



Ιάκωβος Καμπανέλλης - Βασίλης Κατσικονούρης: διακειμενικές εστιάσεις των έργων *Τελευταία Πράξη και Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*

Ιφιγένεια Καφετζοπούλου

Περίληψη: Στο άρθρο εστιάζουμε στην διακειμενική ανάλυση της καμπανέλλικης *Τελευταίας πράξης* και του *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*, έργου του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου, που συνέγραψε ο Β. Κατσικονούρης. Πρόκειται για δύο μη ρεαλιστικά έργα, που έχουν χαρακτηριστεί ως «πιραντελλικά». Εμείς θα τα προσεγγίσουμε όμως, κυρίως, μέσω των θεωριών του Νικολάι Εβρέινωφ, ο οποίος, έχοντας προηγηθεί του Πιραντέλλο, τον είχε επηρεάσει. Η ανάλυση θα πραγματοποιηθεί κατά κύριο λόγο μέσω της έννοιας της «θεατροποιημένης ζωής», όπως αποκαλεί ο Εβρέινωφ την αμοιβαία διήθηση θεάτρου και ζωής. Έτσι, το «θέατρο εν θεάτρω», η «θεατροκρατία» και η «αυτο-βιο-ανακατασκευή» θα λειτουργήσουν ως κεντρικοί άξονες της ανάλυσης, θέτοντας στο προσκήνιο τον αναγκαίο ρόλο του θεάτρου για την επιβίωση.

Λέξεις-κλειδιά: *Τελευταία πράξη, Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*, θεατροποιημένη ζωή, Νικολάι Εβρέινωφ, αυτο-βιο-ανακατασκευή

Στο παρόν άρθρο θα αναλύσουμε διακειμενικά τα έργα δύο σημαντικών Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων του νεοελληνικού και του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου, του Ι. Καμπανέλλη και του Β. Κατσικονούρη. Σύμφωνα με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο η γραφή του Κατσικονούρη «ανήκει «στη μεγάλη και εύφορη ομάδα που με γενάρχη τον Καμπανέλλη κατέγραψε με κύρος, τόλμη, ειλικρίνεια, πάθος, αλλά συχνά και με απόγνωση και όχι σπάνια ειρωνεία και χλεύη, τα αδιέξοδα, τις ματαιώσεις, τις πληγές και τα βαθιά, πολλές φορές, αδελφοκτόνα τραύματα της μεταπολεμικής Ελλάδας».⁸⁴ Ο Κατσικονούρης έχει εξάλλου αναφερθεί κι ο ίδιος -σε συνεντεύξεις του- στις επιρροές που έχει δεχθεί από τα έργα του Καμπανέλλη.⁸⁵ Στην προκειμένη περίπτωση δεν θα εστιάσουμε στα ρεαλιστικά έργα των συγγραφέων, αλλά σε δύο από τα αποκαλούμενα

⁸⁴ Γεωργουσόπουλος, Κ. (2008). Από την εισαγωγή «Σωσίβιο στη σχεδία». Βλ. Κατσικονούρης, Β. (2008). *Οι αγνοούμενοι. Μια ενδιαφέρουσα ζωή*, Κέδρος, σ. 7.

