ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

ΤΟΜΟΣ **13/2**
VOLUME **13/2**

PARABASIS

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

ΑΘΗΝΑ 2015

ΕΞΩΦΥΛΛΟ
H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*,
τόμ. 6: *Romantik*, σ. 32.

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Τόμος 13/2 Volume 13/2

Παράβασις· τοῦτο λέγεται παράβασις, ἅπερ ἔλεγον ἐπιστρέφοντες οἱ χορευταὶ πρὸς τοὺς θεωμένους. ἔστι δὲ ὁ τρόπος, ὅταν καταλιπὼν τὰ ἑξῆς τοῦ δράματος ὁ ποιητὴς συμβουλεύῃ τοῖς θεωμένοις ἢ ἄλλο ἐκτὸς λέγῃ τι τῆς ὑποθέσεως. Παράβασις δὲ λέγεται, ἐπειδὴ ἀπήρτηται τῆς ἄλλης ὑποθέσεως, ἢ ἐπεὶ παραβαίνει ὁ χορὸς τὸν τόπον. ἐστᾶσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες· ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἑστῶτες καὶ πρὸς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται.

ΛΕΞΙΚΟΝ ΣΟΥΔΑΣ

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Τόμος 13/2

Volume 13/2

Δ. ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ — D. ANASTASIADI
Ν. ΒΑΓΕΝΑΣ — N. VAYENAS
Ε. ΒΕΛΕΓΡΑΚΗ — E. VELEGRAKI
Κ. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ — K. GEORGIADI
Β. ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ — B. GEORGOPOULOU
Μ. ΔΗΜΑΚΗ-ΖΩΡΑ — M. DIMAKI-ZORA
Α. ΔΗΜΟΣΘΕΝΟΥΣ — A. DIMOSTHENOUS
ΓΡ. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ — GR. IOANNIDIS
Φ. Ι. ΚΑΚΡΙΔΗΣ — F. I. KAKRIDIS
Κ. ΚΑΡΑΣΑΒΒΙΔΗΣ — K. KARASAVVIDIS
Κ. ΚΟΥΡΜΟΥΛΑΚΗΣ — K. KOURMOULAKIS
Ι. Μ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΚΟΣ — I. M. KONSTANTAKOS
Τ. ΝΕΟΦΥΤΟΥ — T. NEOFYTOU
Κ. ΠΕΤΡΑΚΟΥ — K. PETRAKOU
Γ. Π. ΠΕΦΑΝΗΣ — G. P. PEFANIS
Β. ΠΟΥΧΝΕΡ — W. PUCHNER
ΧΡ. ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ — CHR. STAMATOPOULOU-VASILAKOU
Α. Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ — A. G. CHOTZAKOGLOU
ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ — BOOK REVIEWS
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ — SUMMARIES
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ — THE AUTHORS OF THE VOLUME
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ — DISSERTATIONS

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΑΘΗΝΑ 2015

NATIONAL AND KAPODISTRIAN UNIVERSITY OF ATHENS
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES
ATHENS 2015

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ
Επιστημονικό Περιοδικό
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντακτική Επιτροπή
Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Αλεξία Αλτουβά, Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Ιωσήφ Βιβιλάκης, Κωνστάντζα Γεωργακάκη, Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Γρηγόρης Ιωαννίδης, Άννα Καρακατσούλη, Πλάτων Μαυρομούστακος, Κυριακή Πετράκου, Γιώργος Π. Πεφάνης, Βάλτερ Πούχνερ, Ιωάννα Ρεμεδιάκη, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Εύα Στεφανή, Μάνος Στεφανίδης, Ευανθία Στιβανάκη, Άννα Ταμπάκη, Σοφία Φελοπούλου

Διευθυντής: Βάλτερ Πούχνερ
Επιμελητής έκδοσης: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη

Διεύθυνση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Φιλοσοφική Σχολή
Πανεπιστημιούπολη Ιλισίων
15784 Αθήνα

Η *Παράβασις* δημοσιεύει μόνο επιστημονικές μελέτες που προάγουν με τρόπο σαφή συγκεκριμένα θέματα της θεατρολογικής έρευνας, κυρίως γύρω από την ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου.
Αποστολή χειρογράφων και βιβλιοκρισιών στην παραπάνω διεύθυνση και στην ηλεκτρονική διεύθυνση wpochn@theatre.uoa.gr (καθ. Βάλτερ Πούχνερ).

Η έκδοση πραγματοποιείται με την οικονομική ενίσχυση του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη

© Copyright: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Σελιδοποίηση - Εκτύπωση: «Στοιχειάγρα» Αφοί Εμμ. Παπαδάκη ΕΠΕ, τηλ.: 210 3631298

PARABASIS
Journal of the Department of Theatre Studies of the
National and Kapodistrian University of Athens

Editorial Board
Minas I. Alexiadis, Alexia Altouva, Kaiti Diamantakou-Agathou, Spyros A. Evangelatos, Sofia Felopoulou Konstantza Georgakaki, Grigoris Ioannidis, Anna Karakatsouli, Platon Mavromoustakos, Kyriaki Petrakou, George P. Pefanis, Walter Puchner, Ioanna Remediaki, Chrysothemis Stamatopoulou-Vassilakou, Eva Stefani, Manos Stefanidis, Evanthia Stivanaki, Anna Tabaki, Gogo K. Varzelioti, Iosif Vivilakis

Director: Walter Puchner
Editor: Gogo K. Varzelioti

Address: Department of Theatre Studies
Faculty of Philosophy
University Campus
15784 Athens

Parabasis publishes only scientific articles promoting in a definite way concrete research topics concerning the area of history and theory of theatre and drama.
Contributions and reviews in English, French, German and Italian should be sent to the above address and the electronic address wpochn@theatre.uoa.gr (prof. Walter Puchner).

The edition performed with the financial support of the Foundation Kostas and Eleni Ourani

© Copyright: Department of Theatre Studies of the
National and Kapodistrian University of Athens

Pagination - Printing: Papadakis Bros LTD, tel.: 210 3631298

ISSN 2241-7001

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΦΥΣΗ

Πρόλογος 11

Δήμητρα Αναστασιάδη,
Τι συμβαίνει στην αρχαία τραγωδία όταν οι μητέρες μιμούνται τη γη..... 15

Βάλτερ Πούχνερ,
Η έννοια της φυσικότητας στις θεωρίες υποκριτικής του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού 31

Ανθούλλης Δημοσθένους,
Η σημασία των ήχων της φύσης στο θεατρικό έργο του Τένεσι Ουίλιαμς *Ορφέας στον Άδη*: οι σκηνοθετικές οδηγίες του συγγραφέα..... 43

Ιωάννης Κωνσταντάκος,
Όταν ο Κρόνος συνάντησε τη Γη. Ο αρχαίος κοσμολογικός μύθος στη *Βιοχημεία* του Παύλου Μάτεσι 57

Ελένη Βελεγράκη,
Πτυχές του θεάτρου και της φύσης στη δραματουργία του Β. Ζιώγα: *Από το Προξενιό της Αντιγόνης* ώς τις *Χρωματιστές γυναίκες*..... 75

Τάνια Νεοφύτου,
Η *Γκόλφω* του Σπ. Περεσιάδη και οι σκηνικές αναζητήσεις του Σίμου Κακάλα και του Νίκου Καραθάνου: φύση, φως και σκότος 93

ΜΕΛΕΤΕΣ

Γιώργος Π. Πεφάνης,
Φιλοσοφίες της σκηνής / σκηνές της φιλοσοφίας. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας 109

Βάλτερ Πούχνερ,
Ο σκηνικός πληθυσμός της νεοελληνικής δραματουργίας και η δηλωτική λειτουργικότητα των ονομάτων 133

Νάσος Βαγενάς,
Θέατρο και εθνική προοπτική. Ένα λανθάνον κριτικό κείμενο του Κάλβου 143

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου,
Το θέατρο στην ελληνόφωνη εκπαίδευση της Σμύρνης (19ος αιώνας-1922).... 167

Κωνσταντίνα Γεωργιάδη,
Οι κωμωδίες του Σαίξπηρ στο Βασιλικό Θέατρο (1901-1908)

στο πλαίσιο της προσπάθειας ανανέωσης του ελληνικού δραματολογίου με το παραμυθόδραμα και το συμβολισμό 181

Κώστας Κουρμουλάκης,
Ο σκηνογράφος Θεόδωρος Αρμενόπουλος και η αυλαία *Αι Νύμφαι ακούουσαι τον Ορφέα* του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά 201

Ανθή Χοτζάκογλου,
Συστήνοντας τον διεθνή Σπύρο Μοσχογιάννη, Αιγυπτιώτη καλλιτέχνη των Κουκλοθεάτρου, Θεάτρου Σκιών και Θεάτρου 219

ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Κυριακή Πετράκου,
Τα άγνωστα έργα του Γιώργου Θεοτοκά..... 239

Βαρβάρα Γεωργοπούλου,
Το κλειδί της ευτυχίας, μια κεφαλονίτικη ηθογραφία της Παυλίνας Πετροβάτου 367

Μαρία Δημάκη-Ζώρα,
«Μία ακόμη άνθρωπος» στη δραματουργία της Ζωής Καρέλλη: Το αδημοσίευτο θεατρικό έργο *Μαρία*..... 433

Κώστας Καρασαββίδης,
Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου, *Η ζωή συνεχίζεται* (1941): μια επιθεώρηση από την εποχή της Κατοχής..... 477

Γρηγόρης Ιωαννίδης,
Τα Παιδιά: Το πρώτο «θέατρο-ντοκουμέντο» της ελληνικής δραματουργίας. Συμβολή στη μελέτη της πρωτοπορίας στο ελληνικό θέατρο της δικτατορίας..... 563

ΔΙΑΦΟΡΑ

Φάνης Κακριδής,
Φραγκορωμέϊκα ή ο ανελλήνιστος Ηρώδης 593

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ
(Βάλτερ Πούχνερ)

Αρχαιότητα

♦ Anastasia-Erasmia Peponi (ed.), *Performance and Culture in Plato's* Laws, Cambridge etc., Cambridge University Press 2013. 599
♦ Dan Curley, *Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre*, Cambridge, Cambridge Univ. Press 2013..... 604
♦ Άντρη Χ. Κωνσταντίνου – Ιωάννη Χατζηκωστή (επιμ.), *Το αρχαίο θέατρο στην Κύπρο. Πρακτικά συνεδρίου*, Λευκωσία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου 2013..... 608

Ελληνικό θέατρο των νεωτέρων χρόνων

♦ Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο / Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης, *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια (1930-1941)*. Κείμενα: Δημήτρης Σπάθης, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, Κώστας Γεωργουσόπουλος, Αντιγόνη Μανασσή, Αθήνα 2013. 610

♦ Κωνστάντζα Γεωργακάκη, *1894-2014. Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Αθήνα, Εκδόσεις Polaris 2013 613

♦ Γιώργος Βλάχος (επιμ.), *Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ού αιώνα για το Λυρικό Θέατρο και άλλες Παραστατικές Τέχνες, 27-29 Μαρτίου 2009 Μέγαρο Μουσικής Αθήνων, Πρακτικά Συνεδρίου*, Αθήνα, Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής / Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» 2009 617

♦ Γιώργος Βοζίκας (επιμ.), *Λαϊκός πολιτισμός και έντεχνος λόγος (ποίηση – πεζογραφία – θέατρο). Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου (Αθήνα, 8-12 Δεκεμβρίου 2010) και Πρακτικά Συμποσίου Ζαχαρίας Παναντωνίου (Αθήνα, 12 Δκεμβρίο 2010)*, 3 τόμ., Αθήνα, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών 2013 (Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας 30) 620

♦ Θανάσης Ν. Καραγιάννης, *Σχολικό Θέατρο (1871-1974). Πρόλογοι Θεατρικών Έργων & Σχολικών Γιορτών. 140 Κείμενα με αισθητικό, ιστορικό, παιδαγωγικό και εκπαιδευτικό περιεχόμενο*, Αθήνα, εκδόσεις Πάραλος 2013 622

♦ Ιωσήφ Βιβιλάκης, *Το κήρυγμα ως performance. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο*, Αθήνα, εκδόσεις Αρμός 2013 624

