

# *Η αυλή των θαυμάτων του Ιάκωβου Καμπανέλλη: η αυλή ως μεταίχμιο ανάμεσα στον παλιό και στο νέο κόσμο*

*Η θεατρική αξιοποίηση του έργου στα σχολεία Μέσης  
Εκπαίδευσης*

Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος  
*2ο Γυμνάσιο Σαλαμίνας, Β΄ Πειραιά*

## Περίληψη

Το θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Η αυλή των θαυμάτων* είναι ένα από τα πιο σημαντικά θεατρικά έργα της μεταπολεμικής περιόδου και ιδιαίτερα πρόσφορο για τη θεατρική αξιοποίησή του στα σχολεία Μέσης Εκπαίδευσης.

Η ζωή των φτωχών κατοίκων γύρω από μια αθηναϊκή αυλή μιας λαϊκής γειτονιάς, που αναπαριστά έναν τρόπο ζωής, απειλείται από την εμφάνιση δύο μηχανικών, οι οποίοι κάνουν τις μετρήσεις για την κατεδάφιση των δωματίων της αυλής και την κατασκευή στη θέση τους μιας πολυκατοικίας. Η εξέλιξη αυτή τελικά πρόκειται να πραγματοποιηθεί.

Ο συνδυασμός μιας ερωτικής-συναισθηματικής και μιας κοινωνικής πλοκής φανερώνει την ηθική ευαισθησία κάποιων κατοίκων της αυλής (για παράδειγμα, του Στέλιου), τη μάταιη αντίσταση ενάντια στην αναπόφευκτη οικιστική εξέλιξη, που ενσαρκώνεται από τον Ιορδάνη, και την αγωνιστική διάθεση στη ζωή από το Γιάννη και τον Μπάμπη, οι οποίοι δε θέλουν να εγκαταλείψουν την Ελλάδα, για να αναζητήσουν την τύχη τους στα ξένα.

## Abstract

The theatrical play of Iakovos Kambanellis *The yard of miracles* is one of the most important theatrical plays of the post-war period and particularly

appropriate for its theatrical use at schools of secondary education. It depicts the private lives of the inhabitants of a group of single-room houses surrounding a yard in Athens.

The yard in question, which represents a model of life, is threatened by the appearance of two engineers, who are planning the demolition of the slums, in order to construct a modern block of apartments. Their plan is finally going to be realized.

The combination of elements, such as the sentimental and the moral, along with the social orientation of the plot, shows either the desire for morality and the sensitivity of the local inhabitants (for instance Stelios) or the fruitless resistance against the upcoming evolution in the yard, incarnated by Iordanis. Simultaneously with the abandonment of the yard, appears the striving desire for life of Yannis and Babis who exclude the possibility of emigration.

Το θεατρικό έργο σε τέσσερα μέρη του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Η αυλή των θανμάτων*, που παραστάθηκε για πρώτη φορά από το «Θέατρο Τέχνης» τη θεατρική περίοδο 1957-1958, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, σκηνικά Γιάννη Τσαρούχη και μουσική Μάνου Χατζιδάκι, αποτελεί ένα σταθμό στο νεοελληνικό θέατρο.

Το έργο διαδραματίζεται σε μια αυλή μιας λαϊκής γειτονιάς των Αθηνών. Οι κάτοικοί της, πρόσφυγες και γηγενείς, ζουν σε δωμάτια γύρω από την αυλή, ενώ ένα φαρδύ πέρασμα ανάμεσα σε δύο δωμάτια οδηγεί στο βάθος της αυλής όπου βρίσκονται άλλα δωμάτια. Στο ένα μπροστινό δωμάτιο μένει η οικογένεια του πρόσφυγα Ιορδάνη και στο άλλο η γριά Αννετώ, ενώ στα πίσω δωμάτια μένουν η Μαρία, η Ντόρα, καθώς και δύο ζευγάρια, η Βούλα και ο Μπάμπης, ο Στέλιος και η Όλγα. Το δωμάτιο του Ιορδάνη έχει και ταράτσα, όπου αυτός κυρίως διαμένει με συντροφιά του το κρασί. Στη ζωή των κατοίκων μπαίνει ξαφνικά ο Στράτος, ο οποίος ήρθε να επενοικιάσει το δωμάτιο της Αννετώς, που έλειψε ένα διάστημα στην Πάρο. Η Βούλα και ο Μπάμπης, μετά από έναν πρόσκαιρο χωρισμό, ετοιμάζονται να ξενιτευτούν για την Αυστραλία ψάχνοντας για μια καλύτερη ζωή. Ο Στράτος σχετίζεται κρυφά με την Όλγα και γι' αυτό δανείζει συνέχεια χρήματα στο Στέλιο, ώστε να φεύγει από την αυλή, για να παίζει χαρτιά για τα οποία έχει πάθος. Η διαδικασία αυτή εξευτελίζει το Στέλιο, αλλά δεν έχει το θάρρος να αντιδράσει και να τη διακόψει. Όταν αρχίζει να υποψιάζεται και στη συνέχεια του αποκαλύπτουν την αλήθεια είναι πλέον αργά. Το ζεύγος Βούλα και Μπάμπης φεύγει για να επιβιβαστεί στο λιμάνι του Πειραιά σε ένα καράβι που θα το οδηγήσει στην Αυστραλία, αλλά μαθαίνουμε ότι έπεσε σε κύκλωμα απατεώνων με πλαστά διαβατήρια και έτσι αναγκάζονται να επιστρέψουν στην αυλή. Κατά την εξέλιξη της πλοκής μαθαίνουμε επίσης, μετά την άφιξη

ενός ταχυδρόμου, ότι ο Στέλιος αυτοκτόνησε. Η ζωή των κατοίκων της αυλής έχει όμως ήδη αναστατωθεί από την άφιξη δύο μηχανικών, οι οποίοι κάνουν τις μετρήσεις του χώρου, για να οικοδομήσουν στη θέση της μια πολυκατοικία. Στο τέλος του έργου οι ένοικοι της αυλής ετοιμάζουν τα πράγματά τους, για να φύγουν, και ένας ένας αποχωρεί, με ιδιαίτερη τη στιγμή του αποχαιρετισμού της Όλγας με το Στράτο. Ο Ιορδάνης όμως αντιστέκεται. Αρνείται να κατέβει και να φύγει. Αυτό συμβαίνει με μια σχετική βία, με την παρέμβαση ενός αστυφύλακα της περιοχής. Το έργο τελειώνει με την αποχώρηση των τελευταίων ενοίκων και το σύντομο διάλογο των μηχανικών και το σχολίο τους για τους ανθρώπους της αυλής και ιδιαίτερα για τον Ιορδάνη.

