

**ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΣΤΗ
ΣΚΙΑ
ΤΩΝ
ΒΡΑΧΩΝ**

**ΙΑΚΩΒΟΣ
ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ**



ΙΑΚΩΒΟΣ
ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ

ΠΕΡΑΣΑΝ ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ ΚΑΙ ΕΦΤΑΣΑΝ ΕΩΣ ΕΔΩ

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης είναι αδιαμφισβήτητα ένας από τους σπουδαιότερους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς και φυσικά φέτος, που εορτάζεται το έτος Καμπανέλλη, το Φεστιβάλ «στη σκιά των βράχων» δεν θα μπορούσε να μην τιμήσει τον συγγραφέα, ο οποίος, στη σκιά αυτών των βράχων, εμπνεύστηκε και έγραψε το πρώτο σημαντικό έργο που τον καθιέρωσε ως συγγραφέα, την *Αυλή των θαυμάτων*.

Σε αυτό το σύντομο σε έκταση αφιέρωμα, έχουμε την τιμή να φιλοξενούμε δυο θεωρητικούς του θεάτρου, οι οποίοι έχουν εμπλακεί και έχουν συμβάλει στην συστηματική σπουδή του έργου του Καμπανέλλη, τον επίτιμο καθηγητή Βάλτερ Πούχνερ και τον καθηγητή Γιώργο Π. Πεφάνη. Ο πρώτος μας περέχει μια επισκόπηση της εκτενούς και πολύπλευρης δραματουργίας του συγγραφέα, προβάλλοντας τα διαφορετικά είδη με τα οποία έχει καταπιαστεί ο Καμπανέλλης και εστιάζοντας στο διαρκώς εξελισσόμενο ύφος της καμπανελλικής γραφής. Ο δεύτερος αναδεικνύει τον καθοριστικό ρόλο που έπαιξε για τον δημιουργό Καμπανέλλη τόσο ο γενέθλιος τόπος του όσο και η εμπειρία στο στρατόπεδο Μασουτσάουζεν, συνδέοντας έτσι δυο αμφίρροπες και αντιθετικές διαφυγές, τα χρόνια της αθωότητας με αυτά της φρίκης.

Πολύτιμη είναι και η προσωπική κατάθεση της Κατερίνας Καμπανέλλη, όπου μπορούμε να διακρίνουμε την τρυφερότητα του ανθρώπου Καμπανέλλη. Η Κατερίνα Καμπανέλλη αγάλιασε αυτό το εγχείρημα και πρόσφερε φωτογραφικό υλικό από το αρχείο του πατέρα της: της οφείλουμε ένα θερμό ευχαριστώ για την υποστήριξη.

Η σύμπτωση του εορτασμού του έτους Καμπανέλλη με την επέτειο από τα 100 χρόνια από τη Μικρασιατική Καταστροφή μοιάζει να δημιουργεί έναν κοινό τόπο, πραγματικό αλλά και συναισθηματικό. Ολόκληρο το έργο του Καμπανέλλη διαπνέεται από μια μεγάλη ευαισθησία για την ανθρώπινη κατάσταση, την *conditio humana*, όπως παρατηρεί και ο Βάλτερ Πούχνερ. Αυτή η ανθρώπινη κατάσταση, που είναι πανταχού παρούσα στις αμέτρητες ιστορίες των ανθρώπων των έργων του, συνδέεται με τις αμέτρητες ιστορίες των ανθρώπων που ήρθαν από τη Μικρά Ασία και, κάποιοι από αυτούς, εγκαταστάθηκαν εδώ στους πρόποδες του Υμηττού κάπου γύρω στο 1924.

Έχοντας την ανάγκη να αφηγηθούμε ιστορίες ανθρώπων, για την παράσταση *Συναξάρια, μαρτυρίες, μάρτυρες, 1922*, η Λίλυ Αλεξιάδου και εγώ, καταφύγαμε για έμπνευση στην ποίηση του Σεφέρη και του Ελύτη, στον Θανάση Βαλτινό αλλά και τον Ηλία Βενέζη. Και δεν θελήσαμε να αφήσουμε απέξω τη φωνή Τούρκων λογοτεχνών, όπως ο Τζεϊχούν Ατούφ Κανσού, που διαπνέονται από αυτή την αγάπη για τη ζωή. Φυσικά, η σκηνική αυτή σύνθεση πρωτίστως μιλάει για το σήμερα και τους πρόσφυγες κάθε τόπου και χρόνου.

Κλείνοντας, θα ήθελα να απευθύνω ένα μεγάλο ευχαριστώ στο Διαδημοτικό Δίκτυο Πολιτισμού των Δήμων Βύρωνα και Δάφνης-Υμηττού, που πρόσφεραν τη σκέπη τους και τον υπέροχο αυτό θεατρικό χώρο.

Μιχαέλα Αντωνίου

ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΕΝΤΕΧΝΗ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ, ΕΙΝΑΙ ΚΥΡΙΩΣ ΜΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ. ΚΑΤΙ ΣΑΝ -ΜΕΤΑΧΕΙΡΙΖΟΜΑΙ ΤΟΝ ΟΡΟ ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΑ- ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ. [...] ΚΑΤΑ ΤΗ ΓΝΩΜΗ ΜΟΥ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΙΝΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΗΜΑ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ ΑΝΑΓΚΗΣ. ΕΙΝΑΙ ΚΙ ΑΥΤΟ ΜΙΑ ΔΟΚΙΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΣΕ ΚΑΠΟΙΟ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΙΑ ΚΟΛΑΣΗ, ΜΕ ΤΗ ΔΙΑΦΟΡΑ ΠΩΣ Σ' ΑΥΤΗ ΤΗΝ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ Η ΔΟΚΙΜΑΣΙΑ ΕΙΝΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ. ΑΥΤΗ ΟΜΩΣ Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΗ ΜΙΑΣ ΔΟΚΙΜΑΣΙΑΣ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΜΑΣ, ΜΙΑΣ ΙΧΝΗΛΑΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΑΥΤΟΓΝΩΣΙΑ ΠΡΟΪΠΟΘΕΤΕΙ ΜΙΑ ΠΑΡΑΠΑΝΙΣΤΗ ΕΙΛΙΚΡΙΝΕΙΑ. ΣΑΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΣΚΑΝΔΑΛΙΖΟΜΑΣΤΕ ΜΕ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΠΟΥ ΩΧΡΙΟΥΝ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΕ ΄ΚΕΙΝΑ ΠΟΥ ΦΑΝΤΑΖΟΜΑΣΤΕ ΚΑΤ' ΙΔΙΑΝ ΚΑΙ ΠΟΥ ΔΕΝ ΜΑΣ ΣΚΑΝΔΑΛΙΖΟΥΝ ΚΑΘΟΛΟΥ. ΤΙΠΟΤΑ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΙΟ ΤΟΛΜΗΡΟ ΚΑΙ ΠΙΟ ΑΠΟΤΡΟΠΑΙΟ ΑΠΟ ΤΙΣ ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΕΙΣ ΜΑΣ ΣΤΟΝ ΕΑΥΤΟ ΜΑΣ.

Ιάκωβος Καμπανέλλης,
Από σκηνής και από πλατείας, Αθήνα 1990



| Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, Αρχείο Ιάκωβου Καμπανέλλης.