⁸⁵ Όπως δηλώνει ο Κατσικονούρης σε συνέντευξή του (Αγγελικόπουλος, Β. «Τέσσερις νέες φωνές για το θέατρο. Το αίσθημα του ξένου στη ζωή μας», *Η Καθημερινή*, 5-11-2006) σχετικά με τις επιρροές του: «Θα πρέπει να με έχουν πειράξει δημιουργοί όπως οι Κεχαΐδης, Αναγνωστάκης, Καμπανέλλης, Διαλεγμένος». Επίσης βλ. Βασιλικός, Β. «Άξιον εστί. Συνέντευξη με τον Βασίλη Κατσικονούρη» (16-2-2011), όπου ο θεατρικός συγγραφέας δηλώνει τις επιρροές του από τον Καμπανέλλη, τον Διαλεγμένο, την Αναγνωστάκη. Επίσης στη συνέντευξη του συγγραφέα στην τηλεοπτική εκπομπή «Παράβαση» με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, ο Κατσικονούρης χαρακτηρίζει τα έργα των Καμπανέλλη, του Κεχαΐδη, της Αναγνωστάκης ως μία «αποκάλυψη», δηλώνοντας πως οφείλει πολλά στη γλώσσα του Διαλεγμένου και του Κεχαΐδη. Βλ. επίσης τη συνέντευξη του συγγραφέα στη ραδιοφωνική εκπομπή «Στο Κόκκινο #105,5: Η αμφιβολία του Σαββάτου» (23-1-2010), όπου ο Κατσικονούρης αναφέρει τις συγκεκριμένες επιρροές του. Επίσης βλ. Τριανταφύλλου, Μ. «Το θέατρο: άνθρωποι και έργα: συνέντευξη με τον Β. Κατσικονούρη» *Οροπέδιο* 3, (καλοκαίρι 2007), σ. 422, όπου ο συγγραφέας εξομολογείται: «Πρώτα γρανίματα, επαφή με έργο του Τένεσση Ουίλιαμς, αργότερα με Καμπανέλλη και Κεχαΐδη». Επίσης, βλ. Καλβίνου, Δ. και Δημητριάδης, Β. «Μία συνέντευξη», *Απόπλους* (49-50), 11-9-2010, σ. 17.



«πιραντελλικά» τους κείμενα, που -όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια- αντηχούν τις θεωρίες του Νικολάι Εβρέινωφ, ο οποίος, έχοντας προηγηθεί του Πιραντέλλο, τον είχε επηρεάσει.

Υπόθεση των έργων

Α. *Τελευταία πράξη*: Το έργο εκτυλίσσεται στην Ιθάκη, στο παλάτι του Οδυσσέα. Εκεί έχει εγκατασταθεί ένας θιάσος, που θα αναμειχθεί με την Πηνελόπη και τον γιο του Τηλέμαχο, προκειμένου να διαδραματίσει τα υπόλοιπα οικεία πρόσωπα του Οδυσσέα. Στόχος είναι η αναπαράσταση της ζωής στο παλάτι, ώστε να καταφέρει ο ήρωας να θυμηθεί την ταυτότητά του, καθώς εκλαμβάνεται πλέον ως σχιζοφρενής. Εν τέλει, θα αποδειχθεί πως ο Οδυσσέας απλά υποκρινόταν πως είχε χάσει τη λογική του. Προτείνει στους ηθοποιούς του θιάσου να τους ακολουθήσει, ως ηθοποιός που θα υποδύεται όμως τον εαυτό του.

Β. *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*: Ο Άρμονυ αποφασίζει να χρησιμοποιήσει μια ιδιάζουσα μέθοδο, προκειμένου να βοηθήσει τους επιζήσαντες ενός αεροπορικού δυστυχήματος, που πάσχουν από ολική αμνησία και κατάθλιψη. Σκηνοθετεί μία παράσταση, όπου οι ασθενείς θα διαδραματίζουν τον εαυτό τους, τον οποίο έχει σκηνοθετήσει ο ίδιος, έχοντας συλλέξει στοιχεία από το παρελθόν τους, με σκοπό την επαναφορά της μνήμης τους. Το σχέδιό του καταρρέει και αποδεικνύεται η αδυναμία να σκηνοθετεί τις ζωές των άλλων, τους οποίους επεδίωκε στην ουσία να ελέγξει και να χειραγωγήσει.

Θεατροκρατία

Η *Τελευταία πράξη*⁸⁶ του Ι. Καμπανέλλη και το *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*⁸⁷ του Β. Κατσικονούρη είναι δύο έργα που θέτουν στο επίκεντρο το θέατρο, ως αξεδιάλυτο όμως μέρος της ζωής. Ή μήπως ως αναγκαία προϋπόθεσή της; Η αναπόφευκτη αλληλοδιήθηση θεάτρου-καθημερινότητας και κατ' επέκταση η αδυναμία διαχωρισμού του εαυτού από τον ρόλο έχει απασχολήσει την ανθρώπινη σκέψη σε βάθος των αιώνων, όπως μαρτυρά και ο όρος *theatrum mundi* [θεατρικό κοσμοείδωλο],⁸⁸ φτάνοντας όμως στο αποκορύφωμά της με τις θεωρίες του Νικολάι Εβρέινωφ. Διότι ο Ρώσος θεωρητικός έκανε πρώτη φορά λόγο για το *θεατρικό ένστικτο*,⁸⁹ το οποίο και συγκαταλέγει μεταξύ των βασικών ενστίκτων, καθιστώντας με τον τρόπο αυτό ξεκάθαρη την αδυναμία του ατόμου να υπάρξει ανεξάρτητα από τη θεατρική επιτέλεση.

