

Το κατώφλι της αρρώστιας

Σημειώσεις στην ελληνική δραματουργία του 20ού αιώνα

Γιώργος Π. Πεφάνης

Λέκτορας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
του Πανεπιστημίου Αθηνών, Κριτικός Θεάτρου

Στη Δύση, η θεώρηση της αρρώστιας την τοποθετούσε πάντα ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο: ένα σκαλί χαμηλότερα από την πρώτη και ένα σκαλί πάνω από τον δεύτερο. Ένα οντολογικό μεταίχμιο ή απλούστερα ένα ψυχολογικό κατώφλι, η αρρώστια γνώρισε ποικίλες αναπαραστάσεις στον λαϊκό πολιτισμό των ευρωπαϊκών λαών, από την αρχαία ελληνική μυθολογία μέχρι τις εναπομένουσες δοξασίες των αγροτικών κυρίως πληθυσμών, αλλά και στη λογοτεχνία, τη ζωγραφική και τον κινηματογράφο. Στο νεοελληνικό θέατρο ειδικότερα, οι αναπαραστάσεις της, μολονότι δεν έχουν μελετηθεί μέχρι τώρα, παρουσιάζουν μια πλούσια μορφολογία και ένα ενδιαφέρον σημασιολογικό βάθος. Γι' αυτό αξίζει να μελετηθούν πιο συστηματικά σε όλες τις κοινωνικές, επιστημονικές και φιλοσοφικές συναρτήσεις τους. Η σύντομη αυτή μελέτη θα περιοριστεί σε μια πρώτη προσέγγιση του θέματος στον εικοστό αιώνα, επισημαίνοντας ορισμένες μόνο πτυχές σε κάποια ενδεικτικά έργα.



Μια πρώτη διάκριση που μπορεί να επιχειρηθεί αφορά στην έδρα της αρρώστιας. Πρόκειται για την τυπική διάκριση σε σωματική και ψυχική αρρώστια. Μια δεύτερη διάκριση αφορά στα αίτια: μια αρρώστια μπορεί να είναι τυχαία ή αιτιολογημένη ή ακόμα και εμπρόθετη.

Η ψυχική αρρώστια είναι πάντα πιο πολύπλοκη από τη σωματική, αλλά πολύ συχνά καταλήγει και σε σωματικά συμπτώματα. Στο πρώτο ήμισυ του αιώνα οι ψυχικά ασθενείς είναι όλοι εκείνοι οι αποσυνάγωγοι τύποι που συγγενεύουν με τα ξωτικά, τα στοιχειά και τις νεράιδες των παραμυθιών και των λαϊκών θρύλων. Αυτοί θεωρούνται από τα υπόλοιπα πρόσωπα ως αλλοπαρμένοι, αλλοπρόσαλλοι

και αλλόκοτοι, γενικά ως κάτι «άλλο» που παρεκκλίνει από τη δεσπόζουσα γραμμή της λογικής προσδοκίας, του κοινού νου και της κοινωνικής προδηλότητας και συνορεύει μ' έναν αδιόρατο τρόπο με την τρέλα. Είναι όλοι αυτοί οι αλαφροϊσκιωτοι που κληροδοτούνται από την ηθογραφία του 19ου στη δραματουργία του 20ού αιώνα. Βέβαια, ο αστικός ρεαλισμός του θεάτρου ιδεών θα προσδιορίσει κάπως περισσότερο κάποιες μορφές ψυχικής διαταραχής, όπως είναι η περίπτωση της Λαλώς που παραληρεί και πεθαίνει στο *Ξημερώνει* του Νίκου Καζαντζάκη (1907), του αρχιτέκτονα Μάρθα στο ομώνυμο έργο, του γιατρού Λώρη στο *Χελιδόνι* του Παύλου Νιρβάνα (1908) και της Λίνας στην *Οξώπορτα* του Δημήτρη Ταγκόπουλου, ή νοητικής καθυστέρησης, όπως λ.χ. στο *Χαλασμένο σπίτι* του Σπύρου Μελά (1909). Όμως ο προσδιορισμός της καθυστέρησης δεν είναι σαφής, αλλά ούτε και ο ρόλος της στην εκτύλιξη της υπόθεσης του έργου είναι ουσιαστικός. Η νοητική καθυστέρηση αποκτά μεγαλύτερη σημασία για τους συγγραφείς της μεταπολεμικής περιόδου.

