



Ιωάννης Ρέντζος  
Η ΠΟΛΗ ΣΤΙΣ ΤΕΧΝΕΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΥ, ΤΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΚΡΟΑΜΑΤΟΣ  
Παρασκευή 02/11/2011 \* 19.00 - 21.00 \* Δ' Αΐθ. ΣΤΥΛ. Γ. ΚΟΡΡΕ  
[www.geander.gr](http://www.geander.gr)



## ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

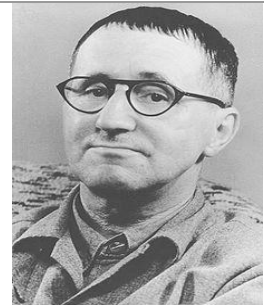
---

## ΠΟΛΕΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Απόδοση του «Εμποράκου»

*– Κι' εγώ τους είδα από κοντά και να που σας το λέω:  
Πιο βολικός είναι ο χρυσός να βγάζεις από ανθρώπους  
παρά απ' αυτούς τους ποταμούς να τρέχεις να μαζεύεις...  
– Τότε ας γίνει έτσι αυτό. εδώ να χτίσουμε την πόλη.  
Κι ας τηνε πούμε Μαχαγκόνυ, δόκανο σωστό που θα δαγκώνει.*

ΜΑΧΑΓΚΟΝΥ, α' πρ., Μπέρτολντ Μπρεχτ - Κ. Βάιλ  
Μπ. Μπρεχτ →



## ΤΙΤΛΟΙ ΕΡΓΩΝ, ΠΟΛΕΙΣ ΕΠΙ ΣΚΗΝΗΣ ΚΑΙ ΕΞΩΣΚΗΝΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

**Τ**ο θέατρο, στον συχνά περιορισμένο χώρο της σκηνής, διδάσκει την πόλη.

- Είτε «ανεβάζοντας» πάνω στην ίδια τη σκηνή γειτονιές και πλατείες, περνώντας δρόμους μέσα από αυτή,
- είτε με επιλεγμένες αναφορές ονομάτων πόλεων που εισχωρούν στο κείμενο από τον εξω-σκηνικό χώρο,
- ή, αρκετά συχνά, με τους τίτλους που επιλέγουν οι συγγραφείς για τα έργα τους.

Εποχές, μυθικές για την ιστορία του θεάτρου, που οριοθετούνται με έργα τέτοια όπως η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* και ο *Έμπορος της Βενετίας*, κληροδοτούν με το ρεπερτόριό τους και ονόματα πόλεων.



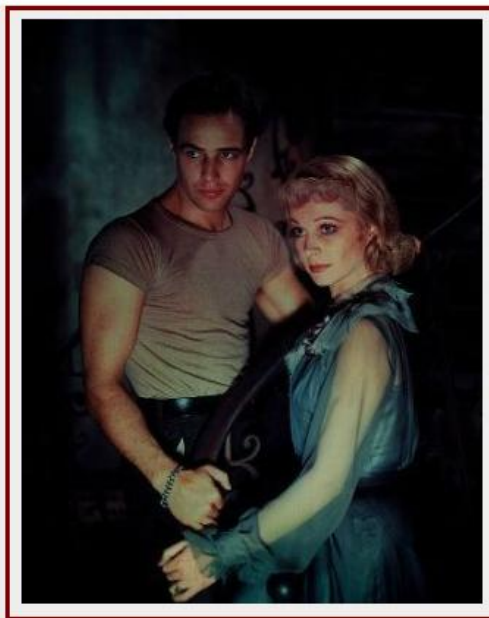
Ο αρχικός τίτλος για το ονομαστό έργο *Λεωφορείον ο πόθος* ήταν *Η νύχτα του πόκερ*. Πολύ περισσότερο ποιητικός, ο οριστικός αυτός τίτλος προσφέρει μια απόλυτα αστική (πολεογραφική) εξωσκηνική εικόνα. Αυτή προκύπτει από την αναφορά στο μέσο συγκοινωνίας και στη διαδρομή του, έως το «Desire» στη πόλη της Νέας Ορλεάνης, όπου διαδραματίζεται.

«**Σικάγο**»·

«**Νέα Υόρκη - Νέα Υόρκη**»·

«**Κάιρο! Σαγκάη! Βομβάη!**».

Τρεις τίτλοι θεατρικών έργων που περιέχουν μια, δυο, τρεις αναφορές σε πόλεις. Ο τελευταίος ανήκει σε ένα από τα πρώτα έργα του Τενεσί Ουίλιαμς. Ο ίδιος αυτός συγγραφέας άλλαξε τον σκηνικά βολικό τίτλο εσωτερικού, *The Poker Night*, (*Η νύχτα του πόκερ*) και διάλεξε, για ένα από τα γνωστότερα έργα του, έναν άλλον τίτλο που αναφέρεται καθαρά σε πόλη και, για το λόγο αυτό, εισάγει έτσι μια «εξωσκηνική» πολεογραφική αναφορά. Πόσο δυνατή όμως και αλησμόνητη: *Λεωφορείον ο πόθος!* Και πρόκειται, όπως ξέρουμε, για μια γραμμή τραμ (*streetcar*) στη διαδρομή Desire στην πόλη της Νέας Ορλεάνης. Άλλωστε ο Ηλίας Καζάν, σκηνοθέτης της ομώνυμης κινηματογραφικής ταινίας<sup>ii</sup>, δεν παραλείπει στην αρχή να μας δείξει το τραμ αυτό, που μάλιστα απεικονίζεται και στο γραμματόσημο που εξέδωσαν τα ταχυδρομεία των ΗΠΑ για να τιμήσουν τον αμερικανό δραματουργό.



Στο μυαλό έρχεται επίσης και η **Στάση Λεωφορείου** του Ουίλιαμ Ινγκ<sup>iii</sup>, που, μολοντι το έργο δεν αναφέρεται ιδιαίτερα σε αστικό χώρο (πρόκειται για στάση στη διαδρομή υπεραστικού πούλμαν), παραπέμπει στο συνολικό έργο του *τραγικού* αυτού συγγραφέα που γεννήθηκε και μεγάλωσε σε μια μικρή πόλη της «μέσα» Αμερικής (Independence στο Kansas) και απεικονίζει στα έργα του την απλή και (γι' αυτό;) *ιδιάζουσα* ζωή της μικρής πόλης.



**Σ**τα ελληνικά θεατρικά χρονικά υπάρχει ένα τουλάχιστον θεατρικό έργο που, κυριολεκτικά, δίδαξε με τον τίτλο του, πριν χρόνια, το όνομα και την ύπαρξη μιας πόλης. «**Η ιστορία από το Ιρκούσκ**» του ρώσου δραματουργού Αλεξέι Αρμπούζοφ, που είχε ανεβαστεί το 1962 στην Αθήνα, πληροφόρησε πολλούς θεατές του έργου (ή απλά της αφίσας του) για τη σημαντική αυτή πόλη της Σιβηρίας. Μερικοί θα την θυμούνταν, ίσως, και από τον *Μιχαήλ Στρογκώφ* (έργο γραμμένο το 1876) του Ιουλίου Βερν.

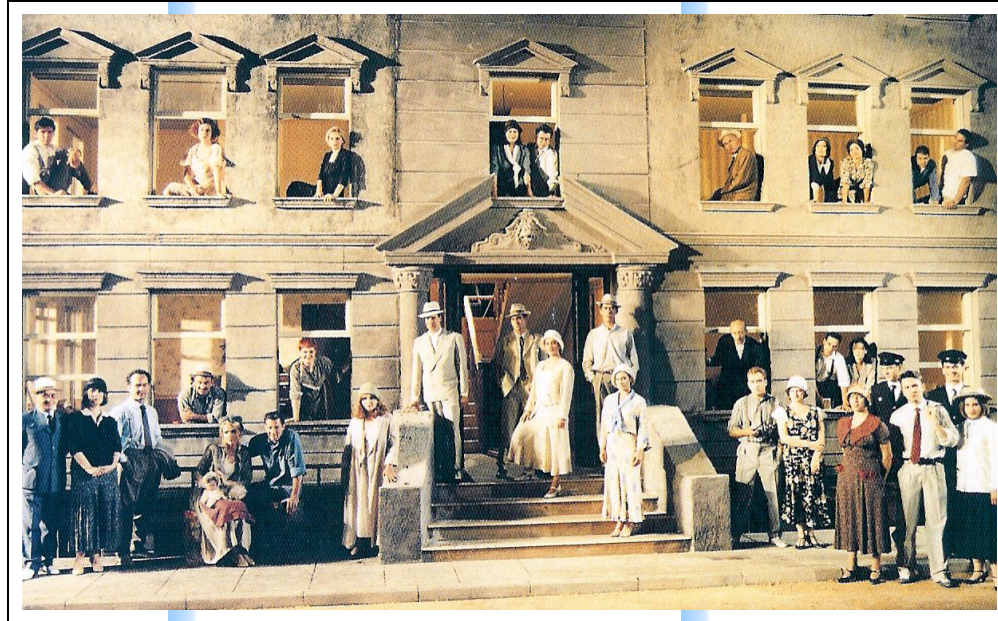


**Τ**ο 1961 ο κόσμος είχε μάθει τι ήταν και η «West Side», η Δυτική Πλευρά του νησιού Μανχάταν, κέντρου της Νέας Υόρκης, από το θεατρικό έργο *West Side Story* (των Arthur Laurents, Leonard Bernstein, Jerome Robbins, 1957) που είχε στο μεταξύ δώσει τη γνωστή **επιτυχημένη κινηματογραφική ταινία**. **Διασκευή ενός σεξπηρικού δράματος, του Ρωμαίος και Ιουλιέττα, το έργο αυτό είναι μια γεωιστορία της πόλης –όπως φανερώνει ο τίτλος του<sup>iv</sup>– και μια γεωπολιτική του δρόμου –πρώτη λέξη του κειμένου του!<sup>v</sup>– ως χωρόχρονου των εφήβων της μεγάλης πόλης.**

**Μ**ε δραματικό σκηνικό την ίδια μεγάλη πόλη, τη Νέα Υόρκη, και τους δρόμους της, αλλά ζωντανεμένο πιο πολύ από τους ανθρώπους της, «Αμερικανούς από όλες τις γωνίες της γης», ο Έλμερ Ράις παρουσίασε πριν πολλά χρόνια κάποιες άλλες σημαντικές *Σκηνές του δρόμου*<sup>vi</sup> της. Και μάλιστα, πέρα από την ειδική αξία του περιεχομένου του έργου αυτού, στο πλαίσιο της κοινωνίας που περιγράφει, το ίδιο το σκηνικό, ως στήσιμο και ως «σκηνογράφημα», η νεοϋορκέζικη πολυκατοικία, αποτέλεσε, κατά δηλώσεις του συγγραφέα,

**«τον κεντρικό παράγοντα του έργου, το κυρίαρχο δομικό στοιχείο [που] ενώνει τις συνηθισμένες και τις διαφορετικές ζωές των κατοίκων».**

Ο Ράις πήρε την ιδέα της παρουσίασης μιας σκηνογραφικής πρόσοψης της πολυκατοικίας «από τις ελληνικές τραγωδίες όπου σχεδόν πάντα παρουσιάζεται η πρόσοψη του ανακτόρου ή του ναού» και «ύστερα από πολλές [επιτόπιες παρατηρήσεις] στο Μανχάταν βρήκ[ε] μια πολυκατοικία όπως την ήθελ[ε]» και που η μορφή της οδήγησε σε ένα «πραγματικά υπέροχο σκηνικό».



Η σκηνογραφική πρόσοψη της νεοϋορκέζικης πολυκατοικίας του έργου *Σκηνές του δρόμου* του Έλμερ Ράις όπως παρουσιάστηκε στη ελληνική παράσταση (Θέατρο Παρκ). Ένα σκηνικό που, στη δημιουργία του έργου αυτού, διαδραμάτισε ένα ζωντανό ρόλο...



**Η** παρουσία και η εμφάνιση ενός υλικού στοιχείου της πόλης, όπως η πολυκατοικία που είδαμε εδώ, και μάλιστα ο προβληματισμός σχετικά με την αναπαραγωγή του επί σκηνής, μπορεί να αποτελέσει δημιουργικό πυρήνα και καθοδηγητικό πλαίσιο για ένα έργο με περιεχόμενο την πόλη. Ο Μπερνάρ-Μαρί Κολτές, μιλώντας για τη *Δυτική Αποβάθρα*<sup>vii</sup>, υπενθυμίζει ότι, πηγή έμπνευσης για το έργο του, υπήρξε «μια μεγάλη αποθήκη στις όχθες του ποταμού Χάντσον, δυτικά του Μανχάταν», που του επέτρεψε να «στεγάσει» κατόπιν οποιοδήποτε θεατρικό περιεχόμενο θα επιθυμούσε. Εξάλλου και ο Πατρίς Σερώ, πρώτος σκηνοθέτης του έργου, τονίζει: «*Κατ' αρχήν η δημιουργία της Δυτικής Αποβάθρας εκκινεί από την ιστορία ενός χώρου, του υπόστεγου αυτού καθεαυτού.... Αυτό το υπόστεγο είναι ο πρωταγωνιστής του έργου... Χρησιμοποιήσαμε όλα τα μέσα που είχαμε στη διάθεσή μας για να αφηγηθούμε το χώρο αυτό, το υπόστεγο*».



