

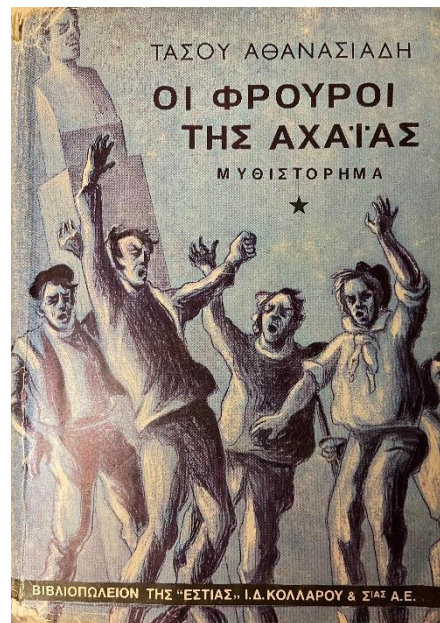


ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
«Ελληνικό και Παγκόσμιο θέατρο. Δραματοουργία, Παράσταση, εκπαίδευση»
Κατεύθυνση: Δραματοουργία-Παράσταση

Οι Φρουροί της Αχαΐας

Μια απόπειρα διασκευής για το θέατρο



Γιώργος Τάτσης

A.M : 7568012100084

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Θεοδούλη Αλεξιάδου

Μέλη επιτροπής: Μιχαέλα Αντωνίου, Αλεξάνδρα Βουτζουράκη

Πίνακας περιεχομένων

Ευχαριστίες.....	5
Εισαγωγή.....	6

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ – Η διασκευή

1. Μια αδρομερής ιστορική αναδρομή.....	8
2. Οι αποδέκτες της διασκευής και η μνήμη.....	13
3. Θεατρικότητα.....	16
4. Κάποιοι ορισμοί της διασκευής.....	17
5. Υπέρμαχοι και πολέμιοι της διασκευής και η πιστότητα στην αρχική πηγή..	21
6. Οι διασκευές, η κριτική και το κοινό.....	25
7. Διαδικασία διασκευής.....	28

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ - Μια επισκόπηση στο έργο του Τάσου Αθανασιάδη με βάση το μυθιστόρημα «Οι Φρουροί της Αχαΐας».....

1. Μια τοιχογραφία της κοινωνίας.....	38
2. Ο Αθανασιάδης και ο Φώτος Πολίτης.....	43
3. Ποιοι είναι οι «Φρουροί της Αχαΐας»;.....	48
4. Ο Αθανασιάδης και η γενιά του '30.....	51
5. Επιρροές από την ευρωπαϊκή λογοτεχνία.....	56
6. Το οικογενειακό μυθιστόρημα.....	59

7. Οι βασικοί χαρακτήρες των <i>Φρουρών της Αχαΐας</i>	62
8. Ο Έρωτας και η Τρίτη διάσταση.....	67
9. Ο Ντοστογιέφσκι στο πρόσωπο του Μάριου Δροσινού.....	72

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ - Οι Φρουροί της Αχαΐας on stage το 2024

1. 1970 και 2024. Η Ελλάδα σε κρίση.....	75
1α. Πολιτική αστάθεια και «δαιμονοποίηση» της άλλης πλευράς.....	75
1β. «Έλληνες», μια παράξενη ιδιοσυγκρασία.....	81
2. Ο Αθανασιάδης για πρώτη φορά στο θέατρο	83
3. Μέθοδος εργασίας.....	84
3α. Χωρισμός του μυθιστορήματος σε ενότητες.....	85
3β. Συμπύκνωση μεγάλου αριθμού σελίδων σε μια σκηνή.....	86
3γ. Σύνθεση διαφορετικών επεισοδίων σε ένα.....	94
3δ. Επιλογή των επεισοδίων που θα συμπεριλάβουμε στη διασκευή.....	100
3ε. Θεατρική εταιρία παραγωγής και οικονομία.....	107
3στ'. Περιορισμός του αριθμού των τοποθεσιών.....	108
3ζ. Περιορισμός των προσώπων.....	113
3η. Τροποποίηση των διαλόγων του μυθιστορήματος και δημιουργία νέων.....	137
Επίλογος	143

Βιβλιογραφία.....145

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας, νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω θερμά την κυρία Θεοδούλη Αλεξιάδου για την πολύτιμη στήριξή της καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του εγχειρήματος. Αρχικά, το ειλικρινές ενδιαφέρον που έδειξε για το θέμα που επέλεξα υπήρξε καθοριστικό, ενώ η βαθιά της γνώση τόσο στο επιστημονικό πεδίο της φιλολογίας όσο και της θεατρολογίας, μού έδωσε ουσιαστική και εύστοχη καθοδήγηση. Επιπροσθέτως, τα χρήσιμα εργαλεία που μου παρείχε, καθώς και οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις προς τις οποίες με κατεύθυνε, διευκόλυναν την εκπόνηση της εργασίας, ενισχύοντας την οργάνωση και τη σαφήνειά της. Η αδιάκοπη υποστήριξή της σε κάθε βήμα της διαδικασίας υπήρξε για μένα πολύτιμη, ιδιαίτερα δεδομένης της πολυπλοκότητας του εγχειρήματος, το οποίο συνδυάζει θεωρητική ανάλυση με πρακτική εφαρμογή. Η συνολική στάση της υπήρξε καθοριστική, εμπνέοντας και ενθαρρύνοντάς με καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας. Για όλους αυτούς τους λόγους, νιώθω την ανάγκη να της εκφράσω την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη.