♦ Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη – Κώστας Γ. Τσικνάκης (επιμ.), *Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου*, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών/ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Μουσείο Μπενάκη 2013 628

Θεωρία, αισθητική, εισαγωγές

♦ Erika Fischer-Lichte, *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μετάφραση Νατάσα Σιουζουλή, εισαγωγή & επιστημονική εποπτεία Πλάτων Μαυρομούστακος, Αθήνα, εκδόσεις Πατάκη 2012..... 632

♦ Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einleitung* [Τελεστικότητα. Μια εισαγωγή], Bielefeld, transcript 2012 (^{2}2013)..... 635

♦ Christopher B. Balme, *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές*, Μετάφραση Ρωμανός Κοκκινάκης και Βίκυ Λιακοπούλου, Αθήνα, Πλέθρον 2012 643

♦ Walter Benjamin, *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, Πρόλογος – μετάφραση – σχόλια Αντώνης Οικονόμου, επίμετρο Jürgen Habermas, Αθήνα, Πλέθρον 2013 644

♦ Γιώργος Π. Πεφάνης, *Περιπέτειες της Αναπαράστασης. Σκηνές της Θεωρίας ΙΙ*, Αθήνα εκδόσεις Παπαζήση 2013, σελ. 572, ISBN 978-960-02-2831-1.
Γιώργος Π. Πεφάνης, *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας ΙΙΙ*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2013, σελ. 398..... 647

♦ Σάββας Πατσαλίδης, *Θεατρικές παρεμβάσεις*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2013 654

♦ Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου (επιμ.), *Κουκλοθέατρο. Το θέατρο της εμψύχωσης. Διεπιστημονικές αναγνώσεις / Καλλιτεχνικές συναντήσεις*, Αθήνα, Αιγόκερως 2012..... 657

Θέατρο Ευρώπης και Αφρικής

♦ Andreas Kotte, *Theatergeschichte. Eine Einführung* [Ιστορία θεάτρου. Μια εισαγωγή], Köln/Weimar/Wien, Böhlau 2013 661

♦ Erika Fischer-Lichte, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου. 1. Από την Αρχαιότητα στους Γερμανούς Κλασικούς, 2. Από το Ρομαντισμό μέχρι σήμερα*, μετάφραση του πρώτου τόμου Γιάννης Καλιφατίδης, μετάφραση του δεύτερου τόμου Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα, Πλέθρον 2012 671

♦ *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 58 (2013) 679

♦ *Shakespeare Made French. Four Plays by Jean-François Ducis*, Translated by Marvin Carlson, New York, Martin E. Segal Theatre Center Publications 2012 681

♦ Kahlid Aminde – Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, Basingstoke, Palgrave Macmillan 2012 (Studies in International Performance) 683

♦ *Theatre from Medieval Cairo. The Ibn Dāniyāl Trilogy.* Translated and edited by Safi Mahfouz and Marvin Carlson. *The Shadow Spirit, The Amazing Preacher and the Stranger, The Love-Stricken One and the Lost One Who Inspires Passion*, New York, Martin E. Segal Theatre Center 2013 688

♦ Δημήτρης Φίλιας – Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου – Αντιγόνη Βλαβιανού – Χριστίνα Οικονομοπούλου (επιμ.), *Πολύχρωμες ψηφίδες. Γαλλοφωνία & Πολυπολιτισμικότητα*, Αθήνα, εκδόσεις Γρηγόρη 2013 696

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ / SUMMARIES 701

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ 709

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ 717

Ελένη Γεωργίου,
Οι σκηνοθεσίες των έργων του Luigi Pirandello στην ελληνική σκηνή από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως το τέλος του 20ού αιώνα 717

Μαρία Παναγιωτοπούλου,
Το θεατρικό έργο του Παύλου Νιρβάνα 718

Μαρία Σεχοπούλου,
Η πρόσληψη του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα (Μεταφράσεις – παραστάσεις) 719

Ελένη Τιμπλαλέξη,
Αναλογικά και ψηφιακά παιχνίδια ρόλων: Η μαθησιακή και θεατρική διάσταση 720

ΤΑΝΙΑ ΝΕΟΦΥΤΟΥ

Η *ΓΚΟΛΦΩ* ΤΟΥ ΠΕΡΕΣΙΑΔΗ ΚΑΙ ΟΙ ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΙΜΟΥ ΚΑΚΑΛΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΚΑΡΑΘΑΝΟΥ: ΦΥΣΗ, ΦΩΣ ΚΑΙ ΣΚΟΤΟΣ

Η *Γκόλφω* του Σπύρου Περεσιάδη είναι ένα πεντάπρακτο δραματικό ειδύλλιο που εκτυλίσσεται στη φύση, σε ένα αγροτικό τοπίο, όπου περιγράφονται ειδυλλιακές σκηνές ενός βουκολικού κόσμου: δυο φτωχοί νέοι, η Γκόλφω και ο Τάσος, δίνουν όρκο αγάπης «παρά τα Αροάνεια όρη των Καλαβρύτων», κοντά στο Χελμό.[1] Ο Κίτσος, ο ανιψιός του αρχιτσέλιγκα, ζητά από τη Γκόλφω να τον παντρευτεί, όμως εκείνη αρνείται. Τότε, ο Κίτσος στέλνει προξενητή το θείο του στον Τάσο και του προτείνει να παντρευτεί την κόρη του, τη Σταυρούλα που έχει μεγάλη προίκα. Ο Τάσος αψηφά τον όρκο του και δέχεται να παντρευτεί την πλούσια νέα. Όταν μετανιώνει είναι ήδη πολύ αργά. Η Γκόλφω που έχει πάρει δηλητήριο πεθαίνει στην αγκαλιά του και εκείνος αυτοκτονεί δίπλα της. Το μελόδραμα του Περεσιάδη, με την αισθητική της φουστανέλας και τη γραφικότητα του χωριού και του λόγγου, γνώρισε μεγάλη επιτυχία, ταυτίστηκε με την ελληνική παράδοση και ταυτότητα και χάραξε μια μακρά επιτυχημένη πορεία, ώστε να θεωρείται ένα από τα δημοφιλέστερα έργα του νέου ελληνικού λαϊκού θεάτρου. Ο Βάλτερ Πούχνερ σημειώνει ότι «δεν είναι υπερβολή να πούμε πως η ιστορία της πρόσληψης ανέδειξε το αισθηματικό ρομάντζο των λαϊκών σκηνών στα τέλη του 19ου αιώνα σε σύμβολο του ελληνισμού και της Ελληνίδας».[2]

Παρά τη μακρόχρονη επιτυχημένη πορεία της *Γκόλφως*, το έργο του Περεσιάδη, στον 21ο αιώνα, με το σύγχρονο αστικό τρόπο ζωής και την παγκοσμιοποίηση, τείνει να θεωρείται ξεπερασμένο και ισοδύναμο του «φολκλόρ». Ωστόσο, τα τελευταία χρόνια η *Γκόλφω* επανήλθε στο προσκήνιο με τις παραστάσεις δύο σκηνοθετών που έδωσαν πνοή στο δραματικό ειδύλλιο και το απάλλαξαν από την ηθογραφία και το μελόδραμα, ανοίγοντας εκ νέου συζητήσεις για το σύγχρονο ανέβασμα του βουκολικού έργου. Ο ένας σκηνοθέτης είναι ο Σίμος Κακάλας και η εταιρεία θεάτρου «Χώρος» που παρουσίασαν, όχι τυχαία, σε σημαντικές χρονικές περιόδους για την Ελλάδα, από το 2004 (χρονιά των Ολυμπιακών αγώνων στην Αθήνα) μέχρι το 2014 (περίοδος της οικονομικής κρίσης), μια σειρά από εκδοχές του έργου *Golfω!*,[3] από τις οποίες θα μελετήσουμε την τελευταία

[1] Σπύρος Περεσιάδης, *Η Γκόλφω*, Δαμιανός, Αθήνα 2012, σ. 18.

[2] Βάλτερ Πούχνερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας: Από την επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, τ. 2/1, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2006, σ. 364.

[3] Η πρώτη παράσταση *Golfω 1.0* δόθηκε το 2004 στο Κ.Θ.Β.Ε. στο φουαγιέ της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών. Ακολούθησαν η *Golfω 1.1 (unplugged)*, η *Golfω SummerMix*, η *Golfω 2.0 Reloaded*, η *Golfω 2.1,* η *Golfω 2.2* και η *Golfω 2.3 Beta* που παίχτηκε σε όλη την Ελλάδα και στο εξωτερικό. Το 2012 δημιουργήθηκε η τε-

γκόθικ εκδοχή του 2012, *Golfω! director's cut*. Ο άλλος σκηνοθέτης είναι ο Νίκος Καραθάνος που παρουσίασε με το Εθνικό Θέατρο το 2013, τη δική του εκδοχή της *Γκόλφως*. Το ζήτημα που θα μας απασχολήσει είναι η σημασιοδότηση του βουκολικού έργου στην Ελλάδα του 21ου αιώνα από τους σκηνοθέτες και η αναπαραστατική απόδοση των στοιχείων της φύσης στις δυο παραστάσεις, σε σχέση με το έργο του Περεσιάδη.

Το «δραματικό ειδύλλιο» και μια σύντομη αναδρομή στην πορεία της *Γκόλφως*

Το έργο του Περεσιάδη είναι γραμμένο στη δημοτική, σε δεκαπεντασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο στίχο και έχει κλασική και στέρεη δομή.[4] Ανήκει στο είδος του δραματικού ειδυλλίου, η εδραίωση του οποίου γίνεται το 1891, με τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* του Δημήτριου Κορομηλά. Ο Πούχνερ επισημαίνει ότι «το ηθογραφικό κίνημα της λογοτεχνικής γενιάς του 1880, που χαρακτηρίζεται από μια στροφή της εθνικής ταυτότητας από την αρχαιότητα και το Βυζάντιο στο σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό, οδηγεί και το θέατρο σε ένα νέο είδος, το οποίο υπάρχει σε δυο εκδοχές: μια κωμική, με το "κωμειδύλλιο", και μια δραματική, με το "δραματικό ειδύλλιο"».[5] Το δραματικό ειδύλλιο γνώρισε τη μεγάλη του δόξα στη δεκαετία του 1890 και στο Μεσοπόλεμο που αποτέλεσε αγαπημένο λαϊκό θέαμα, μολονότι δεν έλειψαν τα απαξιωτικά σχόλια των κριτικών.[6] Τα χρόνια 1925-1931, οι παραστάσεις του είδους εξακολουθούσαν να έχουν μεγάλη απήχηση και παίζονταν από πρωταγωνιστές του θεάτρου, από θιάσους νέων καλλιτεχνών, όπως ο Θίασος Νέων Παγκρατίου, το Λαϊκό Θέατρο Β. Ρώτα και οι Νέοι Καλ-

λευταία εκδοχή *Golfω! director's cut,* η οποία συνέχισε να παίζεται μέχρι το 2014. Για περισσότερα βλ. Panayiota Konstantinakou, «From "Made in Greece" to "Made in China": a 21st Century Touring Revival of *Golfo,* a 19th Century Greek Melodrama», issue 1, September 2013, *http://filmiconjournal.com/journal/ article/2013/1/6*.

[4] Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου*: τ. 2, *Ελληνικό Θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1984, σ. 127-128.

[5] Πούχνερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*, σ. 341 και 343-344. Επίσης βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο: Το κωμειδύλλιο και η εποχή του*, τ. 1, Εστία, Αθήνα 2010 ([1]Ερμής, 1981), σ. 146-147· Δημήτριος Κορομηλάς, *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, εισ. Βασίλης Μάκης, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 2004, σ. 27· Δημήτρης Σπάθης, «Η εμφάνιση και καθιέρωση του Μελοδράματος στην Ελληνική Σκηνή», Σάββας Πατσαλίδης – Αναστασία Νικολοπούλου (επιμ.), *Ειδολογικοί και Ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 206.

[6] Βλ. Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα: Από το 19ο στον 20ό αιώνα,* Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 135· Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 122-124· Ηρώ Κατσιώτη, «Η "τύχη" της *Γκόλφως*», Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από το 17ο στον 20ό αιώνα: Πρακτικά Α΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου,* Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2002, σ. 192-195· Χατζηπανταζής, *Το* κωμειδύλλιο, σ. 147-148· Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, τ. 1 (1794-1908), Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 155-156· Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», Γιώργος Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1992, σ. 287-314.