Η σωματική αρρώστια είναι πιο εύκολα αναγνωρίσιμη, αλλά πολύ συχνά συνδέεται με κάποια ψυχική διαταραχή. Η ισχιαλγία του Κόντε-Τζάννε στην *Ανιέζα* του Γρ. Ξενόπουλου (1923) μετατρέπεται σε χλομάδα και εμφανή καταβολή για την απουσία της εγγονής του. Η ασθένεια παρουσιάζεται εδώ ως αντίδραση μπροστά στη διπλή πίεση του γήρατος και του λανθάνοντος απαγορευμένου έρωτα που υφίσταται ο ηλικιωμένος αριστοκράτης. Οι κουρασμένες σχέσεις συντροφεύονται και από άρρωστα σώματα. Ο δικηγόρος Τάσος Φλέρης και η παλιά ερωμένη του Βέρα Μεράτη, στο *Όταν σπάση τα δεσμά* του Νιρ-

1. Μακέτα για το κοστούμι της Στέλλας στο έργο του Γρ. Ξενόπουλου *Στέλλα Βιολάντη*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Θέατρο Θράκης, 1982.



2. Στη δραματολογία του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, οι ψυχικά ασθενείς είναι οι αποσυνάγωγοι εκείνοι τύποι που συγγενεύουν με τα ξωτικά, τα στοιχειά και τις νεράιδες των παραμυθιών και των λαϊκών θρύλων. Μακέτα για το σκηνικό της παράστασης *Όνειρο* του Μ. Παλλάντιου. Εθνική Λυρική Σκηνή, 1967.

βάνα (1909), ακολουθούνται από κάποια ασθένεια – στην περίπτωση του δικηγόρου θανατηφόρα. Το σώμα γίνεται ο θαμπός καθρέφτης του ψυχικού βίου. Από μια άλλη σκοπιά, οι σωματικές παθήσεις μπορούν να γίνουν εφαλτήριο για να στηθεί μια ολόκληρη ιστορία, με ρίζες πίσω στο βάθος των χρόνων. Οι οφθαλμολογικές παθήσεις ειδικότερα και η φημολογούμενη ίασή τους είναι το θέμα πάνω στο οποίο χτίζεται το *Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* του Ξενοπούλου. Το μυστικό του φαρμάκου αποδεικνύεται τελικά πολύ απλό και σχετικό με τα γιατροσόφια της λαϊκής δοξασίας, όμως είναι εξίσου θελκτικό για όσους θέλουν να κερδοσκοπήσουν και να εμπορευτούν την ιδέα μιας μυστικής θεραπείας.

Μια αιτιολογημένη σωματική ασθένεια είναι και η βάση του τρίπρακτου δράματος *Ο Ιατρός Μαυρίδης* (1920) του Δημήτρη Μπόγρη. Η αρρώστια από την αρχή προβάλλεται ως εχθρός όλης της ανθρωπότητας και η ίασή της προσλαμβάνει καθαρά διαστάσεις ενός επιστημονικού ανθρωπισμού. Τη στιγμή που ο Μαυρίδης κινδυνεύει από μια οξεία παραληρηματική σύγχυση, η σκέψη του αρχίζει να κινείται με απίστευτους ρυθμούς και, εν μέσω μια διανοητικής έξαρσης, συλλαμβάνει ο ίδιος τη λύση του προβλήματος: βρίσκει τη σύνθεση του φαρμάκου. Το έργο αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα προβληματισμού πάνω στο ζήτημα της παγκόσμιας υγείας και στον δεοντολογικό ιστό της επιστημονικής έρευνας. Η σωματική αρρώστια έχει συνήθως τη μορφή υπερκόπωσης ή πρόσκαιρης αδιαθεσίας, όταν αφορά κυρίως σε λεπτές και ευαίσθητες γυναικείες υπάρξεις. Χρησιμοποιείται ενίοτε για να συγκαλύψει μια άλλη κατάσταση, όπως την εγκυμοσύνη,

στην περίπτωση της Νίνας στο *Χθες σήμερα αύριο* της Γαλάτειας Καζαντζάκη, για να περιγράψει τις συνέπειες μιας αρνητικής ψυχολογικής πίεσης ή μια οικονομική και κοινωνική κατάσταση και να δώσει ένα κίνητρο δράσης, όπως συμβαίνει με τον Τηλέμαχο Ντάρα, στο *Μια νύχτα μια ζωή* του Μελά (1924), που για να σηκώσει τα οικονομικά βάρη τής χρόνιας άρρωστης γυναίκας του καταχράται ξένο χρήμα.