Το δράμα αυτό, που θεωρείται ένα έργο κριτικού ή ψυχικού ρεαλισμού<sup>1</sup>, ακολουθεί το χωρισμό του σε μέρη, σύμφωνα με τη θεατρική παράδοση, έτσι όπως αυτή διαμορφώθηκε από ένα τμήμα των δημοτικιστών στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα<sup>2</sup>. Οι αρχικές σκηνικές οδηγίες των μερών αφήνουν πολλά περιθώρια ελευθερίας στο σκηνοθέτη, επιβεβαιώνοντας την άποψη ότι ο συγγραφέας ως άνθρωπος του θεάτρου ενδιαφέρεται για τη θεατρικότητα του έργου του και θέλει την ελευθερία που ο ίδιος έχει βιώσει να την έχει και ο σκηνοθέτης του έργου του<sup>3</sup>. Έτσι δεν υπακούει στην παράδοση της συμβατικής λογικής του καλοφτιαγμένου έργου και στην καθιερωμένη θεατρική φόρμα, αλλά κυρίως στην εμπειρία του. Ακολουθεί την ελληνική παράδοση, κυρίως ως προς την αίσθηση και τη λειτουργία του χώρου, και σε σημαντικό βαθμό την παράδοση των θεατρικών έργων του Τσέχοφ και του Γκόρκυ<sup>4</sup>. Υπάρχουν οι παράλληλες ιστορίες των απλών ανθρώπων της αυλής, οι οποίες μέχρι ενός σημείου είναι καθημερινές ιστορίες, και η κοινή τους ιστορία. Το δράμα δεν ακολουθεί τυποποιημένα μοτίβα της θεατρικής παράδοσης. Ένα παράδειγμα είναι η χρήση και η λειτουργία του γραμματος. Αυτό δεν αποτελεί λειτουργικό και καθοριστικό στοιχείο της πλοκής, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στο *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν, αλλά ένα μέσο διασκέδασης. Η Ντόρα διαβάξει στις φίλες της ένα ερωτικό γράμμα που απευθύνεται σ' αυτήν και εν μέρει όλες μαζί το διακωμωδούν. Κυρίαρχο στοιχείο είναι η φυσικότητα της πλοκής, η οποία διευκολύνεται από τον κοινό χώρο δράσης της αυλής<sup>5</sup>, συνεχιστή της παράδοσης και μέχρι ενός σημείου της λειτουργίας του χώρου της σκηνής της αρχαίας τραγωδίας ή, στη νεότερη εποχή, της πλατείας του χωριού και της γειτονιάς<sup>6</sup>. Η είσοδος και η έξοδος στο χώρο της αυλής αποτελεί ένα φυσικό, αβίαστο και καθημερινό γεγονός, το οποίο σχετίζεται με το κλείσιμο των εξωτερικών χώρων (δρόμος, γειτονιά κ.ά.) και το άνοιγμα των εσωτερικών, έτσι ώστε να αναπτύσσεται μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο μέσα και στον έξω χώρο<sup>7</sup>. Η παρουσία της αυλής ικανοποιεί την εσωτερική ανάγκη του συγγραφέα για ένα θέατρο συνόλου και για πολυπρόσωπα έργα, και συγχρόνως επιβεβαιώνει την άποψη ότι ο τόπος «εκφράζει

τη μορφοποίηση των λειτουργιών της ζωής μας κατά τον πιο ουσιαστικό και καθολικό τρόπο» και ότι οι Έλληνες ξέρουν να λογοδοτούν στον κύκλιο χορό, να δίνουν δημόσια διάσταση στον ιδιωτικό τους βίο, να είναι εκτεθειμένοι σε δημόσιο έλεγχο για τις πράξεις τους, δημιουργώντας στη συγκεκριμένη περίπτωση τη δημοκρατία της αυλής<sup>8</sup>.

Οι ήρωες της αυλής, που ανήκουν στα λαϊκά στρώματα<sup>9</sup>, βρίσκονται σε κατάσταση φτώχειας<sup>10</sup>, όπως είναι φυσικό για την ελληνική κοινωνία της πρώτης μεταπολεμικής δεκαετίας, σύμφωνα και με δήλωση του ίδιου του συγγραφέα<sup>11</sup>. Η φτώχεια όμως αυτή, της οποίας κάποια χαρακτηριστικά δεν υπάρχουν πλέον ή έχουν ατονήσει<sup>12</sup>, δε σημαίνει εξαθλίωση ή μόνιμη στέρηση, γεγονός που προσφέρει τη δυνατότητα αξιοπρεπούς διαβίωσης. Οι ήρωες βρίσκονται, στην πλειονότητά τους, σε ασταθή οικονομική (επαγγελματική) θέση, που μπορεί να έχει ως αποτέλεσμα για κάποιους την υποαπασχόληση ή και την περιστασιακή ανεργία, και σε οικονομική δυσκολία, η οποία όμως σχετίζεται, στην περίπτωση του Ιορδάνη και της Βούλας, όχι τόσο με αντικειμενικές κοινωνικές συνθήκες όσο με τον ίδιο τον τρόπο της ζωής τους, που είναι είτε ονειροπόλος είτε σπάταλος. Αναζητούν διάφορους τρόπους να ξεφύγουν από τη μιζέρια, όπως είναι τα δάνεια, η επενοικίαση δωματίου (Αννετώ), τα τυχερά παιχνίδια (Στέλιος) ή η φυγή στο εξωτερικό (μετανάστευση), όπου συνήθως υπάρχει η ψευδαίσθηση ύπαρξης άφθονου χρήματος<sup>13</sup>. Η σημασία του κύρους, πάντα ιδιαίτερη στην ελληνική κοινωνία, αποτελεί ένα ψυχολογικό και κοινωνικό αντιστάθμισμα στις οικονομικές δυσκολίες ή στη φτώχεια, αλλά πολλές φορές λειτουργεί ως ένας επιβαρυντικός παράγοντας, όπως στην περίπτωση του Στέλιου, ο οποίος παντρεύτηκε σπουδαία γυναίκα (*Η αυλή των θαυμάτων*, σ. 152), από ξεπεσμένο αριστοκρατικό σόι. Αντίθετα, κάποιοι άλλοι έχουν οικονομική άνεση, είτε ανήκουν στα λαϊκά στρώματα είτε όχι<sup>14</sup>.

Η παρουσία και η παρέμβαση των μηχανικών είναι καταλυτική στο δράμα. Η σχετικά ουδέτερη εμπλοκή τους δεν μπορεί να αποκρύψει την πραγματικότητα της βάρβαρης και βίαιης εισβολής της νέας νοοτροπίας και τάξης πραγμάτων στην παραδοσιακή κοινότητα της αυλής. Οι μηχανικοί εκφράζουν την έννοια του επαγγελματισμού, δηλαδή των ανθρώπων που είναι τυπικοί στη συμπεριφορά τους, σχετικά συγκεντρωμένοι στην εργασία τους και εργασιομανείς, πιθανότατα για πρώτη φορά με τέτοια ενάργεια στο νεοελληνικό θέατρο. Συγχρόνως, εκφράζουν την τυπική λογική του δυτικού ορθολογισμού, που στηρίζεται στην επιστήμη, στο μετρήσιμο και στην ακρίβεια<sup>15</sup>. Έστω και περιορισμένα, είναι οι φορείς μιας χρησιμοθηρικής και ανδροκρατικής νοοτροπίας, η οποία θα μπορέσει ακόμη περισσότερο να ανθίσει με την επικράτηση του καταναλωτισμού. Αντιπροσωπεύουν τελικά τις δυνάμεις εκείνες που θα σαρώσουν την όψη της πόλης, τα παλιά ήθη και τον πα-

λιό τρόπο ζωής. Δεν είναι τυχαίο ότι το δράμα τελειώνει με το διάλογό τους, που φανερώνει ότι δεν έχουν συνειδητοποιήσει την πραγματικότητα, δηλαδή τον τρόπο ζωής και συμπεριφοράς των κατοίκων της αυλής και κυρίως του Ιορδάνη.

Ο Ιορδάνης, δραματικό πρόσωπο που αντιστοιχεί σε ένα πραγματικό πρόσωπο<sup>16</sup>, είναι (εκτός από το Στέλιο) η αντιπροσωπευτικότερη φιγούρα του δράματος. Έχει χαρακτηριστικά τσεχοφικών ηρώων, τα οποία δημιουργούν μέχρι ενός σημείου ένα τσεχοφικό περιβάλλον στο δράμα<sup>17</sup>. Είναι ίσως ο μόνος ήρωας ο οποίος δεν εξελίσσεται κατά τη διάρκεια του δράματος. Σε ένα πρώτο και επιφανειακό επίπεδο μπορεί να χαρακτηριστεί ως ο ρομαντικός και ονειροπόλος άνθρωπος, ο οποίος είναι ανίκανος να προσαρμοστεί και στην παλιά, αλλά κυρίως στη νέα πραγματικότητα<sup>18</sup>. Ουσιαστικά όμως πρόκειται για ένα συμπαντικό άνθρωπο, ο οποίος εγκατεστημένος στο ταρτσάκι του αρνείται τα εγκόσμια και έρχεται χωρίς διαμεσολαβήσεις σε επαφή με το σύμπαν και το Θεό<sup>19</sup>. Οι αφηγηματικές ρήσεις (μονόλογοι) του ήρωα αποτελούν εξαιρετικά παραδείγματα λυρικών ιντερμεδιών που επιβεβαιώνουν τα παραπάνω<sup>20</sup>. Ο Ιορδάνης εκφράζει το ελληνικό πνεύμα, την ελληνική αντίληψη πραγμάτων. Αυτή μορφοποιείται μέσα από το κρασί και τη μέθη, μέσα διασκέδασης, λύτρωσης από τα βάσανα της ζωής και εξωστρέφειας<sup>21</sup>. Λέει στο Γιάννη, το γιο του: *Κάθεται άνθρωπος φυτεύει αμπέλι, φιάνει κρασί, πίνει κρασί, ανεβαίνει κεφάλι του! Άλλος ντονιάς έτσι πιο καλός... Έρχεται Χριστός πίνει κι αυτός... Μπράβο, λέει, ... και ευλογάει κρασί... Τούτο εστί αίμα μου... Να τι είναι κρασί...* (σ. 105). Ο ήρωας συνδέει, χωρίς να το καταλάβει, την παγανιστική αρχαιοελληνική με τη χριστιανική παράδοση. Αν κάποιος λάβει υπόψη του την ελλειπτικότητα του λόγου του, την αποκοπή των άρθρων και των προθέσεων, τότε αντιλαμβάνεται ότι υπονοεί πως το κρασί ανεβαίνοντας σταδιακά στο κεφάλι φτιάχνει τη διάθεση, γεγονός που το διαφοροποιεί από τα δυτικά ποτά<sup>22</sup>. Το όνομα του ήρωα είναι πιθανότατα συμβολικό, αφού, όπως ο Χριστός βαπτίστηκε στον Ιορδάνη ποταμό, έτσι και αυτός «βαπτίζεται» (μεταλαμβάνει) στο κρασί.