ΟΙ ΠΟΛΛΕΣ ΓΡΑΦΕΣ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ. ΕΙΔΗ ΚΑΙ ΥΦΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ ΤΟΥ

Παρόλο που ο Καμπανέλλης γράφει ουσιαστικά ένα έργο, το δικό του,¹ αυτό αλλάζει συνεχώς μορφή και ως θεατρικός συγγραφέας έχει υπηρετήσει σχεδόν όλες τις κατηγορίες της δραματουργίας, εκτός από τις παραδοσιακές της κλασικίζουσας δραματουργίας και του ρεαλιστικού «καλογραμμένου» έργου· αν και καμιά φορά τηρούνται κάποιες ενότητες, όπως στην *Ηλικία της νύχτας* με τον παράξενο έξω/μέσα, πάνω/κάτω χώρο και τις ακριβώς δώδεκα ώρες της δράσης από το απόγευμα ως τα χαράματα, αλλά αυτό το επιβάλλει μάλλον ο συμβολισμός της «νύχτας». Απουσιάζει, επίσης, η διαίρεση σε πράξεις και σκηνές –ο Καμπανέλλης προτιμάει μέρη και εικόνες, χωρίς να δεσμεύεται να ανοίξει, με κάθε αλλαγή στη σύσταση των σκηνικών προσώπων, νέα σκηνή ή εικόνα. Παρά ταύτα, υπάρχει κάποια εύλογη έκταση σ' όλα τα έργα του, έκταση που υπολογίζει τη θεατρική βραδιά, ή, στο μονόπρακτο, την ανάλογη διάρκεια. Τα εκτενέστερα έργα είναι τα ανοικτά σατιρικά-πολιτικά, αλλά εκεί υπάρχει η ελευθερία της ανασύστασης του προγράμματος της βραδιάς με διαφορετικά νούμερα και άλλες παραλείψεις. Ιδιαίτερα μεγάλη είναι και η ιστορική *Ασπασία*, λόγω των αρχαίων κειμένων που χρησιμοποιούνται. Και, για ακριβώς τον ίδιο λόγο, *Η αποικία των τιμωρημένων* είναι ουσιαστικά ένα καμουφλαρισμένο μονόπρακτο, αν αφαιρέσουμε τα εμβόλιμα εκτενή κείμενα της τελετουργίας: τη νεκρική ακολουθία και του *Άσματος ασμάτων*. Ως προς τους εσωτερικούς ρυθμούς των τμηματικών μεγεθών δεν φαίνεται να μπορεί να εξαχθεί κάποιο γενικότερο συμπέρασμα. Ο Καμπανέλλης περιφρονεί τις συμβατικές διαιρέσεις και χωρίζει σύμφωνα με θεματικές ενότητες. Για παράδειγμα, ενώ στην *Τελευταία πράξη* υπάρχει σαφώς μια υπολογισμένη κλιμακωτή επιτάχυνση των ρυθμών από την αρχή ως το τέλος, με τις τελευταίες εικόνες να είναι εξαιρετικά σύντομες, στην *Κωμωδία* δεν συμβαίνει το ίδιο, η τρίτη εικόνα είναι, με συμβατικά δραματουργικά κριτήρια, αδικαιολόγητα σύντομη. Επομένως, τέτοιου είδους ποσοτικές προσεγγίσεις δεν δίνουν καρπούς.

Αρχίζουμε με τα είδη για να καταλήξουμε στα ύφη. Με την πρώτη ματιά φαίνεται μια ιδιαίτερη στοργή για τις μικρές φόρμες. Τα μονόπρακτα είναι δώδεκα: *Ο γοργίλας και η ορτανσία* –στην πρώτη γραφή, *Αυτός και το πανταλόνι του*, τα τέσσερα έργα του *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα* και σχεδόν όλες οι «σπουδές», με εξαίρεση το *Στη χώρα Ίψεν*. Μερικά απ' αυτά είναι μονοπρόσωπα (*Αυτός και το πανταλόνι του*, *Γράμμα στον Ορέστη*), άλλα με διαλόγους στην ουσία όμως μονοπρόσωπα (*Ο πιστός άνθρωπος*, *Ο άνθρωπος και το κάδρο*, *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες*), άλλα με διαλόγους ανάμεσα σε δύο πρόσωπα (*Η γυναίκα και ο Λάθος*, *Ο διάλογος*), άλλα με διαλόγους ανάμεσα σε πολλά πρόσωπα (*Ο γοργίλας και η ορτανσία*, *Ο δεινόρας*, *Πάροδος Θηβών*, *Ποιος ήταν ο κύριος*). Η κατηγοριοποίηση δεν είναι εύκολη, γιατί και στα μονοπρόσωπα μονόπρακτα κυριαρχεί τελικά ο διάλογος,² μεταφερόμενος σε αναδιήγηση στη σκηνή από τον μονολογούντα. Και ο διάλογος μπορεί να είναι απαιτητός, όπως στον *Διάλογο*, που αποτελείται περισσότερο από παράλληλους μονολόγους, πραγματικούς και «εσωτερικούς». Στα πολύπρακτα έργα θα μπορούσαμε να ξεχωρίσουμε τα ολιγοπρόσωπα με κλειστή μορφή από τα πολυπρόσωπα με ανοικτή μορφή και χαλαρή δραματουργική δέση. Στην πρώτη κατηγορία θα συνυπολογίζαμε τα *Κρυφός ήλιος*, *Η οδός...*, τα έργα της τριλογίας της αυλής, *Τα τέσσερα πόδια του τραπέζιού*, *Ο δρόμος περνά από μέσα*, ενώ στη δεύτερη *Το παραμύθι χωρίς όνομα*, τα έργα της «πολιτικής» τριλογίας, *Ο αόρατος θίασος*, όπου οι αναμνήσεις συνδέονται χαλαρά στο υποσυνείδητο των κοιμισμένων/επαγρυπνούντων, και *Μια συνάντηση αλλού...*, όπου οι δέκα εικόνες με πλήθος πρόσωπα συνδέονται χαλαρά σε μια αυτοβιογραφική «εικόνα» σταθμών της ζωής. Τα δύο τελευταία αυτά έργα ίσως να ανήκουν και σε μια ενδιάμεση μορφή, γιατί λείπουν τα τραγούδια ή η παραβολική δράση. Το πόσο επισφαλείς είναι τέτοιες κατηγοριοποιήσεις το δείχνει ήδη το πρώτο του έργο *Άνθρωποι και ημέρες*, όπου το πρώτο μέρος της δεύτερης πράξης ξεφεύγει από την κλειστή φόρμα του υπόλοιπου έργου, ή και το δεύτερο, *Ο χορός πάνω στα στάχυα*, που έχει λίγα πρόσωπα αλλά πολλά τραγούδια.

¹ Πώς το εννοεί, το έχει εξηγήσει ο ίδιος: «Το θέατρο δεν είναι μια έντεχνη αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας, είναι κυρίως μια παράσταση της εσωτερικής. Κάτι σαν –μεταχειρίζομαι τον όρο ενδεικτικά– παράσταση της μεταφυσικής της πραγματικότητας. [...]» (Από σκηνής και από πλατείας, Αθήνα 1990, σσ. 175 εξ.).

² Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Τα μονοπρόσωπα μονόπρακτα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Δράματα* 14 (1995), σ. 23–26.

ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ

Ο ίδιος ο Καμπανέλλης αποφεύγει τους χαρακτηρισμούς, μόνο *Ο χορός πάνω στα στάχια* αποκαλείται «δράμα» και *Ο γοργίλας και η ορτανσία* φέρει όψιμα τον υπονομευτικό υπότιτλο: *Μια τρελή κωμωδία ή φάρσα ή παραμύθι ή παραβολή ή ένα παιχνίδι για τέσσερις ηθοποιούς, και όσους θεατές θέλουν να πάθουν μαζί του, σε τρεις εικόνες και τρεις εκδοχές για το τέλος*, που φανερώνει ήδη την εναλλακτικότητα των ειδολογικών χαρακτηρισμών και τη λίγη σημασία που αποδίδει ο συγγραφέας σε τέτοιες ετικέτες. Όπως βεβαιώνει τελικά η *Κωμωδία*, για τις μυθολογικές σάτιρες προτιμά τον γενικό αυτόν χαρακτηρισμό. Η *αυλή των θαυμάτων* φέρει τον περίεργο υπότιτλο: *Σε τέσσερα μέρη με ένα μόνο διάλειμμα ανάμεσα στο Β' και Γ' μέρος*, στρεφόμενο προφανώς ενάντια σε μια επικρατούσα, τότε, θεατρική πρακτική.

Κατά την ορολογία του συγγραφέα ξεχωρίζονται λοιπόν μόνο «κωμωδίες» από «δράματα». Ωστόσο η ίδια η θεματική και η υφολογία επιτρέπουν περαιτέρω διαχωρισμούς. Στο κωμικό είδος ξεχωρίζουν οι μυθολογικές και οι πολιτικές σάτιρες: *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, *Κωμωδία*, από τη μια (Η τελευταία πράξη έχει μεν μυθολογικό θέμα αλλά ο θεματικός άξονας είναι τελικά το θέατρο), και *Το παραμύθι χωρίς όνομα*, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, *Το κουκί και το ρεβύθι* και *Ο εχθρός λαός*. Στο κωμικό είδος ανήκει και το *Βίβα Ασπασία*, αν και προκαλεί τον κλαυσίγελο περισσότερο, και η κοινωνική σάτιρα *Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού*. Τραγικωμική είναι και η *Πάροδος Θηβών*, γκροτέσκα κωμικότητα βρίσκουμε και στα μονόπρακτα της ενότητας *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα*, όπως και στις «σπουδές», κυρίως τα τρία τελευταία μονόπρακτα. Θα μπορούσε να πει κανείς πως ανάμεσα στο κωμικό είδος κυριαρχεί η σάτιρα, την οποία ο συγγραφέας υπηρετεί με ανεξάντλητη ευρηματικότητα, που αφορά πάντα ευρύτερα κοινωνικά θέματα και καταστάσεις. Τα υφολογικά μέσα της σάτιρας εκτείνονται από το λεπτό χιούμορ, που χαμογελώντας συγχωρεί, έως τον σαρκασμό και τον κλευσασμό, που καταγγέλλει και εκδικείται. Ο παραλογισμός των καταστάσεων και η γκροτέσκα αντιστροφή εννοιών και σημασιών κυριαρχούν και δημιουργούν συχνά μια αριστοφανική ατμόσφαιρα.

Το αστειό απορρέει από τις παράλογες καταστάσεις, στις οποίες οι άνθρωποι εμπλέκονται (ιστορικές, πολιτικές) ή από την αντιστροφή του μύθου, γελοιοποιώντας σημερινές καταστάσεις (ο τουριστικοποιημένος Άδης). Υπάρχει και το κωμικό στοιχείο στα όρια της τραγικότητας, όπου το γέλιο παγώνει από την κρυφή φρίκη (*Βίβα Ασπασία*), και της κακεντρέχειας, όπου το γέλιο γίνεται δικαστήριο και καταδίκη (*Ο εχθρός λαός*, *Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού*). Υπάρχει ακόμα και ο κυνισμός του μηδενισμού στην τρελοπαρέα νεαρών στην *Ηλικία της νύχτας* ή ο διανοουμενίστικος νικηλισμός της παντόφλας στον *Διάλογο*. Πιο σπάνια εφαρμόζει την καθαρά φαρσική τεχνική (στερεότυπη επανάληψη λέξεων και καταστάσεων), που βρίσκουμε στην *Ανετώ στην Αυλή των Θαυμάτων* ή στη θεία από *Τα τέσσερα πόδια του τραπεζιού*. Εν γένει όμως το γέλιο που παράγει και προκαλεί ο Καμπανέλλης λυτρώνει, κι έχει τη φιλοσοφική διάσταση του «δείτε, τι γίνεται», η οποία κάνει την εμφάνισή της ήδη στον τίτλο του πρώτου έργου *Άνθρωποι και ημέρες*. Η ακούσια γελοιότητα και ο απρόκλητος αστειϊσμός είναι χαρακτηριστικά της *conditio humana*.

Αν βάλουμε τα πράγματα σε μια χρονολογική σειρά, την αρχή κάνουν οι δυο μυθολογικές σάτιρες, που εμφανίζουν ήδη όλο το εύρος των κωμικών στρατηγικών του συγγραφέα. Ακολουθεί *Ο γοργίλας και η ορτανσία* με διαφορετική, πιο γκροτέσκα και «παράλογη» γραφή, η οποία ωστόσο ενέχει ήδη την παραβολή, κάποια διδακτικότητα δηλαδή που παρουσιάζει το παράδειγμα με κωμικό τρόπο, αλλά με φόντο κάποια σοβαρή γενικότερη κατάσταση. Αυτό γίνεται τελείως κυρίαρχο στοιχείο στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*, όπου ο πολιτικός διδακτισμός όμως, αντίθετα με τον Μπρεχτ, παραμένει διακριτικός και περιβάλλεται από ένα αξιόπεραστο χιούμορ. Τη συγχώρεση, εντέλει, του βασιλιά, την εξασφαλίζει το είδος του παραμυθιού: το παραμύθι έχει πάντα θετική έκβαση και εκπέμπει αισιοδοξία. Σε άθελα κωμικές καταστάσεις βρίσκεται και *Αυτός και το πανταλόνι του*, όπου η μετάβαση προς το τραγικό είναι εύκολη κι ανεπαίσθητη. Κωμικά στοιχεία έχει και η ρεαλιστική τριλογία, ο σαρκαστικός κυνισμός της τρελοπαρέας στην *Ηλικία της νύχτας* και η *Ανετώ με τη Ραμόνα* της και το «εμείς στην Αγγλία...» εισάγει και φαρσικά στοιχεία. Κωμικής υφής είναι και οι Ιταλοί στο *Βίβα Ασπασία* ακόμα και οι τουρίστες στην *Αποικία των τιμωρημένων*, η όλη κατάσταση στη *Γυναίκα και ο Λάθος* και ασφαλώς και στα άλλα μονόπρακτα του *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα*.

Κώστας Καζάκος και Τζένη Καρέζη, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, Αρχείο Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου.