λιτέχναι Δημ. Ιωαννόπουλου, καθώς και από τις θεατρικές σχολές της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου και των διάφορων Ωδείων.[7]

Η Άννα Ταμπάκη αναφέρει ότι «σε μια περίοδο, όπου θαυμάζεται ανυπόκριτα ο απλός, άδολος κόσμος της υπαίθρου, όπου εξιδανικεύεται η αγροτική ζωή και προβάλλονται ως πρότυπα τα δημοτικά τραγούδια, μια επιτυχής μίξη όλων αυτών των στοιχείων, όπως συνέβη με τη *Γκόλφω* του Περεσιάδη, εύλογα κερδίζει την καρδιά του κοινού, καθώς εκφράζει σε μεγάλο ποσοστό τόσο τις νέες αισθητικές όσο και τις ιδεολογικές ανάγκες της εποχής».[8]

Το έργο γράφτηκε και πρωτοπαρουσιάστηκε στην Ακράτα από ερασιτέχνες το Μάιο του 1893,[9] ενώ επαγγελματικά, ανέβηκε στις 10 Αυγούστου 1894 στην Αθήνα, στο θέατρο «Παράδεισος», από τον θίασο «Πρόοδος» του Δημήτρη Κοτοπούλη.[10] Τον Ιανουάριο του 1895 παρουσιάστηκε στην Πάτρα και το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς στην Αθήνα από δυο θέατρα ταυτόχρονα.[11] Στη συνέχεια παρουσιάστηκε σε όλα τα μεγάλα και μικρά κέντρα του ελεύθερου και υπόδουλου ελληνισμού, ενώ παίχτηκε και από ελληνικούς θιάσους στην Κωνσταντινούπολη.[12] Από τότε συνδέθηκε με την ιστορία των μπουλουκιών,[13] θεωρήθηκε μια από τις δημοφιλέστερες επιλογές ρεπερτορίου των θιάσων,[14] το 1909 έγινε μυθιστόρημα από τον Αριστείδη Ν. Κυριακό,[15] το 1914 γυρίστηκε σε ελληνική ταινία από τον Κωνσταντίνο Μπαχατόρη,[16] μετατράπηκε σε ζακυνθινή ομιλία,[17] παρουσιάστηκε ως δρώμενο της Αποκριάς[18] και το 1936 ανέβηκε ως οπερέτα στην Αλεξάνδρεια.[19] Επίσης, το 1938, Έλληνες αυτοεξόριστοι στο Παρίσι, με υπόδειξη του Γάλλου ελληνιστή Pernot, την παρουσίασαν στο θέατρο «Champs Elysées» με το σκεπτικό ότι η παράσταση ενός έργου, με ευρύτατη λαϊκή απήχηση, θα αποτελούσε ένα είδος διαμαρτυρίας στη δικτατορία του Μεταξά.[20] Από τότε συνδέθηκε συχνά με το είδος της διαμαρτυρίας κατά την περίοδο της γερμανικής κατοχής (1941-1944)[21] και αργότερα, με πιο χαρακτηριστική την παράσταση

[7] Η Βασιλείου επισημαίνει: «όποτε οι "επαναστατικοί" θίασοι των νέων αντιμετωπίζουν οικονομικές δυσχέρειες με τα έργα των πρωτοεμφανιζόμενων ελλήνων δραματουργών, τα κωμειδύλλια και τα δραματικά ειδύλλια αποτελούν μια σίγουρη λύση για το γέμισμα των ταμείων». Βλ. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*, σ. 257-258.

[8] Άννα Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αι.): Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Δίαυλος, Αθήνα 2005, σ. 352. Για την κοινωνία της εποχής βλ. Μ. Μ. Παπαϊωάννου, *Το κωμειδύλλιο: και το θέατρο της αστικής πνευματικής αναγέννησης του 19ου αιώνα*, Σοκόλης, Αθήνα 1983, σ. 80-94 και 105.

[9] Αναστάσιος Μιχ. Γεωργαντόπουλος, *Ακρατινοί εργάτες του θεάτρου μας: Σπύρος Περεσιάδης, Γιώργος Ασημακόπουλος*, Αθήνα 1978, σ. 20 και 26.

[10] Κατσιώτη, «Η "τύχη" της *Γκόλφως*», σ. 185.

[11] Πούχνερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*, σ. 362.

[12] Περεσιάδης, *Γκόλφω-Εσμέ*, εισ., επιμ. Αναστάσιος Μιχ. Γεωργαντόπουλος, Τέσσερα Έψιλον, Αθήνα 1993, σ. 18.

[13] Κατσιώτη, «Η "τύχη" της *Γκόλφως*», σ. 197.

[14] Περεσιάδης, *Γκόλφω – Εσμέ*, σ. 18.

[15] Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 19.

[16] Κατσιώτη, «Η "τύχη" της *Γκόλφως*», σ. 201.

[17] Βάλτερ Πούχνερ, *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια (συγκριτική μελέτη)*, Πατάκης, Αθήνα 1989, σ. 184, 195.

[18] Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη, *Θεατρολογικά μελετήματα για το Λαϊκό Θέατρο: Από το κρητικό θέατρο στα δρώμενα της νεοελληνικής αποκριάς «Από την* Ερωφίλη *στη* Γκόλφω», Τροχαλία, Αθήνα 1998, σ. 290-291.

[19] Περεσιάδης, *Γκόλφω – Εσμέ*, σ. 19.

[20] Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 18.

[21] Κατσιώτη, «Η "τύχη" της *Γκόλφως*», σ. 197.

του Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου του Μάνου Κατράκη, το 1967.[22] Μετά τη Μεταπολίτευση, το 1974, η *Γκόλφω* ανεβαίνει ως επιθεώρηση από το Ελεύθερο Θέατρο με τον τίτλο *Μια ζωή Γκόλφω*.[23] Στον κινηματογράφο, το έργο μεταφέρθηκε για δεύτερη φορά το 1955 με τεράστια κινηματογραφική και εμπορική επιτυχία.[24] Ακόμη, στην κινηματογραφική ταινία *Ο θίασος* του Θόδωρου Αγγελόπουλου, το 1975, η *Γκόλφω* ήταν το έργο που έπαιζε ο περιοδεύων θίασος.[25] Στη ζωγραφική, η ιστορία του Τάσου και της Γκόλφως αποτέλεσε το θέμα σε έργα του Σωτήριου Χρηστίδη και του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ.[26]

Η «αναγέννηση» της *Γκόλφως* από τον Σίμο Κακάλα και τον Νίκο Καραθάνο

Η παράσταση *Golfω! director's cut* πρωτοπαρουσιάστηκε από την εταιρεία θεάτρου «Χώρος» στις 7,8,9 Δεκεμβρίου 2012 στο ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης στα πλαίσια του τρίτου Low Budget Festival. Ακολούθησαν παραστάσεις στο θέατρο Αυλαία στη Θεσσαλονίκη, καλοκαιρινή περιοδεία, νέος κύκλος παραστάσεων το Σεπτέμβριο στη Θεσσαλονίκη και στις 26 Νοεμβρίου 2014 το έργο παρουσιάστηκε στο «Σύστημα Αθήνα».[27] Η *Golfω! director's cut* ήταν μια μεταμοντέρνα παράσταση,[28] η οποία μετατόπιζε το χωροχρονικό πλαίσιο του έργου σε ένα σύγχρονο αστικό περιβάλλον, όπου «το νερό δεν είναι καθαρό, το τυρί δεν είναι λευκό και τα πρόβατα έχουν εξαφανιστεί».[29] Ο Σίμος Κακάλας ως κομπέρ, που παρέπεμπε στους αντίστοιχους κομπέρ των μπουλουκιών που προλόγιζαν το έργο, πιανόταν από την παραμικρή λεπτομέρεια για να σχολιάσει και να κριτικάρει τα πάντα σε σχέση με την πολιτική, κοινωνική, καλλιτεχνική και πολιτιστική επικαιρότητα διακόπτοντας τη δράση. Το κείμενο δεν παρουσιά-

[22] Περεσιάδης, *Γκόλφω – Εσμέ*, σ. 18.

[23] Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 18-19· Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000: Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 150-151.

[24] Κατσιώτη, «Η "τύχη" της *Γκόλφως*», σ. 201· Περεσιάδης, *Γκόλφω – Εσμέ*, σ. 19.

[25] Κατσιώτη, *ό.π.*· Περεσιάδης, *ό.π.*

[26] Κατσιώτη, *ό.π.*, σ. 200.

[27] Στις 26-1-2013 η παράσταση παίχτηκε στο Principal Club Theatre στη Θεσσαλονίκη, στα πλαίσια του *The Golfω! Project (Party),* μια πολύωρη εκδήλωση-μίξη ποικίλλων θεαμάτων και ακροαμάτων, όπου έπαιζαν οι: Σίμος Κακάλας, Δήμητρα Κούζα, Έλενα Μαυρίδου. Στις παραστάσεις που ακολούθησαν, προστέθηκε ο Μιχάλης Βαλάσογλου.

[28] Ο Σάββας Πατσαλίδης τη χαρακτήρισε μεταμοντέρνα και μετα-ουμανιστική στο: Σάββας Πατσαλίδης, «Από τη βουκολική Γκόλφω στη γκόθικ», 10 Φεβρουαρίου 2013, στον ιστότοπο: *http://savaspatsalidis.blogspot.gr/2013/02/principal.html*. Ο Πατσαλίδης σημειώνει πως «όταν μιλούμε για μεταμοντέρνο θέατρο μιλούμε για ένα θέατρο "χαμένου ρεαλισμού ή πραγματικότητας" και μαζί με αυτό και για μια χαμένη (αξιόπιστη) αίσθηση του χθες, της ιστορίας. Αυτή η διασάλευση των σχέσεων υποκειμένων και αντικειμένων, σωμάτων και πραγμάτων και, εντέλει, σκηνής και πλατείας, επιτυγχάνεται κυρίως μέσα από την τεχνική της "απο-οικειοποίησης" (αλά Brecht), η οποία έχει ως στόχο να κάνει τον δέκτη/θεατή (ή αναγνώστη) να μην νιώθει "σαν στο σπίτι του" μέσα στον κόσμο. […] Χαρακτήρες μπαινοβγαίνουν αδιάκοπα από το ένα κείμενο στο άλλο, δρασκελίζουν ιστορικές στιγμές, μπουρδουκλώνουν ανόμοια ή ετεροχρονισμένα συμβάντα με την άνεση του αυτονόητου». Βλ. Πατσαλίδης, «Περί πραγματικότητας και μεταμοντέρνου θεάτρου», *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση: αναζητώντας τη «χαμένη πραγματικότητα»*, Παπαζήσης, Αθήνα 2012, σ.143.

[29] Όπως αναφέρεται στο δελτίο τύπου της παράστασης.

στηκε ολόκληρο, αλλά οι σκηνές και ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος διατηρήθηκαν αυτούσιοι στις καθοριστικές στιγμές των συγκρούσεων που επιλέχτηκαν να παρουσιαστούν. Η πυκνότητα των σκηνών που προωθούσαν την εξέλιξη του έργου, σε συνδυασμό με τις παρεμβολές του σκηνοθέτη-κομπέρ ως μεταμπρεχτικού σχολιαστή,[30] ο οποίος παρενέβαινε στη δράση διαρρηγνύοντας το πλαίσιο της ψευδαίσθησης και ταύτισης του θεατή, σχολιάζοντας και ασκώντας κριτική τόσο σε ζητήματα ήθους των προσώπων και ύφους της παράστασης όσο και στη σύγχρονη νέο-ελληνική κουλτούρα, αποτέλεσαν τον κορμό της παράστασης. Την αποστασιοποίηση ενέτειναν τα καυστικά σχόλια για τους χαρακτήρες του δραματικού ειδυλλίου, η τυποποίηση, οι παγωμένες εικόνες, η επιτηδευμένη εκφορά του λόγου και το μετωπικό παίξιμο. Η αισθητική της παράστασης απέδωσε ένα γκόθικ και σκοτεινό χαρακτήρα του έργου και συνδιαλεγόταν με τη σημερινή Ελλάδα της κρίσης.