Ο ιδιόρρυθμος αυτός ήρωας του Καμπανέλλη με τη στάση του στο τέλος του δράματος, δηλαδή με την αγκίστρωση στο ταρτσάκι του, εκφράζει το πνεύμα αντίστασης του ανυπότακτου Έλληνα στην προσφυγοποίησή του και στις δυτικοτρόπες αλλαγές των δομών, που είναι και ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της διάθεσης για ανεξαρτησία των προσφυγικών πληθυσμών<sup>23</sup>. Η ρομαντική εξέγερση του μοναχικού «εγώ», που υποδηλώνεται στο δράμα από αποσιωπητικά, δηλαδή παύσεις και σημαίνουσες σιωπές μεγάλης υποβλητικής δύναμης και εσωτερικής αγωνίας, ως απάντηση στους άλλους<sup>24</sup>, ουσιαστικά επιβεβαιώνει σε μεγάλο βαθμό το χαρακτηρισμό του δράματος ως έργου κριτικού ρεαλισμού<sup>25</sup>. Ο τόπος ταυτίζεται για τον ήρωα με τον τρόπο ζωής που

φεύγει ανεπιστρεπτί<sup>26</sup>. Όταν η διάκριση μέσα και έξω χώρου έχει καταργηθεί, ο πάνω χώρος, χωρίς ουσιαστική επαφή και διαλεκτική σχέση με τον κάτω χώρο ήδη από την αρχή του δράματος, είναι το ύστατο καταφύγιο και ο ύστατος τόπος αντίστασης<sup>27</sup>. Ακόμα και αν θεωρηθεί ότι η στάση του ήρωα είναι δείγμα ή αποτέλεσμα σύγχυσης («ταραγμού»), αποτελεί πάλι μια στάση χαρακτηριστικά ελληνική ήδη από την αρχαία τραγωδία, που διαφοροποιείται από το δυτικό ορθολογισμό<sup>28</sup>.

Η αυλή, της οποίας ο επικήδειος εκφωνείται στο δράμα, φαίνεται ότι είναι τελικά το σύμβολο του μεταιχμίου ανάμεσα στον παλιό και στο νέο κόσμο που έρχεται<sup>29</sup>. Ο συμβολισμός αυτός γίνεται πιο φανερός μέσα από την αντίσταση του Ιορδάνη<sup>30</sup>. Η βάρβαρη εισβολή του νέου τρόπου ζωής διασπά ή προσπαθεί να διασπάσει την παραδοσιακή κοινότητα μεταδίδοντας της ένα νέο ορθολογικό πνεύμα και προσφυγοποιώντας τη, με αποτέλεσμα να διακυβεύεται η συλλογικότητα και το κοινοτικό πνεύμα. Η έλλειψη αντίστασης των υπόλοιπων κατοίκων της αυλής στη μοιραία οικιστική εξέλιξη<sup>31</sup> γεννά το ερώτημα αν πρόκειται για δείγμα μοιρολατρίας ή ευελιξίας και προσαρμοστικότητας. Φαίνεται ότι ισχύει το δεύτερο, αφού τα λαϊκά στρώματα επιλέγουν ήδη από την αρχή του αιώνα ποικίλες στρατηγικές προσαρμογής στο χώρο της πόλης και διεκδίκησης καλύτερων συνθηκών ζωής, έστω και αν στην περσίπωσή μας υφίστανται αυτή την προσαρμογή με ένα πνεύμα παθητικότητας<sup>32</sup>. Τα άθλια ή τουλάχιστον περιοριστικά οικιστικά δεδομένα της αυλής<sup>33</sup>, τα οποία δε σχολιάζονται μεν, αλλά οδηγούν σε έμμεσα συμπεράσματα<sup>34</sup>, η ύπαρξη προσφυγικών και λαϊκών πολυκατοικιών ήδη από τη δεκαετία του 1930 και η γρήγορη ανάπτυξη της πόλης, που θα μπορούσε να συντελεστεί προς όφελος και των λαϊκών στρωμάτων, αφού αυτά επιπλέον έχουν ταχθεί υπέρ της αστικοποίησης<sup>35</sup>, οδηγούν προς την κατεύθυνση της προσαρμοστικότητας των κατοίκων της αυλής και της επιθυμίας ή τουλάχιστον της μη αποτροπής της οικιστικής αλλαγής.

Το θαύμα της αυλής είναι το θαύμα της ανθρωπιάς, της επικοινωνίας και της αλληλεγγύης των κατοίκων της, παρ' όλα τα οξυμμένα προβλήματά τους, μπροστά σε έναν αδιάφορο, ανάλγητο και αμείλικτο κόσμο που από εκείνη την εποχή αρχίζει και δημιουργείται<sup>36</sup>. Ο Γιάννης, που θεωρεί ότι η Ελλάδα είναι και μεγαλείο τόπος (σ. 180), συμφωνώντας με τον Μπάμπη, την ώρα της αναχώρησής τους από την αυλή, να κατοικήσουν κοντά<sup>37</sup>, ξεπερνά τα δεδομένα του πατέρα του, του οποίου ο αγώνας καταδεικνύεται μάταιος και ανώφελος, και υπονοεί ότι δεν είναι η αυλή που μορφοποιεί και εκφράζει τις λειτουργίες της ζωής τους, αλλά ο ευρύτερος ελλαδικός χώρος, η πατρίδα, μέσα στο πλαίσιο της οποίας οφείλει κάποιος να αγωνιστεί<sup>38</sup>. Η αυλή λοιπόν, όπως και ο βυσσινόκηπος στο ομώνυμο έργο του Τσέχοφ<sup>39</sup>, όριο ανάμεσα στο μακρόκοσμο και στο μικρόκοσμο, εμπεριέχει, περικλείει και μορφοποιεί τη ζωή

και τις αντιλήψεις των ηρώων, αλλά συγχρόνως εμπεριέχεται ή ανάγεται στην πατρίδα, στον εξωτερικό κόσμο ή και στο σύμπαν<sup>40</sup>. Η αντίληψη του Γιάννη ότι δεν είναι τόσο δύσκολο να στεριώσει και να πετύχει κάποιος στον τόπο του, αφού *...ο άνθρωπος κοντεύει να φτάσει στο φεγγάρι...* (σ. 180), μαρτυρεί ότι η άρνηση και η ματαίωση της μετανάστευσης δημιουργεί την ελπίδα της συλλογικότητας σε όλα τα επίπεδα –διαπιστωμένη ήδη στην εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας<sup>41</sup>– και ότι ο τόπος, οποιοσδήποτε τόπος εκφράζει και αντιπροσωπεύει τους ανθρώπους, μπορεί να λειτουργήσει ως αποτελεσματικός συνθετικός χώρος έκφρασης των στοιχείων της ζωής μόνο μέσα από την κατάλληλη αγωνιστική νοοτροπία, χωρίς την οποία είναι ένα κενό γράμμα<sup>42</sup>.