Όμως ως μην παρασυρόμαστε από τη σκηνική και σκηνογραφική παρουσίαση. Όπως το υποδεικνύει και ο Γιώργος Λαζάνης, το έργο αυτό έχει μια πολύ μεγαλύτερη γεωγραφία, από όση ένα κτίριο:

«Ο χώρος ενιαίος, ο κόσμος χωρισμένος οριζόντια και κάθετα. Ανατολή και Δύση. Το κέντρο και η περιφέρεια, οι πάνω και οι κάτω».

Γιατί, όπως συμφωνεί και ο Abel Hakim, σε εποχή διαφημιζόμενης κατάργησης των συνόρων,

«τα σύνορα, οι εθνικότητες έγιναν πια τρόπος του υπάρχουν· έχουν εγγραφεί στο μυαλό, στο σώμα, στη ληξιαρχική πράξη»...

...Και όχι μόνο.

Στο βιβλίο του με τίτλο «Η εμμονή των συνόρων» ο γάλλος γεωγράφος και διπλωματικός Μισέλ Φουσέ μας υπενθυμίζει πως μετά την πτώση του βερολινέζικου Τείχους, του οποίου γιορτάσαμε τα εικοσάχρονα (2009), τουλάχιστον 20.000 χιλιόμετρα τειχών έχουν χτιστεί πάνω στη Γη για να σιγουρέψουν σύνορα και όρια.

Χίλια χιλιόμετρα τείχους για κάθε χρονιά ευφορίας, που αρνούνται την ύπαρξη του άλλου. Είναι αρκετά αυτά τα τείχη για να καλύψουν, αν χτίζονταν το ένα κοντά στο άλλο, τον μισό γήινο ισήμερινό. Θα συνεχίσουμε;

Michel Foucher

L'OBSESSION  
DES FRONTIÈRES



Σε αντίθεση με άλλους τίτλους-πόλεις, η **Κοπεγχάγη**<sup>viii</sup> του Μάικλ Φρέιν έχει την ιδιοτυπία ότι δεν φέρνει στο νου καμιά κοσμοπολίτικη πρωτεύουσα. Και μάλιστα θα μπορούσαμε πολύ καλά να πούμε ότι η πόλη αυτή, η Κοπεγχάγη, κρύβει μian άλλη! Τη Χιροσίμα! Πραγματικά, η συνάντηση των μεγάλων φυσικών Χάιζενμπεργκ και Μπορ, που έγινε στην πατρίδα του δεύτερου, στην Κοπεγχάγη, υπαινίσσεται την προετοιμασία της πρώτης ατομικής βόμβας.



(Δεν είναι σπάνιο η δημιουργική αναφορά μιας πόλης να κρύβει ή να υπονοεί μian άλλη. Η ίδια η Χιροσίμα, στην ταινία **Χιροσίμα αγάπη μου** του Αλέν Ρενέ, κρύβει τη γαλλική πόλη Νεβέρ, όπου είχε εξελιχθεί το προσωπικό δράμα της πρωταγωνίστριας).

**Ε**ίναι βέβαιο ότι αναφορές πόλεων δεν γίνονται μόνο στους τίτλους αλλά και στο θεατρικό κείμενο. Και μάλιστα πολυάριθμες. Όταν επισημανθούν από τον προσεκτικό αναγνώστη/θεατή τον οδηγούν σε σκέψεις και υποθέσεις όχι μόνο για το περιεχόμενο του θεατρικού έργου (που;) αλλά κύρια για την αξία και το ιδιαίτερο νόημα των αναφερόμενων πόλεων (γιατί;). Τα έργα του Τσέχωφ, για παράδειγμα, είναι γεμάτα από ζωντανές αναφορές στο χώρο και στις πόλεις. Ο *Βυσσινόκηπος*, που εξελίσσεται, στην αρχή του 20<sup>ου</sup> αιώνα στη Νότια Ουκρανία, περιέχει μερικές αναφορές στο κοντινό Χάρκοβο, στη Μόσχα και καθώς και στο Παρίσι. Παρατηρούμε ότι παραλείπεται εντελώς η πρωτεύουσα της Ρωσίας που ήταν εκείνη την εποχή η Αγία Πετρούπολη. Είναι γνωστή η απέχθεια του Τσέχωφ για την πρωτεύουσα της χώρας του.



**Μ**ια πόλη του ρωσικού χώρου, μάλλον άγνωστη και ασήμαντη αυτή, πρωταγωνιστεί και στο έργο του Πήτερ Παρνέλ «*QED ή Τι απέδειξε ο κύριος Φάουνμαν*». Πρόκειται για την αγαπημένη πόλη του μεγάλου φυσικού Ρίτσαρντ Φάουνμαν Кызыл (Κιζίλ ή Κουζούλ), όπως την έγραψε ο «ίδιος» στον πίνακα, υπέροχα ενσαρκωμένος από τον Γιώργο Κοτανίδη<sup>ix</sup>. Η Кызыл είναι πρωτεύουσα της, άλλοτε σοβιετικής, Тува (Τουβά). Ο Φάουνμαν, που από μικρός ασχολιόταν με το φιλοτελισμό, είχε επισημάνει τα όμορφα τριγωνικά γραμματόσημα της χώρας αυτής, και αργότερα την «υιοθέτησε». Στο βιογραφικό θεατρικό έργο τον βλέπουμε να περιμένει μια αντιπροσωπεία Τουβανέζων. Και δυστυχώς, ο Φάουνμαν περιμένει μαζί και το τέλος της ανιάτης αρρώστιας του... Στο έργο βλέπουμε και το χάρτη της χώρας. Ποιος περίμενε ότι αυτή η τουρκομογγολική κεντροασιατική γεωγραφική οντότητα θα έκανε μια τόσο σημαντική *μνημόσυνη* χαρτογραφική και πολεογραφική πρεμιέρα στην Αθήνα για τον μεγάλο νεοϋορκέζο φυσικό Φάουνμαν, χάρη στο Θεσσαλονικιό Κοτανίδη;

**ΜΗΝ ΞΕΧΝΑΜΕ ΟΤΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΔΑΣΚΕΙ ΤΗΝ ΠΟΛΗ  
ΚΑΙ ΔΙΔΑΣΚΕΤΑΙ ΑΠΟ ΑΥΤΗΝ**



Για την υπενθύμιση που μας κάνει ο ανωτέρω τίτλος θα μπορούσαμε να παραπέμψουμε κατ' ευθείαν στο έργο του Ερρίκου Ίψεν με τίτλο **Ο εχθρός του λαού**, έργο που αποτελεί μια μικρή διατριβή για την αλήθεια στη διαχείριση των κοινών, στο επίπεδο της μικρής πόλης.

Η μικρή πόλη του έργου αυτού έχει αναγάγει τα ιαματικά της λουτρά σε επικερδή επιχείρηση. Όμως ο ιατρός Στόκμαν διαπιστώνει ότι το νερό έχει μολυνθεί και προτείνει ανακατασκευή του συστήματος ύδρευσης.

Κανείς δεν θέλει να αναλάβει τα έξοδα.

Αν όμως η ύδρευση δεν αλλάξει και η αλήθεια διαρρεύσει θα επακολουθήσει μεγάλη οικονομική ζημιά. Το τουριστικό ρεύμα θα ανακοπεί. Η αντίσταση του τίμιου και υπεύθυνου πολίτη προβάλλεται με το έργο αυτό σαν πρότυπο.

Η πόλη και μάλιστα, η μικρή πόλη, όπου ο καθένας γνωρίζει τον καθένα, πρωταγωνιστεί και στη θαυμαστή δραματουργικά **Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας** του Φρίντριχ Ντίρενματ. Το Γκίλεν! Πού βρίσκεται και τι είναι αυτό;



Μπορούμε να διαβάσουμε καθαρά το όνομα της μικρής πόλης και που η ίδια φαίνεται στο βάθος ερειπωμένη, κατεστραμμένη τελείως. Το κτίριο του σιδηροδρομικού σταθμού παραμελημένο και αυτό. Αλλού υπάρχουν και αλλού λείπουν τα κάγκελα και τα τζάμια. Ένας παλιός πίνακας των δρομολογίων, μισοσκισμένος. Εικόνα εγκατάλειψης και ερήμωσης. Και όμως μερικοί επιβάτες βρίσκονται εκεί και περιμένουν. Περιμένουν; Αναμένουν; Προσδοκούν;

**Ο ΠΡΩΤΟΣ  
Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ**

**Το «Γκουντρούν». Αμβούργο-Νεάπολη.  
Στις 11 και 27' έρχεται ο «Ιπτάμενος  
Ολλανδός». Βενετία-Στοκχόλμη.**

**Ο ΤΡΙΤΟΣ**

**Η μοναδική διασκέδαση που μας απόμεινε:  
Να κοιτάζουμε τα τραίνα που περνούν...**

**Ο ΤΕΤΑΡΤΟΣ**

**Πριν πέντε χρόνια σταματούσαν και το  
«Γκουντρούν» και ο «Ιπτάμενος Ολλανδός».**

Με αυτή την πυκνή πολεογραφική αναφορά –ονόματα ιστορικών μεγαλουπόλεων και αμαξοστοιχιών «διεθνούς σημασίας» όπως το γράφει ο συγγραφέας– αρχίζει η «Επίσκεψη». Εξάλλου η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας, που αναμένεται στη μικρή πόλη του Γκίλεν, θα αρχίσει εκεί ακριβώς, στο μικρό σταθμό όπου αυτή η πλούσια και σημαντική γυναίκα θα αφιχθεί με τον «Ιπτάμενο Ολλανδό» που για χάρη της θα κάνει μια κατ' εξαίρεση στάση. Το τρένο σταματά στο Γκίλεν!

**Ο ΠΡΩΤΟΣ**

**Σταμάτησε!**

**Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ**

**Στο Γκίλεν!**

**Ο ΤΡΙΤΟΣ**

**Στο πιο φτωχό!**

**Ο ΤΕΤΑΡΤΟΣ**

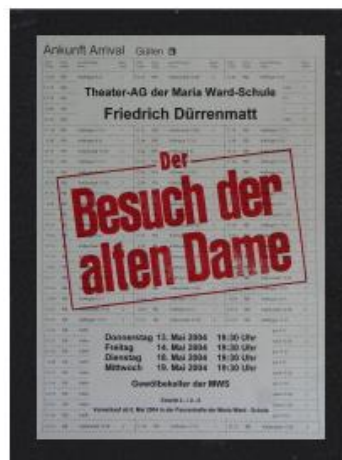
**Στο πιο κακορίζικο!**

**Ο ΠΡΩΤΟΣ**

**Στο πιο άθλιο χωριό από τη Βενετία μέχρι τη**

**Στοκχόλμη.**

**Μ**ε την ξιπασιά που της προσφέρει ο πλούτος, η Κλαίρη Τσαχανάσιαν, κατέβαζει το μοχλό για το «σήμα κινδύνου» και νάτη. Γηραία αλλά πλούσια και αγέρωχη. Θα φανεί αλήθεια γενναϊόδωρη, όπως το ελπίζουν οι παλιοί συμπολίτες της ώστε με τη βοήθειά της να ανακάμψει το Γκίλεν; Και τι θα γίνει όταν αυτή θα τους ζητήσει για αντάλλαγμα την «κεφαλή επί πίνακι» εκείνου του συμπατριώτη τους, που μετά την εγκυμοσύνη της –νεανικές τρέλλες– την εγκατέλειψε; Μήπως και το ίδιο το Γκίλεν δεν την είχε, τότε, αναγκάσει να εγκαταλείψει την πατρίδα της αφού διώχτηκε επαίσχυντα με ένα παιδί στην αγκαλιά; Άλλο αν η ζωή έχει γυρίσματα και αυτή συνδέθηκε με το ζάπλουτο Τζαχανάσιαν – Zachanassian (όνομα που συνέθεσε ο Ντίρενματ από τους εκατομμυριούχους **Zacharoff**, **Onassis** και **Gulbenkian** της εποχής του).



- ❖ Δεν θα έγραφε ποτέ τη *Γηραία κυρία*, αναφέρει ο Ντίρενματ, αν δεν του είχε έρθει στο μυαλό η σκηνική ιδέα και το υλικό χωρικό υποστήριγμά της με βάση το γεγονός ότι η ταχεία που έκανε τη διαδρομή Βέρνη - Νόισατελ περνούσε από το «Γκίλεν» (ή, να το πούμε με το σωστό όνομα, αφού αυτός ο οικισμός υπάρχει πράγματι, το Ins). Άλλωστε ο συγγραφέας έκανε σ' εκείνη τη φάση της ζωής του, όταν η γυναίκα του βρισκόταν στο νοσοκομείο, καθημερινά τη διαδρομή Βέρνη – Νόισατελ με το τρένο, ενώ το μυαλό του κατακλυζόταν από δυσάρεστες αλλά και δημιουργικές σκέψεις.



**Mario Botta**

Στο Ινς πηγαίνουν συχνά νεαροί ερασιτέχνες σκηνοθέτες, σκηνογράφοι και ηθοποιοί για να εμπνευστούν από το χώρο ή να ανταμώσουν γέροντες ή απογόνους τους και να ζητήσουν πληροφορίες.