Το ιδιαίτερο στίγμα τους έδιναν τα κοστούμια και, κυρίως, οι εξαιρετικά εκφραστικές μάσκες εμπνευσμένες από τα ιαπωνικά κόμικς manga,[31] όλα δημιουργήματα της Μάρθας Φωκά, τα οποία συνέβαλαν στη θεατρική τυποποίηση και μετέτρεψαν τα πρόσωπα του βουκολικού δράματος σε σύγχρονους ήρωες κόμικς. Ο Γιώργος Σαμπατακάκης επισημαίνει ότι «η χρήση μιας φόρμας από την Ασία για την ανανεωτική σκηνοθεσία ενός Δυτικού έργου, είναι κάτι εξαιρετικά συνηθισμένο (το έκανε ο Brook, η Mnouchkine, ο Ninagawa) και συνηγορεί επιτυχώς στη θεατρική τυποποίηση όχι μόνο του ηθοποιού, αλλά της παράστασης συνολικά. Ο Κακάλας, όμως, επέδειξε ένα σπάνιο σκηνοθετικό μέτρο σε σχέση με το πόσο θα ανοικειώσει την *Γκόλφω* από το εγγενές μελοδραματικό φορτίο, απαλλάσσοντάς την από το καρτουνίστικο στυλιζάρισμα».[32] Να σημειωθεί ότι στις συναισθηματικά φορτισμένες σκηνές (θρήνος, κατάρα, ευχή) οι ηθοποιοί έβγαζαν τις μάσκες τους και έπαιζαν χωρίς αυτές, επιτυγχάνοντας, με αυτό το ιδιοφυές τέχνασμα, να διατηρηθεί και να μεταδοθεί η συγκίνηση της σκηνής.[33]

[30] Ο Πατσαλίδης σημειώνει ότι «ήταν σαφέστατη η πρόθεση της σκηνοθεσίας να λειτουργήσει εν είδει μεταμπρεχτικού σχολιαστή επάνω στα κλισέ του γνωστού βουκολικού (και νόθου) είδους που κάποτε προκαλούσε ποταμό δακρύων στους θεατές και μύριες τόσες συζητήσεις και κόντρες περί ελληνικότητας στους ειδικούς. Ο Κακάλας ρίσκαρε και στο τέλος τα κατάφερε από τη μια να ακουστεί (χωρίς να γελοιοποιηθεί) ο λόγος του πρωτοτύπου και από την άλλη να αποκτήσει σκηνική ορατότητα η παιγνιώδης συνεύρεσή του […] με το κείμενο». Βλ. Σ. Πατσαλίδης, «Μεταμοντέρνες βουκολικές μετεξελίξεις. Η απόγονος της *Γκόλφως* στο Κ.Θ.Β.Ε.», *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 18 Απριλίου 2004.

[31] Για περισσότερα βλ. P. Gravett, *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*, Laurence King Publishing, London 2004.

[32] Γιώργος Σαμπατακάκης, «Η κρίση της αναπαράστασης: αντιρρεαλιστικές τάσεις στο νεοελληνικό θέατρο του 21ου αιώνα», Γ. Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: Θεωρία και πράξη, ιστορία και παρόν, Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας (6-7 Οκτωβρίου 2008)*, Ergo, Αθήνα 2011, σ. 379-380.

[33] «Η παραλοϊσμένη Γκόλφω (Έλενα Μαυρίδου) εγκατέλειπε τον "ιαπωνίζοντα" κώδικα, έβγαζε τη μάσκα και προσχωρούσε σε έναν υψηλά συγκινητικό ρεαλισμό. Ένας τέτοιος ηθοποιός παρουσιάζεται διακριτικά ως περίεργο υβρίδιο ρεαλιστικών προσηλώσεων μέσα σε μια αντιρεαλιστική φόρμα, η οποία ούτως ή άλλως θα διακωμωδούσε οριστικά το ρόλο, αν δεν προφυλασσόταν από μια σκηνοθετική περίσκεψη». Σαμπατακάκης, *ό.π.*, σ. 380.

Ιδιαίτερη αίσθηση έκανε η μεταβολή του σκηνικού τοπίου, η οποία επιτεύχθηκε μέσα από τα βίντεο του Μπάμπη Βενετόπουλου που προβάλλονταν σε μια πλάτη-οθόνη.[34] Η μουσική του Γιώργου Μαυρίδη και το anime των Eli Ketzi και Κατερίνα Παπαφλωράτου διαμόρφωναν το ηχητικό και αισθητικό τοπίο μιας *Γκόλφως* που έμοιαζε να ξεπήδησε από τον 21ο αιώνα.

Η *Γκόλφω* σε σκηνοθεσία του Νίκου Καραθάνου πρωτοπαρουσιάστηκε από το Εθνικό Θέατρο στις 6 Μαρτίου 2013 στο θέατρο Rex – σκηνή «Μαρίκα Κοτοπούλη», όπου παίχτηκε μέχρι τις 28 Απριλίου 2013. Ακολούθησε η παράσταση στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου στις 16 Αυγούστου 2013 και οι παραστάσεις στο Θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών στις 10 και 11 Οκτωβρίου 2013 (48α Δημήτρια) και ύστερα στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου από τις 18 Οκτωβρίου μέχρι τις 28 Νοεμβρίου 2013.[35]

Η *Γκόλφω* του Νίκου Καραθάνου ήταν μια εξπρεσιονιστική παράσταση,[36] που με την υπερβολή, το στυλιζάρισμα, το γκροτέσκο, αλλά, ταυτόχρονα, τη συναισθηματική αμεσότητα, το λυρισμό, την υποβλητική μουσική και τον ατμοσφαιρικό φωτισμό, πέτυχε τη σκηνική εικονοποίηση καταστάσεων και διαθέσεων του έργου, μεταφέροντας στο θεατή άλλοτε τις έντονες συναισθηματικές μεταπτώσεις των προσώπων στις δυνατές στιγμές του έργου (λ.χ. πρώτα στην κατάρα και ύστερα στην μεταστροφή σε ευχή της Γκόλφως προς τον Τάσο), άλλοτε τη συγκινησιακή φόρτιση (λ.χ. στη σκηνή του θρήνου της Γκόλφως μετά την προδοσία), κι άλλοτε τα κωμικά στοιχεία της παράστασης, όταν ο σκηνοθέτης επέλεγε να διακωμωδήσει ορισμένα πρόσωπα του έργου και να παρωδήσει ορισμένα κλισέ της αγροτικής επαρχίας. Το κείμενο του Περεσιάδη και ο δεκαπεντασύλλαβος στίχος διατηρήθηκαν αυτούσια, ενώ ο χωροχρόνος της παράστασης παρέμενε ασαφής, ανοιχτός και απροσδιόριστος. Ένα από τα ευρήματα του σκηνοθέτη ήταν η διάσπαση των

[34] Η συχνή αλλαγή του φόντου χρησίμευε και ως σχόλιο-παραπομπή στα σκηνικά των μπουλουκιών. Βλ. Νένα Μυρωνίδου, «Συνέντευξη του Σίμου Κακάλα: "Από κοντά, από βαθιά, από όμορφα"», στον ιστότοπο: *http://www.thinkfree.gr/?p=100213.*

[35] Έπαιζαν οι ηθοποιοί: Αλίκη Αλεξανδράκη, Γιάννης Βογιατζής, Μαρία Διακοπαναγιώτου, Νίκος Καραθάνος, Γιάννης Κότσιφας, Χριστίνα Μαξούρη, Γιώργος Μπινιάρης, Άγγελος Παπαδημητρίου, Γιάννος Περλέγκας, Μιχάλης Σαράντης, Εύη Σαουλίδου, Άγγελος Τριανταφύλλου, Χάρης Φραγκούλης, Λυδία Φωτοπούλου. Για την επιτυχία των παραστάσεων βλ. Παύλος Η. Αγιαννίδης – Μαριλένα Θεοδωράκου, «Η "Γκόλφω" κέρδισε τον Χρόνο και την Αγάπη», εφημ. *Τα Νέα,* 30 Νοεμβρίου 2013. Επιπλέον, στις 11 Ιουνίου 2014, προβλήθηκε στο φεστιβάλ Αθηνών, το ντοκιμαντέρ του Ηλία Γιαννακάκη με τίτλο *Η* Γκόλφω *στην Επίδαυρο: Κινηματογραφώντας μια παράσταση.* Για την επιτυχία της παράστασης βλ. Παύλος Η. Αγιαννίδης – Μαριλένα Θεοδωράκου, «Η "Γκόλφω" κέρδισε τον Χρόνο και την Αγάπη», εφημ. *Τα Νέα*, 30 Νοεμβρίου 2013.

[36] Έτσι τη χαρακτήρισε και ο Γρηγόρης Ιωαννίδης στο: Γρ. Ιωαννίδης, «Αντί για φουστανέλα, εξπρεσιονισμός βαρύς και σέρτικος», "*Γκόλφω*" στο Εθνικό – Ρεξ», εφημ. *Εφημερίδα των συντακτών,* αρ. φ. 102, 11 Μαρτίου 2013. Για περισσότερα σχετικά με τον εξπρεσιονισμό βλ. J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice 3: Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1983· R. S. Furness, *Εξπρεσιονισμός,* μετ. Ιουλιέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου, Σειρά: Η γλώσσα της κριτικής, Ερμής, Αθήνα 1988· Σ. Πατσαλίδης, «Ο Εξπρεσιονισμός, ο Brecht, το «Εγώ» και το «Εμείς», *Θέατρο και Θεωρία: περί (υπο)κειμένων και (δια)κειμένων,* University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 335-338.

προσώπων του Τάσου και της Γκόλφως σε τρεις ρόλους και τρεις χωριστές γενιές ηθοποιών, γεγονός που οδήγησε, όπως σχολιάζει ο Γρηγόρης Ιωαννίδης, «σε μια μεταδραματική *Γκόλφω* σε επεισόδια, από τον πρώτο έρωτα και την εφηβική αφέλεια, στην κυνική ωρίμανση και στη σοφία της μεταμέλειας».[37]

Το ξεχωριστό ύφος της παράστασης έδινε το μελαγχολικό και μαύρο, κυριολεκτικά, σκηνικό τοπίο της *Γκόλφως*, καθώς η σκηνογράφος Έλλη Παπαγεωργακοπούλου έστησε ένα σκηνικό με υπερμεγέθη μαύρα πουφ, τα οποία αναπαριστούσαν τα βουνά και άλλαζαν σχήμα κατά τη διάρκεια της παράστασης, ανάλογα με τις κινήσεις των ηθοποιών που σκαρφάλωναν, ξάπλωναν, έκαναν τούμπες και χοροπηδούσαν πάνω σε αυτά, δημιουργώντας έναν «ευμετάβλητο σκηνικό χώρο».[38] Δυο επίσης μαύρα δέντρα ξεπρόβαλλαν στις άκρες, στη σκηνή που η Γκόλφω κι ο Θανασούλας συναντούν τον Τάσο στο δάσος. Τα κοστούμια της Παπαγεωργακοπούλου ενίσχυαν τη μαύρη αισθητική και πρόσθεταν ένα στοιχείο ελληνικής παράδοσης, καθώς όλοι οι ηθοποιοί φορούσαν μαύρες φουστανέλες. Το σύγχρονο σκηνικό με την έλλειψη χρώματος και την κυριαρχία του μαύρου, που έρχεται σε αντίθεση με το ρεαλιστικό φυσικό τοπίο που περιγράφεται, και τα μαύρα κοστούμια, προσέδωσαν ιδιότυπο χαρακτήρα στην παράσταση, η οποία απέφυγε τη γραφικότητα και εντυπωσίασε με το εικαστικό αποτέλεσμα που δημιουργούσε. Η μουσική του Άγγελου Τρανταφύλλου δημιουργούσε την κατάλληλη ατμόσφαιρα σε όλη τη διάρκεια του έργου, καθώς εννιά από τους ηθοποιούς έπαιζαν ζωντανά μπαγλαμά, τρομπέτα, κλαρινέτο, τρομπόνι, ταμπούρο, πιανίκα, πιατίνια και πιάνο. Ο χορός, μάλιστα, στον οποίο επιδίδονταν συχνά οι ηθοποιοί με τις μαύρες φουστανέλες, παρέπεμπε σε «ελληνικό danse macabre», όπως εύστοχα το χαρακτήρισε η Γιάννα Τσόκου.[39]

Η φύση στη *Γκόλφω* του Περεσιάδη, του Κακάλα και του Καραθάνου

Σε όλη τη διάρκεια του έργου του Περεσιάδη γίνονται αναφορές στη φύση, όπως συμβαίνει και στα δημοτικά τραγούδια. Ο Μίμης Βάλσας σημειώνει ότι «ο Περεσιάδης διέθετε ένα πολύ σπάνιο αίσθημα του ρυθμού των δημοτικών τραγουδιών και της γλώσσας της ορεινής Ελλάδας. Αρκεί να διαβάσουμε υψηλόφωνα μερικές γραμμές, για να ανακαλέσουμε στη μνήμη μας ελληνικά τοπία και ορίζοντες. Τηρουμένων των αναλογιών, μπαίνουμε στον πειρασμό να πούμε ότι τα κωμειδύλλιά του είναι δραματοποιημένα δημοτικά τραγούδια».[40] Πιο συγκε-

[37] Γρ. Ιωαννίδης, «"Γκόλφω": καθρέφτης της εθνικής μας πορείας», εφ. *Εφημερίδα των συντακτών*, αρ. φ. 229, 19 Αυγούστου 2013.