Η παραδοσιακή κοινότητα αντιστέκεται και εν μέρει κατορθώνει να επιβιώσει ή να προσφέρει μια προοπτική διατήρησης της συνοχής της και της ανθρωπιάς της. Μ' αυτή την έννοια ο νέος κόσμος δεν είναι σίγουρα μόνο οικιστικά νέος, αλλά και ανανεωτικός της νοοτροπίας των ανθρώπων, όπως του Μπάμπη, ο οποίος απομυθοποιεί την πραγματικότητα και συλλαμβάνει το σωστό νόημα της αγωνιστικότητας. Στην προσπάθεια αυτή είναι επιτακτική η αποβολή νοοτροπιών, αξιών, στεγανών που έχουν σχέση με τα χαρακτηριστικά και τη λειτουργία του ανδρισμού, καθώς και με την αυτοδικία. Και αυτό γιατί η διάλυση σχέσεων ή η απομάκρυνση των ανθρώπων δεν οφείλεται μόνο στην εισβολή του νέου τρόπου ζωής, αλλά και στην απώλεια άλλων χαρακτηριστικών και αξιών του παραδοσιακού και αστικού πολιτισμού (όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Στράτου και της Όλγας), δηλαδή στην απώλεια του εσωτερικού πολιτισμού, της ψυχικής ευγένειας και της ισορροπίας του ανθρώπου.

Η παράσταση του θεατρικού αυτού έργου από μαθητές στο πλαίσιο πανελλήνιων μαθητικών αγώνων, ή και ανεξάρτητα, είναι ιδιαίτερα διδακτική και χρήσιμη. Το περιεχόμενο του έργου είναι διδακτικό με την έννοια ότι η περιγραφή της ζωής ανάμεσα σ' έναν τόπο που πεθαίνει και μια εποχή που ξεπερνιέται, καθώς και σε ένα νέο αστικό περιβάλλον που γεννιέται, προσφέρει στα νέα παιδιά την επαφή με τα πρώτα που δεν γνώρισαν και το δεύτερο, δηλαδή το περιβάλλον, που τους είναι οικείο. Οι μαθητές έχουν επίσης τη δυνατότητα να συνειδητοποιήσουν ότι οι παλιές μορφές ζωής και οι αξίες που αυτές αντιπροσωπεύουν μπορούν και σήμερα, υπό προϋποθέσεις ή εν μέρει, να συνεχίσουν να υπάρχουν και να διατηρήσουν τη ζωτικότητά τους. Το νέο εμπεριέχει ή μπορεί να περιλαμβάνει και το παλιό, έτσι ώστε η νέα ζωή να είναι περισσότερο πλούσια και δυναμική και όχι μετέωρη και ξεκομμένη από το παρελθόν. Η αγωνιστικότητα των ανθρώπων και η προσαρμοστικότητά τους μπορούν να συνδυαστούν με την ανθρωπιά, την κοινωνική αλληλεγγύη και τον οραματισμό για ένα καλύτερο μέλλον.

Η επιθυμία του συγγραφέα για ένα θέατρο συνόλου που ενσαρκώνεται στο συγκεκριμένο έργο συνδυάζεται με τη συλλογική δημιουργική προσπάθεια που αποτελεί η παράσταση ενός θεατρικού έργου και με το πνεύμα της ομαδικότητας που αυτή προάγει<sup>43</sup>.

Η δημιουργικότητα των μαθητών μπορεί να ενισχυθεί από τα περιθώρια ελευθερίας που προσφέρει ο συγγραφέας στο σκηνοθέτη του έργου. Οι αρχικές σκηνικές οδηγίες συμβάλλουν προς αυτή την κατεύθυνση. Ο σκηνικός χώρος, όπως και στην αρχική παράσταση του έργου από το «Θέατρο Τέχνης», θα πρέπει να κυριαρχείται από την αίσθηση της φθοράς, της στενότητας και της αφθονίας προσώπων και πραγμάτων. Τα στοιχεία αυτά συμβάλλουν στον τονισμό των δύσκολων συνθηκών της ζωής, αλλά και των ιδιαιτεροτήτων των διαπροσωπικών σχέσεων των ανθρώπων.

Ως προς την ερμηνεία των ηθοποιών-μαθητών ο σκηνοθέτης θα πρέπει να επιμείνεται στον τρόπο που θα ερμηνεύσουν την έντονη χρήση των αποσιωπητικών, όπως για παράδειγμα στην τελική στιχομυθία Όλγας και Στράτου, που εκφράζει ακραία δραματική και συναισθηματική ένταση, ψυχική σύγχυση και αμηχανία<sup>44</sup>. Η ένταση αυτή πρέπει να φανερωθεί με υποβλητικότητα και εσωτερικότητα, και σε καμία περίπτωση με έντονη εξωτερίκευση και έκρηξη συναισθημάτων. Οι κινήσεις των ηθοποιών θα πρέπει αβίαστα να συμπληρώνουν και να ερμηνεύουν τον ελλειπτικό λόγο τους. Οι λαϊκοί τύποι του έργου θα πρέπει να παρουσιαστούν με φυσικότητα και απλότητα και η ζωή τους να φαίνεται απροσποίητη.

*Η αυλή των θαυμάτων* εξυπηρετεί ένα θέατρο με παιδευτικούς στόχους, ένα θέατρο βαθύτατα ανθρώπινο, που αξιοποιεί την ιστορία αυτού του τόπου, την αλλαγή των κοινωνικών δομών, αλλά και τη δύναμη των ανθρώπων να λειτουργούν με βάση τις εσωτερικές δυνάμεις και ανάγκες τους<sup>45</sup>.

## Σημειώσεις

1. Η συγκεκριμένη ορολογία ανταποκρίνεται εν μέρει στα πράγματα, αλλά είναι αποδεκτή και χρήσιμη για την κατανόηση του δράματος και θα διευκρινιστεί περαιτέρω στη συνέχεια της μελέτης. Αρχικά μπορούμε να πούμε ότι ο κριτικός και ο ψυχικός ρεαλισμός διαφοροποιούνται από τον απλοϊκό, περιγραφικό και ηθογραφικό ρεαλισμό, έστω και αν στο έργο του Καμπανέλλη η κριτική είναι έμμεση και υπόγεια, αφού τα γεγονότα καταγράφονται χωρίς σχόλιο. Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Το στημόνι και το υφάδι στο έργο του Καμπανέλλη», *Ιάκωβος Καμπανέλλης Θέατρο*, τόμος Α', Έβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας, 7η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα, 1978, σ. 13· Βάλτερ Πούχχερ, «Το δράμα στη μεταπολεμική Ελλάδα», *Ελληνική θεατρολογία, δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη, τόμος Β', Αθήνα, 1988, σ. 426· Καίτη Διαμαντάκου, «Ο χώρος μιας τριλογίας: "Έβδομη μέρα της δημιουργίας", "Η αυλή των θαυμάτων", "Η ηλικία της νύχτας"», *Δρώμενα*, 14, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Μάιος 1995, σ. 42, 46.



2. Ένα παράδειγμα είναι το δράμα του Παλαμά *Τρισεύγενη*. Βλ. Χαράλαμπος-Δημήτρης Γουνελάς, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία, 1897-1912*, Κέδρος, Αθήνα, 1984, σ. 249, 278.

3. Βλ. Πούχγερ, «Φιλολογικές παρατηρήσεις στα θεατρικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα, Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995, σ. 412-413, 419-420.

4. Οι συγκεκριμένοι συγγραφείς είναι κυρίαρχοι στο ρεπερτόριο του νεοσύστατου «Θεάτρου Τέχνης» από το 1942 έως το 1950, το οποίο έχει επιδράσει καταλυτικά στη διαμόρφωση της προσωπικότητας και της συγγραφικής οντότητας του νεαρού τότε Καμπανέλλη. Ειδικά το θεατρικό έργο που έχει ή φαίνεται να έχει ιδιαίτερη σχέση με την *Αυλή των θαυμάτων* είναι ο *Βυρσινόκηπος* του Τσέχοφ, που παραστάθηκε από το «Θέατρο Τέχνης» το 1945 και το 1955, δύο δηλαδή χρόνια πριν από το ανέβασμα του έργου του Καμπανέλλη. Βλ. Μ. Ηλιάδη, «Η ελληνική δραματουργία. Μια προσπάθεια προσέγγισης», *Επιστημονική Σκέψη*, 34, Ιούλιος-Αύγουστος 1987, σ. 71. Μια συζήτηση με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, «Χαρακτήρες και ρόλοι του ελληνικού θεάτρου», *Εκκύκλημα*, 24, Σύγχρονη ελληνική δραματουργία, Άνοιξη '90, σ. 33· Πλάτων Μαυρομούστακος, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, το Θέατρο Τέχνης και το θαύμα της αυλής», Ιάκωβου Καμπανέλλη Μια συνάντηση κάπου αλλού, Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν Υπόγειο-Πεσμαζόγλου 5, χειμερινή περίοδος 1997-1998, σ. 28.