Μια ενδιαφέρουσα εξαίρεση συναντούμε στο *Ανθρώπινο* (1921) του Γρηγορίου Ξενοπούλου. Στο έργο αυτό ο νομικός Χρ. Καστάνης πάσχει από καρκίνο που, στο τέλος του έργου, θα του στερήσει τη ζωή. Η αρρώστια εγκαθίσταται εδώ στο κέντρο του δραματουργικού ενδιαφέροντος, ως στόχος της γραφής: αντιμετωπίζεται ρεαλιστικά ως αναγκαία ανθρώπινη συνθήκη, που συνοδεύει τις καλές ή τις κακές στιγμές μιας ζωής. Στις δραματουργικές κλιμακώσεις και στις ψυχικές μεταπτώσεις συμβάλλουν οι εγειρόμενες ελπίδες για τη θεραπεία της ασθένειας, που όμως σβήνουν πολύ γρήγορα. Από πολύ νωρίς εξάλλου, ο Καστάνης έχει επίγνωση της κατάστασής του και δίνει τον δικό του εσωτερικό αγώνα να μη λυγίσει μπροστά στο φάντασμα του θανάτου. Ίσως το *Ανθρώπινο* αποτελεί την πιο ολοκληρωμένη, στον ελληνικό χώρο, δραματουργική απόπειρα θεώρησης της ασθένειας μέχρι και τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

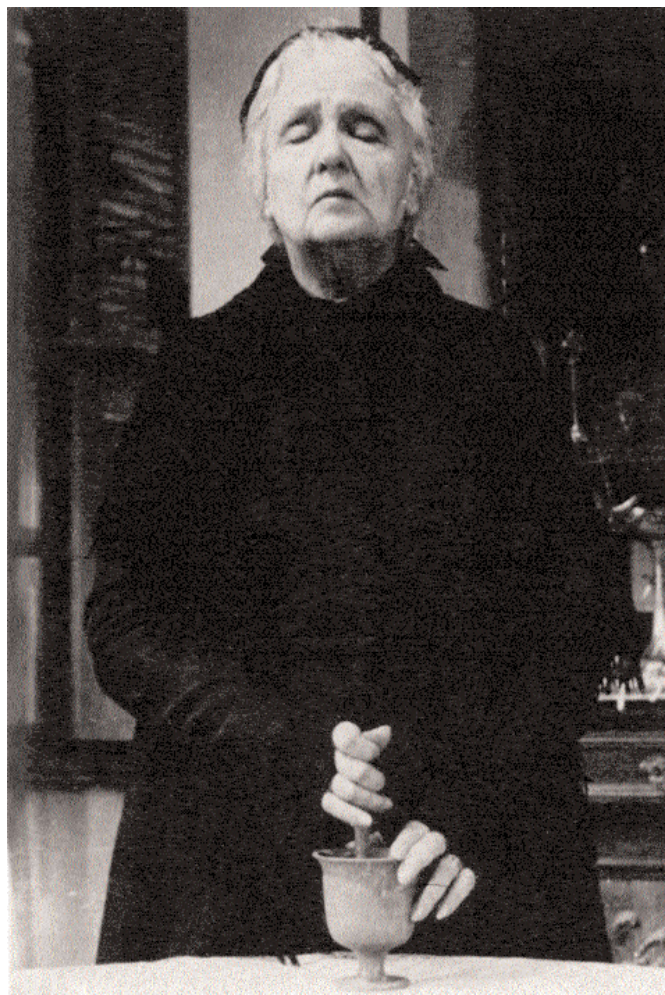
Η τυχαία αρρώστια αποκρύπτει τα αίτια της. Είναι ο απρόσκλητος επισκέπτης που χτυπά την πόρτα σ' ένα σπιτικό. Μέσα στην τυχειότητα βέβαια, οι δραματουργοί υποβάλλουν συχνά με υπαινιγμούς κάποιες σχέσεις. Ο πρώτος Καζαντζάκης στο *Φασγά* (1907) συνυφαίνει την αρρώστια των μικρών παιδιών και του πα-