[38] Λάκης Παπαστάθης, «Το παλιό και το καινούργιο στο θέατρο: "Γκόλφω" για πάντα;», εφημ. *Εφημερίδα των συντακτών*, αρ. φ. 117, 2 Απριλίου 2013.

[39] Γιάννα Τσόκου, «Στοίχημα ανανέωσης σε σκοτεινούς καιρούς», *Σκηνή, το περιοδικό του τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ.*, τχ. 5, σ. 171, 2013, http://www.thea.auth.gr/skene.

[40] Μίμης Βάλσας, *Το Νεοελληνικό Θέατρο: Από το 1453 έως το 1900*, εισ., μετ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Ειρμός, Αθήνα 1994, σ. 456-457. Για τη φύση και την αγροτική ζωή στα δημοτικά τραγούδια βλ. Αλέξης Πολίτης, «Το δημοτικό τραγούδι», *Ιστορία του Ελληνικού* Έθνους, τ. 11, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα

κριμένα, οι αναφορές στη φύση άλλοτε περιγράφουν το φυσικό περιβάλλον ή τις καιρικές συνθήκες, άλλοτε παραλληλίζουν το τοπίο με την ψυχική διάθεση των ηρώων κι άλλοτε παρομοιάζουν τα πρόσωπα του έργου με ζώα ή δέντρα ή λουλούδια, σύμφωνα με τον τρόπο που τα αντιλαμβάνονται τα υπόλοιπα πρόσωπα, ανάλογα με τη σχέση που έχουν με αυτά και μάλιστα τη δεδομένη στιγμή, αφού οι διαθέσεις τους μεταβάλλονται κατά τη διάρκεια του έργου.[41]

Το έργο ξεκινά με τον Τάσο που βρίσκεται σε ένα αλώνι με μια ιτιά και μια βρύση, στο βουνό, και περιμένει την αγαπημένη του να έρθει νωρίς το πρωί, γιατί, όπως λέει: «επήρ' η μέρα κι η αυγή, βασίλεψεν η πούλια, πήρε κι ο ήλιος στις κορφές, συχνολαλούν τ' αηδόνια. Οι πέρδικες ροβόλησαν στις βρύσες και λουζόνται, μα […] η Γκόλφω η πεντάμορφη, δε φάνηκεν ακόμα», (Α΄α΄).[42] Η περιγραφή αυτή δίνει μια όμορφη εικόνα του φυσικού τοπίου, πληροφορεί το θεατή για την ώρα που συναντιούνται καθημερινά στο βουνό οι δυο ερωτευμένοι, και, επιπλέον, εκφράζει την αδημονία του Τάσου να έρθει η αγαπημένη του. Στην παράσταση του Κακάλα, ο Μιχάλης Βαλάσογλου που υποδύεται τον Τάσο, στέκεται μπροστά στη σκηνή και περιμένει τη Γκόλφω, ενώ, όσο κάνει αυτήν την περιγραφή, σε βίντεο προβάλλεται η ανατολή του ήλιου πάνω από τη σημερινή Αθήνα των πολυκατοικιών και του τσιμέντου, που πλαισιώνουν τη μαυρισμένη από το νέφος Ακρόπολη. Η εικόνα λειτουργεί ως φορέας νοημάτων και δηλώνει τη μετατόπιση από τη φύση στο άστυ, από την καθαρότητα του τοπίου στη θολή ατμόσφαιρα, από τα χρώματα της φύσης στη γκρίζα απεικόνιση της πραγματικότητας, από το φως στο σκοτάδι. Η έναρξη αποτελεί ένα πρώτο σχόλιο για την αλλαγή που έχει συντελεστεί στο φυσικό τοπίο, με την παρηγοριά, όμως, ότι τα αισθήματα των νέων παραμένουν ίδια.[43]

Μια ακόμα αναφορά στην ώρα της ημέρας, γίνεται στο θεατρικό κείμενο όταν ο Γιάννος, που προσπαθούσε να πείσει τον Τάσο να απαρνηθεί τη Γκόλφω και να γίνει τσέλιγκας, του λέει ότι πέρασε η ώρα (Β΄ζ΄)[44] και παρακάτω, ο Τάσος αναθεματίζει τον ήλιο που φεύγει, ενώ χρειάζεται χρόνο να σκεφτεί τι θα κάνει (Β΄η΄).[45] Σ' αυτό το σημείο, στην παράσταση του Καραθάνου, τα φώτα της σκηνής έσβηναν κι άναβαν λάμπες που κρέμονταν από ένα σκοινί. Το μαύρο σκη-

1975, σ. 287-291· Στίλπων Π. Κυριακίδης, *Το δημοτικό τραγούδι: συναγωγή μελετών,* Ερμής, Αθήνα 1978, σ. 50-55· Πούχνερ, *Μελέτες για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Αρμός, Αθήνα 2013.

[41] Ο Καραθάνος σε συνέντευξή του αναφέρει ότι «όταν ο Περεσιάδης αναφέρεται στη φύση, στα βουνά, στους λόγγους, στα νερά, είναι σαν να εκφράζει την ψυχολογική κατάσταση κάθε ήρωα». Βλ. Χρήστος Παρίδης, «Το πανηγυρικό ρέκβιεμ της *Γκόλφως*», *Lifo*, τ. 331, 13 Μαρτίου 2013.

[42] Περεσιάδης, *Η Γκόλφω*, σ. 19.

[43] «Τα βουνά και η βρύση του χωριού γίνονται διάπυρες σύγχρονες πόλεις, πετούμενα όρνια πάνω από ογκώδη και άχρωμα κτίρια. […]Οι εικόνες, επιτρέπουν στον καθένα, να κάνει τις αναγωγές και τους παραλληλισμούς που αυτός θέλει με τη δική του αντικειμενικότητα». Πηνελόπη Χριστοπούλου, «*Golfω! director's cut*», 2 Μαρτίου 2013, *Επί Σκηνής: Το θέατρο στο διαδίκτυο*, http://www.episkinis.gr/ 2009-05-31-09-20-01/2009-11-04-22-04-47/1015--directors-cut.

[44] «Ο ήλιος πήγε γιόμα, κι ο τσέλιγκας θα καρτερεί». Περεσιάδης, *Η Γκόλφω*, σ. 48.

[45] «Αχ! Ανάθεμά σε ήλιε! Πώς φεύγεις τόσο γρήγορα τη σημερνή ημέρα και φαίνεσαι σαν να μου λες: τράβα μη στέκεις, τρέχα, μη χάνεις τύχη ανέλπιστη! Αχ! Ήλιε στάσου, στάσου». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 49.

νικό, τα μαύρα κοστούμια και ο χαμηλός φωτισμός βάραιναν την ατμόσφαιρα, ενώ η μουσική που έπαιζε στο πιάνο υπέβαλλε το αίσθημα της αγωνίας, τη στιγμή που ο Τάσος βρισκόταν κάτω από την πίεση του Γιάννου για να αποφασίσει τελικά να προδώσει την αγάπη του προς τη Γκόλφω για το συμφέρον.

Στην παράσταση του Κακάλα, τη στιγμή του διλήμματος του Τάσου, η Δήμητρα Κούζα που υποδυόταν το Γιάννο, φορώντας μάσκα manga με πονηρήμεφιστοφελική όψη και κόκκινα μαλλιά, επιχειρούσε να τον πείσει. Την ίδια στιγμή, το βίντεο απεικόνιζε την εκβιομηχάνιση και την καταστροφή του αγροτικού τοπίου της επαρχίας, με την επικράτηση των εργοστασίων. Εδώ, ο σκηνοθέτης έκανε ένα καυστικό σχόλιο για την αιτία του κακού στη σύγχρονη εποχή,[46] με την υπεροχή του χρήματος έναντι των γνήσιων αισθημάτων που μεταστρέφονται εξαιτίας του. Όταν, μάλιστα, ο Τάσος έπαιρνε την απόφασή του, το φόντο γέμιζε με μαύρες σημαίες που κυμάτιζαν μπροστά από το καπνισμένο τοπίο, κάνοντας ένα σχόλιο για το τέλος που δίνει ο Τάσος και απαρνιέται την τάξη του, με την επιλογή του να γίνει αρχιτσέλιγκας από απλός βοσκός, καθώς οι σημαίες που κυματίζουν παραπέμπουν στο κλείσιμο του εργοστασίου και την απόλυση των εργατών.

Σχετικά με το υγρό στοιχείο της φύσης, γίνονται τρεις αναφορές στα ύδατα της Στυγός (Α΄γ΄),[47] τέσσερεις αναφορές στο Μαυρονέρι (Α΄γ΄, Α΄ε΄, Α΄ια΄)[48] και μια στη θάλασσα (Β΄α΄).[49] Στην παράσταση του Καραθάνου, στην αρχή της Β΄ πράξης του έργου, ακούγεται νερό να τρέχει για ενάμιση λεπτό περίπου και όλοι οι ηθοποιοί αναπαύονται στα μαύρα πουφ-βουνά του σκηνικού.[50] Η σκηνή που ακολουθεί διαδραματίζεται στη βρύση, σύμφωνα με το έργο του Περεσιάδη, και, ενώ στο σκηνικό δεν υπάρχει βρύση, το κελάρυσμα του νερού δίνει την ηχητική του εικόνα.

Στη *Γκόλφω* συχνά η φύση διαμορφώνεται σύμφωνα τις διαθέσεις των προσώπων ή συμπαραστέκεται στα πάθη τους ή με κάποιον τρόπο συμμετέχει. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη σκηνή που η Γκόλφω κατηγορεί τον Τάσο ότι ξέχασε, ενώ η φύση ολόκληρη ακόμα αντηχεί τον όρκο αγάπης που της έδωσε (Γ΄θ΄),[51] καθώς και την περιγραφή της φύσης που αναστατώνεται από το θρήνο της Γκόλφως, η οποία λέει: «βογγάν και τρέμουν τα βουνά, αχούν οι λόγγοι, κλαίνε, κλαίνε τριγύρω τα κλαριά κι ο ουρανός ακόμα σάμπως να συγκινήθηκε, βαριοβογγάει και κλαίει», (Γ΄θ΄).[52] Παρόμοιο ρόλο διαδραματίζουν η κατάρα κι ύστερα η ευχή της Γκόλφως που ζητά από τη φύση να συμμαχήσει μαζί της, τη μια

[46] Ο αρνητικός χαρακτήρας της σύγχρονης τεχνικής που οδήγησε στην πλήρη απανθρωποποίηση, έχει γίνει αντικείμενο μελέτης πολλών στοχαστών. Για περισσότερα βλ. Ζακ Ελλύλ, *Το Τεχνικό Σύστημα,* μετάφραση-πρόλογος Γιάννης Ιωαννίδης, Αλήστου Μνήμης, Αθήνα 2012· Κορνήλιος Καστοριάδης, *Τα σταυροδρόμια του λαβύρινθου*, ύψιλον, Αθήνα 1991, σ. 279-286.