5. Ήδη από τις αρχικές σκηνικές οδηγίες η αυλή χαρακτηρίζεται ως το *λίβγκ-ρούμ* των κατοίκων. Βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Η αυλή των θαυμάτων», Θέατρο, τόμος Α', Έβδομη μέρα της δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων, Η ηλικία της νύχτας, ό.π., σ. 96. Η αυλή ως σκηνικός χώρος έχει μακρά θεατρική παράδοση, ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα. Στους *Κούρδους* του Γιάννη Καμπύση (1897) χρησιμοποιείται ως φόντο της σκηνής, ενώ γίνεται διάσημη ως σκηνικός χώρος με το *Φιντανάκι* του Παντελή Χορν (1921). Βλ. Platon Mavromoustakos, *Espace dramatique-espace scénique dans le théâtre néohellénique contemporain*, thèse de 3ème cycle, Paris III, 1987, σ. 20-21· Πούχγερ, *Ελληνική θεατρολογία*, ό.π., σ. 426, και του ίδιου, «Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μια προσέγγιση», *Εκκύκλημα*, ό.π., σ. 42.

6. Βλ. Πούχγερ, «Το *Φιντανάκι* και η κληρονομιά της ηθογραφίας», *Ευρωπαϊκή θεατρολογία, Ένδεκα Μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα, 1984, σ. 328-329.

7. Ακόμα και η είσοδος ενός ξένου προς τους κατοίκους της αυλής χωρίς προειδοποίηση ή άδεια αποτελεί ένα φυσιολογικό γεγονός. Βλ. Μαυρομούστακος, «Η αιώνια αυλή», Ιάκωβος Καμπανέλλης (αφιέρωμα σε συνεργασία με το θέατρο Στοά, 1-3 Νοεμβρίου 1993, θέατρο Στοά), Δήμος Ζωγράφου, Πνευματικό Κέντρο, Ιούνιος 1994, σ. 55· Γιώργος Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο, Διαδρομές σε μεγάλη χώρα*, Κέδρος, Αθήνα, 2000, σ. 38.

8. Σε σχέση με τα παραπάνω χαρακτηριστικά, τα οποία σύμφωνα με το Β. Πούχγερ εκφράζονται για τελευταία φορά στο νεοελληνικό θέατρο, το παράδειγμα της *Τρισεύγενης* του Παλαμά είναι ξεχωριστό. Βλ. Πούχγερ, «Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μια προσέγγιση», ό.π., σ. 42. Βλ. επίσης τη συνέντευξη του Ιάκωβου Καμπανέλλη στην εφ. *Απογευματινή* την Κυριακή 13 Μαΐου 2001, σ. 35· Μαυρομούστακος, «Η αιώνια αυλή», ό.π., σ. 53, του ίδιου, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, το Θέατρο Τέχνης και το θαύμα της αυλής», ό.π., σ. 32· (Ο Κώστας Ζουράρις συνομιλεί με το «Δ»), «Χάθηκε η ισορροπία υψηλού και πτωτικού», *Το Δέντρο*, τεύχ. 79-80, Όψεις νεοελληνικού βίου, Αύγουστος-Οκτώβριος 1993, σ. 120· Πεφάνης, ό.π., σ. 191.

9. Μπορεί ο ίδιος ο συγγραφέας να χρησιμοποιεί τον όρο «λαϊκή τάξη» (Ι. Κ., «Σημείωμα για την παράσταση στο Θέατρο Τέχνης. 1957-58», *Θέατρο*, τόμος Α', ό.π., σ. 91), πιθανόν όμως τον χρησιμοποιεί συμβατικά και υπονοεί ή ταυτίζει τη λαϊκή τάξη με τα λαϊκά στρώματα. Η ταξική κατηγοριοποίηση της ελληνικής κοινωνίας είναι ένα σύνθετο ζήτημα και τέτοιοι όροι, όπως και οι όροι «μικροαστική» και «αστική τάξη» (βλ. Διαμαντάκου, «Ο χώρος μιας

τριλογίας», *Δρώμενα*, ό.π., παρ. 1, σ. 42), σε σχέση πάντα με το συγκεκριμένο δράμα, δε διευκολύνουν την ανάλυση. Βλ. Λίλα Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής. Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909-1940*, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, Αθήνα, 1989, σ. 185. Σύμφωνα με σημαντικό μέρος της σύγχρονης κοινωνιολογίας, ο σωστότερος όρος είναι «μικροαστικά στρώματα», ενώ τα λαϊκά στρώματα είναι προφανώς τα κατώτερα μικροαστικά στρώματα. Με βάση αυτό τον προβληματισμό δε φαίνεται οι αντιπαραθέσεις στην αυλή να είναι ταξικής φύσεως. Βλ. Άλκης Ρήγος, *Η Β' Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935. Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής*, Ιστορική Βιβλιοθήκη, Θεμέλιο, Αθήνα, 1988, σ. 158-159· Βασίλης Ι. Φίλιας, *Δεκατέσσερα δοκίμια Κοινωνιολογίας*, Μπουκουμάνης, Αθήνα, 1991, σ. 48.

10. Η λέξη «φτώχεια» αναφέρεται στο έργο δύο φορές σε μία μόνο φράση (σ. 152).

11. Ι. Κ., ό.π., σ. 91.

12. Για παράδειγμα, οι ήρωες συνήθως δεν αγωνιούν για την επιβίωσή τους και δεν υπάρχουν ή δεν αναφέρονται φαινόμενα πολιτικού και κοινωνικού αποκλεισμού των κατοίκων της αυλής ή πολιτιστικής στέρησης, αφού μπορούν να συμμετέχουν σε εκδηλώσεις λαϊκού πολιτισμού χωρίς επιβάρυνση ή χωρίς ιδιαίτερη επιβάρυνση. Η γυναίκα του Ιορδάνη Αστά προτρέπει το γιο της Γιάννη να πάει στον κινηματογράφο και να δει το έργο από το δένδρο, αν δε θέλει να πληρώσει. Οι συνθήκες ζωής που φαίνονται άθλιες ή ιδιαίτερα δύσκολες δεν προκύπτουν άμεσα μόνο από τη φτώχεια. Βλ. Μάκης Καβουριάρης, «Ερμηνευτικό σχήμα για την ανάλυση της φτώχειας στην Ελλάδα», *Ο Πολίτης*, τεύχ. 50-51, Απριλίου-Μαΐου 1982, σ. 41· Λεοντίδου, ό.π., σ. 135, 252· Πέτρος Πιζάνιας, *Οι φτωχοί των πόλεων. Η τεχνογνωσία της επιβίωσης στην Ελλάδα το μεσοπόλεμο*, Ιστορική Βιβλιοθήκη, Θεμέλιο, Αθήνα, 1993, σ. 18-20.

13. Η στάση αυτή αποτελεί μια μοντέρνα έκφραση της φτώχειας, αφού σκέφτονται ως πλούσιοι και ζουν ως φτωχοί. Βλ. Καβουριάρης, ό.π., σ. 45.

14. Ο Στράτος που ζει στην αυλή είναι υδραυλικός και διαθέτει άφθονο χρήμα.

15. Αυτή η νοοτροπία και λογική σχετίζεται με τη γενικότερη και ευρύτερη απαίτηση των ισχυρών κρατών της Δύσης για ύπαρξη στις περιφερειακές και εξαρτημένες χώρες μετρούσιμων ατομικοτήτων και συλλογικοτήτων, που μπορούν δηλαδή εύκολα να χειραγωγηθούν. Βλ. «Χάθηκε η ισορροπία υψηλού και πρωτοικού», *Το Δέντρο*, ό.π. (παρ. 8), σ. 122.