Την οντολογική αυτή εξάρτηση του ατόμου από την θεατρικότητα θα εξετάσουμε στα δύο έργα, την επικράτηση δηλαδή της *θεατροκρατίας*⁹⁰ -σύμφωνα με τον ορισμό του Εβρέινωφ- στην καθημερινή ζωή, προκειμένου να κατανοήσουμε όχι μόνο την ουσία του θεάτρου, αλλά την πρωταρχική θέση που αυτό κατέχει σε ό,τι αφορά την επιβίωση.

Ετεροσκηνοθεσία

Ας ξεκινήσουμε καταρχάς με τη μορφή του θιασάρχη, η οποία υφίσταται και στα δύο έργα. Στο *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!* ονομάζεται Άρμονυ, ενώ στην *Τελευταία πράξη* αποκαλείται με την

⁸⁶ Καμπανέλλης, Ι. (1989). *Θέατρο. Τόμος Δ*, Κέδρος, σ. 166-241.

⁸⁷ Κατσικονούρης, Β. (2003). *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*, Κέδρος.

⁸⁸ Βλ. ενδεικτικά Σένετ, Ρ. (1999). *Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, μετάφρ. Γιώργος Ν. Μερτίκας, Νεφέλη, σ. 55.

⁸⁹ Evreinoff, N. (2013). *The theatre in life*, Martino Publishing, σ.22-33.

⁹⁰ Evreinov, N. (2002). *Demon teatralnosti*, Letnii sad, σ. 117-131, πηγή: <http://teatr-lib.ru/Library/Evreinov/Demon/> και Evreinoff, N. *The theatre in life*, ό.π., σ.64.



ιδιότητά του. Ο Θιασάρχης όπως ακριβώς και ο Άρμονυ δεν έχει κατορθώσει ακόμα να αναγνωριστεί και να καταξιωθεί επαγγελματικά, παρόλα αυτά και οι δύο πιστεύουν στο ταλέντο τους, το οποίο και έχουν χρέος να αναδείξουν και να αποδείξουν. Την επαγγελματική αυτή αδικία που αισθάνονται ότι έχουν υποστεί, σκοπεύουν να ανατρέψουν μέσω της σκηνοθεσίας μιας παράστασης, που δεν πρόκειται να λάβει χώρα στη συμβατική σκηνή ενός τυπικού θεάτρου, αλλά στη σκηνή της ζωής, στο θέατρο της καθημερινότητας, εκεί όπου σύμφωνα με τον Εβρέινωφ επιτελείται το πραγματικό θέατρο, σε αντίθεση με την κακή απομίμησή του, που λαμβάνει χώρα σε μια τυπική θεατρική σκηνή.⁹¹ Όπως υποστηρίζουν και τα δύο δραματικά πρόσωπα, το θέατρο πρόκειται να αναμειχθεί με τη ζωή, έτσι ώστε να καθίσταται ανέφικτος ο διαχωρισμός του εαυτού από τον ρόλο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός πως τόσο ο Άρμονυ όσο κι ο Θιασάρχης χρησιμοποιούν την δραματική τέχνη στο πλαίσιο της θεραπείας και συγκεκριμένα ως μέσο επαναφοράς της ψυχικής υγείας.⁹² Διότι αφενός στο *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!* οι ερμηνευτές των ρόλων που έχει σκηνοθετήσει ο Άρμονυ πάσχουν από κατάθλιψη και ολική αμνησία, ενώ στην *Τελευταία πράξη* ο Οδυσσεάς εκτιμάται πως πάσχει από βαριά ψυχική νόσο, από σχιζοφρένεια. Και στα δύο έργα υποφώσκει η θεραπευτική διάσταση που δύναται να προσδώσει η θεατροποιημένη ζωή⁹³ στο άτομο. Ακόμα όμως μεγαλύτερο ενδιαφέρον εντοπίζεται στις αιτίες αποτυχίας των δύο σκηνοθετών να φέρουν εις πέρας την αρχική τους σύλληψη.