Άφθονο αστειό, πάνω σε φόντο σοβαρό, δημιουργούν και τα σατιρικά επιθεωρησιακά νούμερα της πολιτικής τριλογίας αν και στον *Εχθρό λαό* το γέλιο πλέον παγώνει. Burlesque θα χαρακτήριζε κανείς την κατάστασή στα *Τέσσερα πόδια του τραπεζιού*, ενώ απειλητική είναι η γκροτέσκα κωμικότητα της *Παρόδου Θηβών*, όπου η αθυρόστομη γυναίκα, όπως στις ευτράπελες διηγήσεις, προκαλεί με την κακία της τη δική της καταστροφή. Αιγυπτιακή είναι η κωμικότητα στο *Ποιος ήταν ο κύριος*, βάνουση και βίαιη στο *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες*, ανιαρή και τετριμμένη στον *Διάλογο*. Το χιούμορ δεν λείπει ούτε από το *Μια συνάντηση κάπου αλλού...*, ούτε το αστειό από την *Τελευταία πράξη*, όπου ο δαιμόνιος θιασάρχης και ο περιοδεύων θιασός του έχουν σπαρταριστές σκηνές. Η *Κωμωδία*, τέλος, επαναλαμβάνει τις στρατηγικές της μυθολογικής σάτιρας. Ο κίνδυνος του δραματικού αυτού είδους, της σάτιρας, έγκειται στον εξωκειμενικό στόχο της, την εξάρτηση από κάποιο πρόσωπο ή κατάσταση εκτός κειμένου, οπότε ο νοητός στόχος δεν βρίσκεται μέσα στο ίδιο το έργο και δεν είναι αισθητικός, πράγμα που οδηγεί συχνά στην παραμέληση της δραματικής φόρμας και στην παραμόρφωση των δραματουργικών μεγεθών – οι λεπτομέρειες της σάτιρας παρασέρνουν τον συγγραφέα σε υπερβολική έκταση και στην απώλεια του δραματικού ρυθμού.³

Το φαινόμενο δεν παρατηρείται στον Καμπανέλλη (ίσως με εξαίρεση τον *Εχθρό λαό*, που πλησιάζει το σατιρικό χρονικό), γιατί διαθέτει το έμφυτο δραματικό ένστικτο του ηθοποιού, που δεν ξεκινάει από το γράψιμο αλλά από την παράσταση και εντέλει από τον θεατή.

Ακόμα μεγαλύτερη ποικιλία βρίσκει κανείς και στην άλλη μεγάλη κατηγορία δραματικών έργων, που έχουν «σοβαρό» θέμα και κάνουν λιγότερη χρήση των κωμικών στρατηγικών (κωμικά στοιχεία, έστω ακούσια για τα σκηνικά πρόσωπα, βρίσκονται σχεδόν σε όλα τα έργα του), τα οποία ο Καμπανέλλης θα τα αποκαλούσε «δράματα». Αν τα πάρουμε με χρονολογική σειρά, το πρώτο του έργο, *Άνθρωποι και ημέρες*, θα το αποκαλούσαμε αστικό ή και οικογενειακό δράμα, αν δεν υπήρχε το πρώτο μέρος της δεύτερης πράξης, όπου στο δωμάτιο του Ιωσήφ προτυπώνεται ήδη ο κόσμος της αυλής αν και με σατιρικά όχι ρεαλιστικά μέσα. *Η οδός...* διαθέτει, ανάλογα με το θέμα, μια εξηρησιονιστική εκφραστικότητα, η οποία δεν ξαναεμφανίζεται με αυτόν τον τρόπο στη δραματογραφία του Καμπανέλλη. Βίαιη και σκληρή είναι η γλώσσα στον *Κρυφό ήλιο*, ενώ λυρική και ποιητική, υπερβατική ως προς τη δραματουργική λειτουργικότητα, στον *Χορό πάνω στα στάχια*, που θα μπορούσε, περισσότερο από όλα τα άλλα έργα του Καμπανέλλη, να την αποκαλέσουμε «τραγωδία», γιατί διαθέτει τα δομικά της στοιχεία. Πώς να ονομάσουμε όμως τότε τα έργα της «ρεαλιστικής» τριλογίας; Μάλλον κοινωνικά δράματα ρεαλιστικής υφής – το «ρεαλιστικό» με την έννοια του απογειωμένου ρεαλισμού – τα συμβολιστικά συγκείμενα είναι έκδηλα κυρίως στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* και την *Ηλικία της νύχτας*. Τέτοιο υπερβατικό νατουραλισμό διαθέτει και η εσωτερική γραφή του *Αυτός και το πανταλόνι του* αντίθετα τελείως εξωστρεφής είναι ως ιστορική παραβολή *Το παραμύθι χωρίς όνομα*. Μια σειρά από μη ρεαλιστικά στοιχεία σ' ένα περιβάλλον δήθεν ρεαλιστικό παρουσιάζει και το *Βίβα Ασπασία*, ενώ διαφορετικά απειλητική είναι η ατμόσφαιρα στην *Αποικία των τιμωρημένων*. Έξοχα δείγματα πλούσιας εσωτερικής γραφής είναι τα έργα του *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα*, ενώ αντίθετα εξωστρεφής είναι τα έργα της πολιτικής τριλογίας με την ανοιχτή δομή επιθεώρησης.

Β. Παύκων, «Κληρικές και φαναριώτικες σάτιρες του ελληνικού προεπαναστασιακού θεάτρου (1890-1820). Μια πρώτη συνολική αποτίμηση» στον τόμο: *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σ. 125-156.

ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ

Παρόμοια υφή διαθέτει, περιέργως πώς, και η ιστορική *Ασπασία*, αν και δεν διαρθρώνεται σε νούμερα αλλά έχει ενιαία υπόθεση. Το αποκορύφωμα της εσωτερικής γραφής αποτελούν χωρίς άλλο *Ο άρπατος θίασος*, *Ο δρόμος περνά από μέσα και Μια συνάντηση κάπου αλλού...*: το δεύτερο με μια σπαρακτική τραγικότητα, τα δύο άλλα με ονειρική δομή και συνειρμική αλληλουχία σκηνών, το τελευταίο με μια μεταφυσική αύρα της μεγάλης χρονικής απόστασης, Άνθρωποι και ημέρες και αυτό. Η αυτοβιογραφική αναφορικότητα κορυφώνεται σ' αυτό το έργο «σταθμών» (station drama), που ήταν προσφιλές είδος στον εξηρσειονισμό, αλλά διαφέρει υφολογικά πολύ από το μονό-δράμα, ήδη με το εύρημα των πολλαπλών εγώ που διαλογίζονται μεταξύ τους, έργο που είναι δύσκολο να ενταχθεί κάπου. Αυτό ισχύει ως έναν βαθμό και για άλλα έργα του Καμπανέλλη. Μπορεί να μην ακολουθεί τη διεθνή τάση για όλο και πιο οπτικοποιημένο θέατρο, που χειρίζεται τη γλώσσα μόνο περιστασιακά πια, και την εξέλιξη προς τις performances, αλλά μέσα στη γλωσσοκεντρική δραματολογία του –γλωσσοκεντρικοί έχουν παραμείνει οι περισσότεροι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς– ο λόγος του, μέσα στην αυθεντικότητα και την εκφραστική ζωντάνια, έχει αποκτήσει τέτοιο βάθος, που δύσκολα βρίσκει κανείς στη σημερινή δραματολογία. Ο σκηνικός του διάλογος έχει τέτοιες και τόσες αποχρώσεις μεταξύ επικοινωνίας και μη-επικοινωνίας, που κάνουν έργα όπως *Μια συνάντηση κάπου αλλού...* πρωτοποριακά σε διεθνή κλίμακα. Μοναδικός είναι και ο εγκιβωτισμός επιπέδων θεατρικότητας –θέατρο εν θεάτρω εν θεάτρω...– *Στη χώρα Ίψεν*. Η λογοκεντρικότητα των έργων του δεν αρνείται τον προβληματισμό γύρω από την επικοινωνία: η κριτική της γλώσσας ως μέσο επικοινωνίας, που από τις αρχές του 20ού αιώνα έχει αρχίσει να αμφισβητείται, στον Καμπανέλλη παίρνει διαστάσεις μιας σχεδόν συστηματικής ανάλυσης: πόσο πραγματικά συνεννοούνται οι άνθρωποι ακόμα με τη γλώσσα; *Ο Διάλογος* είναι μια έξοχη «σπουδή» πάνω στο θέμα.