16. Βλ. Πεφάνης, ό.π., σ. 31.

17. Πρόκειται για τη δυσκολία ή την έλλειψη επικοινωνίας ή την ασυνεννοησία ανάμεσα στους δραματικούς ήρωες και τη διατύπωση συχνά ενός δραματικού λόγου που απευθύνεται στον εαυτό του και όχι στους άλλους. Ο Ιορδάνης θυμίζει, για παράδειγμα, δραματικές καταστάσεις στο *Γλάρο* και τον Αστρούβ, ήρωα του *Θείου Βάνια*. Βλ. Patrice Pavis, «Commentaires», *Tchékhov, La Mouette, Le Livre de Poche, Actes Sud, Librairie Générale Française, Paris*, 1984, 1985, σ. 110, 122-123.

18. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά, μαζί με την αδυναμία διαλόγου ή αντιπαράθεσης με άλλα πρόσωπα σχετικά με μια θέση ή με μια σύγκρουση, αποτελούν ουσιαστικά χαρακτηριστικά των ηρώων του *Γλάρου* του Τσέχοφ. Στο ίδιο, σ. 111-112.

19. Ο ήρωας στο σημείο αυτό θυμίζει σε σημαντικό βαθμό την παρόμοια αντίληψη και στάση ζωής του ανυπότακτου γύφτου στο *Δωδεκάλογο του Γύφτου* του Κωστή Παλαμά που λέει:

Ούτε σπία, ούτε καλύβια, ούτε τσαντήρια·

στο μεγάλο αφεντοπάλατο της πλάσης

μια μονάκριβη σκεπή μου· ο ουρανός!

Κωστή Παλαμά, «Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου», *Άπαντα*, Αξιώς, [χ.χ.], σ. 20.

20. Βλ. Πεφάνης, ό.π., σ. 153.

21. Η διαφοροποίηση του συγκεκριμένου δράματος, αλλά και ενός σημαντικού αριθμού ελληνικών μεταπολεμικών θεατρικών έργων από τη λογοτεχνική παράδοση του νατουραλισμού και του εργατικού θεάτρου, που θεωρεί το κρασί και τη μέθη και ως μέσο εξαθλίωσης των εργατών, είναι χαρακτηριστική.

22. Βλ. (Ο Γιάννης Μπουτάρης μιλάει στο «Δ»), «Επιχειρηματική δραστηριότητα και πολιτιστική παράδοση», *Το Δέντρο*, ό.π., σ. 102.

23. Βλ. Lila Leontidou, *The Mediterranean city in transition. Social change and urban development*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, σ. 170· Γεωργουσόπουλος, «Η ελληνική τραγωδία: ο διαχωρισμός του βίου από τον πολιτισμό», *Το Δέντρο*, ό.π., σ. 63· (Ο Τ. Γουδέλης συνομιλεί με το νεοελληνιστή Μισέλ Σονιέ), «Η πολιτιστική κόπωση είχε αρχίσει από την δεκαετία του '50», *Το Δέντρο*, ό.π., σ. 126.

24. Πρόκειται επίσης για τσεχοφικό χαρακτηριστικό. Όπως και στα τσεχοφικά έργα, φαίνεται ότι υπάρχουν στιγμές που σημασία δεν έχει τι λέει ο ήρωας, αλλά πότε το λέει. Για παράδειγμα, στην αρχική άφιξη των μηχανικών ο Ιορδάνης είναι λαλίστατος, σε δραματική αντίθεση με την τελική του αφωνία. Ο φευγάτος σε άλλους κόσμους λαϊκός λόγος του ήρωα, με αναφορές στον άτιμο κόσμο, που έχουν αποδέκτες και τους μηχανικούς, είναι διασπαστικός της συγγένρωσης και της ανυπόστατης προσήλωσής τους στην εργασία τους, δημιουργώντας, έστω και προσωρινά, ένα άλλο δραματικό κλίμα. Βλ. Πεφάνης, ό.π., σ. 146· Άγγελος Τερζάκης, «Χαρακτηριστικά του τσεχοφικού θεάτρου», *Θεατρικά Τετράδια*, 30, Άντον Πάβλοβιτς Τσέχοφ, Νοέμβριος 1996, σ. 11· Pavis, ό.π., σ. 112, 144· Αντώνης Βογιατζός, «Από το Στοιχείο του δάσους στον Θείο Βάνια», Άντον Πάβλοβιτς Τσέχοφ, «Ο θεός Βάνιας», Η νέα Σκηνή, Άγρα, Μάρτιος 1989, σ. 95. Τα γλωσσικά και παραγλωσσικά χαρακτηριστικά του Ιορδάνη αποτελούν αντικείμενο μιας γλωσσολογικής μελέτης. Ο λόγος του χαρακτηρίζεται από αποκοπή άρθρων και προθέσεων, από ασυνταξίες, από ανολοκλήρωτες φράσεις, από επαναλήψεις φράσεων και από σιωπές. Οι αιτίες αυτής της λειτουργίας του λόγου του δεν είναι εύκολο να αποκωδικοποιηθούν. Φαίνεται ότι παίζουν το ρόλο τους το κρασί, η ιδιαίτερη ψυχολογία και η διαφοροποίησή του από τους υπόλοιπους ήρωες, η οποία μεταφράζεται και ως λεκτική διαφοροποίησή.

25. Βλ. Ερνστ Φίσερ, *Η αναγκαιότητα της Τέχνης*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1984, σ. 124.

26. Βλ. Μαυρομούστακος, «Απόπειρα κωδικοποίησης ενός θεάτρου της καθημερινής ζωής», *Εκκύκλημα*, 24, ό.π. (παρ. 4), σ. 53-54.

27. Μ' αυτή την έννοια η σχέση επάνω και κάτω χώρου δε δημιουργείται στην *Ηλικία της νύχτας* (1958). Βλ. τη διαφορετική άποψη του Γ. Πεφάνη, ό.π., σ. 39.

28. Βλ. Ζουράρις, ό.π. (παρ. 8), σ. 122· Γιάννης Βαρβέρης, «Η αυλή περνά από μέσα», Ιάκωβος Καμπανέλλης (αφιέρωμα), Δήμος Ζωγράφου, Πνευματικό Κέντρο, ό.π. (παρ. 7), σ. 17. Η φράση του Ορέστη στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη «ουκ έστ' ακριβές ουδέν εις ευανδρίαν· έχουσι γαρ ταραγμόν αι φύσεις βροτών» (στίχοι 367-368), παρ' ότι έχει διαφορετικά συμφοροζόμενα, τονίζει την αστάθεια της ανθρώπινης κατάστασης, αλλά και την αδυναμία ακριβούς χαρακτηρισμού της «ευανδρίας», δηλαδή του ανδρισμού, σε αντίθεση με τα στεγανά ως προς αυτό το θέμα του παραδοσιακού ελληνικού πολιτισμού.

29. Βλ. Ι. Κ., «Σημείωμα ...», *Θέατρο*, τόμος Α', ό.π. (παρ. 1 και 9), σ. 93· Πούγγρε, «Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μια προσέγγιση», *Εκκύκλημα*, ό.π., σ. 42· Πεφάνης, ό.π., σ. 39. Παρόμοια λειτουργία έχει και ο βυσσινόκηπος, ο οποίος πωλείται, στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Τσέχοφ. Βλ. Pitcher, «Το σχήμα του τσεχοφικού έργου», *Θεατρικά Τετράδια*, ό.π. (παρ. 24), σ. 15-16.

30. Σύμφωνα με τον Κ. Γεωργουσόπουλο, ο Ιορδάνης λειτουργεί ως συλλογικό υποκείμενο, ως τραγικός χορός. Βλ. «Χαρακτήρες και ρόλοι του ελληνικού θεάτρου», *Εκκύκλημα*, ό.π., σ. 34.