Η διάλυση των σχεδίων του Άρμονυ μαρτυρά την μη αποδοχή της ετεροσκηνοθεσίας του εαυτού, την οποία θα μπορούσαμε να παραλληλίσουμε με την εκκόλαψη της «βιοεξουσίας».⁹⁴ Αντίθετα, η αυτοσκηνοθεσία της *προσωπικότητάς-μου* υποστηρίζει την αποδοχή και ενίσχυση της αυτο-βιο-ανακατασκευής,⁹⁵ όπου η διαρκής σκηνοθεσία και επινόηση του εαυτού συμπίπτει με τις αρχές του υπαρξισμού.⁹⁶ Το τέλος του καμπανελλικού έργου αποκαλύπτει επίσης μια ανατροπή των αρχικών πλάνων του Θιασάρχη, την οποία και πρόκειται να αναλύσουμε: στην *Τελευταία Πράξη* τα πρόσωπα που θα υποδυθούν τους ρόλους στη σκηνή της ζωής είναι επαγγελματίες ηθοποιοί -εκτός από την Πηνελόπη και τον Τηλέμαχο-, επιλογή που υπογραμμίζει και εντείνει το παιχνίδι θόλωσης ταυτότητας και ρόλου, που βαθαίνει τον ίλιγγο του θεάτρου εν θεάτρω: οι επαγγελματίες ηθοποιοί είναι πρόσωπα, που επρόκειτο να υποδυθούν άλλα πρόσωπα στο θέατρο της ζωής, εντός του οποίου όμως υποδύονται καθημερινά μια πληθώρα κοινωνικών ρόλων, αλλά στην πραγματικότητα είναι επίσης δραματικά πρόσωπα, που πρόκειται να ενσαρκωθούν από κάποιους άλλους [επαγγελματίες] ηθοποιούς, που με τη σειρά τους πρόκειται να υποδυθούν, εκτός

⁹¹ Evreinov, N. (1924). *Teatr u zivotnix. O smisle teatralnosti c biologitseskoj totski zreniya*, Kniga, σ.14.

⁹² Η σύγχρονη μέθοδος της δραματοθεραπείας, η οποία εστιάζει στη θεραπευτική ιδιότητα του θεάτρου βασίζεται και στις θεωρίες του Evreinov, ο οποίος εφηύρε τον όρο «θεατροθεραπεία». Για την σύνδεση θεάτρου και θεραπείας βλ. Langley, D. (2012). *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία*, μετάφραση: Ελένη Καλφάκη, Παρισσιανού Α.Ε. · Jennings, S. (2005). *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία. Θεραπευτικό θέατρο. Ο μίτος της Αριάδνης*, Σαββάλας. · Babinchuk, T. (2019). «Nikolai Evreinov et la possibilité d'une "théâtrothérapie"», *Phantasia*, Volume 9, πηγή: <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=1105>, τελευταία πλοήγηση 21-10-2021 · Jones, P. (2003). *Δραματοθεραπεία. Το θέατρο ως τρόπος ζωής και θεραπείας*, μετάφραση: Δάφνη Μιλιώνη, Επιμέλεια: Στέλιος Κρασσανάκης, Ελληνικά Γράμματα. · Evreinoff, N. *The theatre in life*, ό.π., σ. 122-127.

⁹³ Ένας ακόμη όρος που χρησιμοποιεί ο Εβρέινωφ για να περιγράψει την αλληλοδιήθηση θεάτρου και καθημερινής ζωής, την εξάρτηση του ατόμου από τον ρόλο.

⁹⁴ Foucault, M. (2020). *History of Sexuality. The will to knowledge*. Vol. 1, [Penguin Books Ltd](#), σ. 139.