Εισαγωγή

Στις μέρες μας, οι διασκευές κατακλύζουν το καλλιτεχνικό σκηνικό. Διασκευές μιας πρωτότυπης πηγής, όπως, για παράδειγμα, ένα μυθιστόρημα ή ένα αφήγημα, για το θέατρο, την τηλεόραση, τον κινηματογράφο. Αυτό το φαινόμενο παρατηρείται σε όλον τον δυτικό κόσμο, συμπεριλαμβανομένης βεβαίως και της Ελλάδας. Πρόκειται για αφήγηση ιστοριών, οι οποίες τροποποιούνται, ανάλογα με το μέσο, και αναπαράγονται, με διαφορετικό τρόπο. Πρόκειται για νέες ιστορίες που γεννιούνται από παλιότερες, και αυτές με τη σειρά τους δημιουργούν νέες, μεταγραμμένες σε έναν νέο γλωσσικό κώδικα.¹

Η διαδικασία της μετατροπής ενός γλωσσικού κώδικα σε έναν άλλον είναι συνήθης και διαδεδομένη μέσα στον χρόνο, από τα αρχαία χρόνια μέχρι και σήμερα, παίρνοντας ωστόσο διαφορετικές μορφές. Πρωταρχικός σκοπός αυτής της διαδικασίας ήταν η απήχηση του πρωτόλειου υλικού, γραπτού ή και προφορικού, παλιότερων ή και σύγχρονων εποχών, σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων και η μεταλαμπάδευσή τους από γενιά σε γενιά. Με λίγα λόγια, η επικοινωνία του πρωταρχικού έργου σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερο φάσμα ακροατών, θεατών και αναγνωστών. Ανεξαρτήτως του κινήτρου, η μετατροπή αυτή είναι μια πράξη οικειοποίησης ή διάσωσης του παρελθόντος, η οποία αρχικά ερμηνεύει το πρωτεύον υλικό και στη συνέχεια, βάσει αυτού, δημιουργεί κάτι καινούργιο².

Βασικό αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι η θεατρική διασκευή του μυθιστορήματος *οι Φρουροί της Αχαΐας* του Τάσου Αθανασιάδη. Αρχικά εξετάζεται ο ορισμός της διασκευής ως λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό φαινόμενο, με ιδιαίτερη

¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Εκδόσεις Routledge, Αμπινγκτον 2013, σ. 2.

² Ο.π., σ. 20.

έμφαση στη λειτουργία και την εξέλιξή της στον ελληνικό χώρο κατά τον 20ό και 21ο αιώνα. Στη συνέχεια, αναλύεται το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, μέσα από το πρίσμα των πνευματικών και αισθητικών επιρροών που διαμόρφωσαν τη συγγραφική προσωπικότητα του Τάσου Αθανασιάδη και κατ' επέκταση το έργο του. Τέλος, διερευνώνται οι παράγοντες που καθιστούν το συγκεκριμένο μυθιστόρημα επίκαιρο το 2024, ενώ περιγράφεται αναλυτικά η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για τη μετατροπή του σε θεατρικό κείμενο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η διασκευή

1. Μια αδρομερής ιστορική αναδρομή

Η μετατροπή κειμένων, γραπτών αλλά και προφορικών, από έναν γλωσσικό κώδικα σε έναν άλλον συναντάται από τα πρώτα χρόνια της ανθρώπινης ιστορίας, σύμφωνα με ποικίλες έρευνες. Με αφετηρία το ομηρικό ζήτημα, ο Freidrich August Wolf, στο έργο του *Prolegomena ad Homerum*, υποστήριξε πως το ομηρικό έπος δεν ήταν ένα οργανικό σύνολο, αλλά δημιουργήθηκε κλιμακωτά. Όπως υποστηρίζει, τα δύο ποιήματα, η *Ιλιάδα* και η *Οδύσσεια*, χρονολογούνται σε μια εποχή που η γραφή δεν ήταν γνωστή, επομένως η καταγραφή τους είναι αποτέλεσμα σύνθεσης και συγγραφής αποσπασμάτων μιας προφορικής παράδοσης, προσαρμοσμένη στην εποχή. Μεταγενέστερες έρευνες θεώρησαν την *Ιλιάδα* ως μια ανάπτυξη ενός ήδη υπάρχοντος μακρού ποιήματος, ενός είδους *Αχιλλήϊδος*, που στη συνέχεια δέχτηκε και άλλες προσθήκες.³

Το 1893, ο Eduard Meyer, στο έργο του *Geschichte des Altertums*, συνοψίζοντας την έρευνα του 19^{ου} αιώνα πάνω σε αυτό το ζήτημα, κατέληξε πως τα ομηρικά έπη δεν ήταν ούτε το έργο ενός μόνο καλλιτέχνη, του Ομήρου, αλλά ούτε μια απλή συγκέντρωση αποσπασμάτων της προφορικής ποιητικής παράδοσης. Κατά τον Meyer, τα έπη οφείλουν την υπόστασή τους στην υπεραϊωνόβια δραστηριότητα των αοιδών.⁴ Η τέχνη του αοιδού έγκειτο, όχι μόνο στη γνώση των επιμέρους ιστοριών και μύθων, αλλά κυρίως στην ικανότητά του να τις συνθέτει και να τις διασκευάζει. Το βασικό

³ Suzanne Saïd , Monique Trédé , Alain Le Boulluec, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, Επιστημονική επιμέλεια Γεωργία Ξανθάκη Καραμάνου, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2001, σσ. 18-20.

⁴ Ο.π., σ. 20.

χαρακτηριστικό στην εκάστοτε προφορική εκτέλεση του αοιδού, ήταν η προσαρμογή του αρχικού κορμού στην κάθε περίπτωση. Μπορεί η δομή και η υπόθεση της ιστορίας να παρέμενε ίδια, αλλά η ευφυΐα του αοιδού έγκειτο στην ικανότητα επέκτασής της ή και έμφασης σε ορισμένα σημεία, ανάλογα με το μέρος και το ακροατήριο.⁵Εν κατακλείδι, επρόκειτο για μια μυθική και ιστορική προφορική παράδοση, η οποία διατηρούνταν και αναπτυσσόταν, μέσα στους αιώνες, χάρη στην ικανότητα κάποιων ανθρώπων να τη μεταφέρουν από γενιά σε γενιά, προσαρμοσμένη, ανάλογα με την κοινότητα, το χρόνο, τον τόπο και τις εκάστοτε συνθήκες.