[47] Περεσιάδης, *Η Γκόλφω*, σ. 22-23.

[48] Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 23, 25, 33 και 36 αντίστοιχα.

[49] Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 37.

[50] Ο Ιωαννίδης, σχολιάζει ότι «μόνος αντίλαλος από το τοπίο (του Περεσιάδη), ο κάποιος ήχος από το κελάρυσμα του ρυακιού που φτάνει στα μεγάφωνα». Βλ. Ιωαννίδης, «Αντί για φουστανέλα, εξπρεσιονισμός βαρύς και σέρτικος».

[51] «Ακόμα ο αντίλαλος του όρκου σου δεν σβέσθη. Τον κελαηδούνε τα πουλιά και τον αχεί ο λόγγος και συ, ωρέ, τον αψηφάς;» Και παρακάτω: «ακούς και τα πουλάκια που κελαηδούν ολόγυρα, κι αυτά σε περκαλούνε». Περεσιάδης, *Η Γκόλφω*, σ. 66 και 68 αντίστοιχα.

[52] Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 69.

στιγμή εναντίον του Τάσου (Γ΄θ΄)[53] και την άλλη για καλό του (Δ΄ζ΄),[54] αλλά και η επίκληση του Τάσου στα στοιχεία της φύσης να τον εκδικηθούν και να τον σκοτώσουν κι αυτόν μετά το θάνατο της Γκόλφως (Ε΄η΄).[55] Μια αντίστοιχη χαρακτηριστική σκηνή συναντάμε στο θρήνο της Γκόλφως που ζητά από την πλάση να της συμπαρασταθεί (Γ΄α΄)[46]. Στην παράσταση του Καραθάνου, ο μονόλογος, που συμπληρώθηκε με στίχους της Λένας Κιτσοπούλου, ειπώθηκε σπαρακτικά από τη Λυδία Φωτοπούλου, η οποία συγκίνησε το κοινό. Η σκηνοθετική πρόταση τοποθετούσε τις τρεις προδομένες Γκόλφω να κάθονται σε καρέκλες μετωπικά στο προσκήνιο με τη Φωτοπούλου στο κέντρο και τον υπόλοιπο θίασο πίσω τους, σε μια σκηνή που θύμιζε ένα σύγχρονο μπουλούκι. Η Φωτοπούλου ερμήνευε το μονόλογο με μουσική υπόκρουση, ενώ και οι τρεις Γκόλφω έσφιγγαν βρεγμένα χαρτομάντιλα (που είχε μουσκέψει η Φωτοπούλου σε ένα μαύρο δοχείο με νερό), κι άφηναν το νερό να στάξει στο πρόσωπό τους, σαν να σκουπίζουν τα δάκρυα από τα μάτια τους. Στο έργο του Περεσιάδη τα δάκρυα της Γκόλφως παίζουν σπουδαίο ρόλο και είναι συχνές οι αναφορές που γίνονται γι' αυτά σε σχέση με τη φύση. Ενδεικτικά αναφέρουμε: ο Θανασούλας εξηγεί ότι το χαλάζι που πέφτει δεν είναι άλλο από τα δάκρυα της Γκόλφως (Γ΄θ), η Γκόλφω καταριέται να γίνουν τα δάκρυά της «φίδι δίγλωσσο, τρικέφαλη σαΐτα» (Γ΄θ΄), ενώ ύστερα εύχεται «να γίνουνε βρυσούλες, να πίνεις να δροσίζεσαι, τη δίψα σου να σβένεις» (Δ΄ζ΄).[57]

Στο σκηνικό τοπίο της παράστασης του Κακάλα, η φύση παίζει εξέχοντα ρόλο, καθώς, συχνά, τα βίντεο απεικονίζουν άλλοτε ειδυλλιακές κι άλλοτε άσχημες εικόνες της φύσης, κατ' αναλογία με τη διάθεση των προσώπων. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της συνάντησης των ερωτευμένων νέων, για την οποία το βίντεο μας μεταφέρει μια ρομαντική εικόνα δυο ψηλών δέντρων με φύλλωμα σε γαλαζοπράσινο χρώμα πάνω σε καφέ-μαύρο φόντο, ενώ μπροστά του αγκαλιάζεται το ζευγάρι και ο φωτισμός αφήνει να διακρίνεται μόνο η σκιά του. Τα δέντρα, βέβαια, βρίσκονται πίσω από κάγκελα (ενός πάρκου ή μιας αυλής) και όχι στο δάσος, όπως στο έργο του Περεσιάδη. Αντίθετα, στη συνάντηση του ζευγαριού μετά την προδοσία του Τάσου και την κατάρα της Γκόλφως τα δέντρα απεικονίζονται καμένα και μαύρα σε λευκό φόντο. Πρόκειται για τη σκηνική

[53] «Όθε πατείς κι όθε περνάς χόρτο να μη φυτρώνει, να μην ανθίζει λούλουδο, να μη λαλεί αηδόνι, και τα κλαριά να ρίχνουνε τα πράσινά τους φύλλα και να σκορπάν τα άνθια τους, να σκούζουνε τα ξύλα: "Ίσκιος δεν είν' για σένα!" Και τα πουλιά σκιαγμένα να φεύγουν μακριά». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 72.

[54] «Όθε περνάς, στο δρόμο σου λουλούδια να φυτρώνουν, ο κόσμος να σε χαίρεται. Οι κλάψες πο 'χω κάμει να γίνουνε τριανταφυλλιές, κηπάρι ανθισμένο, στον ίσκιο τους να κάθεσαι εσύ και η καλή σου». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 83.

[55] «Ε, ουρανέ, τι στέκεις; Ρίξε φωτιά και κάψε με. Βουνά, δε γκρεμιζόστε, δεν σωριαζόστε απάνω μου και στα χαλάσματά σας ένα φονιά να θάψετε; Πού είστε μαύρα φίδια;» Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 106.

[56] «Και σεις βουνά, και σεις κλαριά, όντας με τους ανέμους, με τους καιρούς μαλώνετε, με το βοριά πιανόστε, με τη δική μου την καρδιά, βουνά μου να βογγάτε, με τη δική μου τη λαλιά, κλαράκια μου να κλαίτε. Όσο η πλάση στέκεται στο διάβα του χειμώνα και στις βαριές κακοκαιριές, ν' ακούγονται της Γκόλφως οι κλάψες και το βογγητό και το παράπονό της». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 53.

[57] Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 69, 71 και 83 αντίστοιχα.

απεικόνιση των αναφορών που συναντάμε στο έργο του Περεσιάδη, που αφορούν στη συμμετοχή του φυσικού τοπίου στη δράση.

Μια άλλη επισήμανση αφορά στο ζωικό βασίλειο στο έργο του Περεσιάδη. Συχνά, οι ήρωες παρομοιάζουν με ζώα τα πρόσωπα του έργου, σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του ζώου, προκειμένου, ασφαλώς, να αποδώσουν τα ίδια χαρίσματα ή ελαττώματα στο πρόσωπο που του αποδίδονται. Συχνές λ.χ. είναι οι αναφορές στα πουλιά, στο κελάηδημά τους (Α΄β΄)[58] ή στο μαύρο χρώμα τους που συνδέεται με την κακοτυχία (Δ΄β΄).[59] Η εικόνα του μαύρου πουλιού αποτελεί μια συχνή αναφορά στην παράσταση *Golfω! director's cut,* τόσο στα βίντεο που προβάλλονται και το συμπεριλαμβάνουν, όσο και στη σκηνή που αναπαριστάται με ένα ψεύτικο πουλί. Το μαύρο πουλί στηρίζεται σε ένα κοντάρι που κρατά ο κομπέρ-Κακάλας και το εμφανίζει στην πρώτη συνάντηση Τάσου-Γκόλφως, όπου η Γκόλφω τρομάζει από τον «αετό» και ο Τάσος τη γλιτώνει σκοτώνοντας το ζώο. Πρόκειται για ένα σχόλιο που αναφέρεται ταυτόχρονα στην παλληκαριά του Τάσου, την κακοτυχία που προμηνύεται για τη σχέση τους, αλλά και τη χρήση των κούκλο-πουλιών στις παραστάσεις του θεάτρου του Ήλιου της Ariane Mnouchkine, όπως εξηγεί και ο ίδιος ο Κακάλας, που δεν αφήνει τίποτα ασχολίαστο και χωρίς κριτική. Αντίστοιχη κούκλα-πουλί χρησιμοποιεί και όταν η Γκόλφω ονειροπολεί σαν κοριτσόπουλο χτυπημένο από έρωτα και ο Κακάλας βάζει μια πεταλούδα στο δάχτυλό της, ενώ στο βίντεο προβάλλονται πεταλούδες, αυτή τη φορά προβάλλοντας μια όμορφη εικόνα της φύσης.

Η ηθοποιός Έλενα Μαυρίδου που υποδύεται τη Γκόλφω, φορά μαύρα φτερά και παρουσιάζεται σαν μια ευαίσθητη πεταλούδα που προδόθηκε από τους ισχυρότερους. Μερικές φορές στο έργο του Περεσιάδη οι αναφορές στα ζώα γίνονται για να παραλληλιστεί η υπεροχή των δυνατότερων ζώων έναντι των πιο μικρών κι αδύναμων, αφού στη φύση νικάει ο ισχυρός. Η μάχη στο βασίλειο των ζώων περιλαμβάνει, βέβαια, όλα τα ζώα. Η Γκόλφω λέει στο τέλος του έργου ότι θα φύγει μακριά από τα απειλητικά ζώα, «εκεί που όρνια δε γυρνούν, δεν κυνηγούν γεράκια, ξεφτέρια δεν αρπάζουνε και λύκοι δεν ουρλιώνται», (Δ΄ζ΄).[60] Στο αδύναμο στρατόπεδο συγκαταλέγονται τα πουλιά[61], τα πρόβατα[62], τα κατσίκια[63]

[58] «Τι κάνει το πουλάκι σαν χάσει το ταιράκι του; Το βάνει στο κελάηδι, και τρέχει εδώ και πάει εκεί, πετάει στις βρυσούλες, εκεί που πέταγαν μαζί κι αντάμα ελουζόνταν, κι ώσπου να το βρ' ανάπαψη δεν έχει, όλο γυρίζει. […] Ξακλούθα, αηδονολάλητη, κελάηδησε, γαλιάντρα, κουβέντιασέ μου Γκόλφω μου… ποτέ ποτέ μην πάψεις». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 20 και 21 αντίστοιχα.

[59] «Σαν του κοράκου το φτερό η στρίγγλα να μαυρίσει». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 75.

[60] Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 83.

[61] «Μα έλα, έλα, φτάνει πια, τι η καρδιά μου τρέμει σαν το πουλάκι στου αϊτού τα νύχια». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 50. Εκτός από αδύναμα τα πουλιά θεωρούνται και λιγότερο έξυπνα, όπως λέει ο Τάσος, στο τέλος του έργου, όταν πηγαίνει να συναντήσει τη Γκόλφω και νιώθει ντροπιασμένος για τη λανθασμένη απόφαση που πήρε: «Και πάλι πίσω έρχομαι, πουλάκι πλανεμένο, στα πρώτα τα λημέρια μου, στο πρώτο το κλαδί μου, στη φουντωτή τριανταφυλλιά, π' απάνω στα κλωνιά της, τόσες φορές ξαπόστασα τα φτωχικά φτερά μου». *Ό.π.*, σ. 99.

[62] «Χαϊμένο είμαι πρόβατο μέσα σε ξένη στάνη και σαν χαϊμένο με σκουντάν, με διώχνουνε, με σπρώχνουν». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 82.

[63] «Όξ' από δω, τι σ' έσχισα σαν λύκος το κατσίκι». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 80.