τέρα τους Λώρη με τη φυγή του τελευταίου από την οικογενειακή εστία και τη ματαιότητα της ανθρώπινης ανάβασης σε ολοένα υψηλότερες κορυφές. Οι συμβολικές αποχρώσεις της αρρώστιας που οδηγεί στον θάνατο συνδέουν τη σωματική παθολογία με τη μεταφυσική αίσθηση. Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα παίρνουμε από τον ηθογραφικό χώρο της δραματοουργίας του Παντελή Χορν, και συγκεκριμένα από το έργο του *Στο πανηγύρι* (1926). Η αρρώστια αναφέρεται στον πρόλογο και στον επίλογο του έργου. Στην αρχή, ως ένα τυχαίο συμβάν που αντιμετωπίστηκε, στον επίλογο του έργου όμως εμφανίζεται πολύ πιο επικίνδυνη και με πολλές μορφές. Τα σημάδια της αρρώστιας, όπως και του χαμένου έρωτα, συντροφεύουν την ηρωίδα συνεχώς. Κάτω από το πέπλο των τυχαίων περιστατικών εξυφαίνεται η λαϊκή αντίληψη για την αρρώστια-μοίρα που είναι συνδεδεμένη με τον χαρακτήρα και τις πράξεις των ανθρώπων. Κάτι σαν τη θεία δικαιοσύνη ή σαν τη λογική συνέπεια των πραγμάτων, η αρρώστια επιλέγει τα θύματά της προσεκτικά και, εάν διαταράσσει την ηρεμία της κοινότητας, παράλληλα αποκαθιστά την τάξη. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και σ' ένα άλλο έργο του Χορν, το *Σαν παραμύθι* (1937). Εδώ όμως η αρρώστια, καθώς συντροφεύει την ομορφιά και τις απομακρυσμένες ψυχές, για να τις ξεπροβοδίσει μέχρι τον θάνατο, που προσωποποιείται τότε με έναν αλλόκοτο γιατρό, τότε με έναν καπετάνιο πειρατικού πλοίου, αφήνει τον χώρο του τυχαίου και συμβολίζει καθαρά την ανθρώπινη μοίρα.

Η απιολογημένη αρρώστια έχει σαφώς πιο έντονη παρουσία στη θεατρική γραμματεία, αφού οι ρίζες της ανάγονται τόσο στις κοινωνικές και ψυχολογικές, όσο και στις βιολογικές συνθήκες. Το κοινωνικό στοιχείο συνυφάνεται συνήθως με τις ψυχικές διαταραχές, έτσι που δύσκολα να μπορεί να διακριθεί η επίδραση του κοινωνικού περιγύρου από την αντίδραση του ψυχικού κόσμου. Είναι η περίπτωση της Στέλλας Βιολάντη που, στο ομώνυμο δράμα του Ξενοπούλου, κλείνεται στο δωμάτιό της, αρρωσταίνει βαριά και πεθαίνει, όταν νιώθει προδομένη από τον αγαπημένο της Χρηστάκη Ζαμάνο. Ένα άλλο παράδειγμα παρόμοιας συνύφανσης προσφέρει ο Άγγελος Τερζάκης στην τετράπρακτη δραματική κωμωδία του *Η κυρία με τ' άσπρα γάντια* (1962), όπου η αρρώστια, έντονη, αλλά πρόσκαιρη, εμφανίζεται ως ψυχοσωματική αντίδραση μιας ηθικής συνείδησης που βιώνει την αντίθεση δύο ασυμβίβαστων κοινωνικών ρόλων.