Στο ίδιο μοτίβο, η δραματική ποίηση, οι τραγωδίες, σύμφωνα με τον Jonathan Herington, είναι η συνέχεια της ποίησης των αοιδών και των ραψωδών. Οι τραγικοί αγώνες είναι η προέκταση των ποιητικών αγώνων, που ανάγονται στον 8^ο αιώνα π.Χ. Με τον χορό και τους ηθοποιούς, η τραγωδία συνδυάζει τη χορική λυρική με την επική ποίηση. Τον ρόλο των ραψωδών, στο δραματικό είδος, έχουν οι ηθοποιοί, οι οποίοι απαγγέλουν χωρία του κειμένου σε ευθύ λόγο.⁶ Αλλά το στοιχείο που μας αφορά περισσότερο είναι το δραματικό κείμενο. Κατά κανόνα, οι τραγικοί ποιητές χρησιμοποιούσαν ήδη υπάρχοντες μύθους και τους παράλλασαν, ανάλογα με τα πολιτικά ζητήματα που ήθελαν να θίξουν, καθώς το θέατρο και οι δραματικοί αγώνες ήταν άμεσα συνυφασμένοι με την πολιτική ζωή της Αθήνας και τη φύση του ανθρώπου, όχι ως ιδιώτη, αλλά ως πολίτη, μέρους ενός κοινωνικού συνόλου.⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί, λόγου χάρη, η τραγωδία *Ευμενίδες* του Αισχύλου. Ο ποιητής, με το τρίτο μέρος της τριλογίας *Ορέστεια*, επιδιώκει να χρησιμοποιήσει τον ήδη γνωστό μύθο της καταδίωξης του Ορέστη, να δημιουργήσει ένα νέο μύθο με κεντρικό θέμα «το

⁵ Mark.W. Edwards, *Όμηρος, ο ποιητής της Ιλιάδος*, μτφ. Βάιος Λιαπής, Νικόλαος Μπεζαντάκος, Εκδόσεις Α.Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001, σ. 35.

⁶ Suzanne Saïd, Monique Trédé, Alain Le Boulluec, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, σσ. 164-165.

⁷Ο.π., σ. 167

πρώτο δικαστήριο στην Οικουμένη» και να μεταφέρει την κεντρική δράση καθώς και τη λύση του δράματος στην Αθήνα, με σκοπό να δοξάσει την πόλη και να μιλήσει για τις αρμοδιότητες της Βουλής του Αρείου Πάγου, όσον αφορά στις υποθέσεις ανθρωποκτονίας.⁸ Σε μια πιο μεγάλη κλίμακα όμως τον απασχολεί να θίξει τα φλέγοντα θέματα εξωτερικής και εσωτερικής πολιτικής της πόλης.⁹ Έτσι, το δραματικό κείμενο, αντλώντας από τη μυθική παράδοση, διαμορφώνεται, με σκοπό να έχει αναφορές στα ζητήματα που αφορούν, στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, την πόλη.

Αλλά και στη μεταγενέστερη ελληνική ιστορία συναντάμε αυτήν την πρακτική στα ακριτικά τραγούδια και το έπος του Διγενή Ακρίτα. Χρονολογούνται, σύμφωνα με έρευνες, στον 10ο και 11ο αιώνα, στη μάχη του Ματζικέρτ το 1070, όταν οι Σελτζούκοι εκτόπιζαν τους Βυζαντινούς από τα ανατολικά σύνορα της αυτοκρατορίας, καθώς και στα χρόνια της ακμής της Μακεδονικής δυναστείας, γεμάτα αέναους πολέμους. Σε μια τόσο ταραγμένη περίοδο υπήρχε ο σπόρος για να καλλιεργηθεί και να αναπτυχθεί το δημοτικό τραγούδι του ακριτικού κύκλου. Πολλές μελέτες έχουν γίνει για την προέλευση του έπους του Διγενή Ακρίτα, οι οποίες έχουν καταλήξει, ως τώρα, στο συμπέρασμα πως πριν από το έπος υπήρχε ήδη ένας κύκλος ακριτικών τραγουδιών που συνετέλεσαν καταλυτικά στη δημιουργία του. Το έπος όμως, με τη σειρά του δημιούργησε ένα νέο κύκλο τραγουδιών που μνημονεύουν τον ήρωα Διγενή. Το μόνο σίγουρο είναι πως η διάδοση του έπους, αλλά και της προγενέστερης ή μεταγενέστερης ποιητικής παραγωγής, ανά τους αιώνες, οφείλεται στην ευχέρεια διάφορων διασκευαστών, που ενσωμάτωναν στον ήδη γνωστό κορμό, στοιχεία της δημοτικής

⁸ Alan H. Sommerstein, *Αισχύλου Ευμενίδες*, μτφ. Γεωργαντζόγλου Νικόλαος, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2013, σσ. 26-27.

⁹ Alan H. Sommerstein, *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, μτφ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Gutenberg, Αθήνα 2017, σσ.439-447.