⁹⁵ Evreinov, N. (1923). *O novoi maske, Tretia ctaza*. Ο Evreinov κάνει λόγο για την «αυτο-βιο-ανακατασκευαστική μάσκα», η οποία σηματοδοτεί την δραματοποίηση του εαυτού. Ο ερμηνευτής δημιουργεί τον ρόλο του εαυτού του, φαντάζεται τον εαυτό του ως ρόλο, τον οποίο και αναπαριστά.

⁹⁶ Πεφάνης, Π. (2013). *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας III*, Παπαζήσης, σ.92.



από τους καθημερινούς ρόλους της ζωής, όχι μόνο τα ίδια τα δραματικά πρόσωπα, αλλά και τους ρόλους που αυτά πρόκειται να υποδυθούν στο τυπικό θέατρο εν θεάτρω, οι οποίοι όμως με τη σειρά τους είναι επίσης δραματικά πρόσωπα που έχει επινοήσει ο Όμηρος.

«Κανένας»

Αυτού του είδους η ζάλη, συνέπεια του ευρέως φάσματος των επιστρωματώσεων⁹⁷ των ρόλων που επιτελούμε καθημερινά, είτε εν γνώσει είτε εν αγνοία μας, αξιοποιείται στο έπακρο από το πρόσωπο του Οδυσσέα: διότι λειτουργεί ως το σύμβολο του ενσαρκωμένου θεατροποιημένου εαυτού, της μέγιστης ευελιξίας στην εναλλαγή ρόλων, που λαμβάνει χώρα στην καθημερινή σκηνή της ζωής, συμπυκνώνοντας έτσι ένα από τα βασικότερα σημεία της θεωρίας του Εβρέινωφ, του εαυτού ως «κανένας». Ο Ρώσος θεωρητικός είναι ξεκάθαρος: «εάν απαλλαγούμε τελείως από τα στρώματα των ρόλων και γίνουμε όντως ο εαυτός μας, δεν μένει τίποτε άλλο από το να πεθάνουμε».⁹⁸ Και αυτήν ακριβώς την απάντηση δίνει κι ο καμπανελλικός Οδυσσέας στην ερώτηση του ξενοδόχου: «πε μου ποιος είσαι...»; «“θα σου απαντήσω με τη μόνη απάντηση που διαθέτω, είμαι ο κανένας”...!».⁹⁹ Την μη ύπαρξη του εαυτού ανεξάρτητα από τον ρόλο ενισχύουν και τα ακόλουθα λόγια της Πηνελόπης: «...εγώ...! Μην ακούτε τι λέει ο κόσμος, οι εφημερίδες, ο τουρισμός...! Ούτε η πιστή Πηνελόπη είμαι, ούτε η άπιστη, ένα τίποτα μέσα σ’ ένα τίποτα είμαι, όμως δεν μπορεί, ακόμη και σαν τίποτα, κάτι πρέπει να είμαι...!».¹⁰⁰

Και ιδού η εξάρτηση από τον ρόλο: η Πηνελόπη προκειμένου να εντοπίσει το «κάτι που πρέπει να είναι» απευθύνει έκκληση στον Θιασάρχη να της δώσει έναν ρόλο, ενώ στο τέλος του έργου, όταν ο Θιασάρχης και ο θιάσός του έχουν αποχωρήσει, η Πηνελόπη εξομολογείται στον Τηλέμαχο πως ποτέ άλλοτε δεν έχουν υπάρξει τόσο ευτυχισμένοι.¹⁰¹

Εγκόσμιος παράδεισος;