Στη μεταπολεμική γενιά, που ορίζεται από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη και μετά, η αρρώστια προσλαμβάνει άλλες διαστάσεις. Η σωματική ασθένεια έχει οπωσδήποτε και εδώ την παρουσία της με τα κοινωνικά συμφραζόμενά της. Η γυναίκα του παπλωματά λ.χ. στο *Πανηγύρι* του Δημήτρη Κεχαΐδη (1964) πάσχει και στο τέλος πεθαίνει από άσθμα. Το άρρωστο παιδί στη *Βιοχημεία* του Παύλου Μάτεσι (1970), ο θνήσκων πατέρας στα *Τέσσερα πόδια του τραπέζιου* του Καμπανέλλη (1977), ο ανάπηρος πατέρας στο *Ματς* του Γιώργου Μανιώτη, ο ανάπηρος άνδρας στους *Θεατές* του Μάριου Ποντίκα (1978), ο Στιβ στους *Ξένους* του Παναγιώτη Μέντη (2001). Οι συγγραφείς όμως στρέφονται κυρίως στη σφαίρα του ψυχικού κόσμου. Ο Αντωνίου στα *Κομμάτια* του Σκούρη (1976) έχει διαβεί πια το κατώφλι της τρέλας και πι-

στεύει ότι είναι ο παλιός βασιανιστής του στην περίοδο της δικτατορίας. Όλος ο πληθυσμός στο υπόγειο του *Ορθού λόγου* του Ποντίκα (1987) βρίσκεται από μια στιγμή και μετά στα όρια της παράκρουσης. Πέρα από τα όρια της λογικής εμπειρίας βρίσκεται και ο Κωνσταντίνος στην *Κοινή λογική* του Μανιώτη (1978). Υπάρχουν και έργα που θεματοποιούν ακόμα και τον ιδρυματισμό των ψυχασθενών, όπως ο *Κήπος με τα χελιδόνια* του Μπ. Τσικληρόπουλου (1995), η *Κατάληψη* του Μαν. Κορρέ (1994) ή το 314 του νέου Παναγιώτη Παναγόπουλου (2001). Ας εστιάσουμε όμως κάπως περισσότερο σε κάποιες περιπτώσεις. Στη Λούλα Αναγνωστάκη η αρρώστια κάνει πολύ συχνά την εμφάνισή της είτε με την άρρωση και έγκλειστη κοπέλα στη *Συναναστροφή* (1967), την οποία, όταν πεθαίνει, θρηγούν σε ολονύκτια αγρυπνία γνωστοί και ξένοι, τον κουφό γέρο, την παραιοϊκή γυναίκα του Μιχάλη και τον νοητικά καθυστερημένο Γιώργο είτε με την τρελή γριά της *Διανυκτέρευσης* (1965), η οποία είναι κλεισμένη μακριά από τα βλέμματα των ανθρώπων διότι τάχα είναι άσχημη. Κάπως σχηματικά η αρρώστια παίρνει τη μορφή της νοητικής καθυστέρησης ή της ψυχικής διαταραχής μέσω εντάσεων και κρίσεων. Η νοητική καθυστέρηση του Αντόνιο, στο έργο *Αντόνιο ή το μήνυμα* (1971), συντρο-



3. Η Κυβέλη στη θεατρική παράσταση *Το μουσικό της Κοντέσσας Βαλέρινας*, του Γρ. Ξενοπούλου. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, 1962.



4. Φωτογραφία από την παράσταση *Στέλλα Βιολάντη* του Γρ. Ξενόπουλου. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Θέατρο Θράκης, 1982.

5. Η αφίσα της παράστασης *Στέλλα Βιολάντη* του Γρ. Ξενόπουλου. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Θέατρο Θράκης, 1982.