Βάλτερ Πούχνερ

(Το άρθρο βασίζεται στο βιβλίο Β. Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, σ. 883-886).



Εξώφυλλο από το πρόγραμμα της παράστασης. Το μεγάλο μας παιχνίδι. Αρχείο Τζένης Καρέζη-Κώστα Καζάκου.

Ο ΓΕΝΕΘΛΙΟΣ ΤΟΠΟΣ, ΤΟ ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΣΤΗΝ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

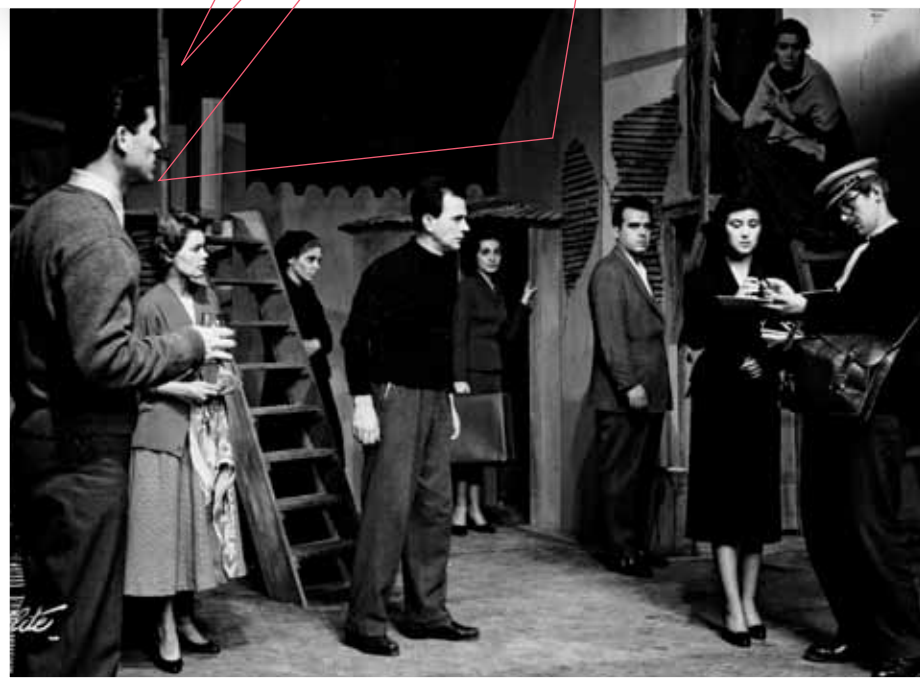
Υπάρχουν συγγραφείς που στιγματίζουν μια περίοδο. Υπάρχουν και άλλοι που δημιουργούν μια ολόκληρη παράδοση. Σε αυτούς ανήκει ο Καμπανέλλης. Είναι δημιουργός μιας εποχής και μιας θεατρικής παράδοσης. Δημιουργός δεν είναι ο οποιοσδήποτε συγγραφέας ή καλλιτέχνης, όπως εσφαλμένα έχει καθιερωθεί στις μέρες μας. Δημιουργός, σύμφωνα με τη βαθιά αρχαιοελληνική σημασία του όρου, είναι αυτός που εργάζεται, που παράγει ένα σημαντικό έργο για τον δήμο και χάριν του δήμου. Αυτός που αφοσιώνεται σε μια κοινότητα ανθρώπων και επιστρέφοντας σε αυτήν ένα έργο που προάγει τον κοινό βίο. Με τους όρους ενός δημοσιογραφικού λόγου, ο Καμπανέλλης είναι ο συγγραφέας 40 θεατρικών έργων, τραγουδιών, χορικών και ποιημάτων, κινηματογραφικών σεναρίων (όπως ο *Δράκος*, η *Στέλλα*, το *Κανόνι και τ' απδόνι* ή η *Αρπαγή της Περσεφόνης*), είναι ο ακαδημαϊκός, ο επίτιμος διδάκτωρ των πανεπιστημίων Αθηνών, Θεσσαλονίκης και Κύπρου, ο δραματουργός που, παρά την ακηδία της ελληνικής πολιτείας ως προς την προβολή του νεοελληνικού θεάτρου στο εξωτερικό, τιμήθηκε στη Ρωσία, στις ΗΠΑ, στη Νορβηγία, στην Ισπανία κ.α. Μεγαλύτερη όμως τιμή γι' αυτόν είναι η αγάπη που του δείχνει το ελληνικό κοινό, (αναγνωστικό, θεατρικό, μουσικό και κινηματογραφικό), οι ακαδημαϊκοί κύκλοι και, βεβαίως, όλοι οι ομότεχνοί του που, χωρίς καμιά αμφισβήτηση, τον αναγνωρίζουν ως τον πρωτεργάτη, τον *primus inter pares*, τον δραματουργό που παραλληλίζεται με τον Χορτάτση στην όψιμη κρητική Αναγέννηση και στο Μπαρόκ. Πάντως, όταν μιλάμε για αυτόν, μιλάμε για τη μεταπολεμική και σύγχρονη ελληνική δραματολογία στο σύνολό της. Και όταν μελετούμε το σύγχρονο ελληνικό θέατρο, αναπόφευκτα περνούμε κάποια στιγμή από έναν δρόμο ή ένα μονοπάτι που άνοιξε αυτός ο σπουδαίος Έλληνας θεατρικός συγγραφέας. Στους στόχους αυτού του κειμένου δεν συμπεριλαμβάνεται φυσικά μια γενική ανασκόπηση του καμπανελλικού έργου, αλλά η σύντομη προσέγγιση της μνημονικής λειτουργίας στη συγκρότηση αυτού του θεάτρου, μέσα από τις δύο βασικές, κατά την άποψή μου, πηγές της: τον γενέθλιο τόπο και την εμπειρία του στρατοπέδου, τον χρόνο του παιδικού βλέμματος και τον χρόνο της φρίκης, με δυο λόγια, τη Νάζο και το Μαουτχάουζεν. Η άποψη του Herbert Blau ότι «όπου υπάρχει η μνήμη, υπάρχει και το θέατρο», βρίσκει ένα εξαιρετικό παράδειγμα στην