Στο έργο του Κατσικονούρη το μέρος που έχει επιλέξει ο Άρμονυ για την παρουσίαση της σκηνοθεσίας του είναι ένας εδεμικός κήπος, όπου ποτέ δεν βρέχει και όλα μοιάζουν με γιορτή· ένας εξιδανικευμένος τόπος, απόρροια μιας απόπειρας αναπαράστασης και επαναφοράς του παραδείσου, η οποία όμως εντέλει θα παραμείνει μονάχα στη σφαίρα της φαντασίας, όπως εξάλλου και η σκηνοθετική ανασυγκρότηση της προσωπικότητας των ασθενών. Ο κήπος θα υπάρξει μονάχα κατεστραμμένος και «βιασμένος», σαν μία εμπόλεμη ζώνη, όπως και η προσωπικότητα των ασθενών. Το μοτίβο του παραδείσου εντοπίζουμε και στην *Τελευταία πράξη*, καθώς έτσι αποκαλείται από τον Θιασάρχη το παλάτι του Οδυσσέα, το οποίο όμως είναι ταυτόχρονα και ο τόπος επιτέλεσης των προβών και της επερχόμενης παράστασης.

Παρατηρούμε λοιπόν πως και στα δύο έργα μπορούμε να εκλάβουμε τον τόπο-της-παράστασης και άρα το περιβάλλον πλαίσió της, ως αντικατοπτρισμό της συναισθηματικής εμπλοκής του Θιασάρχη και του Άρμονυ, δηλαδή των δύο σκηνοθετών, με τις επικείμενες παραστάσεις τους. Λειτουργούν ως ο προσωπικός τους παράδεισος, ως το μέσο επίτευξης της

⁹⁷ Για την έννοια της επιστρωμάτωσης βλ. Deleuze, G.- Guattari, F. (2017). *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Χίλια πλατώματα*, μετάφραση: Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον, σ. 60-98.

⁹⁸ Evreinoff, N. *The theatre in life*, ό.π., σ.65. Εδώ ο Evreinov χρησιμοποιεί ως παράδειγμα τον Πέερ Γκυντ.

⁹⁹ Καμπανέλλης, Ι. *Θέατρο, Τόμος Ζ*, ό.π., σ. 194.

¹⁰⁰ Ό.π., σ. 172.

¹⁰¹ Ό.π., σ. 240.



αυτοπραγμάτωσής τους. Γιατί όμως στο ένα έργο [*Εντελώς Αναξιοπρεπές...*] ο αντικατοπτρισμός εμφανίζεται ανεστραμμένος; Για ποιον λόγο ο κήπος εμφανίζεται κατεστραμμένος, σαν μια θλιβερή σκιά της αρχικής του σύλληψης; Ίσως θα πρέπει να ανατρέξουμε και να εστιάσουμε στις προσδοκίες του καθενός για την παράσταση που πρόκειται να σκηνοθετήσει. Οι στόχοι του Άρμονυ είναι ξεκάθαροι: αναμένει την πλήρη θεραπεία των ασθενών, μέσα από την αφομοίωση και παρουσίαση της προσωπικότητας, που έχει για τον καθένα σκηνοθετήσει. Πιστεύει δηλαδή στην πλήρη χειραγώγηση και εξάρτηση των ασθενών από την σκηνοθεσία του. Από την άλλη πλευρά, ο Θιασάρχης εξομολογείται στον θίασό του «κάτι που έκρυβε για να μην τους επηρεάσει»: «Σας εξομολογούμαι, όμως, ότι δεν το πίστεψα ούτε για μια στιγμή πως μπορεί με τέτοια κόλπα να κάνουμε καλά έναν σχιζοφρενή!». ¹⁰²

Σε αντίθεση με τον Άρμονυ, ο Θιασάρχης δεν ενστερνίζεται την πλήρη θεραπευτική και ζωτικά ανασυνθετική ικανότητα του θεάτρου, που προέρχεται εξολοκλήρου από τον ίδιο, δηλαδή από παράγοντες εξωτερικούς, ανεξάρτητους από την επιθυμία και τη συγκατάθεση του ασθενή. Ο Άρμονυ είναι σίγουρος για τον εαυτό του, με απόλυτη εμπιστοσύνη στις ικανότητές του και για τον λόγο αυτό συναγάγουμε το συμπέρασμα πως η καταστροφή του κήπου λειτουργεί ως αντικατοπτρισμός της καταστροφής του δικού του, προσωπικού ονείρου.