και τα αρνιά[64], ενώ στο στρατόπεδο των ισχυρών συμπεριλαμβάνονται οι αετοί[65], τα γεράκια[66], τα φίδια –ειδικά οι οχιές, οι λύκοι[67] και τα αγρίμια. Συνήθως, τα φίδια χρησιμοποιούνται για να τονιστεί η απειλητική τους διάθεση, όπως όταν η Γκόλφω αποκαλεί φίδι τον Τάσο (Β΄θ΄)[68] ή όταν παρακάτω αυτοαποκαλείται οχιά που θα κάνει κακό στον τσέλιγκα που της προξενεύει τον Κίτσο (Γ΄β΄)[69] και όταν ο Θανασούλας αποκαλεί οχιά τον Τάσο επειδή δεν αλλάζει γνώμη (Γ΄θ΄).[70]

Στην παράσταση του Καραθάνου, η Σταυρούλα εμφανιζόταν ως αρκούδα, σε μια κυριολεκτική «ζωοποίηση» που ξεπερνούσε τις λεκτικές παρομοιώσεις με ζώα που χρησιμοποιεί ο Περεσιάδης στο έργο του. Η προσθήκη αυτή, αποτελούσε ένα χαρακτηρολογικό σχόλιο του σκηνοθέτη πάνω στη συγκεκριμένη φιγούρα που την απεικόνιζε ως χοντρό, λαίμαργο, αντιπαθητικό και πλαδαρό πλάσμα, με ζωώδη ένστικτα, χωρίς ευγένεια και σβελτάδα, αλλά και γνήσιο αρπακτικό που θέλει να πάρει τον Τάσο από τη Γκόλφω. Αυτή η μεταμοντέρνα προσθήκη σχολιάστηκε αρνητικά από τους κριτικούς, καθώς δεν έδενε ιδιαίτερα αρμονικά με το συνολικό ύφος της παράστασης.[71] Στην παράσταση, βέβαια, εμφανίζονταν κι άλλα αρχοντόπουλα ως αρκούδες-αρπακτικά: δυο αρκούδες που έπαιζαν μουσική στο γάμο της Σταυρούλας και άλλες δυο στην αρχή του έργου, ενδεχομένως ο Κίτσος και η Σταυρούλα, που παρακολουθούσαν τη συνάντηση του Τάσου και της Γκόλφως στο βουνό, λίγο πριν εμφανιστούν οι Άγγλοι τουρίστες που αναζητούσαν το δρόμο για το Μαυρονέρι.

Η σκηνή της άφιξης των Άγγλων περιηγητών αποτελεί μια σπουδαία αναφορά στο έργο του Περεσιάδη, καθώς αποτελεί τον αντίποδα της φύσης, της βουκολικής ζωής και της αγνότητας. Οι ταξιδιώτες, που ο συγγραφέας αφήνει να εννοηθεί ότι πρόκειται για αρχαιοκάπηλους, είναι ξένοι στον τόπο και «πολιτισμένοι», αφού έρχονται από το άστυ και δεν είναι χωριάτες. Και στις δυο πα-

[64] «Η Γκόλφω, Κίτσο, έκαμε σαν όλα τα κορίτσια! Όντας οι νιοι τους πρωτολέν τα λόγια της αγάπης, γίνοντ' ανήμερα θεριά, σε βάνουν στο βρισίδι… Μα στα στερνά γίνοντ' αρνιά, σαν λάδι μαλακώνουν». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 29. Κι όταν ο Τάσος διστάζει να απαρνηθεί τη Γκόλφω λέει: «πώς να ξεχάσω, Γιάννο μου, τόσων χρόνων αγάπη, […] σαν το αρνάκι άκακη κι αγνή σαν αγγελούδι;» *Ό.π.*, σ. 46. Τέλος, η Γκόλφω λέει: «(είμαι) αρνάκι μες στους λύκους». *Ό.π.*, σ. 82.

[65] «Μα έλα, έλα, φτάνει πια, τι η καρδιά μου τρέμει σαν το πουλάκι στου αϊτού τα νύχια». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 50.

[66] «[…] πουλάκι στα γεράκια». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 82.

[67] «Τι θέλει δω που έρχεται εκείνο το αγρίμι; Σύρε γοργά για να του ειπείς, εδώ για να μην έρθει τι θε να γίνω λύκαινα και θε να τον ξεσκίσω». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 54.

[68] «Γιατί με βλέπεις άγρια, σάμπως να είσαι φίδι έτοιμο απάνω μ' να χυθεί;» Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 50.

[69] «Ο τσέλιγκας θε να 'ρθει; […] Οχιά θα γίνω δίγλωσση και θα τον φαρμακώσω!» Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 54.

[70] «Πικρή οχιά! Πικρό μαχαίρι να σε φάει». Περεσιάδης, *ό.π.*, σ. 71.

[71] Ο Ιωαννίδης σχολιάζει ότι «κάποια ευρήματα, όπως η αρκούδα της Σταυρούλας ή η αστυνομική ταυτότητα του Τάσου, γείωναν τον μαύρο λυρισμό στα απόνερα του μεταμοντερνισμού». Βλ. Ιωαννίδης, «Αντί για φουστανέλα, εξπρεσιονισμός βαρύς και σέρτικος». Αντίστοιχη είναι και η κριτική του Παπαστάθη: «ο σκηνοθέτης συχνά υποκύπτει στη μεταμοντέρνα λογική, που πιστεύει πως δεν υπάρχει όριο, πως κάθε ερμηνεία είναι νόμιμη, ακόμη και η προφανέστατη παραχάραξη που λέει πως π.χ. ο Τσέλιγκας στην "Γκόλφω" είναι ένα γελοίο σύγχρονο πρόσωπο και η κόρη του η Σταυρούλα είναι μια αρκούδα με το τομάρι της!». Βλ. Παπαστάθης, «Το παλιό και το καινούργιο στο θέατρο».

ραστάσεις, του Κακάλα και του Καραθάνου, ο Άγγλος στην πρώτη παράσταση και οι Άγγλοι με το χάρτη και τις φωτογραφικές μηχανές στη δεύτερη, εμφανίζονται καλοντυμένοι, με ακριβά ρούχα και ζητούν από τον Τάσο να τους δείξει το δρόμο για το Μαυρονέρι και να τους περάσει απέναντι έναντι μεγάλης χρηματικής αμοιβής, ιδιαίτερα αφού διακινδύνεψε τη ζωή του για να τους σώσει. Είναι η μοιραία στιγμή που ο Τάσος παίρνει πολλά χρήματα στα χέρια του για πρώτη φορά, γεγονός που θα προκαλέσει τη μεταστροφή του από το συναίσθημα στην ψυχρή λογική. Εδώ, ο Τάσος έμμεσα γίνεται συνεργός στην καταστροφή της φύσης, αφού βοηθάει τους αρχαιοκάπηλους και το έργο προβάλλει τον τρόπο με τον οποίο φθίνουν τα ήθη και τα αισθήματα των ανθρώπων μπροστά στο κέρδος. Οι Άγγλοι αντιπροσωπεύουν τη σύγχρονη αστική ζωή και παρέχουν υλικές απολαύσεις στον Τάσο, μεταφέροντας τις συνήθειες της πόλης και δίνοντας την ψευδαίσθηση ότι το χρήμα κάνει τους ανθρώπους ισχυρότερους.

Αντίθετα, η Γκόλφω, παρά τη φτώχεια της, αισθάνεται πλούσια επειδή γι' αυτήν δεν έχουν σημασία τα χρήματα, αφού η φύση ισοδυναμεί με όλο τον πλούτο του κόσμου, κι αμέσως απορρίπτει τον έρωτα του Κίτσου (Α΄θ΄).[72] Εκείνος, όμως, δεν το βάζει κάτω, όχι μόνο εξαιτίας της αγάπης του, αλλά και από ταξικό πείσμα. Ο Μιχάλης Γ. Μερακλής επισημαίνει ότι «η φτώχεια, ως κυρίαρχη κοινωνική παράμετρος τότε στον τόπο μας, κρυφά-φανερά δίνει τον τόνο σ' ολόκληρο το έργο. Το πλουσιόπαιδο, ο Κίτσος κάνει την πρόταση στη Γκόλφω, του απαντάει πως είναι φτωχή, από «άσχημη γενιά» – ένας προσδιορισμός της γενιάς της πολυσήμαντος, αφού το χρήμα έχει, στο πλέγμα των κοινωνικών συμβάσεων, τη δύναμη να κάνει και τον άσχημο όμορφο, και αντιστρόφως».[73] Αυτή την ανισότητα και ανομοιότητα των ανθρώπων προβάλλει ο Περεσιάδης μέσα από τη *Γκόλφω.* Μέσα σε αυτό το πλαίσιο κοινωνικής ιεραρχίας εγκλωβίζεται ο Τάσος, όταν ο αρχιτσέλιγκας του προτείνει να αλλάξει ζωή και να αποκτήσει πλούτη. Η Ευανθία Ε. Στιβανάκη συμπεραίνει ότι ο έρωτας κλονίζεται «όταν οι κοινωνικές συμβάσεις πιέζουν και ο περίγυρος εξαγοράζει».[74] Να επισημανθεί ότι το 1894, που πρωτοπαίζεται η *Γκόλφω* στην Αθήνα, είναι μια χρονιά πυκνή σε γεγονότα· χρονιά που αρχίζει λίγες μόλις μέρες μετά το «δυστυχώς επτωχεύσαμεν» (10 Δεκεμβρίου 1893) του Χαρίλαου Τρικούπη.[75] Όλο το έργο διανθίζεται από ανα-

[72] «Έχω βασίλειο την ερμιά, για χώρες μου τους λόγγους, για κόσμο έχω τα πουλιά, τ' αηδόνια μουσική μου». Περεσιάδης, *Γκόλφω*, σ. 31.

[73] Μιχάλης Γ. Μερακλής, «Μια ζωή *Γκόλφω*», *Περεσιάδεια 2004: με αφορμή τα 150 χρόνια από τη γέννηση του Σπυρίδωνος Περεσιάδη*, Πολιτιστικός Σύλλογος «Αναγέννηση» Ακράτας, σ. 37-38.

[74] Ευανθία Ε. Στιβανάκη, «Η επικαιρότητα της *Γκόλφως*», *ό.π.*, σ. 25-26.

[75] Για περισσότερα βλ. Κατσιώτη, «Η "τύχη" της *Γκόλφως*», σ. 191-192. Επίσης, στην εισαγωγή της Μαρίας Πορτολομαίου-Λάζου στο έργο του Περεσιάδη αναφέρεται: «ο Περεσιάδης, βέβαια, δε γράφει κοινωνικό ή ιστορικό, πόσο μάλλον πολιτικό έργο, αλλά ένα έργο για τον έρωτα και την προδοσία σ' ένα αγροτικό τοπίο το οποίο γνωρίζει καλά, και όπου ζουν τσελιγκάδες και βοσκοί. Ίσως αυτό το ειδυλλιακό περιβάλλον να του φαινόταν πιο ενδιαφέρον, ως περιβάλλων χώρος ενός δραματικού ειδυλλίου, από το χώρο των κτημάτων των σταφιδοκαλλιεργητών στους οποίους, εκείνο τον καιρό, άρχιζε να διαφαίνεται. Γράφει ο Μιχάλης Μερακλής, αναφερόμενος στους τσιφλικάδες, στο βιβλίο του "Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση", στο κεφάλαιο με τον τίτλο "Ευρύτερες ομάδες": Ο τσιφλικάς από τη μια μεριά και οι καλλιεργητές

φορές στη φύση, αν και η απομάκρυνση από αυτήν και η προδοσία της είναι που οδηγεί τον ήρωα στη συντριβή του.

Στην παράσταση του Καραθάνου, μετά τη σκηνή του χωρισμού της Γκόλφως από τον Τάσο και την κατάρα που του δίνει, παρουσιαζόταν στη σκηνή ένας κένταυρος που ερχόταν για να πάρει τη συντετριμμένη Γκόλφω. Σε συνδυασμό με τις ακραίες καιρικές συνθήκες που περιγράφονται, η παρουσία του κενταύρου παραπέμπει στην παντοδυναμία της φύσης και των απρόβλεπτων φαινομένων της. Ο κένταυρος έρχεται μετά την καταιγίδα για να παρηγορήσει τη Γκόλφω, την παίρνει μαζί του κι εκείνη τον αγκαλιάζει θερμά και παραδίνεται στην αγκαλιά του. Οι κένταυροι στην ελληνική μυθολογία συνδέονται με το υπερφυσικό στοιχείο. Εδώ, η Γκόλφω παραδίδεται στην αγκαλιά του σαν να παραδίδεται στη φύση. Τα δυο πρόσωπα του έργου έχουν ξεκαθαρίσει τη θέση τους: ο Τάσος επέλεξε να απαρνηθεί τη φύση για το χρήμα, ενώ η Γκόλφω παραμένει πιστή στη φύση και στα αγνά της αισθήματα για τον Τάσο.