Έχουν έτσι και την ευκαιρία να επισκεφθούν λίγο πιο μακριά το ΚΕΝΤΡΟ ΝΤΙΡΕΝΜΑΤ ΤΟΥ ΝΟΪΣΑΤΕΛ (Centre Dürrenmatt de Neuchâtel) που ιδρύθηκε στο κτήμα και την κατοικία του Ντίρενματ στην περιοχή αυτή και όπου ο γνωστός αρχιτέκτονας **Μάριο Μπότα** έκανε σχετικές παρεμβάσεις. Είναι εξόχως συμβολικό το γεγονός ότι το «Κέντρο Ντίρενματ», κορυφαίου της γερμανόφωνης λογοτεχνίας, βρίσκεται σε γαλλόφωνη περιοχή.



**Η εκκλησία του Εβρύ (Παρίσι)**



**Ο**νόματα πόλεων συναντούμε συχνά στα θεατρικά έργα. Τι συμβολίζουν; Που παραπέμπουν; Θριαμβολογώντας –σε μια καλή ακόμα εποχή– ο Γουίλυ Λόμαν, ο τραγικός εμποράκος του **Άρθουρ Μίλερ**, απαντά στην ερώτηση του γιου του Μπιφ που είχε ρωτήσει πού πήγε στο τελευταίο ταξίδι του:



«Να ... τράβηξα ... πέρα κατά το Βορρά ... πήγα στο Πρόβιντενς! Εκεί συναντήθηκα και με το δήμαρχο... Ύστερα τράβηξα για το Waterbury, την ξακουσμένη πόλη των ρολογιών, όμορφη πόλη ... μετά πήγα στη Βοστώνη το λίκνο της Επανάστασης ... όμορφη πόλη και αυτή ... μετά στο Πόρτλαντ και στο Bangor ... η Αμερική είναι γεμάτη όμορφες πόλεις και σπουδαίους ανθρώπους...»<sup>x</sup>.

Επιλέγοντας τα ονόματα των πόλεων, ο Μίλερ στήνει μερικά «συντάγματα» κοινωνικής επιτυχίας και «παραδείγματα» αμερικανικής ευτυχίας<sup>xi</sup>. Τα ονόματα των πόλεων, παρά τη ρεαλιστική γεωγραφική απεικόνιση, λειτουργούν κυρίως σαν σύμβολα, που συμβάλλουν (συνδέουν) το χωρικό (γεωγραφικά) πραγματικό με τη φανταστική και αναπαραστατική «χωρικότητα» της θεατρικής σκηνής.

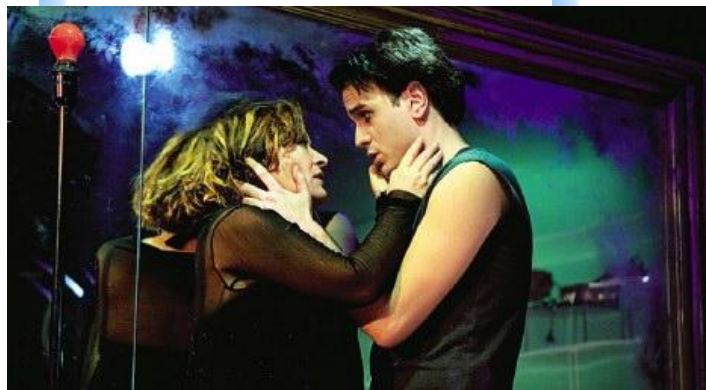
Εξάλλου η τελευταία φράση «...η Αμερική είναι γεμάτη όμορφες πόλεις και σπουδαίους ανθρώπους...» είναι σημαδιακή. Θα μας χρησιμεύσει πολύ για να περάσουμε στην παρουσίαση ενός άλλου θεατρικού έργου με τραγικά έντονο το χαρακτηριστικό της πολεογραφίας. Θέτοντας μάλιστα και δυο ερωτήματα: «μόνον η Αμερική είναι γεμάτη όμορφες πόλεις;», «είναι αλήθεια τόσο σπουδαίοι οι άνθρωποί της;».

Αναφερόμαστε στο έργο του Χάιναρ Κίππχαρ με τίτλο «Φάκελος Οππενχάιμερ». Αυτό σχετίζεται με την επιλογή της Χιροσίμα –ανάμεσα σε άλλες υποψήφιες «όμορφες πόλεις»– ως πυρηνικού στόχου, που έγινε από «σπουδαίους ανθρώπους» της Αμερικής. Μεταξύ τους και ο Οππενχάιμερ!

## Η ΠΟΛΗ ΩΣ ΙΔΕΑ ΤΡΑΓΙΚΗ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΑ ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΗ

Η Χιροσίμα, για την οποία μιλούμε πιο πάνω, είναι μια έννοια τραγική. Μήπως όμως και η ίδια η έννοια της «πόλης των ανθρώπων» δεν κρύβει και αυτή, μέσα της, μια απόλυτα τραγική ουσία;

*Η πόλη*<sup>xii</sup> της Λούλας Αναγνωστάκη δεν κάνει καμιά αναφορά σε συγκεκριμένη πόλη. Αναφέρεται έτσι σε όλες.



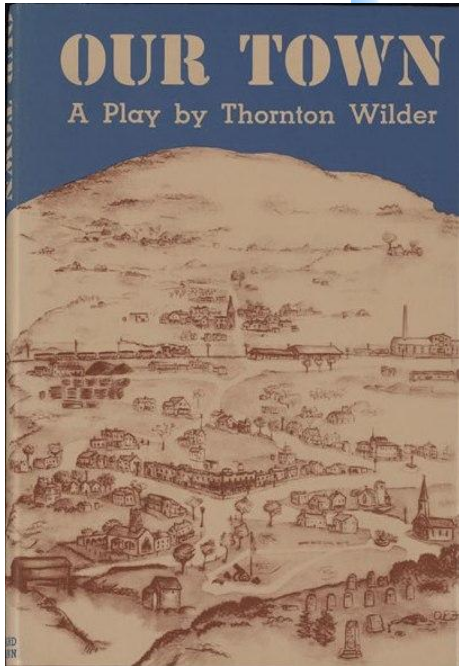
«Μου αρέσει εδώ. Αυτή η πλατεία με το σιντριβάνι στη μέση, τον κινηματογράφο, τα μαγαζιά με τις φωτισμένες βιτρίνες, η εκκλησία. Θάθελα να μείνω για πάντα...»<sup>xiii</sup>.

Μια σειρά από λέξεις-έννοιες με τόσο μακρινό και ετερόκλητο παρελθόν (πλατεία - μια σχεδόν παγκόσμια λέξη με ελληνική προέλευση και μεγάλη πολεοδομική ιστορία· σιντριβάνι - τουρκική· κινηματογράφος - ελληνογαλλικός όρος· μαγαζιά - αραβική· βιτρίνες - γαλλική· εκκλησία - μια πανάρχαια ελληνική και κατόπιν χριστιανική έννοια) συγκροτούν το κέντρο, τον πυρήνα της ελληνικής πόλης και ζωής. Είναι λοιπόν τόσο διεθνής και τόσο πολύχρωμα ανέμελη, η συγκρότηση της πόλης μας;

Όχι βέβαια, αφού, στην εξέλιξη του έργου, εμφανίζεται ένας παράξενος φωτογράφος που κάποτε χρησιμοποιούσε «για φόντο τα κλασικά ψεύτικα ντεκόρ, ανθισμένους κήπους, λούνα παρκ, αρχαία ερείπια»<sup>xiv</sup> και μετά αποφάσισε να φωτογραφίζει τους πελάτες του σαν να ήταν «κρεμασμένοι, στραγγαλισμένοι, μαχαιρωμένοι, κεραυνοβολημένοι, εσταυρωμένοι...»<sup>xv</sup>.

Είχε έτσι μεγάλη επιτυχία και έδειχνε πως θέλει να κάνει πολύ σοβαρά τη δουλειά του, δηλώνοντας άλλωστε πως «οι φωτογραφίες [του] δεν είναι γελοίες [αλλά] τραγικές»<sup>xvi</sup>.

Βλέπουμε –υποθέτουμε– πως ο φωτογράφος αυτός κάνει, κατά κάποιο τρόπο, μια σύντομη και απαισιόδοξη αναδρομή στην ιστορία των πόλεων του σύγχρονου κόσμου. Ίσως μάλιστα αυτός ο ίδιος να εκπροσωπεί την πόλη σαν μια συλλογική οντότητα.

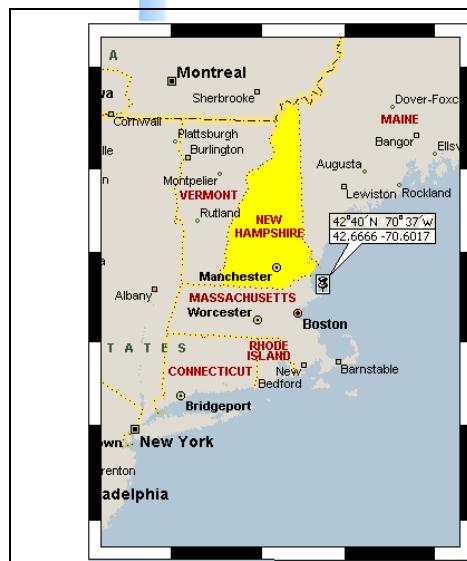


*Η μικρή μας πόλη* του Θόρντον Ουάιλντερ, του οποίου ο τίτλος φαίνεται ότι μας ενημερώνει για το περιεχόμενό του, πολύ περισσότερο από μια απογραφή της ζωής σε ένα μικρό οικισμό, είναι, κατά το συγγραφέα του,

*«μια προσπάθεια να βρεθεί μια αξία πάνω από κάθε τιμή για τα πιο μικρά γεγονότα της καθημερινής μας ζωής»<sup>xvii</sup>.*

Γι' αυτό, ίσως, το έργο –μελαγχολικό και θλιβερό όπως είναι και οι μικρές πόλεις των λογοτεχνικών και θεατρικών δημιουργιών– μελετά τη ζωή και το θάνατο σαν γεγονότα μιας απλά οργανωμένης κοινωνίας, αφού ο συγγραφέας έχει την ευκαιρία να παραμερίσει την πολυπλοκότητα που θα ήταν σύμφυτη με μια μεγάλη πόλη. Και μάλιστα, σύμφωνα με τη δική του βούληση και αισθητική επιλογή, με ανέβασμα πάνω σε μια γυμνή σκηνή, όπου η ασήμαντη μικρή πόλη απογυμνώνεται από κάθε φτιασιδώμα, ώστε να αναδειχθούν τα υπερτοπικά και υπερχρονικά –και για

το λόγο αυτό βαθιά ανθρώπινα– στοιχεία<sup>xviii</sup>.



Το Γκρόβερς Κόρνερς, στην Πολιτεία του Νιου Χάμσαϊρ, με ακριβείς συντεταγμένες βορείου γεωγραφικού πλάτους 42<sup>0</sup> 40' και δυτικού γεωγραφικού μήκους 70<sup>0</sup> 37', όπως χωροθετείται στο έργο «*Η μικρή μας πόλη*».

Το Γκρόβερς Κόρνερς, στην Πολιτεία του Νιου Χάμσαϊρ, με ακριβείς συντεταγμένες βορείου γεωγραφικού πλάτους 42<sup>0</sup> 40' και δυτικού γεωγραφικού μήκους 70<sup>0</sup> 37', όπως αναφέρεται στο έργο, έχει πληθυσμό 2.642 κατοίκων αλλά «ποτέ κανένας πολύ αξιόλογος δεν προήλθε από εκεί, από όσο είναι γνωστό». Και φυσικά όλα είναι γνωστά αφού «στη μικρή [αυτή] πόλη [τούς] αρέσει να μαθαίνουν τι συμβαίνει με τον καθένα»...

**Μ**έσα από τον κύριο ρόλο, που έχει ανατεθεί στον ίδιο το σκηνοθέτη του έργου, η μικρή πόλη χαρτογραφείται κυριολεκτικά, με μια έκδηλη διάθεση ζωντανού μαθήματος, σε διαστάσεις σχεδόν πραγματικού σκηνικού χωρόχρονου. Με συχνά εναλλασσόμενες κλίμακες απόδοσης, η περιγραφή φτάνει μέχρι τις πιο ξεχασμένες γωνιές της πόλης. Έτσι βλέπουμε να αναδύονται πάνω στη σκηνή ήσυχες γωνιές που πυκνοκατοικούνται από *υπάρξεις* που έχουν φύγει αδόκητα από τη ζωή, για να μας μιλήσουν για κάποιες στιγμές της ζωής που δεν πρόλαβαν χαρούν...

**Η** μικρή πόλη που πρωταγωνιστεί στο έργο αυτό του Ουάιλντερ μας φέρνει στο νου τη θεατρική (και κινηματογραφική) περιπέτεια της μικρής ελληνικής πόλης Πρέβεζας, όπως αυτή παρουσιάστηκε, με αφορμή το εκκλησιαστικό σκάνδαλο της δεκαετίας του '80, από τον Δημήτρη Κολλάτο<sup>xix</sup>. Θα μας δοθεί άλλη ευκαιρία να ασχοληθούμε ιδιαίτερα με αυτή την πολεογραφική-θεατρική περίπτωση.

**Η αυλή των θαυμάτων<sup>xx</sup>** του Ιάκωβου Καμπανέλλη είναι υπόδειγμα έργου όπου ο **εξωσκηνικός** χώρος εισβάλλει κυριολεκτικά στον περιορισμένο επί σκηνής χώρο της «αυλής». Τόποι γνωστοί από την πορεία του ελληνισμού και τις φαντασιώσεις του, ονόματα χωρών απ' όλες τις ηπείρους, ελλαδικά τοπωνύμια και χωρικές αναφορές συνδεδεμένες με τον Έλληνα, διεκδικούν μέσα στην αυλή το σκηνικό χρόνο τους. Τον εξασφαλίζουν, και, σε αντάλλαγμα, συμβάλλουν στο να ολοκληρωθεί το πλάσιμο των χαρακτήρων του έργου.