Επι-στροφή

Η επόμενη διακειμενική ανάγνωση αφορά τα χαρακτηριστικά των ασθενών: από τη μία πλευρά [*Εντελώς Αναξιοπρεπές...*] τα πρόσωπα που πάσχουν από βαριά κατάθλιψη και αμνησία, από την άλλη [*Τελευταία πράξη*] ο Οδυσσέας, τον οποίο αντιμετωπίζουν ως σχιζοφρενή. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως η ψυχική απόκλιση και των δύο περιπτώσεων σχετίζεται με την έννοια του ταξιδιού: αφενός ο Οδυσσέας, ο οποίος ταξίδευε για χρόνια και έχει πλέον επίσημα ανακηρυχτεί αγνοούμενος, αφετέρου τα πρόσωπα του *Εντελώς Αναξιοπρεπές...*, τα οποία, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους, έπεσαν θύματα αεροπορικού δυστυχήματος και προκειμένου να επιβιώσουν, έφτασαν στο σημείο επιτέλεσης κανιβαλισμού.

Παρατηρούμε πως και στις δύο περιπτώσεις η ψυχική απόκλιση συνδέεται με την επι-στροφή, με την αναγνώριση δηλαδή μιας *στροφής* που έχει δηλαδή επιτελεστεί κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, μία μετάβαση, η οποία αδυνατεί να χωρέσει στο αρχικό σημείο της αναχώρησης, λόγω αυτής ακριβώς της μετακίνησης που έχει πραγματοποιηθεί από το υποκείμενο. Τόσο ο Οδυσσέας, όσο και οι επιβάτες του αεροπλάνου έχουν υποστεί κατά τη διάρκεια του ταξιδιού μία μεταμόρφωση, που διαχωρίζει το υποκείμενο της αναχώρησης από εκείνο της επιστροφής. Εφόσον λοιπόν υφίσταται μεταβολή το υποκείμενο, υφίσταται μεταβολή και το περιβάλλον-πλαίσίό του, δηλαδή ο τρόπος θέασης και πρόσληψης των οικείων και ανάστροφα: ο τρόπος με τον οποίο οι οικείοι προσλαμβάνουν το υποκείμενο. Εφόσον λοιπόν δεν επιτυγχάνεται η ταύτιση των δεδομένων που προηγήθηκαν με εκείνων που έπονταν του ταξιδιού, δημιουργείται μια *απόκλιση* μεταξύ του υποκειμένου και του περιγυρού του, την οποία ο τελευταίος εισπράττει και επιθυμεί να γεφυρώσει. Επειδή όμως ο περίγυρος δεν έχει βιώσει ακόμα το μεταβατικό ταξίδι του υποκειμένου, αδυνατεί να κατανοήσει την ψυχοσύνησής του, προσδίδοντάς του τον χαρακτηρισμό του ψυχικά αποκλίνοντος.

¹⁰² Ο.π., σ. 209.