φεύγει την αθωότητά του. Ο όμορφος νέος είναι περιορισμένης και μάλλον ιδιάζουσας αντιληπτικότητας. Η αρρώστια του είναι η απομόνωση στο εγώ και η σιωπή συμβολίζει τον θρυμματισμένο κόσμο που προβάλλει όλο το έργο. Ο κερματισμός του κοινωνικού βίου, ο εκφυλισμός της πολιτικής, η αλλοίωση των συλλογικότητων, όλα αυτά τα εξωτερικά συμπτώματα δεν είναι παρά η επιφάνεια μιας μοναχικής συνείδησης, κλεισμένης στον εαυτό της, και ενός κόσμου όπου έχουν γκρεμιστεί όλες οι γέφυρες επικοινωνίας.¹ Η ψυχική διαταραχή φυλάσσεται μέσα στον κόλπο της οικογένειας. Είναι κάτι που πρέπει να προφυλαχθεί από τον εξωτερικό κόσμο. Στη *Νίκη* (1977), ο Νίκος πάσχει από απροσδιόριστες κρίσεις που τον ταλαιπωρούν ήδη από την παιδική του ηλικία. Οι δικοί του φοβούνται μήπως ξυπνήσουν πάλι στην ξένη χώρα που βρίσκονται και τον κλείσουν σε κανένα φρενοκομείο. Ένα σημείο μάς πληροφορεί ίσως για μια φοβία, ριζωμένη από παλιά, για ένα πορτοκαλί λαμπιόνι που ξεριζώνεται από το κεφάλι με τανάλιες. Κατά τα άλλα η κρίση παραμένει ασαφής και ανοιχτή σε διάφορες ερμηνείες, εκ των οποίων παραμένει πιο σταθερή εκείνη που αναφέρεται στους εφιαλτικούς κλειστούς κόσμους της Αναγνωστάκη και στις υποκειμενικές πραγματικότητες που συνεκδοχικά παραπέμπουν στα συλλογικά βιώματα.

Στη *Γυναίκα του Λωτ* του Ποντίκα (1983), ο Παντελής συζητεί με τη Θεοδώρα, αλλά έχει αποκτήσει ένα άρρωστο παιδί με την κόρη του Ρήνα. Το άρρωστο παιδί δεν εμφανίζεται ποτέ επί σκηνής, καθώς βρίσκεται συνεχώς στο «μέσα δωμάτιο», στον υποσυνείδητο θάλαμο των δύο εραστών. Η αρρώστια του αναπαριστά την αναπηρία των γονέων του, που έχει απωθηθεί και κρυφτεί στο παρελθόν, χωρίς όμως και να χαθεί. Είναι μια αρρώστια-τιμωρία, που έρχεται σταθερά και σιωπηλά να επισκιά-

σει το παρόν. Στην ασθένεια του παιδιού εκφράζεται η οικονομία των αιμομικτικών ορμών και των φονικών εκφάνσεών τους, καθώς και μία τάση άρσης των αξιών του ορθολογισμού και της ηθικής δεοντολογίας. Παιδί της αιμομιξίας και του απαγορευμένου βλέμματος, ο καρπός της σχέσης τους² ασκεί καταλυτική επίδραση στη ζωή τους, καθελώνοντάς την στο παρελθόν. Αυτό που έχει προηγηθεί, μια ανίερη αιμομικτική σχέση, παίρνει τη μορφή ανιάτης αρρώστιας που καθορίζει το παρόν και το μέλλον. Ο Παντελής για μια στιγμή πιστεύει ότι πρέπει να οδηγήσει την αρρώστια στη φυσική της απόληξη, τον θάνατο, και σκοτώνει το παιδί. Όμως η αρρώστια έχει ήδη μεταδοθεί και σε αυτούς, ακριβέστερα, έχει γεννηθεί από αυτούς και οι συνέπειές της είναι μόνιμες πάνω τους.

Ανάλογη οπτική έχουμε και στο *Μην ακούς τη βροχή* του Γ. Διαλεγμένου (1989), αλλά από την αντίθετη κατεύθυνση. Έχοντας κάνει την ανάγκη φιλότιμο και προσπαθώντας να χαμογελάσει στη δυστυχία, το ζευγάρι οικειοποιείται την ασθένεια του παιδιού τους. Το «μέσα» δωμάτιο είναι και πάλι ο χώρος όπου εδράζεται η ασθένεια, όμως δεν υπάρχει αιτιολόγηση για την εμφάνισή της. Είναι αποτέλεσμα μάλλον κακής τύχης, μιας καταδρομής της μοίρας και η αντιμετώπισή της εγγράφεται στο πλαίσιο της ατομικής ευθύνης και αξιοπρέπειας. Ο Διαλεγμένος προτείνει μια ανθρωπιστική θέαση της αρρώστιας, μια συμπονετική στάση απέναντι στην ιδιαιτερότητά της, καθώς τη θεωρεί ως απaráγραπτη συνθήκη της ανθρώπινης κατάστασης.