περίπτωση του Καμπανέλλη. Αλλά θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι στη θεατρική γραφή και στη σύστοιχη σκηνική πράξη ο συγγραφέας επιχειρεί το πέρασμα από τον χρόνο της αναγκαιότητας, που είναι ο χρόνος των ιστορικών γεγονότων, σε έναν χρόνο των πιθανοτήτων, μια παροντική χρονικότητα αβέβαιη, ανοικτή στο *καινούργιο*. Το εκάστοτε παρόν συνιστά έτσι μια ιδιάζουσα σύνθετη χρονική στιβάδα, την οποία ο Walter Benjamin αποκαλεί *jetztzeit*, έναν επίκαιρο χρόνο που περιλαμβάνει ένα εκρηκτικό υλικό ικανό να ανασχέσει το *continguum* της επίσημης ιστορίας και να ανατρέψει τις προδηλότητές της. Το θέατρο λοιπόν παρέχει μια μοναδική ευκαιρία όχι απλής υπενθύμισης, αλλά ουσιαστικής αναβίωσης και ανάπλασης του παρελθόντος, καθώς, μέσα από τις λέξεις, τις εικόνες, τις χειρονομίες ή τα τελετουργικά σχήματα, ανοίγεται στη συλλογική μνήμη την οποία και επανενεργοποιεί. Θα πρέπει επομένως να κρατήσουμε στο νου μας αυτήν την απλή παρατήρηση: όπως κάθε γνήσιος δημιουργός, ο Καμπανέλλης δεν θυμάται, ούτε θυμίζει απλώς το παρελθόν, αλλά ανακαλύπτει συνεχώς την εικόνα του παρελθόντος και υπερβαίνει, χωρίς να καταργεί, την απόσταση ανάμεσα στο βιωμένο παρελθόν και στο θεατρικό παρόν. Ο γενέθλιος τόπος, η πρώτη και πρωτεύουσα πηγή μνήμης, είναι η πατρίδα της σύλληψης του εαυτού. Εδώ εκκολάπεται το εθνικό βλέμμα του παιδιού και το παιχνίδι του στον κόσμο, εδώ εκτελούνται τα πρώτα βήματα και οι πρώτοι ρόλοι, εδώ γεννιούνται ορισμένα ερωτήματα που συντροφεύουν τη συνειδηση σε όλη της τη ζωή. Μέχρι και το τελευταίο έργο του Καμπανέλλη, οι *Δύσκολες νύχτες του κυρίου θωμά*, ο ήρωας αναρρωτιέται: «έπρεπε να υπάρχει κάποια επικοινωνία... όπως άλλοτε [...] είχα και τη διεύθυνση του θεού και της Παναγίας, ολονών...! Όσον καιρό ήταν άρρωστη η μάνα μου τους έγγραφα τακτικά... άρα άμα ήμουνα οχτώ χρονώ ήξερα πιο πολλά από τώρα, μπορούσα πιο πολλά... πού να ξαναβρώ τώρα αυτές τις διευθύνσεις...; Για δεξ τι απερίσκεπτα που μεγαλώνουμε... τι ανεκτίμητες γνώσεις αφήνουμε να χαθούν...». Σε πλείστα όσα έργα, η πατρίδα της παιδικής ηλικίας εμφανίζεται και επανεμφανίζεται, παρειαφρέει σε σύντομες εικόνες και σε υπαινικτικές φράσεις, δημιουργεί ατμόσφαιρες και κλίματα ή αποκαλύπτει λανθάνουσες νοηματικές πτυχές. Από τα έργα αυτά θα αναφέρω μόνο τον *Άρπατο θίασο* και το *Μια συνάντηση κάπου αλλού...*. Στο πρώτο, σε ώρες νυχτερινές, ώρες της αλήθειας, όπως λέει ο ίδιος ο συγγραφέας, ένα ζευγάρι χάνεται σε μονοπάτια συνειρμών και αναμνήσεων, όπου η φαντασία, το όνειρο και το αίσθημα συναντούν ή πλάθουν υποσυνειδητές εικόνες του οικείου παρελθόντος και μορφές από τον γενέθλιο τόπο. Το παρόν πολιορκείται κυριολεκτικά από παλιά ίχνη, από

ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ

φαντάσματα που στοιχειώνουν την κρεβατοκάμαρα και τραύματα που δεν έχουν επουλωθεί. Στο δεύτερο έργο, όλα ξεκινούν και καταλήγουν στο κατώφλι του πατρικού σπιτιού. «Ξυνόν αρχή και πέρας επί κύκλου περιφέρειας», καθώς έλεγε ο Ηράκλειτος (απόσπ. 103) και ο κύκλος περιφέρειας εδώ είναι ολόκληρη η ανθρώπινη περιπέτεια της ζωής και τα επάλληλα περάσματα από τις πέντε υπαρξιακές ηλικίες. Το ίδιο παιδί που κοιμάται στην παραλία στην αρχή του έργου, στο τέλος του κάθεται στο κατώφλι και περιμένει να δει το φεγγάρι. Η παιδικότητα όμως δεν αντισταθμίζει απλώς τις ώριμες ηλικίες του ανθρώπου, όπως το κάνει η αρχική αθωότητα ως προς την ηθική χρέωση· αντιθέτως, είναι μια πρωταρχική δύναμη που διαπερνά την ανθρώπινη συνείδηση σε όλη την περιπέτεια της ζωής της. Η δεύτερη σημαντική πηγή μνήμης είναι για τον Καμπανέλλη η εμπειρία του στρατοπέδου, η εμπειρία του homo homini lupus στην πιο εφιαλτική και φρικιαστική εκδοχή της. Το μυαλό μας πηγαίνει αμέσως στο Μασουτάουζεν.

Το ομώνυμο αφήγημα του Καμπανέλλη άργησε να γνωρίσει την επίσημη καθιέρωση στους κόλπους της λογοτεχνίας του ολοκαυτώματος. Στην *Encyclopedia of Holocaust Literature* των David Patterson-Alan L. Berger-Sarita Cargas, δεν αναφέρεται καν το όνομα του συγγραφέα, αν και το έργο του έχει δημοσιευθεί σε ενιαία μορφή ήδη από το 1965 και εκδίδεται ανελλιπώς μέχρι σήμερα. Ασφαλώς, έπαιξαν εδώ σημαντικό ρόλο οι νόμοι της γλωσσικής πολιτικής και όχι εκείνοι της λογοτεχνικής ποιότητας. Το αφήγημα του Καμπανέλλη ξεπερνά κατά πολύ την αυτοβιογραφική μαρτυρία, αλλά και τα στενά όρια του χρονικού. Η λογοτεχνική υφή του είναι έκδηλη, τόσο στη δομή του όσο και στο γλωσσικό ύφος, που συχνά ακολουθεί θεατρικούς βηματισμούς, στις αφηγηματικές τεχνικές αλλά και στη φιλοσοφική του σκευή. Η διάρθρωσή του σε ξεχωριστά επεισόδια, σε συνδυασμό με τα διαδοχικά flash back και flash forward που διενεργούνται, αφ' ενός επιτρέπουν ποικίλες εστιάσεις από διαφορετικές οπτικές γωνίες και, αφ' ετέρου, αποκαλύπτουν μια ευλύγιστη γραφή που κινείται συχνά με κινηματογραφικούς ρυθμούς. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι την εποχή που συγκροτείται το αφήγημα σε ενιαίο σώμα ο Καμπανέλλη γράφει και τα κινηματογραφικά του σενάρια.