Οι σύγχρονες αναγωγές της *Γκόλφως* από τους δυο θιάσους

Οι δυο παραστάσεις έκαναν αναγωγή στην Ελλάδα που χάθηκε. Η προδοσία του Τάσου με κίνητρο το χρήμα, αντικατοπτρίζει την απεμπόληση των αξιών που είχαμε ως άνθρωποι και την απώλεια της επαφής μας με τη φυσική ζωή εξαιτίας του υλικού πλούτου. Αυτή την παράμετρο τόνιζε ιδιαίτερα η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, μεταφέροντας στο θεατή τη νοσταλγία για όλα όσα χάθηκαν. Ο Ιωαννίδης σημειώνει: «κάποια στιγμή η Γκόλφω του (Καραθάνου) έφτασε να μιλάει μέσα από την ιστορία της για την εθνική μας πορεία. […] Από την αθώα αλλά αφελή και συναισθηματική σχέση, στην κυνική παραδοχή του υλικού πλούτου. Και τώρα πια, στην ανάγκη επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας… Ποιός αμφιβάλλει πως η κεντρική σκηνή της παράστασης –το παραλογισμένο τσάμικο που χορεύουν στο γαμήλιο γλέντι οι θαμώνες, με το φύσημα του θανάτου στο μέτωπό τους– δεν απευθύνεται στο σήμερα; Και μήπως δεν είναι πάλι η ίδια εκείνη Γκόλφω που θέλει να διακόψει τον παρανοϊκό χορό της μοιραίας ευμάρειας, για να μας μιλήσει πάλι για κάτι χαμένο και ακριβό;»[76] Τον παραλογισμό της ευμάρειας και την παρακμή πρόβαλλε με καυστικό τρόπο η *Γκόλφω* του Κακάλα, στην οποία συχνά χρησιμοποιήθηκαν σαρκαστικές αναφορές στην επικαιρότητα, όπως λ.χ. η εμφάνιση της Σταυρούλας με ψηλοτάκουνα ως θύμα της μόδας που περπατά πάνω σε ένα πατάρι-πασαρέλα, η εμφάνιση του Ζήση με μαύρη καπαρντίνα με αστραφτερά κουμπιά και επώνυμη τσάντα Louis Vuitton, η αντικατάσταση της φουστανέλας που φορούσε ο Τάσος στην αρχή

της γης από την άλλη, οι κολίγοι, θα αποτελέσουν ίσως και στην ιστορία του τόπου μας, το πρώτο σχήμα αντιθέσεων που μπορούμε να τις πούμε καθαρά ταξικές αντιθέσεις». Βλ. Περεσιάδης, *Γκόλφω*, σ. 12-13.

[76] Ιωαννίδης, «Γκόλφω: καθρέφτης της εθνικής μας πορείας».

του έργου με παντελόνι, σακάκι-φράκο και λουλούδι στο πέτο, όταν αρραβωνιάζεται τη Σταυρούλα καθώς και η εμφάνιση μιας τραγουδίστριας από «σκυλάδικο» στο γάμο του ζευγαριού, και, τέλος, η μάσκα του Λάκη Λαζόπουλου ως δημοφιλής TV persona.

Και οι δυο σκηνοθέτες στις συνεντεύξεις τους δήλωσαν ότι με τις παραστάσεις της *Γκόλφως* πενθούν για την Ελλάδα: ο Καραθάνος ντύνει την παράσταση στα μαύρα, γιατί κηδεύει την ομορφιά της ελληνικής κουλτούρας που χάθηκε,[77] και ο Κακάλας παρουσιάζει μια γκόθικ εκδοχή, γιατί κηδεύει την ελπίδα που είχε ότι η Ελλάδα θα μπορούσε να ανακτήσει και πάλι το χαμένο έδαφος.[78]

Αξίζει εδώ να επισημανθεί μια λεπτή διαφορά: ο Καραθάνος δε διατηρεί το τέλος του Περεσιάδη με την αυτοκτονία του Τάσου, αλλά βάζει τη δηλητηριασμένη Γκόλφω να ζητά απεγνωσμένα τη βοήθεια του και τον υπόλοιπο θίασο να τον παρακινεί να τρέξει, φωνάζοντας με αγωνία «τρέξε Τάσο». Τότε, ο Τάσος στρεφόταν πίσω και έφευγε για να προλάβει να σώσει την ετοιμοθάνατη Γκόλφω-Ελλάδα, ενώ οι φωνές συνέχιζαν να ακούγονται.[79]

Στην παράσταση του Κακάλα, αντίθετα, δεν υπάρχει πλέον σωτηρία, καθώς η Γκόλφω-Ελλάδα δηλητηριάστηκε και ο Τάσος γνωρίζει ότι δεν υπάρχει αντίδοτο. Μετά την αυτοκτονία του με το σπαθί, προβάλλεται σε βίντεο η ελληνική σημαία να κυματίζει, όντας, όμως, φθαρμένη και κουρελιασμένη, ενώ ακούγεται ο εθνικός ύμνος. Η σημαία-σύμβολο είχε εμφανιστεί στην αρχή του έργου αιματοβαμμένη στα χέρια της Γκόλφως, η οποία προσπαθούσε να την καθαρίσει, αλλά μάταια, γιατί οι λεκέδες της δεν έβγαιναν. Μετά τον εθνικό ύμνο, η παράσταση τελειώνει με το σήμα της ΕΡΤ και το παλιό ηχητικό βουκολικό σήμα. Το τέλος της παράστασης αφήνει το στίγμα μιας δημοκρατίας που πλέον δεν εκπέμπει.

Συμπεράσματα

Οι δυο παραστάσεις διέφεραν αισθητά, καθώς η *Γκόλφω* του Κακάλα ήταν μια ευφυής, σαρκαστική, μεταμοντέρνα εκδοχή, η οποία χειρίστηκε με μαεστρία τους κώδικες του ανοίκειου με τις μάσκες manga και τη χρήση anime, πετυχαίνο-

[77] Βλ. Μυρτώ Λοβέρδου, «Η "Γκόλφω" αγαπούσε πάντα το Rex», εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής*, αρ. φ. 16286, 3 Μαρτίου 2013· Νίκος Καραθάνος, «Πού πα' ρε Καραθάνο;», π. *Εφ* (Φεστιβάλ Αθηνών), τ. 36, 24 Ιουλίου 2013· Έφη Μαρίνου, «Η δική μου *Γκόλφω* φοράει μαύρα», εφημ. *Εφημερίδα των συντακτών,* αρ. φ. 95, 2 Μαρτίου 2013.

[78] Βλ. Μάνια Ζούση, «συνέντευξη του Σίμου Κακάλα: "Η *Γκόλφω* είναι η εθνική μας τραγωδία"», εφημ. *Η αυγή,* 7-9-2014· Ιωάννα Κλεφτόγιαννη, «Η έβδομη "Γκόλφω" του Κακάλα», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 9-9-2014· Σωτήρης Ζήκος, «συνέντευξη του Σίμου Κακάλα "Οι άνθρωποι στρέφονται στο θέατρο και έχουμε ευθύνη να τους δώσουμε τον καλύτερο εαυτό μας"», στον ιστότοπο: http://culture.thessaloniki-portal.gr/2013/12/simos-kakalas.

[79] Η επιλογή αυτή προκάλεσε συζητήσεις στους κριτικούς, που απέρριψαν το αίτημα για επιστροφή στο ωραιοποιημένο παρελθόν, το οποίο έχει, αναμφισβήτητα, παρέλθει. Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης, «Τι είναι η πατρίδα μας;», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, αρ. φ. 1806, 26 Οκτωβρίου 2013 και Πατσαλίδης, «Η Γκόλφω της φαντασίας και η Νόρα της καθημερινότητας», εφημ. *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 26 Οκτωβρίου 2013.

ντας να ανανεώσει το φθαρμένο βουκολικό δράμα και να το κάνει να συνομιλήσει με το παρόν, ενώ η *Γκόλφω* του Καραθάνου ήταν μια ευαίσθητη, λυρική, εξπρεσιονιστική παράσταση, η οποία μέσα από το χιούμορ, τον ποιητικό λόγο και την αλήθεια των συναισθημάτων των προσώπων, κατόρθωσε να δώσει πνοή στο ρομαντικό μελόδραμα και να μεταδώσει το διαχρονικό μήνυμα της αγάπης.

Και στις δυο παραστάσεις οι σκηνοθέτες αποφεύγουν την απεικόνιση του βουκολικού κόσμου, είτε, στην περίπτωση του Κακάλα, μετατοπίζοντας το χώρο του έργου από το αγροτικό τοπίο στη σύγχρονη πόλη, η οποία προβάλλεται σε video, είτε, στην περίπτωση του Καραθάνου, αποδίδοντας το φυσικό τοπίο σε μαύρο χρώμα με σκηνικά που περιλαμβάνουν μαύρα πουφ και μαύρα δέντρα, για τα βουνά του Χελμού και τα δάση του, αντίστοιχα, ενώ από τα μεγάφωνα ακούγεται το κελάρυσμα του νερού. Με χιουμοριστική διάθεση χρησιμοποιείται το ζωικό βασίλειο, με δυο κούκλες-ζώα, μια πεταλούδα κι έναν αετό (ως μαρότες με μακρύ κοντάρι) στην παράσταση *Golfω! director's cut,* ως σχόλιο για τη χρήση των πουλιών στις παραστάσεις της Mnouchkine και με την εμφάνιση της Σταυρούλας ως αρκούδα, εν είδει χαρακτηρολογικού σχολίου από τον Καραθάνο. Σε συμβολικό επίπεδο λειτουργούν οι δυο άλλες αναφορές στη φύση, με τα μαύρα φτερά της Γκόλφως, στην παράσταση του Κακάλα, που προβάλλουν μια μεταμοντέρνα εικόνα της Γκόλφως ως αδύναμο πλάσμα, και με τον Κένταυρο, στην παράσταση του Καραθάνου, ως μυθικού πλάσματος που έρχεται για να παρηγορήσει τη Γκόλφω.

Συμπερασματικά, τα ηλιόλουστα χρωματιστά βοσκοτόπια και η φυσική ζωή δεν υπάρχουν πια στη *Γκόλφω* και τη θέση τους πήρε το σκοτεινό μαύρο και πνιγηρό τοπίο. Αυτό το τοπίο ανήκει στη σύγχρονη Ελλάδα του 21ου αιώνα, καθώς ο Καραθάνος και ο Κακάλας «κήδεψαν» την Ελλάδα του παρελθόντος, με νοσταλγική διάθεση ο πρώτος και με πιο ανανεωτική ματιά ο δεύτερος. Οι δυο πολύ επιτυχημένες παραστάσεις κατέθεσαν εύστοχους αναστοχασμούς πάνω στην παράδοση και άφησαν το δικό τους στίγμα στην πορεία των σκηνικών αναζητήσεων της *Γκόλφως,* θέτοντάς τις υπό νέο πρίσμα. Το τέλος που δίνουν οι δυο σκηνοθέτες αντικατοπτρίζει τη διαφορετική οπτική που έχουν απέναντι στη *Γκόλφω:* η παράσταση του Εθνικού Θεάτρου κηδεύει τη *Γκόλφω* που ελπίζει κάποτε να αναστήσει, ενώ η ομάδα «Χώρος» κηδεύει τη *Γκόλφω* που γνωρίζει ότι χάθηκε οριστικά. Στην πρώτη παράσταση, επιβιώνει η συλλογική μνήμη για μια χαμένη ταυτότητα, ενώ στη δεύτερη, έχει θαφτεί και καταστραφεί ολοσχερώς από τον καπιταλισμό, την τεχνική εξέλιξη, την παγκοσμιοποίηση και την καθολική παρακμή. Ο χρόνος θα δείξει αν πρόκειται συνάμα για το «τέλος» της σκηνικής *Γκόλφως* ή για μια «νέα αρχή».