31. Πέρα από την αρχική έκπληξη μόνο η Αστιά κατανοεί τον άνδρα της και του συμπαρίσταται μέχρις ενός σημείου, ενώ η Αννεντώ εκφράζει, αναπαράγοντας την Αστιά, μια πικρή σκέψη για τη ρευστή και την άδικα περιφερόμενη ζωή των προσφύγων, που έχει τη μορφή στιγμιαίου παραπόνου και όχι διάθεσης αντίστασης. Πρόκειται δηλαδή για ιδιαίτερη στάση των ηλικιωμένων ανθρώπων. Αντίθετα, ο Μπάμπης, για παράδειγμα, είναι αδιάφορος στην ενδεχόμενη και κατόπιν οριστική οικιστική εξέλιξη της κατεδάφισης των σπιτιών του οικοπέδου και στη φυγή τους, και όταν το όνειρο της μετανάστευσης είναι ζωντανό γι' αυτόν, αλλά

και όταν η πραγματικότητα απομυθοποιείται. Βλ. Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής*, ό.π. (παρ. 9), σ. 149· Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Το θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2000, σ. 108.

32. Η παθητικότητα αυτή δε συνάδει με το αίσθημα απομόνωσης ή διαφοροποίησης και αντίθεσης της εναλλακτικής λαϊκής κουλτούρας προς τους αστούς, τους πλούσιους και το κράτος. Βλ. Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής*, ό.π., σ. 12-13, 43, 148-149, 242-244, 252, και της ίδιας, *The Mediterranean city in transition*, ό.π. (παρ. 23), σ. 168-170, 237.

33. Ένα παράδειγμα αποτελεί ο συνωσιτισμός των οικογενειών σε ένα μόνο δωμάτιο, πραγματικότητα η οποία είναι σε ισχύ τουλάχιστον από το 1922, αποδεικνύοντας τη στασιμότητα, την αδυναμία βελτίωσης ή και τη χειροτέρευση των συνθηκών ζωής των λαϊκών στρωμάτων. Βλ. Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής*, ό.π., σ. 132, 233. Η χειροτέρευση αυτή μπορεί να διαπιστωθεί, αν λάβει κάποιος υπόψη τα δεδομένα από τις εισαγωγικές σκηνικές οδηγίες της πρώτης και της τρίτης πράξης στο *Φιντανάκι* του Παντελή Χορν, το οποίο παρουσιάζει τη ζωή σε μια αθηναϊκή αυλή λίγο πριν από τη Μικρασιατική Καταστροφή. Για παράδειγμα, γίνεται λόγος για διαμερίσματα στα οποία ζουν οι οικογένειες και όχι για δωμάτια. Το διαμέρισμα της οικογένειας του Αντώνη έχει τρία δωμάτια, δηλαδή ένα σαλόνι, από το οποίο φαίνεται η αυλή, ένα άλλο δωμάτιο και την κουζίνα. Σχετικά με την οικογένεια του Ιορδάνη στο θεατρικό έργο του Καμπανέλλη, η πόρτα στο δωμάτιό της δε βλέπει στην αυλή και έτσι φαίνεται ότι λείπει εκτός των άλλων και η άμεση επαφή με τον κοινό τους χώρο. Η ζωή στην αυλή δε φαίνεται να αποτελεί μια συνειδητή επιλογή, αλλά μια κατάσταση ανάγκης. Μ' αυτή την έννοια, παρά ορισμένα κοινά τους χαρακτηριστικά, ο ρόλος της αυλής δεν μπορεί να συγκριθεί με τη λειτουργικότητα και τη σημασία της πλατείας του χωριού και της λαϊκής γειτονιάς.

34. Οι κάτοικοι της αυλής δε θα μπορούσαν να είναι ικανοποιημένοι από την οικιστική τους κατάσταση και αργά ή γρήγορα θα αναγκάζονταν να προσαρμοστούν και να ζήσουν σε ανθρωπινότερες και πιο ευρύχωρες κατοικίες, έστω και σε εργατικές ή λαϊκές πολυκατοικίες, παρά να βιώσουν ένα τέλμα και μια κατάσταση ανισορροπίας σε σχέση με τη γρήγορη ανάπτυξη της πόλης. Το θολό επίσης ιδιοκτησιακό καθεστώς των ενδεχομένως αυθαίρετων δωματίων της αυλής, στο οποίο δε γίνεται αναφορά, παρά μόνο σε μια ασαφή πώληση του οικοπέδου, δε φαίνεται να συμφωνεί με την ιδεολογική σημασία και λειτουργία της ιδιοκατοίκησης στην Ελλάδα, καθώς και με το όραμα των Ελλήνων –και κυρίως των εργατικών και λαϊκών στρωμάτων– για ιδιόκτητη κατοικία, που γίνεται σε μεγάλο ποσοστό πραγματικότητα ήδη από τη δεκαετία του 1950. Βλ. Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής*, ό.π., σ. 234-235, 247-249, 252-253, και της ίδιας, *The Mediterranean city in transition*, ό.π., σ. 226, 236.

35. Βλ. Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής*, ό.π., σ. 233, και της ίδιας, *The Mediterranean city in transition*, ό.π., σ. 261-262.

36. Βλ. Πούχγερ, ό.π. (παρ. 29), σ. 42· Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, ό.π., σ. 108.

37. Και στο *Βυσσινόκηπο* ο Τσέχοφ αξιοποιεί τις αφίξεις και τις αναχωρήσεις των ηρώων, για να κινητοποιήσει το συναισθηματικό δίκτυο του έργου. Η τελική φυγή των ηρώων του συγκεκριμένου έργου συνιστά ένα ανοικτό τέλος, αφού και οι ήρωες, όπως και οι ήρωες του Καμπανέλλη, ανοίγονται σε νέους ορίζοντες και νέες προκλήσεις, που πιθανόν να φέρουν και νέες θύελλες στη ζωή τους. Βλ. Pitcher, ό.π. (παρ. 24 και 29), σ. 16· Μάριος Πλωρίτης, «Δεν έχει πλοίο... Το ιλαρόδραμα του *Βυσσινόκηπου*», Άντον Τσέχοφ, *Ο Βυσσινόκηπος, Κωμωδία σε τέσσερις πράξεις*, απόδοση: Μάριος Πλωρίτης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1995, σ. 17.

38. Στο σημείο αυτό εντοπίζεται μια διαφορά με τους ήρωες του *Βυσσινόκηπου*, οι οποίοι φεύγουν και σε κοσμοπολίτικα περιβάλλοντα, εκτός Ρωσίας. Αναλογίες και αντιστοιχίες με την αγωνιστικότητα του Γιάννη, αλλά και σε σχέση με χαρακτηριστικά του Ιορδάνη (όχι με την τελική του στάση), παρουσιάζει η στάση του Τροφίμοφ στο *Βυσσινόκηπο*, ο οποίος υποστηρίζει την αδιάκοπη δουλειά και λέει για τους ανθρώπους: *Το μόνο που κάνουμε είναι ν' αμπελο-*

φιλοσοφούμε, να κλαψουρίζουμε για την ανιαρή ζωή μας και να πίνουμε βότκα...· Τσέχοφ, *Ο Βυσσινόκηπος*, ό.π., σ. 76.

39. Βλ. Pavis, «Commentaires», Anton Tchekhov, *La Cerisaie, Comédie en quatre actes*, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 1988, σ. 122.

40. Μια ακόμη διαφορά ανάμεσα στο *Βυσσινόκηπο* και στην *Αυλή των θαυμάτων* είναι ότι στο έργο του Τσέχοφ ο αποχωρισμός των ηρώων από το βυσσινόκηπο έχει έντονη συναισθηματική χροιά, αφού ο κήπος και το σπίτι, πέρα από το στοιχείο της ιδιοκτησίας, αποτελούν ζωντανό κομμάτι από τη ζωή τους με έντονο το στοιχείο των αναμνήσεων και της διαδοχής των γενεών.

41. Πρόκειται για τη συλλογική δράση και ζωή, καθώς και τις συλλογικές ευαισθησίες, ιδιαίτερα των προσφύγων, αλλά και γενικότερα των λαϊκών στρωμάτων και των ανθρώπων της ελληνικής παραδοσιακής κοινότητας, που με την εμφάνιση της καταναλωτικής κοινωνίας τουλάχιστον θα δοκιμαστούν, αλλά θα προσπαθήσουν να επιβιώσουν. Βλ. Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής*, ό.π., σ. 149, 235-236, της ίδιας, *The Mediterranean city in transition*, ό.π., σ. 261· (Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης μιλάει στο «Δ»), «Έχουν χαθεί οι συλλογικότητες», *Το Δέντρο*, τεύχ. 79-80, ό.π. (παρ. 8), σ. 15, 17.