ποίησης της εποχής τους. Επομένως διαμορφωνόταν μια παράδοση, η οποία χάρη στη συμβολή των εκάστοτε διασκευαστών, έφτασε ως τις μέρες μας.¹⁰

Από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και έπειτα, η διαμόρφωση μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας, από τη μια πλευρά, και η αφομοίωση των ευρωπαϊκών επιρροών, από την άλλη, υπήρξαν καταλύτες στην ανάπτυξη της δραματοποιημένης λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, η δραματοποίηση των παραλογών και των δημοτικών τραγουδιών αποτελεί έναν από τους χαρακτηριστικούς πυλώνες της νεοελληνικής δραματουργίας, βασισμένης στο «γηγενές» στοιχείο.¹¹ Εδώ όμως η παράδοση, τα ήθη και τα έθιμα συνομιλούν με επίκαιρα ζητήματα του ελληνισμού, όπως το γλωσσικό ζήτημα, η ενότητα της ελληνικής φυλής, καθώς και ο εθνικός και κοινωνικός προσανατολισμός της αστικής τάξης των πολιτών.¹² Την ίδια περίοδο παρατηρούνται και οι πρώτες διασκευές μυθιστορημάτων και δεν είναι τυχαίο πως τότε κάνει την εμφάνισή του στα θεατρικά πράγματα και ο όρος «δράμα». Ως «δράμα» εννοούταν η μεταφορά μυθιστορημάτων στο θέατρο, κυρίως γαλλικής και ιταλικής προέλευσης τότε.¹³

Στις αρχές του 20ού αιώνα και, κυρίως, στον μεσοπόλεμο, η ρωσική λογοτεχνία παίρνει τη θέση της στην ελληνική δραματουργία. Έργα των Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι και Λέοντος Τολστόι διασκευάζονται και παρουσιάζονται στις αθηναϊκές σκηνές από τη Μαρίκα Κοτοπούλη, την Κυβέλη, τον Αιμίλιο Βεάκη και την Ελένη Χαλκούση.¹⁴

¹⁰ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, σσ. 28-30.

¹¹ Θεόδωρος Γραμματάς, *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*, Εξάντας, Αθήνα 2011, σσ. 259-260.

¹² Ο.π., σ. 367.

¹³ Βάλτερ Πούχνερ, *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες: Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Σειρά «Θεατρικοί τόποι», Παπαζήσης, Αθήνα 2006, σσ. 21-22.

¹⁴ Κωνσταντίνος Κυριάκος, «[Παραστάσεις Ρωσικών έργων στην ελληνική σκηνή]», στο Νικηφόρος Παναγιώτου, Έφη Βαφειάδη (επιμ), *Ζητήματα Ιστορίας του νεοελληνικού Θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 219-221.

Μια χαρακτηριστική μορφή του 20ού αιώνα, στον χώρο της διασκευής, ήταν ο Γρηγόριος Ξενόπουλος. Ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς εκπροσώπους της μετάβασης από το ηθογραφικό διήγημα στο αστικό μυθιστόρημα¹⁵, διασκεύασε έργα ξένων συγγραφέων αλλά και δικά του για το θέατρο, τα οποία, σε αρκετές περιπτώσεις, γνώρισαν μεγάλη επιτυχία. Σημαντικός δραματουργός της εποχής εκείνης είναι επίσης ο Παντελής Χορν, ο οποίος διασκευάζει για το θέατρο την *Κερένια κούκλα* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου.¹⁶ Στη μεταπολεμική περίοδο τα εμβληματικότερα μυθιστορήματα του Νίκου Καζαντζάκη θα διασκευαστούν, για να παρουσιαστούν από το «Λαϊκό Ελληνικό Θέατρο» του Μάνου Κατράκη, ένα θέατρο με βασικό πυρήνα ρεπερτορίου την ελληνική ποίηση και πεζογραφία.¹⁷

Από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα έως και τις μέρες μας η θεατρική παραγωγή που βασίζεται στη λογοτεχνία έχει αυξηθεί ραγδαία στη δυτική Ευρώπη και ειδικότερα στην Ελλάδα. Σημαντικοί προδρομικοί σταθμοί στην Ελλάδα υπήρξαν οι *Μορφές από το έργο του Βιζυηνού* το 1993, σε σκηνοθεσία Δήμου Αβδελιώδη-Μίρκας Γεμεντζάκη, με την Άννα Κοκκίνου και *Η Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη, σε δραματουργική επεξεργασία και σκηνοθεσία του Σωτήρη Χατζάκη το 1998, με πρωταγωνίστρια τη Λυδία Κονιόρδου. Από τότε δημιουργείται μια νέα τάση στο ελληνικό θέατρο, όπου δεν κυριαρχεί πλέον ο δραματικός αλλά ο αφηγηματικός λόγος, κατάλληλα επεξεργασμένος και εκτελεσμένος από τους ηθοποιούς. Από το 2000 και μετά, η

¹⁵ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, σ. 214.

¹⁶ Βάλτερ Πούχνερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, εκδόσεις Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 17

¹⁷ Κωνσταντίνος Κυριάκος, «Ελληνική λογοτεχνία και θέατρο : διασκευές και μέθοδοι», Η Αυγή, 10/03/2012 : http://avgι-anagnoseis.blogspot.com/2012/03/blog-post_8861.html

δραματοποιημένη λογοτεχνία αποτελεί το πρωτεύον εγχείρημα των θεατρικών σκηνών, καθώς γίνεται ενός είδους μόδα και ταυτόχρονα εξαργυρώνεται και εισπρακτικά. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε το *Τρίτο Στεφάνι* του Κώστα Ταχτσή, που διασκευάστηκε από τον Σταμάτη Φασουλή και τον Θανάση Νιάρχο και ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο την περίοδο 2009-2010, σε σκηνοθεσία του πρώτου και στο θέατρο Παλλάς, μερικά χρόνια αργότερα, το 2021, σε διασκευή Κωνσταντίνου Μαρκουλάκη και Νίκου Μανουσάκη, σε σκηνοθεσία του πρώτου. Το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, επιπλέον, το 1995, είχε διασκευαστεί και σκηνοθετηθεί από το Γιάννη Δαλιανίδη για τηλεοπτική σειρά στον ANT1 τη σεζόν 1995-1996.