Για τον Μάτεσι, η αρρώστια είναι ένα υπερβατικό ορόσημο. Οδηγεί τον άνθρωπο πέρα από τα όρια της εμπειρίας του, καθώς του αποκαλύπτει βιώματα που δεν υπάρχουν στο έδαφος της λογικής συνείδησης και της βιομέριμνας. Θα μπορούσε κανείς να

διακρίνει στα έργα του τη σωματική από την ψυχική ασθένεια, χρησιμοποιώντας ακριβώς αυτό το υπερβατικό ορόσημο. Η σωματική ασθένεια παρουσιάζεται ως ένα απλό φαινόμενο που είτε οδηγεί στον θάνατο, όπως συμβαίνει με τη Μητέρα στο *Προς Ελευσίνα*, είτε αποτελεί ένα προστάδιο για την ψυχική ασθένεια, όπως συμβαίνει με τον Αίγισθο στη *Βουή*. Η ψυχική ασθένεια δεν είναι απλώς μια διανοητική διαταραχή, αλλά μια διέκταση του εαυτού προς κάτι που τον υπερβαίνει. Έτσι, ύστερα από το εγκεφαλικό επεισόδιο που έχει υποστεί, ο Αίγισθος μπορεί να μεταμορφωθεί σε ήρωα του Τρωικού Πολέμου και να διεξαγάγει μάχες που ποτέ στη ζωή του δεν γνώρισε. Η αρρώστια εδώ ξεπερνά τη σωματικότητα και τις περιστολές της και ανοίγεται σε μια ιστορική σφαίρα, όπου τα υποκείμενα δεν έχουν ταυτότητα και κινούνται ελεύθερα στον χώρο του μύθου. Ο μεγάλος Γιος στο *Προς Ελευσίνα* μπαίνει σταδιακά στο πεδίο της τρέλας, βγαίνοντας ταυτόχρονα από τον εαυτό του. Γίνεται ένα άλλο ον, που δεν μπορεί να καθοριστεί, σαν αυτά τα τερατώδη όντα στον *Περριποιητή φυτών*, που βρίσκονται λίγο πάνω από τη σιβάδα του ζώου και λίγο κάτω από εκείνη του ανθρώπου. Η αρρώστια εδώ θεωρείται μέσα στον χώρο της ιεροτελεστίας.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα εκδοχή της αρρώστιας μάς δίνει, τέλος, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στην *Τελευταία Πράξη* (1997). Σε μια διαφορετική οπτική του οδυσσεικού νόστου, οι κάτοικοι της Ιθάκης και κυρίως τα μέλη της οικογένειας Λαερτιάδη, περιμένουν από στιγμή σε στιγμή την επιστροφή του τέως βασιλιά Οδυσσέα. Κοινή πεποίθηση όλων είναι ότι ο πορθητής της Τροίας έχει χάσει τη μνήμη και τα λογικά του και ότι χρειάζεται ειδική θεραπεία. Αυτήν την αναλαμβάνει ένας θίασος πλανόδιων ηθοποιών. Η υποκριτική τέχνη θα μπει στην υπηρεσία της ίασης του ήρωα από τη λήθη και την άνοια. Επινόεται ένα σχέδιο απλό, αλλά και ευρηματικό: με βάση ένα σενάριο πραγματικών γεγονότων που αρύεται ο θιασάρχης από τον μύθο, θα στηθεί μια «σκηνή», ένα τελετουργικό περάσματος από την ανωνυμία στην ταυτότητα και από τη λήθη στην αυτογνωσία. Συγγενείς και ηθοποιοί θα υποδυθούν τα πρόσωπα του μύθου, ώστε να ωθήσουν τον Οδυσσέα να υποδυθεί τον εαυτό του στη σκηνή όπου ο ομηρικός βασιλιάς επιστρέφει και σκοτώνει τους μνηστήρες. Η αναδρομή στο προσωπικό παρελθόν του ήρωα θυμίζει οπωσδήποτε την ψυχαναλυτική αντιμετώπιση των παθολογικών καταστάσεων, αλλά και μεταγενέστερες πρακτικές της δραματοθεραπείας, κατά τις οποίες ο ασθενής, μέσα από την αναπαράσταση της «προβληματικής» περιόδου της ζωής του και την ενεργό δράση του σε αυτήν, καταφέρνει να έρθει αντιμέτωπος με την αληθινή ρίζα του προβλήματος και να συνειδητοποιήσει την κατάστασή του. Τι συμβαίνει όμως εάν ο ασθενής δεν είναι ασθενής; Αυτό το βαθύ ειρωνικό ερώτημα υποβάλλει ο Καμπανέλλης μέσα από έναν Οδυσσέα που έχει από την αρχή επίγνωση όλης της σκηνοθεσίας και παίζει τον ρόλο του μέχρι τέλους. Η ειρωνεία των γεγονότων³ μάς δείχνει ότι η ανύπαρκτη αρρώστια προκαλεί μια θεραπεία προκειμένου να εγκλιματιστεί ο «άρρωστος» στο οικογενειακό και κοινωνικό του περιβάλλον· όμως η θεραπεία προκαλεί με τη σειρά της το ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα: ο ασθενής