42. Θυμίζει το μοντερισμό της ελπίδας και της αγωνιστικότητας στον Τσέχοφ. Βλ. John Gassner, «Η ισορροπία του Τσέχοφ», *Θεατρικά Τετράδια*, ό.π. (παρ. 24), σ. 29, 32.

43. Βλ. Θόδωρος Γραμματάς, *Δοκίμια θεατρολογίας*, Επικαιρότητα, Αθήνα, 1990, σ. 128-129.

44. Βλ. Πούχνερ, *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέκδικτα*, ό.π. (βλ. παρ. 3), σ. 412-413, 416· Πεφάνης, ό.π. (παρ. 7), σ. 146.

45. Βλ. Γεωργουσόπουλος, «Το στημόνι και το υφάδι στο έργο του Καμπανέλλη», Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Α', Κέδρος, Αθήνα, 1978, σ. 11· Ι.Κ., «Σημείωμα για την παράσταση στο Θέατρο Τέχνης. 1957-58», Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, ό.π., σ. 91-92.

## Βιβλιογραφία

- Βαμβέλης, Γ. (1994). *Η αυλή περνά από μέσα*. Ιάκωβος Καμπανέλλης (αφιέρωμα σε συνεργασία με το Θέατρο Στοά, 1-3 Νοεμβρίου 1993, Θέατρο Στοά). Δήμος Ζωγράφου: Πνευματικό Κέντρο, 17-19.
- Βογιάζος, Α. (1989). «Από το Στοιχείο του δάσους στον Θείο Βάνια» Άντον Πάβλοβιτς Τσέχοφ *Ο θεός Βάνιας*. Η νέα Σκηνή, Αθήνα: εκδόσεις Άγρα, 81-116.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1978). «Το στημόνι και το υφάδι στο έργο του Καμπανέλλη». Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Α', Αθήνα: Κέδρος, 9-14.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1990). «Χαρακτήρες και ρόλοι του ελληνικού θεάτρου» (Μια συζήτηση με τον Κ. Γεωργουσόπουλο). *Εκκύκλημα*, 24, 32-36.
- Γεωργουσόπουλος, Κ. (1993). «Η ελληνική τραγωδία: ο διαχωρισμός του βίου από τον πολιτισμό». *Το Δέντρο*, τ. 79-80, 59-63.
- Γουνελάς, Χ.-Δ. (1984). *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία, 1897-1912*. Αθήνα: Κέδρος.
- Γραμματάς, Θ. (1990). *Δοκίμια θεατρολογίας*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Διαμαντάκου, Κ. (1995). Ο χώρος μιας τριλογίας: «Έβδομη μέρα της δημιουργίας», «Η αυλή των θαυμάτων», «Η ηλικία της νύχτας». *Δρώμενα*, 14, 41-46.
- Ζουράρις, Κ. (1993). «Χάθηκε η ισορροπία υψηλού και πτωτικού» (Ο Κώστας Ζουράρις συνομιλεί με το «Δ»). *Το Δέντρο*, τ. 79-80, 119-123.

- Gassner, J. (1996). Η ισορροπία του Τσέχοφ. *Θεατρικά Τετράδια*, 30, 29-32.
- Ηλιάδη, Μ. (1987). Η ελληνική δραματουργία Μια προσπάθεια προσέγγισης. *Επιστημονική Σκέψη*, 34, 67-76.
- Καβουριάρης, Μ. (1982). Ερμηνευτικό σχήμα για την ανάλυση της φτώχειας στην Ελλάδα. *Ο Πολίτης*, τ. 50-51, 40-45.
- Καμπανέλλης, Ι. (1978). Σημείωμα για την παράσταση στο Θέατρο Τέχνης. 1957-58. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο*, τόμος Α', Αθήνα: Κέδρος, 91-92.
- Καμπανέλλης, Ι. (1993). Έχουν χαθεί οι συλλογικότητες (Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης μιλάει στο «Δ»). *Το Δέντρο*, τ. 79-80, 14-19.
- Καμπανέλλης, Ι. (2001). Συνέντευξη στην εφ. *Απογευματινή*, 35.
- Λεοντίδου, Λ. (1989). *Πόλεις της σιωπής. Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909-1940*. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ.
- Leontidou, L (1989). *The Mediterranean city in transition. Social change and urban development*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mavromoustakos, P. (1987). *Espace dramatique-espace scénique dans le théâtre néohellénique contemporain*. Thèse de 3ème cycle. Paris III.
- Μαυρομούστακος, Π. (1990). Απόπειρα κωδικοποίησης ενός θεάτρου της καθημερινής ζωής. *Εκκύκλημα*, 24, 53-55.
- Μαυρομούστακος, Π. (1994). *Η αιώνια αυλή. Ιάκωβος Καμπανέλλης* (αφιέρωμα σε συνεργασία με το Θέατρο Στοά, 1-3 Νοεμβρίου 1993, Θέατρο Στοά). Δήμος Ζωγράφου: Πνευματικό Κέντρο, 53-58.
- Μαυρομούστακος, Π. (1997-1998). *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, το Θέατρο Τέχνης και το θαύμα της αυλής. Ιάκωβον Καμπανέλλη Μια συνάντηση κάποιον άλλου*. Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν, 24-34.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χ. (2000). *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μπουτάρης, Γ. (1993). Επιχειρηματική δραστηριότητα και πολιτιστική παράδοση (Ο Γιάννης Μπουτάρης μιλάει στο «Δ»). *Το Δέντρο*, τ. 79-80, 100-103.
- Παλαμά, Κ. (χ.χ.). Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου, *Άπαντα*. «Αξιός».
- Pavis, P. (1984, 1985). *Commentaires. Tchekhov, La Mouette*. Paris: Actes Sud, Librairie Générale Française, 97-154.
- Pavis, P. (1988). *Commentaires. Tchekhov, La Cerisaie, Comédie en quatre actes*. Paris: Librairie Générale Française, 87-152.
- Πεφάνης, Γ.Π. (2000). *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*. Αθήνα: Κέδρος.
- Πιζάνιας, Π. (1993). *Οι φτωχοί των πόλεων. Η τεχνογνωσία της επιβίωσης στην Ελλάδα το μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Pitcher, H. (1996). Το σχήμα του τσεχοφικού έργου, *Θεατρικά Τετράδια*, 30, 13-17.
- Πλωρίτης, Μ. (1995). Δεν έχει πλοίο... Το ιλαρόδραμα του Βυσσινόκηπου. Άντον Τσέχοφ, *Ο Βυσσινόκηπος, Κωμωδία σε τέσσερις Πράξεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 11-18.
- Πούχγερ, Β. (1984). *Ευρωπαϊκή θεατρολογία. Ένδεκα Μελετήματα*. Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.
- Πούχγερ, Β. (1988). *Ελληνική θεατρολογία, δώδεκα μελετήματα*. Αθήνα: Εταιρεία

- Θεάτρου Κρήτης.
- Πούχγερ, Β. (1990). Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μια προσέγγιση. *Εκκύκλημα*, 24, 40-46.
- Πούχγερ, Β. (1995). *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέκδικτα. Πέντε μελετήματα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Ρήγος, Α. (1988). *Η Β' Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935. Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Σονιέ, Μ. (1993). Η πολιτιστική κόπωση είχε αρχίσει από την δεκαετία του '50 (Ο Τ. Γουδέλης συνομιλεί με τον νεοελληνιστή Μισέλ Σονιέ). *Το Δέντρο*, τ. 79-80, 124-130.
- Τερζάκης, Α. (1996). Χαρακτηριστικά του τσεχοφικού θεάτρου. *Θεατρικά Τετράδια*, 30, 9-12.
- Τσέχωφ, Α. (1995). *Ο Βυσσινόκηπος, Κωμωδία σε τέσσερις Πράξεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Φίλιας, Β.Ι. (1991). *Δεκατέσσερα δοκίμια Κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Μπουκουμάνη.
- Φίσερ, Ε. (1984). *Η αναγκαιότητα της Τέχνης*. Αθήνα: Θεμέλιο.