Ευελιξία

Στην περίπτωση όμως του Οδυσσέα, ο οποίος -όπως έχουμε υποστηρίξει παραπάνω- συμβολίζει τη μέγιστη ευελιξία σε ό,τι αφορά την εναλλαγή ρόλων, αποδεικνύεται στο τέλος πως εμπαίζει ακόμα και τη συγκεκριμένη αυτή διαδικασία: μονάχα *υποκρίνεται* τον σχιζοφρενή. Πηγαίνει όμως και ένα βήμα παραπέρα: βαθαίνει ακόμη περισσότερο το θέατρο εν θεάτρω του, καθώς υποκρίνεται πως έχει ξεγελαστεί και πιστέψει την παράσταση των ηθοποιών, αντιστρέφοντας τους ρόλους χειριστή-χειραγωγούμενου. Ο Οδυσσέας -σε αντίθεση με τα πρόσωπα του *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*- *επιλέγει* να συμμετάσχει στην (ανα)παράσταση της ζωής του, αποθαρρύνοντας κατ' επέκταση την επιβολή οποιασδήποτε μορφής βιοεξουσίας προς το πρόσωπό του. Δεν θα μπορούσα να φανταστώ πιο εύστοχο τέλος για το έργο, από αυτό που επέλεξε ο Καμπανέλλης: την απόφαση του Οδυσσέα να εγκαταλείψει ξανά την οικία του, προκειμένου να ενταχτεί στον θίασο, συνεχίζοντας την πορεία της ζωής του, όμως πλέον ως ηθοποιός. Διότι ποια άλλη επιλογή θα αντικατόπτριζε αποτελεσματικότερα την ουσία όχι μόνο του Οδυσσέα, αλλά και του ίδιου του έργου; Ποια άλλη ιδιότητα -εκτός του ηθοποιού- θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει αποτελεσματικότερα το ίδιο το ταξίδι μας στην σκηνή της ζωής;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγγελικόπουλος, Β. (2006). «Τέσσερις νέες φωνές για το θέατρο. Το αίσθημα του ξένου στη ζωή μας», *Η Καθημερινή*.
- Babinchuk, T. (2019). «Nikolai Evreinov et la possibilité d'une 'théâtrothérapie'», *Phantasia*, Volume 9, πηγή: <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=1105>, τελευταία πλοήγηση 06-08-2022.
- Deleuze, G. – Guatarri, F. (2017). *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια. Χίλια πλατόματα*, μετάφραση: Βασίλης Πατσογιάννης, Πλέθρον.
- Evreinoff, N. (2013). *The theatre in life*, Martino Publishing.
- Evreinov, N. (1923). *O novoi maske*, Tretia ctaza..
- Evreinov, N. (1924). *Teatr u zivotnix. O smisle teatralnosti c biologitseskoj totsiki zreniya*, Kniga.
- Evreinov, N. (2002). *Demon teatralnosti*, Letnii sad.
- Foucault, M. (2020). *History of Sexuality. The will to knowledge*. Vol. 1, [Penguin Books Ltd](https://www.penguinbooks.com/).
- Goffman, E. (2006). *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μετάφρ. Μαρία Γκόφρα, Αλεξάνδρεια.
- Καλβίνου, Δ. και Δημητριάδης, Β. (2010). «Μία συνέντευξη», *Απόπλους* (49-50).
- Καμπανέλλης, Ι. (1989). *Θέατρο. Τόμος Α*, Κέδρος.
- Κατσικονούρης, Β. (2003). *Εντελώς Αναξιοπρεπές...!*, Κέδρος.
- Κατσικονούρης, Β. (2008). *Αγνοούμενοι. Μια ενδιαφέρουσα ζωή*, Κέδρος.
- Jennings, S. (2005). *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία. Θεραπευτικό θέατρο. Ο μίτος της Αριάδνης*, Σαββάλας.
- Jones, P. (2003). *Δραματοθεραπεία. Το θέατρο ως τρόπος ζωής και θεραπείας*, μετάφραση: Δάφνη Μιλιώνη, Ολγα Μιλιώνη, επιμέλεια: Στέλιος Κρασσανάκης, Ελληνικά Γράμματα.



- Langley, D. (2012). *Εισαγωγή στη δραματοθεραπεία*, μετάφραση: Ελένη Καλφάκη, Παρισσιανού Α.Ε..
- Πεφάνης, Γ. (2007). *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη Θεωρία και την Κριτική του Θεάτρου*, Παπαζήσης.
- Πεφάνης, Γ. (2013). *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, Παπαζήσης.
- Πεφάνης Π. Γιώργος: *Φαντάσματα του Θεάτρου. Σκηνές της Θεωρίας III*, Παπαζήσης, Αθήνα 2013.
- Σένετ, Ρ. (1999). *Η τυραννία της οικειότητας. Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό*, μετάφρ. Γιώργος Ν. Μερτίκας, Νεφέλη.
- Τριανταφύλλου, Μ. (2007). «Το θέατρο: άνθρωποι και έργα: συνέντευξη με τον Β. Κατσικονούρη» *Οροπέδιο* 3.

Βιογραφικό: Η Ιφιγένεια Καφετζοπούλου είναι Υποψήφια Διδάκτωρ του τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. και Αναπληρώτρια καθηγήτρια Θεατρικής Αγωγής στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Είναι αριστούχος απόφοιτος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α. και του μεταπτυχιακού προγράμματος του ίδιου τμήματος.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <ifigen.kafetzopoulou@gmail.com>