ref-13)
13. Σπύρος Παγιατάκης, «Πολύχρωμη ζωγραφιά και το μεράκι ενός τεχνίτη», εφ.*Απογευματινή* 31/7/1976, Patrick de Rosbo, “*Les Acharniens*. Aristophane àCopacabana”, εφ. *LeQuotidiendeParis* 5/7/1976, αντίστοιχα. [↑](#footnote-ref-14)
14. Marcus, ό.π. (σημ. 11). Για αναφορές στον Καραγκιόζη ως προς την ερμηνεία του Λαζάνη, βλ. π.χ. Τάσος Λιγνάδης «*Αχαρνής* και Θέατρο Σκιών», *Επίκαιρα*, 5/7/1977, Παγιατάκης, ό.π. (σημ 13), Στ. Δρομάζος, «Αριστοφάνη: *Αχαρνής*», εφ. *Καθημερινή*, 24/8/1976. [↑](#footnote-ref-15)
15. ClaudeBaignères “*LesAcharniens*”, εφ. *LeFigaro* 4/7/1976. [↑](#footnote-ref-16)
16. Μπάμπης Κλάρας, «*Αχαρνής*», εφ. *Βραδυνή*, 28/7/1976. [↑](#footnote-ref-17)
17. Ν. Ι. Ζακόπουλος, «*Αχαρνής* Θέατρο Τέχνης», εφ. *Βραδυνή*, 2/8/1976. [↑](#footnote-ref-18)
18. Ν. ΦενέκΜικελίδης, «*Αχαρνής*Αριστοφάνη», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 29/7/1976. [↑](#footnote-ref-19)
19. Για αναφορές σε κριτικές βλ. ό.π. (σημ. 14). Επίσης, βλ. Αρβανίτη (ό.π. σημ. 7) και VanSteen(ό.π. σημ. 2). Η κρατούσα άποψη είναι ότι ο Κουν εισάγει στοιχεία από τον Καραγκιόζη στις αριστοφανικές του παραστάσεις, κατά την μεταπολίτευση, με τους *Αχαρνής*. Ωστόσο, επιδράσεις από το Θέατρο Σκιών υπάρχουν ήδη το 1962 στους *Όρνιθες*και καθορίζουν την ερμηνεία του έργου. Βλ.M. Kotzamani, “KarolosKoun, Karaghiozisandthe*Birds*. AristophanesasPopularTheater”, στοRobb, David (ed.),*ClownsFoolsandPicaros*, AmsterdamandNewYork: Rodopi, 2007**.** [↑](#footnote-ref-20)
20. ΌπωςαναφέρεταιστιςκριτικέςαλλάκαιστοVanSteenό.π. (σημ. 2) σ. 175, οΛαζάνηςείχεερμηνεύσειτονρόλοτουΚαραγκιόζηκαιστο*ΟΚαραγκιόζηςπαραλίγοΒεζύρης*τουΓ. Σκούρτη (ΘέατροΤέχνης, 1973). [↑](#footnote-ref-21)
21. Δρομάζος, ό.π. (σημ. 14). [↑](#footnote-ref-22)
22. P. Stothard, “GreekArtTheatre”,*PlaysandPlayers*, (Ιούλιος1977), ΑρχείοΘεάτρουΤέχνης. Βλέπε επίσης τις παρατηρήσεις του Δρομάζουως προς την υπόκριση του Λαζάνη: «εύστροφος σαν λαϊκός ρήτορας … πείθει τις μάζες … με ανθρώπινη ζεστασιά στις ζωικές εκρήξεις του» (ό.π. σημ. 14). [↑](#footnote-ref-23)
23. Για εκτενέστερο σχολιασμό βλέπε Αρβανίτη, ό.π. (σημ. 7), σ. 26. [↑](#footnote-ref-24)
24. Με βάση το βίντεο της παράστασης, συμφωνώ με τον Stothard, που εκτιμά ότι ο Κουγιουμτζής είναι «υπερφίαλος και καθόλου πειστικός» ως κορυφαίος του Χορού, αραιώνοντας την δραματική ένταση του έργου» ό.π. (σημ. 22). [↑](#footnote-ref-25)