που θεραπεύτηκε και βρήκε την ταυτότητά του, αποφασίζει να φύγει από το σπίτι του με τον περιπλανώμενο θίασο, για να υποδυθεί «αυτήν» την ταυτότητα ενώπιον κοινού.

Κάθε σύντομη περιήγηση, όπως κάθε περίπατος, σ' έναν άγνωστο χώρο έχει τις θετικές και τις αρνητικές της πλευρές: είναι ευχάριστη γιατί σου φανερώνει ίσως κάποιες νέες εικόνες, αλλά και δυσάρεστη, γιατί σε αφήνει με αρκετά ερωτηματικά. Έτσι και η περιήγηση στον κόσμο της αρρώστιας μάς δείχνει ενδιαφέρουσες θεατρικές όψεις της λειτουργίας ενός εγγενώς ανθρώπινου φαινομένου, αλλά αφήνει και αρκετά κενά: επιδρούν και πώς οι επιστημονικές πρακτικές και θεωρήσεις της ιατρικής, της ψυχιατρικής και της ψυχολογίας στη σκέψη των θεατρικών συγγραφέων; Μπορεί να διαμορφωθεί κάποιο ενιαίο πεδίο ζητημάτων και κάτω από ποιους όρους; Ποιο είναι το βαθύτερο φιλοσοφικό υπόβαθρο, βάσει του οποίου οι δραματοουργοί έρχονται να συναντήσουν τον κόσμο των αρρώστων; Σε αυτά και σε άλλα πιθανά ερωτήματα μπορεί να βρεθεί απάντηση μόνο με μια συστηματική διεπιστημονική μελέτη. Θα πρέπει πάντως να έχουμε υπόψη μας ότι ο ασθενής, ακριβώς χάρη στην αρρώστια του, βιώνει μια ιδιάζουσα εντατικότητα της ζωής και ότι η θεατρική έκφραση αυτού του βιώματος έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο για τη δραματολογία και την υποκριτική, όσο και για την «ιατρική» θεώρηση της ζωής.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Β. Πούχγερ, *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εστία, Αθήνα 2001, σ. 394-445.

² Βλ. Γ.Π. Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού Θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 226-265.

³ Βλ. Γ.Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 129 κ.α.

The Threshold of Disease: Remarks on Greek Drama of the Twentieth Century

Yorgos P. Pefanis

Disease in the perception of the West has always been placed between life and death. Being an ontological borderline or simply a psychological limen, disease has been represented in a variety of forms in the folk civilization of the European people, from ancient Greek mythology to the present, in the surviving beliefs of the rural population and in their literature, the fine arts and films. Modern Greek theatrical works, although they have not been thoroughly studied for their representation of disease, display a rich morphology and intriguing semantic depth with respect to the theme. Therefore, they deserve systematic research in all their social, scientific and philosophical correlations. This article presents a preliminary study of the subject in the twentieth century, focusing only on certain facets of a few illustrative plays.