2. Οι αποδέκτες της διασκευής και η μνήμη

Μέσω αυτής της αδρομερούς αναδρομής, συνάγουμε το συμπέρασμα πως πάντα κάποιος, από τον αιετό στην αρχαιότητα έως και τον επαγγελματία διασκευαστή στις μέρες μας, είχε τον ρόλο να επικοινωνεί, μέσω μιας γλωσσικής προσαρμογής, τα στοιχεία μιας αρχικής πνευματικής ή καλλιτεχνικής πηγής στο ευρύ κοινό. Βασικός σκοπός ήταν αφ' ενός τα στοιχεία της αρχικής πηγής να γίνουν όσο το δυνατόν πιο κατανοητά στο κοινό και αφ' ετέρου να βρουν τη σύνδεση είτε με τις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες κάθε εποχής, είτε με στοιχεία, που αφορούν την παράδοση του κοινού στο οποίο απευθύνονται. Πιο συγκεκριμένα, ο τελικός αποδέκτης θα πρέπει να βρει κοινά σημεία αναφοράς με το προϊόν της διασκευής, ώστε να το κατανοήσει και να συνδεθεί πνευματικά και εμπειρικά μαζί του.¹⁸

Οι διασκευές που έχουν γίνει τα τελευταία χρόνια, με πρωτότυπη πηγή το μυθιστόρημα, για το θέατρο, την τηλεόραση και το σινεμά, έχουν ως στόχο την

¹⁸ Julie Sanders, *Adaptation and appropriation*, Εκδόσεις Routledge, Νέα Υόρκη 2016, σ. 22-23.

ανταπόκριση όσο το δυνατόν μεγαλύτερου αριθμού θεατών. Και αυτό, διότι ο αριθμός των θεατών είναι συνήθως μεγαλύτερος από εκείνον των αναγνωστών. Πολλές φορές μάλιστα, στις διασκευές, σκοπίμως αλλάζει ο φυσικός τόπος και χρόνος του μυθιστορήματος, για να αφορά πιο άμεσα το κοινό της εκάστοτε εποχής και γεωγραφικής περιοχής.¹⁹ Ένα βασικό και κοινό χαρακτηριστικό ενός μυθιστορήματος και μιας διασκευής του για το θέατρο είναι το «παρελθόν». Μια μνήμη συνδυασμένη με τα σύγχρονα πνευματικά ρεύματα και τις υπάρχουσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Ο T.S Eliot υποστηρίζει πως υπάρχει οργανική αλληλεξάρτηση παρόντος και παρελθόντος και θεωρεί πως η παράδοση είναι ένα σύστημα με εσωτερική δυναμική, αλλά και υπό διαρκή ανασυγκρότηση σε συνάφεια με το τώρα.²⁰ Ο Γιώργος Θεοτοκάς και ο Γιώργος Σεφέρης, χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι της γενιάς του '30, ενστερνίζονται την άποψη αυτή και προκρίνουν τον γόνιμο διάλογο του παρελθόντος με τις νέες τάσεις. Ο Θεοτοκάς μάλιστα, θεωρεί αυτή τη σχέση βασικό δομικό συστατικό για τη δημιουργία ενός νέου εθνικού χαρακτήρα των Ελλήνων.²¹

Ο Michel Corvin επισημαίνει την οργανική σχέση της μνήμης και της δράσης. Χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα ως τον χώρο της μνήμης και των τετελεσμένων γεγονότων, τα οποία όμως την ίδια στιγμή χαράσσουν το παρόν με τα σημάδια που αφήνουν. Ενώ, από την άλλη, χαρακτηρίζει το θέατρο ως το όχημα του παρόντος, του «πράττειν» και του «πράττειν δια του λόγου». Το «πράττειν» συναντάται και στο μυθιστόρημα, αλλά το αποτύπωμα του στο θέατρο είναι διαφορετικό και πιο περίπλοκο, είναι «η απόρροια μιας μακράς ωρίμανσης, όπου ο χρόνος, σαν απήχηση του παρελθόντος στο παρόν βαραίνει με όλο του το βάρος». Η μνήμη παίζει καθοριστικό

¹⁹ Ο.π., σ. 25.

²⁰ Harriet Davidson, *T. S. Eliot, edited and introduced by Harriet Davidson*, Longman, Νέα Υόρκη 1999, σσ. 25-26.

²¹ Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2012, σ. 38.

ρόλο στη σημερινή δραματολογία. Ο Corvin επισημαίνει εύστοχα μια νέα διάσταση του χρόνου, ενός παράδοξου χρόνου, που λαμβάνει χώρα στο εδώ και το τώρα και ταρακουνά σκηνή και πλατεία, λέγοντας πως: «το κείμενο του σύγχρονου θεάτρου συγκεντρώνει σε ένα μόνο σώμα, το σώμα του ηθοποιού, τον χρόνο και τον χώρο, αλλά τον χώρο εφεξής με την έννοια του υπηρέτη του χρόνου. Το μυθιστόρημα παραμένει η γραφή της μνήμης, ενώ το θέατρο είναι μια μνήμη που μιλά στον εαυτό της και η οποία, λόγω της σκηνικής εκφώνησης εντάσσεται πάντα στο παρόν».²²

Σε σχέση με το παρελθόν, το θέατρο περικλείει έναν πεπερασμένο χρόνο, στον οποίο φυλάσσονται όλες οι μνήμες και μορφές του παρελθόντος. Η ανάμνηση αυτών αποτελεί δομικό στοιχείο της θεατρικής γραφής. Μέσα από αυτό το τέχνασμα ισορροπίας μεταξύ του παρόντος και του παρελθόντος, του εδώ και του εκεί, του μέσα και του έξω, η ανάμνηση καθίσταται σημαντικός φορέας θεατρικότητας.²³