Επάνω: Γ. Λαζάνης, Δ. Μπάλας, Ν. Αγγελίδου, Μ. Κωνσταντάρου, Α. Παπαγιάννη, Ε. Σάκου.
Κάτω: Δ. Μπάλας, Ε. Σάκου, Τ. Πανατζοπούλου, Δ. Χατζημάρκος, Α. Παπαγιάννη, Ν. Μπιρμπίλης, Ν. Αγγελίδου, Β. Ζαβιτσιάνου, Κ. Καζάκος, *Η αυλή των Θαυμάτων* σκηνοθεσία Κάρολος Κουν, Αρχείο Ιάκωβου Καμπανέλλη.

Από την άλλη μεριά, η διεισδυτική ματιά του έμπειρου πλέον συγγραφέα, μπορεί και φωτίζει από κοντά τον τρόπο της στιγμής, ως πούμε τη χαίνουσα πληγή, ενώ παράλληλα απομακρύνεται για να αποδώσει πιο σφαιρικά την ειρωνεία της ιστορίας και τη φρίκη με όρους πανανθρώπινους. Τον ενδιαφέρει λοιπόν τόσο ο συγκεκριμένος μορφασμός του πόνου όσο και η ιστορική ανθρώπινη χειρονομία. Οι απηχσίες της εμπειρίας του στρατοπέδου απλώνονται σε πλήθος άλλων έργων, με σπαράγματα αναμνήσεων, με έμμεσες αναφορές, με υπαινιγμούς, με συνειρμικές σχέσεις ή και με υποσυνείδητες, έστω, συνδέσεις. Πότε ένα δραματικό πρόσωπο παραπέμπει έμμεσα σε κάποιον «φιλοξενούμενο» του Μασουτάουζεν, πότε μια εικόνα του αφηγήματος περνά διαθλασμένη στη θεατρική σκηνή, πότε ένα περιστατικό του στρατοπέδου παρεισδύει εν μέρει μετασχηματισμένο στη σκηνική δράση. Μια προσεκτική μελέτη, όπως αυτή του Βάλτερ Πούχνερ, μπορεί να αποκαλύψει ένα πλούσιο διακείμενο ανάμεσα στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, στο *Ο γορίλας και η ορτανσία*, στη *Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*, στην *Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, στο *Παραμύθι χωρίς όνομα*, στην *Αποικία των τιμωρημένων* –που εμπνέεται από το ομώνυμο έργο του Franz Kafka, αλλά απεικονίζει ξεκάθαρα στιγμές του στρατοπέδου–, στο *Βίβα Ασπασία*, στο *Η γυναίκα και ο Λάθος*, στο *Μεγάλο μας τσίρκο* ακόμα και στο πρωτόλειο του συγγραφέα *Άνθρωποι και ημέρες*, το οποίο εντοπίστηκε και δημοσιεύτηκε μόλις το 2008, στο περιοδικό *Παράβασις* του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Υπάρχουν βεβαίως δυο έργα, όπου η σχέση με την εμπειρία του στρατοπέδου είναι άμεση και έντονη περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο. Πρόκειται για τον *Κρυφό ήλιο*, και την *Οδό...* Το δεύτερο είναι πιο γνωστό, καθ' ότι δημοσιευμένο εδώ και αρκετά χρόνια στην Ελλάδα. Θα σταθώ εδώ στο πρώτο, που είχε γραφτεί το 1949, αλλά δημοσιεύτηκε το 2005, στο περιοδικό *Παράβασις*, και είναι σαφώς ελάχιστα γνωστό, καθώς, αν και είχε υποβληθεί στο Εθνικό θέατρο το 1951, δεν ανέβηκε σε καμία από τις σκηνές του. Μονόπρακτο κλειστής προοπτικής, με μονοτοπικό σκηνικό: στο στρατόπεδο μεταγωγών στο Inzersdorf στην Αυστρία, όπου οι κρατούμενοι έμεναν συνήθως για ένα σύντομο σχετικά διάστημα, έως ότου μεταφερθούν σε κάποιο άλλο μεγαλύτερο στρατόπεδο ή εκτελεστούν επί τόπου. Ο Καμπανέλλη παρέμεινε φυλακισμένος στο στρατόπεδο αυτό, ύστερα από τη φυλάκισή του στη Βιέννη και στο Innsbruck, για τέσσερις μήνες. Τα πρόσωπα όμως και κυρίως οι σχέσεις τους, καθώς και επιμέρους αναφορές, όπως η απόπειρα απόδρασης, το δήθεν νοσοκομείο, τα βασανιστήρια ή οι τεράστιες πέτρες που μεταφέρονταν από τους κρατούμενους, αφομοιώνουν πολλές μνήμες από τον εγκλεισμό του στο Μασουτάουζεν.