25. Εξαίρεση αποτελούν ο Δρομάζος, του οποίου η άποψη παρατίθεται πιο πάνω, ο Τ. Λιγνάδης(ό.π., σημ. 14), που αναφέρεται, με αφορμή την παράσταση, στην «αντικαθεστωτική φύση» της Αττικής κωμωδίας, και ο (ανώνυμος) κριτικός του *Ριζοσπάστη*, που θεωρεί ότι η παράσταση συνιστά κοινωνικό λειτούργημα και αναδεικνύει, μεταξύ άλλων, την ταξική διαστρωμάτωση της κοινωνίας, κατά την αρχαιότητα και σήμερα στο «*Αχαρνής* με το Θέατρο Τέχνης», εφ.*Ριζοσπάστης* 24/7/1976. [↑](#footnote-ref-26)
26. Σαββόπουλος, «*Αχαρνής*» ό.π. (σημ. 3) σ. 198. [↑](#footnote-ref-27)
27. Βλέπε κατατοπιστικές επεξηγήσεις στο Διονύσης Σαββόπουλος «Αντιφώνηση –Η Μουσική των λέξεων ‘γεννήθηκα στη Σαλονίκη’» στο <https://bit.ly/2OYglCI>, τελευταία επίσκεψη 6/7/18. Για τον Σαββόπουλο ως τραγουδοποιό βλέπε επίσης: Γ. Μ. Καλλιόρης, «Ένας τραγουδιστής» στο Σαββόπουλος, *«Αχαρνής» η σούμα 1963-*2003, ό.π. (σημ. 3), σ. 49-53. D. Papanikolaou, Chapter 3, *SingingPoets. Literature and Popular Music in France and Greece*, London: Legenda, 2007, σ. 101-156.Κ. Μπλιάτκας, «Η αφήγηση του Νίκου Παπάζογλου», στο *Διονύσης Σαββόπουλος Υπόγεια Διαδρομή*, Θεσσαλονίκη: Ιανός, σ. 153-157. [↑](#footnote-ref-28)
28. Για την αξιοποίηση των δημοτικών τραγουδιών και γενικότερα της λαϊκής παράδοσης από τον Σαββόπουλο βλέπε: Κ. Κορνέτης, «Οι πολιτισμικοί πόλεμοι στο πεδίο της μουσικής» και «Επινοώντας εκ νέου την παράδοση» στο *Τα παιδιά της δικτατορίας*, Αθήνα: Πόλις, 2015, σ. 382-396 και 396-402 αντίστοιχα.E. Kallimopoulou, “Dimotikoduringthejunta: statusanduses”, στο*Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, London: Routledge, 2009, σ. 17-23. [↑](#footnote-ref-29)
29. Βλ. Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Τραγούδι και Πολιτική. Στρατευμένη τέχνη και ανάδυση της ατομικότητας» και Γιώργος Τσάμπρας, «Το ελληνικό τραγούδι 1974-2000» στο Παναγιωτόπουλος, ό.π. (σημ. 4), σ. 265-274 και 259-264 αντίστοιχα. [↑](#footnote-ref-30)
30. Εκτός από τους μουσικούς *Αχαρνής* που εγκαινιάζουν την ενασχόληση του Σαββόπουλου με τον Αριστοφάνη, ο καλλιτέχνης έχει επίσης συνθέσει μουσική για την παράσταση *Πλούτος*, σε σκηνοθεσία ΛούκαΡονκόνι στην Επίδαυρο (Εθνικό Θέατρο, 1985). Επιπλέον, έχει ο ίδιος σκηνοθετήσει παράσταση του *Πλούτου* στην Επίδαυρο (2013). Επιπλέον, το τραγούδι «Ο κος Σαββόπουλος θερμά ευχαριστεί» είναι μια πνευματώδης ανάπλαση της σκηνής, όπου ο Δικαιόπολις επισκέπτεται τον Ευριπίδη, από τους *Αχαρνής* (Σαββόπουλος, *«Αχαρνής» η σούμα 1963-*2003, ό.π. (σημ. 3), σ. 352-353). [↑](#footnote-ref-31)
31. Ο πρώτος που προσεγγίζει τους *Αχαρνής* του Σαββόπουλου ως «θεατρικό δρώμενο» πρέπει να είναι ο Κ. Γεωργουσόπουλος στην θεατρική κριτική, «Ο άλλος Δικαιόπολις», εφ.*Το Βήμα*, 27/4/1977. Η κριτική αναδημοσιεύεται στο Σαββόπουλος, *«Αχαρνής» η σούμα 1963-*2003, ό.π. (σημ. 3), σ. 195-197. [↑](#footnote-ref-32)