Από την εποχή λοιπόν των ομηρικών επών έως και σήμερα η μεταγραφή παλιότερων πηγών στο «εδώ και το τώρα» παραμένει πάντα επίκαιρη και προσφέρει τέρψη σε επιτελεστές και κοινό. Ως αποτέλεσμα, οι συγγραφείς και οι σκηνοθέτες στις μέρες μας γοητεύονται από έργα του παρελθόντος και, μέσω των διασκευών αυτών των έργων, δημιουργούν μια δυναμική και ξεχωριστή επικοινωνία με το κοινό. Μια σχέση που προκαλεί αμφίδρομη ευχαρίστηση και προέρχεται από «το παράδοξο της συνωμοσίας ηθοποιών και κοινού με βάση το *déjà vu*, επαναπροσδιορίζοντας το προηγούμενο μέσα από το νέο».²⁴ Για αυτή την τέρψη είχε μιλήσει πρώτος ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*,

²² Michel Corvin, «Roman et Théâtre», *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Bordas, Παρίσι 1991, σσ. 719-720 και Αφροδίτη Σιβετιδίου, *Το Σύγχρονο Δράμα: Ο Λόγος Της Σιωπής*, University Studio Press, Αθήνα 2013, σσ. 83-84..

²³Ο.π., σ. 42.

²⁴ Αφροδίτη Σιβετιδίου, «Μεταγραφή και μοντερνικότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματολογία», στο *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, αφιερωμένου στο Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2010, σ. 171.

όσον αφορά στο θέατρο, το οποίο συνδέει τη μιμητική δραστηριότητα με την ευχαρίστηση: *«Από την παιδική τους ηλικία οι άνθρωποι, έχουν μέσα στη φύση τους, την τάση να αναπαριστούν και την τάση να τέρπονται στις αναπαραστάσεις»*. Και αυτή η ευχαρίστηση συνδέεται και με την κάθαρση του θεατή, καθώς κατά τη διάρκεια της παράστασης ο θεατής βιώνει μια αποστασιοποίηση, γνωρίζοντας πως αυτό που παρακολουθεί δεν είναι κάτι πραγματικό, αλλά προϊόν φαντασίας: *«Ευχαριστιόμαστε να βλέπουμε τις πιο τρομερές εικόνες που η θέασή τους στη ζωή μας είναι οδυνηρή»*.²⁵ Πρόκειται για ένα οξύμωρο σχήμα ταυτόχρονης ταύτισης και αποστασιοποίησης του θεατή από τα δρώμενα, που προκύπτει από τα συναισθήματα ελέους και φόβου, που του προσφέρουν μια κατευναστική κάθαρση. Τέλος, ο θεωρητικός/φιλόσοφος τονίζει την υπεροχή της τραγωδίας έναντι του έπους για δύο λόγους. Ο πρώτος είναι η ευχαρίστηση που προκαλεί το σκηνικό θέαμα, με τα σκηνικά και τη μουσική και με όσα βλέπει ο θεατής να διαδραματίζονται ζωντανά μπροστά του, και ο δεύτερος το πλεονέκτημα της τραγωδίας να συνοψίζει την υπόθεση και την πλοκή σε περιορισμένη έκταση, σε σχέση με το έπος, με το επιχείρημα πως ένα έργο σύντομο ευχαριστεί περισσότερο από ένα μακροσκελές.²⁶

3. Θεατρικότητα

Ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύεται ένα κείμενο στη σκηνή, είτε με λόγια είτε χωρίς, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «θεατρικότητα». Αυτός ο όρος εισάγεται στη θεωρία της λογοτεχνίας από τον Roland Barthes στον πρόλογό του για το θέατρο του Baudelaire το 1954. Πιο συγκεκριμένα γράφει: *«Είναι το θέατρο χωρίς το κείμενο, είναι*

²⁵ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1448β, Κ.4

²⁶ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1459β, Κ.24

μια πυκνότητα σημείων και αισθήσεων που κατασκευάζεται στη σκηνή με βάση το γραπτό»²⁷. Η θεατρικότητα συνδέεται άμεσα με το κείμενο. Πρώτον, το κείμενο μπορεί να λειτουργήσει ως διάλογος, στοιχείο που παραπέμπει στην αναπαράσταση της πραγματικότητας. Δεύτερον, μπορεί να λειτουργήσει ως αφετηρία για την ανάπτυξη κωδίκων είτε λεκτικών, είτε παρα-λεκτικών επάνω στη σκηνή, με διπλό στόχο. Αρχικά, την επικοινωνία των ηθοποιών μεταξύ τους και στη συνέχεια, την επικοινωνία αυτού του σχήματος με το κοινό της πλατείας.²⁸ Και ακριβώς αυτός είναι ο στόχος των διασκευαστών: να καταφέρουν, σε όσο το δυνατό μεγαλύτερο βαθμό, να μεταδώσουν μέσα από τη θεατρική πράξη το κείμενο και τα νοήματα της αρχικής πηγής.

4. Κάποιοι ορισμοί της διασκευής

Ο ρόλος του δραματικού κειμένου είναι πολύ σημαντικός καθώς αποτελεί τη βάση της αναπαράστασης. Αυτός είναι ο πρωταρχικός του ρόλος στο πλαίσιο μιας διασκευής, όχι η ανάγνωση ή μια φιλολογική μελέτη, αλλά η εκτέλεσή του από τους ηθοποιούς.²⁹ Όπως ορίζεται από τον Patrice Pavis, είναι ένα κείμενο που προορίζεται για τη σκηνή. Είναι δομημένο από λεκτικά σχήματα, μονολόγους ή διαλόγους δηλαδή, και σκηνικές οδηγίες ή χωροχρονικές ενδείξεις, που απευθύνονται στο σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς, οι οποίοι είτε μπορούν να τις ακολουθήσουν πιστά, είτε να τις αγνοήσουν, κατά βούληση.³⁰ Αυτό το δραματικό κείμενο προκύπτει από μια διαδικασία, που ονομάζουμε «διασκευή». Η Muriel Plana υποστηρίζει πως η διασκευή ενός

²⁷ Roland Barthes, “Le théâtre de Baudelaire”, *Ecrits sur le théâtre*, Seuil, Παρίσι 2002, σ. 123

²⁸ Αφροδίτη Σιβετίδου, *Το Σύγχρονο Δράμα: Ο Λόγος Της Σιωπής*, σ. 40.