**Η** Μικρά Ασία, σαν χαμένη Ανατολή και θλιβερό παρελθόν, μαζί και η Ρωσία· το Λονδίνο, σαν φαντασμαγορική Δύση και υποδειγματικό παρόν· και, ιδιαίτερα, η Αυστραλία (μαζί με την Αμερική, τη Βενεζουέλα και τη Βραζιλία) σαν γη-γαίες της επαγγελίας και του μέλλοντος, αναφέρονται συχνά στο έργο και μας επιτρέπουν να εντοπίσουμε έτσι καλύτερα την αυλή και τους ενοίκους της. (Ο τραγικότερος από τους εξωσκηνικούς χώρους, το νταμάρι, που κοντά σ' αυτό βρίσκεται η αυλή, δεν αξιώνεται κάποιας ιδιαίτερης τοπωνυμίας. Και πολύ σωστά, αφού αυτό προβάλλει μόνο για μια στιγμή, όταν ο Στέλιος δίνει εκεί τέλος στην ταπεινωμένη του ύπαρξη).

**Ε**κτός από τον Ιορδάνη τον πρόσφυγα, δεν έχει σημασία και δεν αναφέρεται περισσότερο η καταγωγή του καθενός, μες την αυλή. Καθώς πάντως φαίνεται, αυτή η γωνιά της γης, η αυλή, αποτελεί για τους συγκατοικούντες, κάτι σαν πατρίδα και πάτριο έδαφος και ιερό χώμα. Που πρέπει να υπερασπιστούν αποκρούοντας την επιβουλή των εργολάβων που σχεδιάζουν την κατεδάφιση των σπιτιών τους, αφού προηγηθεί η έξωση των κατοίκων της αυλής.

Όμως πέρα από πατρίδα, η αυλή συμβαίνει να είναι κάτι που φαντάζει σημαντικότερο και που είναι αντικειμενικά τραγικότερο. Είναι ένας σταθμός. Ένας σταθμός στον οποίο οι ήρωές μας –όπως κάθε ταξιδιώτης που αναμένει– παραμένουν προσωρινά. Έτσι εξηγείται ίσως γιατί οι ήρωες του έργου του Καμπανέλλη κάνουν συχνές αναφορές σε τόπους και χώρους εξωσκηνικούς. Το τραγικό όμως απορρέει από το γεγονός ότι οι ήρωες του έργου αγνοούν ότι βρίσκονται μέσα σε σταθμό, σε αναμονή. Αλήθεια, πόσοι είναι οι άνθρωποι που δείχνουν πως ξέρουν ότι βρίσκονται σε έναν σταθμό;...

**Κ**αι η αυλή αυτή, που συμβολίζει το σπίτι για τον καθένα από τους ήρωες, δεν είναι παρά οικόπεδο που, κάποια στιγμή, μαθαίνουμε, πρόκειται να δώσει τη θέση του σε μια πολυκατοικία. Οι κατοικίες που συγκλίνουν στην αυλή θα μετατραπούν σε ανεξάρτητα διαμερίσματα. Οι κάτοικοι της αυλής θα βρεθούν, στο μεταξύ, στο δρόμο. Ένα ακόμα μάθημα αστικής γεωγραφίας από αυτό το «μυθικό έργο που κωδικοποιεί τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία»<sup>xxi</sup>.

**Η** Αυλή αποτελεί σκηνογραφικά και θεατρογραφικά ένα σύμπλεγμα εξωτερικών από διάφορα σπίτια που συγκροτούν το «εσωτερικό» της. Μας επιτρέπεται έτσι να κατοπτεύσουμε και να αντιληφθούμε πολλά από όσα διαδραματίζονται μέσα σ' αυτή. Όταν όμως ο δρόμος περνά από μέσα<sup>xxii</sup>, μας δίνεται πολύ περισσότερο η ευκαιρία να δούμε όλα όσα συμβαίνουν, ακόμα πιο βαθιά, στην ελληνική κοινωνία και στους ανθρώπους που τη συγκροτούν. Πρόκειται για κάτι σαν χειρουργική επέμβαση ή καθετηριασμό που οφείλεται στον ίδιο μεγάλο μας δραματουργό.

**Ο** Καμπανέλλης «σε μια εποχή εκπόρνευσης, τολμά να διακινδυνεύει και να διεκδικεί το δικαίωμα να επιστρέφει στο παντοτινό». Προσεγγίζει τώρα και αναζητά το «αυθεντικό, το σπάνιο, το βιωμένο» που «κινδυνεύουν από τους κληρονόμους, τους εκκαθαριστές και τους μεταπράτες»<sup>xxiii</sup>, δηλαδή τους εργολάβους και τους κατεδαφιστές! Η εικόνα των ξεσπιτωμένων πουλιών, με αναφορά και αλληγορία «την εστία, την οικεία σκευή» που κατεδαφίζονται και χάνονται μαζί με τα βιώματα που ποδοπατούνται, όπως παρουσιάζεται από τον ήρωα του έργου Φάνη Ποριώτη, είναι συγκλονιστική:

*ΠΟΡΙΩΤΗΣ: ...προ ετών συνέβη κάτι που με κράτησε συγκλονισμένο επί μήνες...! ακριβώς απέναντι ήτο ένα επίσης ωραίο παλιό σπίτι – τώρα είναι η πολυκατοικία – το οποίο είχε στον κήπο μια λεύκα, ένα αξιοθαύμαστο δέντρο...! αφού εκατεδάφισαν το σπίτι, ένα πρωί έκοψαν και τη λεύκα... [...] να σκεφθείτε ότι για να μεταφέρουν τη σορό της έφεραν έναν τεράστιο γερανό κι ένα φορτηγό μακρύ σαν βαγόκι τραίνου...! τα πιο τραγικά όμως συνέβησαν με το σούρουπο, όταν άρχισαν να επιστρέφουν τα πουλιά που κατοικούσαν τη λεύκα... όσο σουρούπωνε επιστρέφανε και άλλα και άλλα, έγιναν χιλιάδες... πετούσανε γύρω γύρω απ' τη θέση του δέντρου, δεν μπορούσανε να πιστέψουνε ότι δεν ήτανε πια εκεί... ήρθαν σε κατάσταση απόγνωσης, αλλοφροσύνης, σκοτεινίας, αλλ' αυτά συνέχισαν να πετούν γύρω απ' την άφαντη λεύκα και να σκούζουν... πολλά πέφτανε πάνω στα τζάμια των φωτισμένων παραθύρων για να ζητήσουν βοήθεια... [...] μετρήθηκαν επί τόπου επτακόσια νεκρά πουλιά, περίπου άλλα χίλια στην οδόν Θήρας και Σταυροπούλου, τετρακόσια πιο πέρα...*

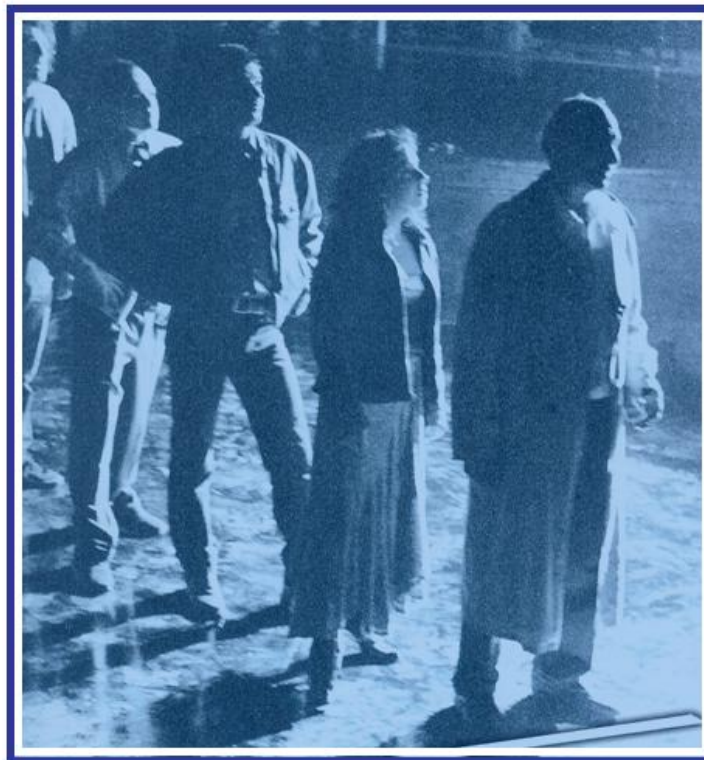
Ας μην πιστέψουμε ότι πρόκειται εδώ για νοσταλγικό περιβαλλοντισμό. Ο Καμπανέλλης μας προτείνει στόχους. Το έργο αυτό είναι ένα δυνατό «πολεογράφημα» που διδάσκει και που καλεί σε στράτευση.

**ΑΠΟ ΤΟ «ΣΑΝΙΔΙ» ΖΩΤΙΚΟ ΧΩΡΟ ΑΝΘΡΩΠΩΝ, ΕΩΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ  
ΓΕΩΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ**



Ο Ντέιβιντ Μάμετ ανατέμνει το σώμα της πόλης και εκθέτει τη φυσιολογία της αγοραπωλησίας των ακινήτων μέσα από τη λειτουργία «ζωτικών οργάνων» της αγοράς. Στα *Οικόπεδα με θέα*<sup>xxiv</sup> εστιάζει τις παρατηρήσεις του στα μεσιτικά γραφεία των αμερικανικών πόλεων – είχε και αυτός ο ίδιος δουλέψει κάποτε σε ένα τέτοιο – και αναδεικνύει αθέατες πλευρές του κεντρικού ζητήματος που είναι στη σύγχρονη πόλη και κοινωνία ο έλεγχος του χώρου. Στο έργο αυτό ο αμερικανός δραματουργός καταγράφει με ποιο τρόπο, με τον επαγγελματικό ανταγωνισμό, ο λόγος συγχέεται με τον παραλογισμό, η αλήθεια με το ψέμα και η νομιμότητα με την παρανομία. Αφού ο μόνος τρόπος «να πετύχεις είναι να το κάνεις σε βάρος του άλλου». Η «λογική», η «αλήθεια» και η «νομιμότητα» του ανταγωνισμού που επιβάλλεται στις διάφορες κοινωνίες – όχι μόνο στην αμερικανική – αποτελούν το θέμα του έργου που καταγγέλλει και ειρωνεύεται πικρά τον «επίμονο και αποκλειστικό σχεδόν προσανατολισμό στην επιτυχία ως μέσο υπαρξιακής επιβεβαίωσης του ατόμου»<sup>xxv</sup>.

Αλλά η σχέση της σύγχρονης γεωγραφίας με την έννοια του κτηματομεσιτικού γραφείου ως εκφραστή του αγοραίου μηχανισμού της διαμόρφωσης των χρήσεων γης, δηλαδή τελικά στην παραγωγή του χώρου της πόλης, είναι περισσότερο στενή από όσο θα μπορούσε να υποθέσει ο μη ειδικός. Ο David Harvey, σημαντικός γεωγράφος της εποχής μας, είναι εκείνος, για παράδειγμα, που πριν από χρόνια υποστήριζε με κάθε επιστημονικό θάρρος πως η ύπαρξη των γκέτο στην Αμερική θα μπορούσε να καταπολεμηθεί αποτελεσματικά μόνον αν σταματούσε η αγοραία ρύθμιση των χρήσεων γης. Στο ίδιο κείμενό του, άλλωστε, ο Harvey<sup>xxvi</sup> πρόβαλε την ιδέα πως η γεωγραφία πρέπει να δημιουργήσει την κοινωνική αλήθεια αντί να την αναζητά με το να αποδέχεται, θα λέγαμε, τις λογικές και τις νομιμότητες του κτηματομεσιτικού γραφείου που καταγγέλλει, όπως είδαμε, και ο Μάμετ. Και φυσικά, το ζήτημα του ελέγχου, της παραγωγής και της ποιότητας του χώρου είναι πάντα ανοιχτό και στη δική μας χώρα στην οποία *οικόπεδα με θέα* «Πέντε λεπτά από την Ομόνοια» συντέλεσαν και συντελούν στην «ταλαιπωρία [των κατοίκων] του απρόσωπου χωριού με τη μορφή της [ελληνικής] πολυκατοικίας»<sup>xxvii</sup>.



Σαν συμπλήρωμα στο προηγούμενο έργο, *Η γραμμή* του Ίσραελ Άρθουρ Χόροβιτς<sup>xxviii</sup> θέτει πάλι το ζήτημα του ανταγωνισμού, όχι επαγγελματικού αυτή τη φορά, αλλά στο φυσικό χώρο της πόλης. Προσφέρει έτσι ένα καλά οργανωμένο υλικό για ποικίλες προεκτάσεις, μεταφορές

και ερμηνείες. Από την «αθώα» άμιλλα και την «τίμια» αξιολογική κατάταξη μεταξύ ατόμων έως τις «δικαιολογημένες» γεωπολιτικές διεκδικήσεις μεταξύ κρατών. Και όλα αυτά στην ουρά που σχηματίζεται από πέντε αγνώστους, και άλλους που θα προστεθούν στη συνέχεια, μπροστά σε μια λευκή γραμμή, που χρησιμεύει ως αρχή – Αρχή; – για την προτεραιότητα, όταν θα ανοίξει το ταμείο.