Είναι η ιστορία μιας ομάδας φυλακισμένων, ένας εκ των οποίων έχει προδώσει κάποιους που προσπάθησαν να αποδράσουν. Η αρχικά διαμορφούμενη ατμόσφαιρα αγωνίας και σασπένς, σταδιακά δίνει τη θέση της σε μια υπαρξιακή θεώρηση των ανθρώπινων σχέσεων στα οριακά σημεία αντοχής τους και σε μια υπαρξιακή, θα έλεγα, σκέψη –μολοντί ο συγγραφέας αγνοούσε μάλλον τον ισχυρό τότε γαλλικό υπαρξισμό– διότι σε αυτήν διατυπώνονται ερωτήματα της ηθικής περιπέτειας που ανέλαβε ο υπαρξισμός. Αν και από τα πρώτα γραπτά του Καμπανέλλη, το έργο διαθέτει δραματικές αρετές και στη διαγραφή των προσώπων, και στην οικονομία της πληροφόρησης και στη διακύμανση των συναισθημάτων, που από την επιθετικότητα και το μίσος περνούν στην ανοχή, την κατανόηση και την τρυφερότητα, αλλά και στην ποιητική εικονοποιία, που εναλλάσσεται εύστοχα με ρεαλιστικές περιγραφές της δραματικής κατάστασης. Ο Καμπανέλλη, αν και πολύ νέος, ξέρει να ενορχηστρώνει τη δράση με βάση τα ριζικά διλήμματα που αντιμετωπίζει ο άνθρωπος όταν απειλείται άμεσα η ζωή του και αποδιαιρώνονται όλες οι ηθικές αναφορές. Δημιουργεί δηλαδή γνήσιες καταστάσεις, όπου ο ηθικός λόγος φαίνεται πια έωλος και αδύνατος και οι άνθρωποι συνειδητοποιούν την τρομερή ελευθερία όχι μόνο να επιλέγουν τη μία ή την άλλη πράξη, αλλά να θεσπίζουν μόνοι τους το καλό. Οι δύο κύριες πηγές της μνήμης, ο γενέθλιος τόπος και η εμπειρία του στρατοπέδου, συμπληρωματικές μεταξύ τους, μέσα από τις αλληπάλληλες ενεργοποιήσεις τους μαθαίνουν στον συγγραφέα να βλέπει τον άνθρωπο με επιείκεια, αλλά και τρυφερότητα. Το βαθύ αίσθημα του συνανήκειν, της κοινής μοίρας και ευθύνης, είναι μία κατάκτηση που έγινε μέσα στα συρματοπλέγματα και μετουσιώθηκε αργότερα σε διαλεκτική σκέψη και διαλλακτικότητα, που αγκαλιάζει τις αντινομίες και τις αντιφάσεις, τους εφιάλτες και τις ελπίδες. Μέσα από τα σκοτάδια της φρίκης και με τη βοήθεια της παιδικής ματιάς, η μνήμη στον Καμπανέλλη γεννά ένα πικρό χαμόγελο μπροστά στις οριακές συνθήκες του βίου, μian αστείρευτη αγάπη για τον άνθρωπο που ξεστρατίζει ανάμεσα στις χίμαιρες και τις αυταπάτες του, μια λεπτή ειρωνεία, μια φιλοσοφική διάθεση και ορισμένους σπάνιους τόνους στη σκέψη που, χωρίς να το θέλεις, σε γυρίζουν πίσω στον στωικισμό και στην επικούρεια διδασκαλία, αλλά και στην τεράστια φιλοσοφική παράδοση του ανθρωπιστικού προτάγματος από τον Pico della Mirandola μέχρι τον Sartre και τον Levinas. Ό,τι θυμάται η κοινωνία και ό,τι αποφασίζει να ξεχάσει είναι με πολύπλοκο τρόπο συνδεδεμένο με τα θέματα της εξουσίας και της ηγεμονίας.

Γιώργος Π. Πεφάνης

ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ

«Μια μέρα που ο χειμώνας έκλειψε από τον Ιούλιο.» Μια φράση που έγραψε ο μικρός Ιάκωβος σε μια έκθεση στο Δημοτικό και που έκανε τον δάσκαλό του να προβλέψει ότι «εσύ μια μέρα θα γίνεις συγγραφέας». Ο Ιάκωβος, που δεν ήξερε τι σημαίνει «συγγραφέας», έβαλε τα κλάματα γιατί νόμιζε πως ο δάσκαλος τον μάλωσε και έφυγε τρέχοντας για το σπίτι του.

Θυμάμαι με πολλή αγάπη τον πατέρα μου. Όσο ήμουν στο σχολείο, αυτό που ρωτούσε πάντα τους δασκάλους μου δεν ήταν οι βαθμοί μου, οι επιδόσεις μου. Ρωτούσε αν ήμουν χαρούμενη, αν ήμουν ευτυχισμένη. Αυτό νομίζω τα λέει όλα για το τι πατέρας ήταν. Παρόλο που περνούσε ατελείωτες ώρες συγγραφής, πάντα έβρισκε χρόνο για να ασχοληθεί μαζί μου, όταν τον χρειαζόμουν. Το γραφείο του δεν ήταν ένα κλειστό δωμάτιο, δεν είχε πόρτα. Επικοινωνούσε με το υπόλοιπο σπίτι. Ήθελε να ακούει τα βήματά μας, τους ψιθύρους μας, να νιώθει ότι ήμασταν εκεί, κοντά του. Έτσι και εγώ ένιωθα ότι ο μπαμπάς μου ήταν κοντά μου.

Πέρασε μια ζωή δύσκολη, με πολλή φτώχεια, με εγκλεισμό στο ναζιστικό στρατόπεδο συγκεντρώσεως και εξοντώσεως Μαουτκάουζεν, με απορρίψεις στην αρχή της καριέρας του. Όμως δεν το έβαλε ποτέ κάτω, δεν απογοητεύτηκε. Με πείσμα και με πάθος έφτασε να γίνει ο σπουδαιότερος Έλληνας θεατρικός συγγραφέας, να ξεδιπλώσει το ταλέντο του και σε άλλες μορφές τέχνης (ποίηση, πεζογραφία, ζωγραφική).

Εκφράζω το θαυμασμό και το δέος μου σε αυτό το ταλέντο, σε αυτό το μυαλό, που είχα την τύχη να είναι ο πατέρας μου. Ένας άνθρωπος που πέρασε διά πυρός και σιδήρου, βιώνοντας την τρομακτική εμπειρία του στρατοπέδου συγκέντρωσης και εξόντωσης Μαουτκάουζεν, μια εμπειρία που τον καθόρισε, όπως ο ίδιος έχει ομολογήσει: «Το στρατόπεδο είναι η πνευματική μου καταγωγή.... Μια ομαδική συμπεριφορά, μια κοινή μοίρα διασπασμένη σε τόσα ανθρώπινα πάθη όσα ήταν οι άνθρωποι που ζούσαν αυτή τη ζωή.... Νομίζω ότι το θέατρο στηρίζεται στην επιθυμία μου να μιλήσω σε πολύ κόσμο από κάποιο βήμα. Ο θεατρικός συγγραφέας μιλάει με λανθάνοντα πολιτικό τρόπο καλύτερα από ότι μιλάει ο πεζογράφος ή ο ποιητής. Ίσως αυτό

ήταν το δικό μου κίνητρο να μιλήσω στους πολλούς και αυτό νομίζω θα πρέπει να διαμορφώθηκε μέσα στο στρατόπεδο. Η ομαδικότητα που υπήρχε στο στρατόπεδο καθόρισε οπωσδήποτε τον τρόπο που έγραψα».

Με τον Βύρωνα είχε ισχυρούς δεσμούς από νωρίς. Τα πρώτα χρόνια του έγγαμου βίου του τα πέρασε εδώ. Από την ταρατσα του σπιτιού του παρακολουθούσε μια αυλή. Σε πολλές γειτονιές της Αθήνας τότε υπήρχαν αυλές. Τον εντυπωσίαζε το βουπτό των ανθρώπων, οι δεσμοί που είχαν αναπτυχθεί μεταξύ τους. Ένωθε την κοινή τους μοίρα, παρακολουθούσε τις συζητήσεις τους, ξεδιπλώθηκε μπροστά του ένας ολόκληρος κόσμος. Έτσι εμπνεύστηκε κι έγραψε ένα από τα σημαντικότερα έργα του, την *Αυλή των θαυμάτων*.

Γι' αυτό θεωρώ ότι αυτή η πρωτοβουλία είναι σπουδαία. Γιατί, με αυτόν τον τρόπο, φαίνεται ότι ο Καμπανέλλης ξαναγυρίζει στα μέρη που ξεκίνησε τη ζωή του σαν συγγραφέας, στη γειτονιά που έμελλε να γίνει η γειτονιά που τον «έχρισε» Πατριάρχη του νεοελληνικού θεάτρου.

Κατερίνα Καμπανέλλη



Μια κωμωδία σκηνοθεσία Γιούργου Μικηλίδη, Αρχείο Ιάκωβου Καμπανέλλη.