²⁹ Σάββας Πατσαλίδης, *Μεταθεατρικά 1985-95*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, σ.13.

³⁰ Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, μτφ. Αγνή Στρουμπούλη, γλωσσική επεξεργασία Εύα Γεωργουσοπούλου, θεατρολογική και δραματολογική έρευνα, ορολογία και σημασιολογία: Έλσα Ανδριανού & Νατάσα Σιουζουλή, γενική εποπτεία Κώστας Γεωργουσόπουλος, Σειρά Αρχείο Θεωρητικής Παιδείας, αρ.11, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ.101.

λογοτεχνικού έργου για το θέατρο, όπως για παράδειγμα ενός μυθιστορήματος, είναι το ταξίδι του πρώτου σε μια άλλη σφαίρα από τη δική του, δηλαδή το νέο κείμενο, που θα προκύψει δεν αφορά πια στη σφαίρα της λογοτεχνικής ανάγνωσης, αλλά στη σφαίρα της σκηνικής αναπαράστασης. Από αυτή τη «βίαιη», όπως τη χαρακτηρίζει, διαδικασία δεν προκύπτει ένα καινούργιο έργο, αλλά το ίδιο έργο, τροποποιημένο για άλλον σκοπό.³¹

Οι André Petijean και Armelle Hesse-Weber παρουσιάζουν δύο τύπους διασκευής, που προκρίνονται από την Plana. Ο πρώτος είναι η «κλασική ή παραδοσιακή διασκευή», η οποία είναι και από τις πιο συνηθισμένες, όσον αφορά στην προσαρμογή ενός κλασικού μυθιστορήματος για το θέατρο. Η γραμμή δράσης που ακολουθείται εδώ είναι πολύ κοντά στη γραμμή δράσης του μυθιστορήματος και στο πνεύμα του συγγραφέα. Κάποια τμήματα των διαλόγων μπορεί να κρατηθούν αυτούσια, ενώ κάποια άλλα μπορεί να ξαναγραφτούν, για να προσδώσουν μεγαλύτερη θεατρικότητα. Αυτός ο τύπος διασκευής επικρίνεται από τους κριτικούς, ως πολύ απλός και προβλέψιμος. Ο δεύτερος τύπος είναι η «μεταθετική διασκευή», κατά την οποία, το κέντρο βάρους απομακρύνεται από το πνεύμα του συγγραφέα του πρωτότυπου έργου, όπως η εποχή, οι βασικοί πρωταγωνιστές, ο κεντρικός άξονας της πλοκής. Σε αυτόν τον τύπο, οι κριτικοί μπορούν να κατηγορήσουν τον διασκευαστή για προδοσία ως προς το αρχικό κείμενο του μυθιστορήματος. Τέλος αναφέρονται και σε έναν τρίτο τύπο, που χαρακτηρίζεται «διασκευή-μη διασκευή» ή «παράδοξη διασκευή» και εμφανίστηκε μετά τα μέσα του 20ού αιώνα. Σε αυτήν την περίπτωση, οι διασκευαστές εκκινούν με αφορμή ένα αφηγηματικό κείμενο και προχωρούν στη δημιουργία ενός νέου, δραματικού, χωρίς όμως να δραματοποιούν τον κορμό του αρχικού. Το νέο

³¹ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle*, Amphi Letters, Bréal 2015, σ. 14.

κείμενο που θα προκύψει σε αυτή την περίπτωση θα είναι σκηνικά αυτόνομο και θα χρησιμοποιεί υλικό από το αρχικό αφηγηματικό κείμενο αποσπασματικά, κατά το δοκούν του δραματουργού ή του σκηνοθέτη. Σε αυτό το είδος δραστηριοποιούνται σκηνοθέτες, όπως ο Jean-Louis Barrault και ο Antoine Vitez.³² Αυτή η τάση παρατηρήθηκε ήδη από το τέλος του 19ου αιώνα. Από τότε άρχισε να ενισχύεται από τους θεωρητικούς του θεάτρου η προβληματική της θεατρικότητας ως μιας σκηνικής πράξης, ειδικά θεατρικής, και να αποδυναμώνεται το ενδιαφέρον για το κείμενο, καθώς σύμφωνα με τον Sarrazac:

*«η “σκηνική” σύλληψη της θεατρικότητας [...] επιδιώκει την πλήρη αυτονομία της σκηνής από τη λογοτεχνία, εξυψώνοντας το θεατρικό, την εξωτερίκευση και το φαίνεσθαι. [...] Το κείμενο είναι, σε αυτή την προοπτική, μόνο ένας παραγωγός σημείων μεταξύ των άλλων – η σκηνοθεσία είναι το “θέατρο” και σε αυτή βασίζεται η “θεατρικότητα”».*³³

Στο παρόν πόνημα, θα μας απασχολήσει η πρώτη κατηγορία, δηλαδή εκείνη της παραδοσιακής διασκευής ενός μυθιστορήματος για το θέατρο. Πάντως, η διαδικασία κατανόησης της αρχικής πηγής, σε επίπεδο κειμένου, χαρακτήρων, πλοκής καθώς και κατευθύνσεων του συγγραφέα, αποτελεί την απαραίτητη αφετηρία για κάποιον διασκευαστή, ώστε είτε να μεταδώσει τα παραπάνω αυτούσια στο θεατή, είτε ακόμη και να τα αλλοιώσει για να δώσει τη δική του κατεύθυνση. Ο Michel Corvin ορίζει ως διασκευή για το θέατρο τη μετατροπή ενός μη δραματικού κειμένου σε κείμενο για τη σκηνή. Κι εκείνος αναγνωρίζει πως για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα η διασκευή

³² André Petijean και Armelle Hesse-Weber, «Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation», Université Paul Verlaine, Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours, vol.7, no. 2, Metz 2011, σσ. 16-17.