**Η** ύπαρξη της γραμμής συμβολίζει οπωσδήποτε τη νομιμότητα και το σεβασμό της. Εκείνο όμως που, κατά τη γνώμη μας, επισημαίνεται ιδιαίτερα στο έργο είναι η προσπάθεια καταπάτησης μιας εσωτερικής, ηθικής, νομιμότητας μεταξύ των αναμενόντων, που προσπαθούν ο ένας να «ρίξει» τον άλλο. Προλογίζοντας την *Γραμμή* ο Ευγένιος Ιονέσκο σημειώνει:

*«Αυτοί οι ξένοι, στην ουσία, ξέρουν ο ένας τον άλλον καλά και ακριβώς γι' αυτόν το λόγο, μισούν ο ένας τον άλλον, απεχθάνονται ο ένας τον άλλον. Θα παλέψουν [όμως] μεταξύ τους για την πρωτιά την οποία θα την χάσουν για να την ξανακερδίσουν και να την ξαναχάσουν... Προσωπική μου γνώμη είναι ότι όλοι αυτοί είναι έτοιμοι να σκοτώσουν ή ακόμα και να πεθάνουν πρώτοι αν δεν υπάρχει τρόπος να είναι πρώτοι [στη γραμμή]».*

**Ε**ίναι πράγματα πολύ σοβαρά αυτά, που αφορούν και τη κοινωνική διαπαιδαγώγηση στη ζωή της πόλης, όταν ξέρουμε ότι οι κοινωνίες μας και οι πόλεις μας παράγουν «γνωστούς» μας «αγνώστους» έτοιμους να ταπεινώσουν ή να σκοτώσουν (ή και να σκοτωθούν ηρωικά! «πρώτοι στη γραμμή»).

**Α**ς ασχοληθούμε όμως με την πεζή, καθημερινή, ιδέα της γραμμής ως στοιχείου μιας «σειράς αναμονής». Θα ήταν, βέβαια, πολύ ρηχό να κατεβάσουμε το βαθύτερο νόημα του έργου αυτού στα προβλήματα της ηθικής της «ουράς» και της «αναμονής» στις πόλεις μας και στους δρόμους μας. Λίγοι όμως μπορούν και την ακολουθούν. Αλλά έστω και αυτός ο θεατρικός-διδακτικός στόχος θα μπορούσε να γλυτώσει ανθρώπους – συνανθρώπους μας και εμάς τους ίδιους – από διαπληκτισμούς, παρεξηγήσεις και μάλιστα αδόκητο θάνατο «πρώτων» σε διαβάσεις, φανάρια και αλόγιστες προσπεράσεις.



**Ο** Έντουαρντ Άλμπη, μες από την *Ιστορία του ζωολογικού κήπου*<sup>xxix</sup> του, μας προσκαλεί, ένα κυριακάτικο καλοκαιρινό απογευματινό, στο Σέντραλ Παρκ της Νέας Υόρκης, να παρακολουθήσουμε την «ιστορία του Τζέρυ με το σκύλο» ή καλύτερα την τραγική «ιστορία του Τζέρυ και του Πήτερ». Οι δυο ήρωες γνωρίζονται τυχαία, καθώς ο Τζέρυ ζητάει πληροφορίες για το δρόμο του. Με την ευκαιρία αυτή πολεογραφείται, ακόμα μια φορά, το Μανχάταν:

*ΤΖΕΡΥ: Είχα πάει στο Ζωολογικό Κήπο και μετά ήρθα ως εδώ με τα πόδια. Δε μου λέτε, αλήθεια, η κατεύθυνση που πήρα ήταν βορινή;*

*ΠΗΤΕΡ: Βορινή; Μα ... έτσι νομίζω. Για να δούμε.*

*ΤΖΕΡΥ: Εκεί κάτω δεν είναι η Πέμπτη λεωφόρος;*

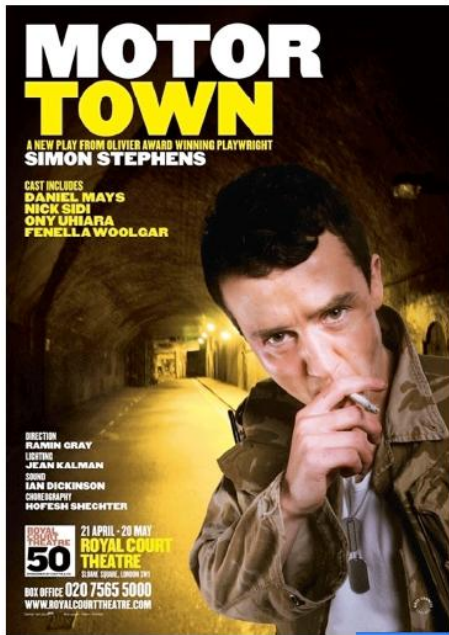
*ΠΗΤΕΡ: Ναι, ναι βεβαίως είναι.*

*ΤΖΕΡΥ: Και ποιος είναι εκείνος εκεί ο κάθετος δρόμος στα δεξιά;*

*ΠΗΤΕΡ: Εκεί κάτω; Είναι ο εβδομηκοστός τέταρτος δρόμος.*

*ΤΖΕΡΥ: Κι ο Ζωολογικός Κήπος είναι κοντά στον εξηκοστό πέμπτο. Άρα είχα πάει βορινά...*

Αυτά βέβαια δεν είναι τα πιο σπουδαία. Μέσα στο πάρκο συμβαίνουν άλλα πράγματα. Πλάθονται εκεί, με το αρχικό πρόσχημα των πληροφοριών, χώροι μιας επικοινωνιακής διαλεκτικής προσωπικών σχέσεων, αντιπαράθεσης, κυριαρχίας και υποταγής. Όλο το έργο το διατρέχει μια καταφανής κυνοφοβία που εναλλάσσεται με μια αλληγορική κυνοφιλία. Ο Άλμπερτ μας θυμίζει μάλιστα, πως, όπως λένε, «ο καλύτερος φίλος του ανθρώπου είναι ο σκύλος». Έτσι, εισάγει στο κείμενό του ένα από τα ανθεκτικότερα ψευδολογήματα της ιστορίας. Η έκφραση αυτή κρύβει μια θεμελιώδη κοινωνιοβιολογική αλήθεια σχετικά με τον τυφλό πατριωτισμό του σκύλου. Το έργο του Άλμπερτ επιδέχεται «γεωπολιτικές» αναγνώσεις. Ο σκύλος δεν είναι φίλος του ανθρώπου. Απλά είναι συμφεροντολογικά υποταγμένος στη εξουσία του ανθρώπου-αφεντικού, του αφεντικού-πατρίδα. Είναι «φίλος» του αφεντικού του. Χρειάζεται λοιπόν σωστή εκπαίδευση για να γίνει φιλόφιλος. Και ποιος δεν τη χρειάζεται μες τη μεγάλη πόλη; Η μεγάλη ελληνική πόλη δεν είναι μια ανελέητη Motortown;



Ένα πολύ πρόσφατο θεατρικό έργο, του άγγλου συγγραφέα Σάιμον Στίβενς, έχει για τίτλο «Motortown». Έτσι παρουσιάστηκε και στην ελληνική σκηνή. Η «Αυτοκινητούπολη» –όπως θα μπορούσε να αποδοθεί– δεν παραπέμπει στην κατάσταση της σύγχρονης αυτοκινούμενης πόλης που καταδυναστεύεται από το αυτοκίνητο. Η *Motortown* είναι η εγγλέζικη «βιομηχανική πόλη» Ντάγκεναμ. Είναι προάστιο του Λονδίνου και «υποκατάστατο» της πιο γνωστής motortown που λειτούργησε ποτέ, του αμερικανικού Ντιτρόιτ, της γνωστής πατρίδας της αυτοκινητοβιομηχανίας Ford. Άλλωστε στο Ντάγκεναμ βρίσκεται και εργοστάσιο συναρμολόγησης αυτοκινήτων της Ford, που μάλιστα κλείνει, όπως κλείνουν και τα παράθυρα της ζωής του ήρωα του έργου, Ντάννου.

Αυτός, πρώην στρατιώτης του εγγλέζικου εκστρατευτικού σώματος στο Ιράκ, κουβαλάει στην ιδιαίτερη πατρίδα του τις εντυπώσεις του, τον εαυτό του από το μέτωπο. Μια Βασόρα στήνεται στη «σκηνή» του Ντάγκεναμ. Οι δυο πόλεις βρίσκονται σε διάλογο που τον διευθύνει ο Ντάννου:

- Η ιρακινή Βασόρα του ένοπλου πολέμου, και
- το βρετανικό Ντάγκεναμ του κοινωνικού πολέμου

αρχίζουν να μοιάζουν. Ο Σάιμον Στίβενς, άλλωστε, υποδεικνύει πως «το έργο πρέπει να στηθεί με όσο λιγότερα σκηνικά γίνεται». **Τι αξία έχει αυτό που βρίσκεται πίσω από τις πλάτες των ηρώων όταν το σπουδαιότερο είναι αυτό που κατοικεί μέσα τους; Μέσα «μας», δηλαδή, στη ζωή της άγριας πόλης.**

Χωρίς η «Motortown» να είναι μια «πολεογραφική» σύλληψη, ο Σάιμον Στίβενς φαίνεται να έχει μια ιδιαίτερη και παλιά σχέση με τη ζωή, την περιγραφή και τη διδασκαλία των πόλεων. Ήταν εκπαιδευτικός στο Ντάγκεναμ. Γι' αυτό και στο έργο του εισβάλλει ειρωνικά η μακάρια πολεογραφία του σχολείου και των ανά τον κόσμο υπουργείων Παιδείας. Ο άλλος ήρωας του έργου, ο καθυστερημένος αδελφός του Λη, αρέσκεται να απαντά αυτόματα σε ερωτήσεις πληθυσμών της σχολικής γεωγραφίας του τύπου: *Λονδίνο; 7.465.209. / Παρίσι; 6.144.703. / Μεξικό; 8.605.703.* Τα δημογραφικά στοιχεία δεν είναι άσχετα από το πληθυσμιακό θαύμα της αυτοκινητούπολης που «έκλεισε» στις 20.02.2002 – τι ημερομηνία...



1921	9,127
1931	89,362
1941	πόλεμος
1951	114,568
1961	108,368

**Ε**ξάλλου ο Στίβενς μας θυμίζει έτσι την κλασική, αθώα και αμετακίνητη σχολική γεωγραφία, όπου τίποτα δεν αλλάζει και όπου αρκεί να γνωρίζεις μερικά ονόματα και μερικούς αριθμούς. Όλη η ανθρωπότητα γίνεται στη σχολική γεωγραφία μια σειρά από δυσπρόφερα ονόματα και ξερούς αριθμούς. Καμιά βαθύτερη έννοια για τις κοινωνίες και τις πόλεις που έχουν αυτές χτίσει και στήσει δεν χρειάζεται να διδαχτεί στο σχολείο. Ούτε και τίποτα σημαντικότερο μπορεί ή πρέπει να διορθωθεί σε αυτή την παιδαγωγική της ανοχής του κακού. Ίσως, μόνο, να χρειάζεται να διορθωθεί κανένας γλωσσικός τύπος. Έτσι, ο συγγραφέας αυτός, παλιός δάσκαλος όπως είπαμε, τελειώνει το έργο του με ένα μάθημα ειδικής πολεογραφικής διδακτικής, που δεν είναι παρά μια συνομιλία του Ντάννου με τον Λη:

NTANNY *Σαγκάη...*  
ΛΗ *12.762.953.*

NTANNY *Μόσχα...*  
ΛΗ *10.381.288.*

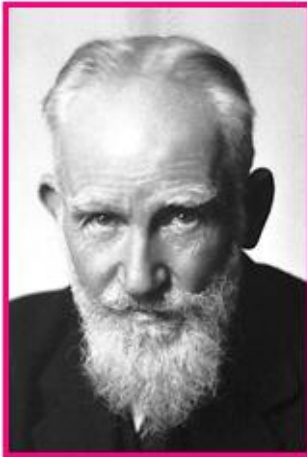
NTANNY *Όταν ξέσπασαν οι φασαρίες στη Βασόρα με τους φυλακισμένους, εγώ δεν είχα ανακατευτεί καθόλου. Δεν άγγιξα ποτέ μου ούτε έναν. Με βρίζανε [φοβιτσιάρη]. [...Όμως] μπορεί να το κάνω έστω και τώρα. Ποτέ δεν είναι αργά. Μακάρι να είχα πάρει κι εγώ μέρος. Θα μ' άρεσε αυτό. Ο πόλεμος δεν φταίει σε τίποτα. Μια χαρά είναι ο πόλεμος. Τώρα μου λείπει. Το ζόρι είναι όταν γυρίζεις πίσω.*

ΛΗ *[Είπες] «δεν άγγιξα ποτέ μου ούτε έναν».*

NTANNY *Τι πράγμα;*

ΛΗ *Λέμε «δεν άγγιξα ποτέ μου κανέναν» και όχι «δεν άγγιξα ποτέ μου ούτε έναν».*

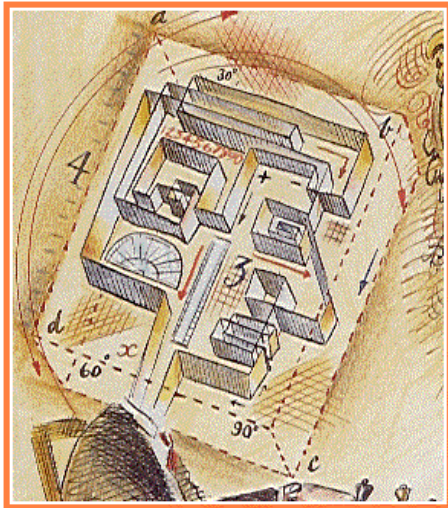
**Π**ρόκειται για ένα ακόμα μάθημα πολεογραφικής διδακτικής και παιδαγωγικής ηθικής από το θέατρο. Και μάλιστα, δεν θα χρειαζόταν παρά μια μικρή παραλλαγή για να παραναγνώσουμε όλα αυτά και να τα δούμε σαν «δρώμενα» στο εσωτερικό της ελληνικής πόλης. Αρκεί μόνο να δούμε τη Βασόρα-Αθήνα σαν τη μεγάλη πόλη της καθημερινής αυτοκινητο-καταστροφής και να αναλογιστούμε τι κακό γίνεται σε κάθε μικρή ελληνική πόλη που μέρα με την μέρα μετατρέπεται και αυτή σε αυτοκινητούπολη - motortown. Υπάρχει ακόμα καιρός να σώσουμε τουλάχιστον την ελληνική μικρή πόλη.