32. Βλέπε την εξαιρετικά κατατοπιστική συνέντευξη του Σαββόπουλου στον Περικλή Γρίβα στο Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, ό.π. (σημ. 2), σ. 9-23. [↑](#footnote-ref-33)
33. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, ό.π. (σημ. 2), σ. 12-13. [↑](#footnote-ref-34)
34. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, ό.π. (σημ. 2), σ. 43-45 και 63 αντίστοιχα. [↑](#footnote-ref-35)
35. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, ό.π. (σημ. 2), σ. 31. Βλ. επίσης σ. 27. [↑](#footnote-ref-36)
36. Διονύσης Σαββόπουλος, «Τόσα χρόνια ντιριντάχτα μας οδήγησαν σε αδιέξοδο» συνέντευξη του Δ.Σ. στον Γ. Σκίντσα, εφ.*Το Βήμα* 18/9/2011, <https://bit.ly/2r1O58K>, τελευταία επίσκεψη 12/2/2018. Βλ. και «Συνέντευξη για το 1-1-4» στο Κ. Μπλιάτκας*Διονύσης Σαββόπουλος Υπόγεια Διαδρομή,* ό.π. (σημ. 27), σ. 234-239. [↑](#footnote-ref-37)
37. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, ό.π. (σημ. 2), σ. 13. [↑](#footnote-ref-38)
38. Βλ. Δημήτρης Καράμπελας, “*HappyDay*”, στο Σαββόπουλος,*«Αχαρνής» η σούμα 1963-*2003, ό.π. (σημ. 3), σ. 175-177. [↑](#footnote-ref-39)
39. Για τον κεντρικό ρόλο του κενού στο έργο του Σαββόπουλου συνολικά, βλέπε: D. Papanikolaou, Chapter 3, *SingingPoets* (ό.π., σ. 27). Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ρεζέρβα για τα Χριστούγεννα» στο Σαββόπουλος, *«Αχαρνής» η σούμα 1963-*2003, ό.π. (σημ. 3), σ. 227-230. Ο Μαρωνίτης συσχετίζει το κενό, ως αφετηρία για την παραγωγή έργου στον Σαββόπουλο, με το φτωχό θέατρο του Καραγκιόζη. Βλ. και σχετικό σχόλιο του Σαββόπουλου για τον Καραγκιόζη που «υπάρχει απ’τις τρύπες του» στο Σαββόπουλος,*ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 15-16. [↑](#footnote-ref-40)
40. Για παράδειγμα, όπως οι συναλλαγές του Δικαιόπολι στην αγορά του με τον Μεγαρίτη, τον Βοιωτό και την Κουμπάρα, Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 63-67. [↑](#footnote-ref-41)
41. Π.χ. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2) σ. 31, 35 και 41.Τα σκίτσα στα πανιά ήταν του Α. Κυριτσόπουλου. [↑](#footnote-ref-42)
42. Π.χ. βλέπε ΜπέρτολτΜπρεχτ, *Οι Διάλογοι από την αγορά του χαλκού*, μτφ. Α. Γλυτζουρής – Θ. Σαρηγιάννη, Αθήνα: Δωδώνη, 2000, σ. 86-87. [↑](#footnote-ref-43)
43. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 69-75. [↑](#footnote-ref-44)
44. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 73. [↑](#footnote-ref-45)
45. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 75. [↑](#footnote-ref-46)