Έναν αιώνα πιο πριν, πάλι στα προάστεια του Λονδίνου, στο Σάρι (Surrey) αυτή τη φορά, και με ηρωίδες δυο γυναίκες τώρα, μια άλλη, διαφορετική, πολεογραφία ανεβαινει στη σκηνή. Είναι και αυτή πολεογραφία της οικονομικής παγκοσμιοποίησης, του κοινωνικοεπαγγελματικού προβληματισμού και του «εξευρωπαϊσμού» με κέντρο εξωσκηνικών παραπομπών –πόσο προφητικό για ‘κείνο το 1894– τις Βρυξέλλες καθώς και άλλες εύθυμες, ζωηρές και γοητευτικές ευρωπαϊκές πόλεις και πρωτεύουσες. Τη Βιέννη, τη Βουδαπέστη, τη Βενετία και τη Βερόνα. Εκεί όπου χωροθετείται η δράση της διεθνούς πρωταγωνίστριας-madame και των συνεργατών της και ασκείται «Το (παναρχαίο προσοδοφόρο) επάγγελμα της κυρίας Γουόρεν». Ποιο είναι αυτό; Ποιο άλλο από την εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο;

Ο οξυδερκέστατος παρατηρητής και καυστικός σχολιαστής της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας ο George Bernard Shaw (1856 – 1950) γράφοντας το 1894 το έργο του για την πορνεία δεν μας θυμίζει την «παραστρατημένη» Βιολέτα (της Τραβιάτας) ούτε βέβαια χαρίζεται στην «καλόκαρδη» Ίλια (των Παιδιών του Πειραιά). Με την ευαισθησία του καταγγέλλει απέναντί μας αυτό που είπαμε πιο πάνω

«την εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο» αφού η πρωταγωνίστρια που κάποτε είχε παρασυρθεί επιδίδεται τώρα η ίδια σε επιχειρήσεις εκμετάλλευσης νεαρών υπάρξεων. Αυτό είναι το επάγγελμα της κυρίας Γουόρεν.



Ας επιστρέψουμε τώρα στο **Βουσσινόκηπο**. Αυτός ο τίτλος αναφέρεται, καθώς υποστηρίζεται<sup>xxx</sup>, και στον κεντρικό ήρωα του έργου, που προορίζεται και να αφανιστεί, στο ομώνυμο έργο. Μας προσφέρεται έτσι, με το έργο αυτό, ένα σημαντικό πρότυπο σχετικό με την ευαισθητοποίηση απέναντι στην εκμετάλλευση του εδάφους· πρόκειται για την οικοπεδοποίηση ενός μεγάλου κτήματος, οπότε θα επακολουθήσει η ανέγερση κατοικιών.

Είναι ωστόσο περισσότερο χρήσιμο να γνωρίζουμε, μέσα στο πλαίσιο της προσέγγισης των πόλεων, σε σχέση με το έργο του Τσέχωφ, ότι η Μόσχα, που ήταν η κατ' εξοχήν πολεογραφική αναφορά του συγγραφέα αυτού, δεν υπήρξε μόνο Μέκκα του παγκόσμιου

κομμουνισμού, όπως παρουσιαζόταν τα τελευταία χρόνια, αλλά και πόλη που συγκίνησε τη ρωσική ψυχή<sup>xxxi</sup>. Ιδιαίτερα μάλιστα για τον Τσέχωφ η Μόσχα υπήρξε μια υπεραγαπημένη πόλη.



**Σ**το έργο *Οι τρεις αδελφές* η Μόσχα αναφέρεται συχνά και μάλιστα με νοσταλγία και υπερηφάνεια. Η ιδέα της μεγάλης ρωσικής πόλης ανακαλείται κάθε τόσο, από τον εξωσκηνικό χώρο τη σκηνή. Και το όνομά της ακούγεται περισσότερες από 20 φορές σαν να πρόκειται για ιαχή θριάμβου, ικεσία, μαγική φράση ή ερωτικό ψίθυρο. Η Μόσχα αντιπαράκειται με περιφρόνηση στην πρωτεύουσα που είναι η Αγία Πετρούπολη καθώς και στην *ανώνυμη* πόλη όπου ζουν οι ήρωες. Σε γράμμα του στον Μαξίμ Γκόρκι ο Τσέχωφ υποδεικνύει την πόλη Περμ, ως τόπο της διαμονής τους.<sup>xxxii</sup> Ακριβώς στην αρχή η Όλγα λέει:

*«Την εποχή αυτή, αρχές Μάη, στη Μόσχα, έχει καλό καιρό, όλα είναι ανθισμένα, πλημμυρισμένα από ήλιο [...]. Το πρωί, ξυπνώντας, είδα όλο αυτό το φως, είδα την άνοιξη, η καρδιά μου γέμισε από χαρά και από παθιασμένη επιθυμία να ξαναγουρίσω στην πόλη όπου γεννήθηκα».*

**Σ**τη δεύτερη πράξη είναι χαρακτηριστικός και ο διάλογος ανάμεσα στον Αντρέι και τον Σολιόνου για τα πανεπιστήμια της Μόσχας. Ο Σολιόνου διορθώνει την έκφραση «στο πανεπιστήμιο», του Βαρόνου Τούζενμπαχ, εφιστώντας την προσοχή των συνομιλητών του στο γεγονός ότι «*υπάρχουν δυο πανεπιστήμια στη Μόσχα [...] το παλιό και το καινούριο*», άρα θα πρέπει να προσδιοριστεί στη συζήτηση για ποιο από τα δύο πρόκειται. Και πιο κάτω, στο τέλος της τρίτης πράξης η Ιρίνα ικετεύει την Όλγα:

*«Πάμε στη Μόσχα! Σε ικετεύω, πάμε! Η Μόσχα είναι ό,τι καλύτερο υπάρχει στον κόσμο»<sup>xxxiii</sup>.*

**Ό**πως υποστηρίζει ο Harai Golomb:

*«η Μόσχα [του Τσέχωφ] μπορεί να είναι η υπ' αριθμόν 1 πόλη των ονείρων μεταξύ όλων των πραγματικών πόλεων του κόσμου που μνημονεύονται σε οποιοδήποτε έργο από οποιονδήποτε συγγραφέα στη ιστορία του θεάτρου»<sup>xxxiv</sup>.*



Σε μερικές περιπτώσεις, την επιλογή των πόλεων, ως ονόματα και χώρους δράσης, δεν την κάνει τεχνητά ή έστω τεχνηέντως ο συγγραφέας, που έχει για στόχο να δημιουργήσει και να μεγεθύνει στο πνεύμα του θεατή κάποια συναισθήματα. Είναι η ίδια η Ιστορία εκείνη που έχει κάνει τις μεγάλες και, συχνά, τραγικές επιλογές της. Απλά ο συγγραφέας ανιχνεύει, όσο μπορεί, τις πατημασιές της. Ο Χάιναρ Κίππχαρντ μας υπενθυμίζει με τη βοήθεια του μεγάλου (και συμπαθούς, είναι αλήθεια<sup>xxxv</sup>) πυρηνικού φυσικού του προηγούμενου αιώνα, **Ρόμπερτ Οππενχάιμερ**, την αναζήτηση του θηράματος της 6<sup>ης</sup> Αυγούστου του 1945, της Χιροσίμα. (Ο διάλογος γίνεται μεταξύ του Ρότζερ Ρομπ συνηγόρου της Επιτροπής Ατομικής Ενέργειας και του Τζ. Ρόμπερτ Οππενχάιμερ)<sup>xxxvi</sup>.

- ΡΟΜΠ:** Αλλά το μωρό [= η βόμβα] γεννήθηκε, τέλος πάντων, στο Λος Άλαμος, στα εργαστήρια που σεις ιδρύσατε και των οποίων υπήρξατε διευθυντής από το 1943 έως το 1945.
- ΟΠΠΕΝ.:** Την πατέντα του παιγνιδιού την έχουμε εμείς, ναι. [...] Η ρίψη της ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα υπήρξε μια πολιτική απόφασις, όχι δική μου.
- ΡΟΜΠ:** Αλλά υποστηρίζατε τη ρίψη της ατομικής βόμβας στην Ιαπωνία, δεν είναι έτσι; [...]
- ΟΠΠΕΝ.:** Βοηθήσατε στην επιλογή των στόχων. Δεν είναι έτσι;
- ΟΠΠΕΝ.:** Έκανα τη δουλειά μου. Μας δόθηκε ένας κατάλογος από πιθανούς στόχους.
- ΡΟΜΠ:** Ποιους;
- ΟΠΠΕΝ.:** Χιροσίμα, Κοκούρα, Νιγκάτα, Κιότο (προβάλλονται διαφάνειες των πόλεων) και μας ρώτησαν την επιστημονική μας γνώμη, ποιοι από τους στόχους αυτούς, σύμφωνα με τα δεδομένα από τα πειράματά μας, θα ήταν οι πιο κατάλληλοι. [...].
- ΡΟΜΠ:** Και έπρεπε να προβείτε σε επιλογή των στόχων;
- ΟΠΠΕΝ.:** Όχι. Απλώς εξετάσαμε τα επιστημονικά δεδομένα σχετικά με την καταλληλότητα των στόχων.
- ΡΟΜΠ:** Ποιες ιδιότητες έπρεπε να είχαν οι στόχοι αυτοί για να είναι κατάλληλοι;
- ΟΠΠΕΝ.:** Σύμφωνα με τους υπολογισμούς μας θα έπρεπε η επιφάνεια του στόχου να έχει διάμετρο τουλάχιστον δύο μιλίων πυκνότερων κτιρίων, κυρίως ξύλινων, λόγω της πίεσεως των αερίων και της πυρκαγιάς που θα επακολουθούσε [...] **Ήμουν πολύ ευχαριστημένος, όταν ο Υπουργός αμύνης πείσθηκε να διαγράψει από τον κατάλογο, ύστερα από παράκλησή μας, τη θαυμάσια πόλη των χιλίων ναών, το Κιότο, που ήταν ο πιο μεγάλος και ο πιο ευαίσθητος στόχος...**



Το μικρό αυτό αποσπασμα αποτελεί ένα πυρήνα για πολλές σκέψεις γύρω από την «επιλογή της πόλης». Δεν εννοούμε εδώ, φυσικά, επιλογή πόλεων-στόχων που θα πληγούν αλλά επιλογή των πόλεων που υπηρετούν δραματουργικούς και λογοτεχνικούς στόχους. Αναφερόμαστε δηλαδή στη δημιουργική αναζήτηση. Εκεί που ο δημιουργός, συγγραφέας, ποιητής ή σκηνοθέτης, για να ξεχωρίσει τις πόλεις που του ταιριάζουν, βλέπει να περνούν από το μυαλό του ονόματα και εικόνες πόλεων μαζί με κριτήρια και δεδομένα. Ενώ ταυτόχρονα, αυτός ο ίδιος, για τους λόγους που ο ίδιος γνωρίζει, κρατάει και κάποια θέση λογοκριτή ή αυτολογοκρινόμενου. Και μάλιστα μπορεί να εκφράζει με τις επιλογές του κάποιες συμπάθειες και αντιπάθειες και να προδίδει (ή να προτείνει) τους νοητικούς χάρτες του.

Θα τολμούσαμε να δούμε με τέτοια οπτική ένα χαρακτηριστικό πολεογραφικό αποσπασμα από το τόσο προφητικό και πάντα επαληθευόμενο «**Πάρτι γενεθλίων**»<sup>xxxvii</sup> του Χάρολντ Πίντερ. Ο κεντρικός τραγικός ήρωας, ο Στάνλεϋ (ή Σταν), συνομιλεί με τη σπιτινοικουρά του Μεγκ:

ΣΤΑΝΛΕΪ: Μου κάναν πρόταση για δουλειά [...].

ΜΕΓΚ: Έλα! Μη μου πεις!

ΣΤΑΝΛΕΪ: Και καλή δουλειά. Νυχτερινό κέντρο... στο Βερολίνο.

ΜΕΓΚ: Βερολίνο;

ΣΤΑΝΛΕΪ: Βερολίνο. Νυχτερινό κέντρο. Να παίζω πιάνο. Μιστός παραμυθένιος.

ΜΕΓΚ: Για πόσον καιρό;

ΣΤΑΝΛΕΪ: Δεν θα μείνουμε στο Βερολίνο. Ύστερα πάμε Αθήνα.

ΜΕΓΚ: Για πόσο;

ΣΤΑΝΛΕΪ: Κοίτα. Μετά πεταγόμαστε τουρνέ στην – πως τη λένε...

ΜΕΓΚ: Πού;

ΣΤΑΝΛΕΪ: Κωνσταντινούπολη, Ζάγκρεμπ, Βλαδιβοστόκ. Παγκόσμια τουρνέ.

Γραμμένο στην εποχή του ψυχρού πολέμου, το 1957, το έργο αναμιγνύει εδώ σταθμούς ελέγχου των (τότε) υπερδυνάμεων (Βερολίνο, Αθήνα) με σύμβολα της κομμουνιστικής ανανέωσης και αναθεώρησης (Ζάγκρεμπ), ρίχνει αβέβαιες σκιές βαλκανικότητας στην κουβέντα (Αθήνα, Κωνσταντινούπολη, Ζάγκρεμπ), χαράσσει μια μέγιστη ευρασιατική διάμετρο (Κωνσταντινούπολη-Βλαδιβοστόκ), για να εκσφενδονίσει τον άτυχο πιανίστα Στάνλεϋ στη βαθιά σοβιετική Άπω Ανατολή (Βλαδιβοστόκ)! Πάνω απ' όλα όμως ο Πίντερ «ξεχνάει» από τη παγκόσμια τουρνέ την απέναντι ατλαντική ακτή. Κανένα συμβόλαιο με νιουγιόρκες και βοστόνες. Ούτε σανφραντζίσκα και λοςάντζελες. Ένας χάρτης ευθύνης και προβληματισμού ξετυλίγεται μέσα από τις πολεογραφικές αναφορές του γεωπολιτικού νομπελίστα Πίντερ που είναι οξυδερκέστατος επικριτής των ΗΠΑ<sup>xxxviii</sup> και του συστήματος της Άπω Δύσης. Της Άγριας Δύσης<sup>xxxix</sup>. Της οποίας εκπρόσωποι και τοπικοί μάνατζερς «ανέταξαν» και τον Στάνλεϋ τη βραδιά των γενεθλίων του. Πολύχρονος Σταν...

Ο θεατής του έργου, ο επισκέπτης της πόλης, κερδίζουν με το να επισημαίνουν, στο κείμενο που απολαμβάνουν, το κάθε όνομα πόλης αναζητώντας και άλλα που είναι πιθανά, λιγότερο πιθανά μα και πιθανότερα. Κάθε πόλη που προβάλλει με το όνομά της ή κάθε πόλη που λησμονιέται είναι ένα «στόχος».

Εξάλλου, όπως αναφέραμε και πιο πάνω, και το επαναλαμβάνουμε, η αναφορά μιας πόλης συμβαίνει να κρύβει ή να υπονοεί μian άλλη. Η καταστροφή της Χιροσίμας, και μαζί της του Ναγκασάκι, είναι περίεργα συνδεδεμένη με μια άλλη κρυμμένη πόλη. Πρόκειται για τη Νέα Υόρκη και μάλιστα το Μανχάταν. Δεν ξεχνάμε πως η παραγωγή της ατομικής βόμβας καλύφθηκε επί αρκετά χρόνια υπό το κωδικό όνομα «Σχέδιο Μανχάταν»<sup>xl</sup>.

**Κ**αι κάτι άλλο σχετικά με τις «υποψήφιες» πόλεις και την εξαίρεση του Κιότο. Είναι γνωστός ο παγκόσμιος θαυμασμός για την πόλη αυτή. Και όμως, η μανία οικοδόμησης, ανοικοδόμησης και εκσυγχρονισμού που υπάρχει σε πολλές χώρες, υπάρχει, φυσικά, και στην Ιαπωνία. Και δεν μπορεί, βέβαια, να εξαιρεθεί το Κιότο από την επιθετικότητα αυτή<sup>xii</sup>. Ο Alex Kerr<sup>xiii</sup> περιγράφει με πολλές λεπτομέρειες τα δεινά της μνημειακής αυτής πόλης. Σύμφωνα με τη «Διεθνή Εταιρεία για τη Σωτηρία του Κιότο», μέσα σε δέκα χρόνια, σαράντα χιλιάδες ξύλινα σπίτια με όμορφες κεραμιδοσκεπές, στο κεντρικό μέρος της πόλης, κατεδαφίστηκαν. Φαίνεται πως ό,τι σεβάστηκαν οι πολέμαρχοι, το κατέστρεψαν οι υπάλληλοι της πολεοδομίας. Είμαστε πολύ μακριά για να κρίνουμε. Αλλά το χειρότερο –κατά τον Kerr– είναι το γεγονός ότι στις δυτικές εφημερίδες και τηλεοράσεις, απουσιάζουν εντελώς οι εκδηλώσεις ανησυχίας και έκπληξης για τις πολεοδομικές αυτές μεταβολές.

## ΠΡΙΝ ΤΕΛΕΙΩΣΟΥΜΕ: ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΙΚΡΗΣ ΕΠΑΡΧΙΑΚΗΣ ΠΟΛΗΣ ΩΣ ΓΕΩΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΗΣ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΠΟΙΚΙΟΚΡΑΤΙΑΣ



–Δι’ ευχών... των αγίων... πατέρων ημών...

Του ΚΥΡ, *Ελευθεροτυπία*, 9.9.80.

**Μ**ισό ακριβώς αιώνα μετά την εποχή που σημαδεύτηκε από το τραγικό τέλος του ποιητή **Κώστα Καρυωτάκη**, μια σειρά από γεγονότα, με εμπλοκή, πάλι, ξένων δημόσιων λειτουργιών στην πόλη αυτή, αποτέλεσαν αφορμή για την προβολή νέων αναπαραστάσεων για την Πρέβεζα. Βρήκαν άλλωστε και αυτά μια εντυπωσιακή καλλιτεχνική έκφραση με την οποία συγκροτήθηκε και διαδόθηκε από την Αθήνα, στην Αθήνα και στην υπόλοιπη Ελλάδα, μια ιδιάζουσα ιδεολογική αντίληψη για την πόλη.

**Κ**ατά την εποχή που επακολούθησε την πτώση της στρατιωτικής κυβέρνησης (1974) άρχισαν να διαδίδονται ανοιχτά στην Πρέβεζα φήμες για ερωτική δραστηριότητα του Μητροπολίτη Πρεβέζης ενώ ήδη βρισκόταν σε εξέλιξη (με βάση μια φωτογραφία) 1) ένας εκβιασμός του και 2) πειθαρχική διαδικασία. Ωστόσο επακολούθησε και μια σημαντικότερη φάση. Πραγματικά, ο Δημήτρης Κολλάτος, συγγραφέας και βραβευμένος σκηνοθέτης με αναγνωρισμένα πολιτικά ενδιαφέροντα και κοινωνική ευαισθησία, χρησιμοποίησε τα συμβάντα για να ανεβάσει θεατρικό έργο και να σκηνοθετήσει κινηματογραφική ταινία (κοινός τίτλος: *Ο Άγιος Πρεβέζης*, 1980-1982). Στο συγγραφέα δινόταν έτσι η ευκαιρία να προβάλλει μερικές ορθές απόψεις του για την ελληνική κοινωνία και την Εκκλησία, εξ αιτίας των οποίων –φρονούμε– εδιώχθη ποινικά.

**Α**ν και το κείμενο του έργου δεν προβάλλει ιδιαίτερες απόψεις για τη στάση του πληθυσμού της Πρέβεζας απέναντι στην συμπεριφορά του ιεράρχη, όπως φάνηκε από την απολογία του, ο Δημήτρης Κολλάτος είχε συγκροτημένες (αρνητικές) απόψεις για την Πρέβεζα και τη λειτουργία της ως πόλης. **Η πόλη και οι κάτοικοί της γίνονται**

**συλλήβδην αντικείμενο σοβαρότατων επικρίσεων.** Ο συγγραφέας κάνει με τη συνοπτική κριτική για την πόλη μια γενικευτική –και γι’ αυτό εσφαλμένη– ανθρωπογεωγραφική κρίση, χωρίς, για παράδειγμα, να αναφέρεται π.χ. στο συμπαγές ξενικό και συντηρητικό δημοσιοϋπαλληλικό σώμα που ήταν εγκατεστημένο στην πόλη. Οι ανώτεροι υπάλληλοι και στρατιωτικοί και ο ανώτερος κλήρος αποτελούσαν στη φάση αυτή μοχλό εσωτερικής γεωπολιτικής παρέμβασης.

**Α**ς συμπληρώσουμε ακόμη ότι ο δημιουργός του έργου, προσπαθώντας να αποδείξει στην απολογία του ότι δεν ήταν αυτός που αποτέλεσε αιτία προβολής του ζητήματος και των σκανδάλων που συμβαίνουν στην Εκκλησία, αλλά ότι ήταν ο ίδιος ο αθηναϊκός λαός εκείνος που ζητούσε ένα «τέτοιο» έργο δηλώνει:

*«Όταν είχε κάνει ο Μαρκόπουλος [μια συναυλία] βγάλανε 45.000 αφίσες· εμείς κολλήσαμε 4.500 [...] Με 4.500 ξεσηκώσαμε όλη την Αθήνα. Γιατί; Γιατί το κοινό της Αθήνας ήθελε το έργο».*

Είμαστε εδώ αντιμέτωποι με μια πολιτιστική αποικιοκρατία εκ μέρους του Κέντρου της οποίας οι έλληνες δημιουργοί εύκολα πέφτουν θύματα.

## ΣΥΝΤΟΜΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΟΛΕΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΞΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

**Η** θεατρική δημιουργία, με την αναγωγή του χώρου, του χρόνου και της δράσης στις διαστάσεις του «σανιδιού», παράγει δυνατές εικόνες του κόσμου, αλλά και της πόλης. Πρόκειται για εικόνες

- εκφραστικές ή σιωπηλές,
- κατ’ οικονομία ή καθ’ υπερβολή,
- συμβολικές ή διαβολικές.

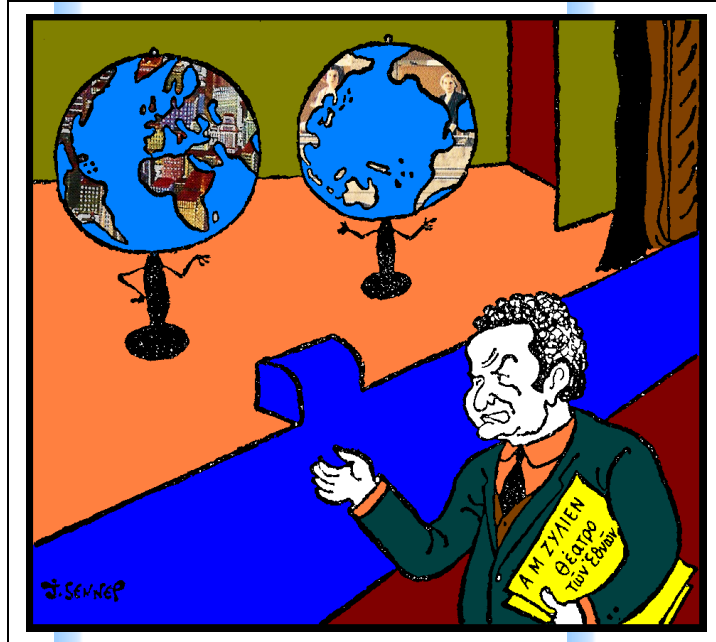
Εικόνες που υπαινίσσεται το κείμενο και ζωντανεύει η παράσταση.

**Τ**ο θέατρο διδάσκει και μάλιστα στοχοθετεί. Για το λόγο αυτό η διδασκαλία του και η στοχοθεσία του αποτελούν ένα πρότυπο και ανεξάντλητο **ιδεολόγιο** για την πολεογραφία ως αντίληψη της πόλης. Με τη δομή του την ίδια, το θεατρικό κτήριο προσφέρει την σκηνή σαν καθέδρα φωτισμένου διδασκάλου και την αίθουσά του σαν χώρο διδακτικής μυσταγωγίας:

- Η μικρή πόλη και η μεγαλούπολη,
- η πολυκατοικία και το υπόστεγο,
- το κτηματομεσιτικό γραφείο και η σειρά αναμονής,
- η Χιροσίμα και η Κοπεγχάγη,
- η Μόσχα και η Νέα Υόρκη,
- η αθηναϊκή αυλή και ο ουκρανικός βυσσινόκηπος,
- το Γκρόβερς Κόρνερς και η Πρέβεζα,

αποτελούν τίτλους ή υπότιτλους από ένα πλούσιο πολεογραφικό θεματολόγιο<sup>xliii</sup>.