46. Το 1973 ο Σαββόπουλος είχε παρουσιάσει την περφόρμανς*Θίασος Σκιών*, σε συνεργασία με τους Ευγένιο Σπαθάρη, Λάκη Παπαστάθη και Α. Κυριτσόπουλο, απ’όπου προέκυψε το γνωστό τραγούδι «Σαν τον Καραγκιόζη». Βλ.Σαββόπουλος*ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 16. [↑](#footnote-ref-47)
47. Σαββόπουλος, «Τόσα χρόνια ντιριντάχτα μας οδήγησαν σε αδιέξοδο» (ό.π. σημ. 36).Στο ίδιο πνεύμα, ο Γεωργουσόπουλος βρίσκει ότι ο Δικαιόπολις του Σαββόπουλου έχει ομοιότητες με τους «δια Χριστόνσαλούς» ή με τον Διογένη τον Κυνικό («Ο άλλος Δικαιόπολις», ό.π. σημ. 31), σ. 196. Παράφορο πάθος αυτοθυσίας, χωρίς την ειρωνεία, διακρίνει και ο Καράμπελας στον Δικαιόπολι του Σαββόπουλου, (*Διονύσης Σαββόπουλος*,ό.π. σημ. 2), σ. 150. [↑](#footnote-ref-48)
48. Σαββόπουλος,*ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 57. [↑](#footnote-ref-49)
49. Στη συνοπτική και απορριπτική της ανάλυση των μουσικών *Αχαρνέων*, η VanSteen αναφέρει ότι η εξαιρετική δημοτικότητα του έργου οφειλόταν στις «υβριστικές επιθέσεις» του Σαββόπουλου στον Ρίτσο και τον Θεοδωράκη. Με κυνική διάθεση, ο Σαββόπουλος χλευάζει, κατά την ερευνήτρια, την ιδεολογία της αριστερής στράτευσης εναντίον της χούντας, παρόλο που και ο ίδιος είχε συνταχθεί με αυτήν. VanSteen(*Venon in Verse: Aristophanes in Modern Greece*, ό.π. σημ. 2) σ. 219. [↑](#footnote-ref-50)
50. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*,(ό.π. σημ. 2), σ. 45. [↑](#footnote-ref-51)
51. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 43. [↑](#footnote-ref-52)
52. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 45. [↑](#footnote-ref-53)
53. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 47. [↑](#footnote-ref-54)
54. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 31.Για τη σχέση του Σαββόπουλου με το Θέατρο Σκιών, βλ.επίσηςσημ. 39. [↑](#footnote-ref-55)
55. Σαββόπουλος, *ο αριστοφάνης που γύρισε από τα θυμαράκια*, (ό.π. σημ. 2), σ. 31. [↑](#footnote-ref-56)
56. Βλέπε και Μαρωνίτης, «Ρεζέρβα για τα Χριστούγεννα» (ό.π. σημ. 39), σ. 230 για την επιτελεστική λειτουργία της γλώσσας στο έργο του Σαββόπουλου, με παράδειγμα από το τέλος των μουσικών*Αχαρνέων*. [↑](#footnote-ref-57)
57. Για παράδειγμα οι *Αχαρνής* του Κουν έχουν αναλογίες με την *Τριλογία ελληνικών έργων* (*TrilogyofGreekPlays,* LaMama 1974) του Αντρέ Σερμπάν (AndreSerban) ή τους *Ατρείδες* της ΑριάνΜνουσκίν (1990-1993), ως προς την αξιοποίηση αρχέγονων τελετουργικών στοιχείων στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος, με καθολικό υπόβαθρο. Ως περφόρμανς που συνδυάζει μπρεχτικές με ανθρωπολογικές αναζητήσεις, *οι Αχαρνής* του Σαββόπουλου είναι άμεσα συγκρίσιμοι με το *Διόνυσος 69* (1969) του Ρ. Σέκνερ (RichardSchechner). [↑](#footnote-ref-58)