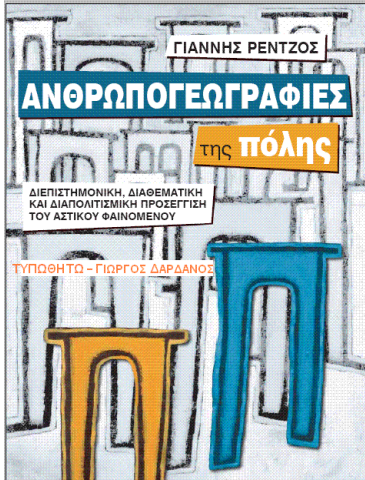
... Και μάλιστα, θα λέγαμε, «θεατρικό-διδακτικό». Η έννοια του «θεάτρου των εθνών» που προβλήθηκε πριν πολλά χρόνια μας οδηγεί να συλλάβουμε μια παιδαγωγικά χρήσιμη ιδέα για το «θέατρο των πόλεων». Δεν ξέρουμε ποιο θα είναι το περιεχόμενό της αλλά πολλά μπορούν να γίνουν με βάση την εφευρετικότητα των εκπαιδευτικών. Η γεωγραφία της πόλης και ο διδάσκαλός της μπορούν να αναγνωρίσουν τις πόλεις του θεάτρου και να τις λάβουν υπόψη τους, μαζί με πολλές άλλες, όχι μόνο σαν απλές διδακτικές ενότητες αλλά σαν πραγματικές διαπαιδαγωγούσες οντότητες.



Από το «Θέατρο των εθνών», στην παιδαγωγικά χρήσιμη ιδέα του «θεάτρου των πόλεων».

## ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΕΝΤΖΟΣ

### Ανθρωπογεωγραφίες της πόλης



Στο βιβλίο αυτό επιχειρείται μια σύνθετη θεώρηση του αστικού χώρου μέσα από την κριτική παρουσίαση γνώσεων, ιδεών και αφηγήσεων για την πόλη. Κανείς δεν αγνοεί πως τραγούδια και τραγωδίες, εγκλήματα και τιμωρίες, ποιήματα και δράματα παραπέμπουν σε ονομαστές πόλεις ανθρώπων. Προτείνονται έτσι πολυάριθμα λογοτεχνικά και ποιητικά έργα, πίνακες ζωγραφικής και σχέδια, γελοιογραφίες και κόμικς καθώς και –πολλές– κινηματογραφικές ταινίες όπου αναπαρίστανται σε «φυσικό μέγεθος», μέσα στην πόλη, ζωές ανθρώπων και θάνατοι εμποράκων...

Στόχος του βιβλίου είναι η κατάθεση ενός διαθεματικού υλικού για την πόλη και τη ζωή σ' αυτή. Ο συγγραφέας αποβλέπει ιδιαίτερα σε μια θεμελιωμένη ευαισθητοποίηση του αναγνώστη για την κρίση της ελληνικής πόλης και την καθημερινή βία μέσα σ' αυτή. Το βιβλίο βασίστηκε σε επίποπες έρευνες σε πολυάριθμες πόλεις της Ευρώπης και της Αμερικής ενώ αποτελεί επίσης κείμενο διδασκαλίας στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου όπου διδάσκει ο συγγραφέας.

Εκδόσεις

τυποθήκη

ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΑΡΔΑΝΟΣ

- i Tennessee Williams [With commentary and notes by Patricia Hern], *A Streetcar Named Desire*, Methuen Drama, 1994, σελ. xxxi.
- ii Elias Kazan, *A Streetcar Named Desire*, Warner Bros, Methuen Drama, 1994, σελ. xxxi.
- iii Ουίλλιαμ Ινγκ, *Στάση Λεωφορείου*, Θέατρο Αθηνά, Πρόγραμμα.
- iv Άλλοι προταθέντες τίτλοι: «East Side Story», «Παιδιά με σπύρτα», «Πλήθος», «Πώς σας φαίνεται: "Σκάσε και χόρευε"». Επισημαίνουμε την ονοματολογική επιλογή του τίτλου. Βλ. Θέατρο Αθηναίων, *West Side Story*, Πρόγραμμα, σελ. 7, χ.έ.έ. Το θεατρικό έργο έργο ανέβηκε και στην Αθήνα στα μέσα της δεκαετίας 1990, στο «Θέατρο Αθηναίων».
- v Norris Houghton, *Romeo and Juliet - West Side Story*, Dell, 1965. «Πράξη πρώτη - Σκηνή πρώτη - 5.00 μ.μ. Ο δρόμος», σελ. 137.
- vi Έλμερ Ράις, Σκηνές του δρόμου, Θέατρο Παρκ, Πρόγραμμα, χ.έ.έ. Τα εντός εισαγωγικών παραθέματα που ακολουθούν, στις σελίδες 8, 9.
- vii Μπερνάρ-Μαρί Κολτές, *Δυτική Αποβάθρα*, Θέατρο Τέχνης, Πρόγραμμα, 2000-2001. Τα εντός εισαγωγικών παραθέματα που ακολουθούν προέρχονται από το πρόγραμμα.
- viii Το έργο αυτό ανέβηκε το 2002 στην Αθήνα από το «Θέατρο Τζένη Καρέζη» και μελετά την αιτία του ταξιδιού που έκανε ο Βέρνερ Χάιζενμπεργκ για να επισκεφθεί στην Κοπεγχάγη τον παλιό του δάσκαλο Νηλς Μπορ, στη Κοπεγχάγη το 1941 Βλ. Γαβρόγλου, Κ., Διαλέτης, Δ., (2002), «Γιατί άραγε ήρθε στην Κοπεγχάγη»; στο: Θέατρο Τζένη Καρέζη [Πρόγραμμα του θεάτρου], *Μάικλ Φρέιν - Κοπεγχάγη*.
- ix Το έργο αυτό ανέβηκε το 2004/5 στο «Θέατρο Ροές» στην Αθήνα από το Γιώργο Κοτανίδη.
- x Αρθουρ Μίλλερ, *Θεατρικά Έργα*, Εκδόσεις Γκόννη, 1963, σελ. 171-172.
- xi Να σημειώσουμε: σύνταγμα = συντεταγμένη φράση, παράδειγμα = κατάλογος λέξεων ή εννοιών.
- xii Λούλα Αναγνωστάκη, *Η διανυκτέρευση, η πόλη, η παρέλαση*, Εκδόσεις Κέδρος, 1999 (6<sup>η</sup> έκδοση)
- xiii Όπ. π. σελ. 46.
- xiv Όπ. π. σελ. 60.
- xv Όπ. π. σελ. 61.
- xvi Όπ. π. σελ. 61.
- xvii Thordon Wilder, *Our Town and Other Plays*, Penguin Books, 2000 (1938), σελ. 12.
- xviii Μάριος Πλωρίτης, *Θόρντον Ουάλντερ*, Θέατρο Δημήτρης Χορν (πρόγραμμα), 2003, σελ. 27 - 29. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον το γεγονός ότι τα σκηνικά της παράστασης (αυτής) έκανε ένας αρχιτέκτονας και αστικός γεωγράφος, ο γνωστός σκηνογράφος Αντώνης Δαγκλιδής. Δημήτρης Κολλάτος, *Ο Άγιος Πρεβέζης*, Εκδ. Αλέξανδρος, 3<sup>η</sup> έκδ., χ.έ.έ.
- xix Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η αυλή των θαυμάτων*, Θέατρο Βεάκη (πρόγραμμα), 1998 - 1999.
- xx Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η αυλή των τραυμάτων», Τα Νέα, 7 Δεκεμβρίου 1998, σελ. 34.
- xxii Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Ο δρόμος περνά από μέσα*, Θεατρική Σκηνή Πρέβεζας, [Πρόγραμμα], 1998

- xxiii Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο δρόμος της νοσταλγίας» στο: Ιάκωβος Καμπανέλλης, στο: Ο δρόμος περνά από μέσα, όπ. π., σελ. 6.
- xxiv Ντέιβιντ Μάμετ, *Οικόπεδα με θέα*, Πρόγραμμα, Θέατρο «Πορεία», 2001-2002.
- xxv Ελένη Χαβιαρά-Κεχαΐδου, «Το αμερικανικό όνειρο της επιτυχίας» στο: Ντέιβιντ Μάμετ, *Οικόπεδα με θέα*, όπ.π., σελ. 14.
- xxvi Richard Peet, «The Development of Radical Geography in the United States», στο: Richard Peet, *Radical Geography*, Methuen & Co, 1977, σελ. 17.
- xxvii Γιάννης Νικολαΐδης, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», στο: Ν. Τσιφόρου - Π. Βασιλειάδη, *Πέντε λεπτά από την Ομόνοια*, Θέατρο Μετροπόλιταν, Πρόγραμμα, χ.έ.έ.
- xxviii Ίσραελ Άρθουρ Χόροβιτς, *Η γραμμή*, Θεατρική σκηνή, 2002-2003.
- xxix Έντουαρντ Άλμπερτ, «Ιστορία του ζωολογικού κήπου», Περιοδικό *Θέατρο*, τ. 8/Μάρ.-Απρ. 1963, σελ. 60-68.
- xxx Jovan Hristic, *Le théâtre de Tchekhov*, L'Age de l'Homme, 1982.
- xxxi Σε μια παλιά ελληνική γεωγραφία αναφέρεται: «Εάν η Αγία Πετρούπολη είναι πρωτεύουσα της Αυτοκρατορίας, η Μόσχα είναι η ψυχή του έθνους». Βλ. Θεόδωρος Α. Βελιανίτης, *Ρωσία*, Σύλλογος δια την διάδοσιν των ωφελίμων βιβλίων, 1902, σελ. 85
- xxxii Michael Frayn, «Για τις Τρεις Αδελφές» στο: Θέατρο Κάτια Δανδουλάκη, *Τρεις Αδελφές*, Πρόγραμμα, 2004-2005, σελ. 15.
- xxxiii Anton Tchekhov, *La Mouette [et autres pièces]*, Théâtre complet I, Gallimard/Folio, 1973, σελ. 386, 471.
- xxxiv *B MOCKBY!* [Το Moscow!] [Διαβάζεται βμασκβού]: «On Moscow's Role in Controlling Performance and Audience Response in Chekhov's: The Seagull and Three Sisters». By Harai Golomb, Tel-Aviv University [Presented at the 12th Congress of the International Federation for Theatre Research, Moscow, June 1994].
- xxxv Ο Μάριος Πλωρίτης γράφει: «Ο Οππενχάιμερ συναισθάνθηκε μεμιάς την τεράστια ευθύνη που τον βάραινε... Η φωνή, η κραυγή του Οππενχάιμερ ακούστηκε στα πέρατα του κόσμου. Και συγκλόνισε σοφούς, επιστήμονες, απλούς πολίτες. Είδαν όλοι τους να ορθώνεται μπροστά τους, Ερινύα απαίσια, η ευθύνη του καθενός κι όλων μαζί» ... Μάριου Πλωρίτη, «Η τραγωδία του Οππενχάιμερ», *Το Βήμα*, 26 Φεβρουαρίου 1967.
- xxxvi Χάιναρ Κίππαρχ, «Φάκελλος Οππενχάιμερ», Θεατρικό ντοκουμέντο, Μετάφραση: Θ.Δ. Φραγκόπουλου, *Δημιουργίες*, Ιαν. - Φεβρ. 1971, σελ. 71-88 (α' μέρος). Επιφέραμε μερικές αλλαγές με βάση και τη γαλλική μετάφραση, βλ. Heinar Kipphardt, *En cause: J. Robert Oppenheimer*, L'Arche, 1967 (μετφρ. Jean Sigrid).
- xxxvii Χάρολντ Πίντερ, *Πάρτι γενεθλίων*, Φάσμα/Απλό θέατρο, 2005.
- xxxviii Χάρολντ Πίντερ, «Όλη η ομιλία - καταγγελία στην απονομή του Νόμπελ», *Ελευθεροτυπία*, 30-31 Δεκεμβρίου 2005, σελ. 37-44.
- xxxix Κ. Γεωργουσόπουλος, «Η Άγρια Τροία», στο Σαμ Σέπαρντ, *Άγρια Δύση*, Θέατρο Εξαρχείων 1996, σελ. 16-19.
- xl Thomas Powers, *Heisenberg's War*, A.A. Knopf, 1993. Κατά τον Powers (σελ. 175) η επίτευξη της αλυσωτής αντίδρασης τέθηκε το 1942 υπό το συντονιστικό έλεγχο του Τεχνικού Σώματος του αμερικανικού στρατού το οποίο είχε την έδρα του στη Νέα Υόρκη. Έτσι το έργο ονομάστηκε στην αρχή «Manhattan Engineer District» για να μετατραπεί κατόπιν σε «Manhattan Project». Εκτιμούμε ότι το πολύβουο Μανχάταν έκρυβε με το όνομά του το πυρηνικό περιεχόμενο του σχεδίου.
- xli Gentaro Yoshino, "Sauvons les maisons en bois", *Courier international*, 713, 1er - 7 Juillet 2004, σελ. 21.
- xlii Alex Kerr, *Dogs and Demons – The Fall of Modern Japan*, Penguin Books, 2001, σελ. 161-189.
- xliiii Και μάλιστα, θα λέγαμε, «θεατρικό-διδακτικό». Η έννοια του «θεάτρου των εθνών» που προβλήθηκε πριν πολλά χρόνια μας οδηγεί να συλλάβουμε μια παιδαγωγικά χρήσιμη ιδέα για το «θέατρο των πόλεων». Δεν ξέρουμε ποιο θα είναι το περιεχόμενό της αλλά πολλά μπορούν να γίνουν με βάση την εφευρετικότητα των εκπαιδευτικών. Η γεωγραφία της πόλης και ο διδάσκαλός της μπορούν να αναγνωρίσουν τις πόλεις του θεάτρου και να τις λάβουν υπόψη τους, μαζί με πολλές άλλες, όχι μόνο σαν απλές διδακτικές ενότητες αλλά σαν πραγματικές διαπαιδαγωγούσες οντότητες .