³³ Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, , μτφ. Αλεξιάδου, Circé/Poche, Μπελβάλ, 2005, σσ. 214-215.

ακολούθησε κλασικούς δρόμους και πως τα τελευταία χρόνια υπάρχει η τάση αποδόμησης της αρχικής πηγής και επανασύνθεσής της σε ένα νέο δραματικό κείμενο. Αλλά η αφετηρία δεν παύει να είναι το πρωτότυπο κείμενο, το οποίο, ύστερα από περικοπές, μοντάζ, κολάζ, αναδιατυπώσεις από τον διασκευαστή ή και από τον ίδιο τον συγγραφέα, εφόσον αποφασίσει να αναλάβει ο ίδιος τον ρόλο του διασκευαστή του έργου του, μετατρέπεται σε ένα κείμενο για τη σκηνή, του οποίου η φύση κυμαίνεται από την πιστότητα έως μια διεκδικητική επανευφύρεση.³⁴ Πολύ κοντά βρίσκεται και ο ορισμός που δίνει ο Patrice Pavis, ο οποίος ορίζει ως διασκευή τη μεταφορά ή μετατροπή ενός είδους σε ένα άλλο, όπως για παράδειγμα ένα μυθιστόρημα σε θεατρικό κείμενο. Και ο Pavis θεωρεί τη διατήρηση του μύθου της αφήγησης του πρωτότυπου κειμένου απαραίτητη, άλλοτε σε μεγαλύτερο και άλλοτε σε μικρότερο βαθμό. Υποστηρίζει επίσης πως η λεκτική δομή υφίσταται ριζική μετατροπή, καθώς το νέο κείμενο που θα προκύψει έχει τελείως διαφορετικό γλωσσικό κώδικα και στόχο. Το μυθιστόρημα μετατρέπεται σε διαλόγους, συνήθως διαφορετικούς από τους αρχικούς, και σε σκηνικές δράσεις, χρησιμοποιώντας όλα τα υλικά της θεατρικής παράστασης, όπως χειρονομίες, εικόνες, μουσική.³⁵ Ο Harry Shaw κρατά μια πιο αυστηρή θέση, όσον αφορά στην πιστότητα της διασκευής στο αρχικό κείμενο, καθώς ορίζει τη διασκευή ως ανακατασκευή ενός έργου, για να προσαρμοστεί σε ένα άλλο μέσο, διατηρώντας, σε όσο μεγαλύτερο βαθμό είναι δυνατόν, τη δράση, τους χαρακτήρες, τη γλώσσα και τον τόνο του πρωτοτύπου.³⁶

Προς αυτή την άποψη προσανατολίζονται και Έλληνες θεωρητικοί που προτείνουν ορισμούς της διασκευής. Ο Θεόδωρος Γραμματάς ορίζει τη διασκευή ως ένα

³⁴ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopedique du theatre*, Bordas, Paris 1991, σ. 13.

³⁵ Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, σ. 88.

³⁶ Harry Shaw, *Dictionary of literary terms*, McGraw - Hill, New York 1972, σ. 6.

δευτερογενές κείμενο, που μπορεί να σταθεί και ως αυτόνομο λογοτεχνικό έργο, το οποίο έχει προκύψει ύστερα από μια δεύτερη ανάγνωση και ερμηνεία του αρχικού κειμένου και μετά την αξιοποίηση συγκεκριμένων μετασηματιστικών τεχνικών και κωδίκων «υπερδιόρθωσης», σύμφωνα με τις αρχές που διέπουν ένα πολιτισμικό περιβάλλον. Δηλαδή ύστερα από μια μεταποιητική διαδικασία που σέβεται το πρωτογενές υλικό. Όσον αφορά στο πρωτότυπο κείμενο, ο Γραμματάς θεωρεί πως τα δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του, όπως ο μύθος, η δράση, η πλοκή, οι δραματικές καταστάσεις, καθώς και το αξιακό και εννοιολογικό του σύστημα, πρέπει να συνεχίσουν να αποτελούν τον σταθερό καμβά, πάνω στον οποίο θα αναπτυχθεί το δευτερογενές κείμενο.³⁷ Στο «Λεξικό λογοτεχνικών όρων», ο Γεράσιμος Μαρκαντωνάτος και ο Γιώργος Σακελλαριάδης ορίζουν τη διασκευή ως μια τροποποίηση, περικοπή, αναμόρφωση, διόρθωση, εξομάλυνση ενός λογοτεχνήματος από ένα τρίτο πρόσωπο, δηλαδή το διασκευαστή. Τονίζουν πως το αρχικό κείμενο πρέπει να γίνει σεβαστό και να μην αλλοιωθεί, σε βαθμό που να γίνει αγνώριστο. Εφιστούν την προσοχή στο να αποδοθούν το βαθύτερο νόημα του αρχικού λογοτεχνήματος καθώς και οι επιμέρους έννοιες και ιδέες που προβάλλει ο συγγραφέας του.³⁸

5. Υπέρμαχοι και πολέμιοι της διασκευής και η πιστότητα στην αρχική πηγή

Στην Ελλάδα, η διασκευή μυθιστορημάτων για το θέατρο αγκαλιάστηκε από την πλευρά κυρίως των πρακτικών της τέχνης, αλλά και από μια μεγάλη μερίδα

³⁷ Θόδωρος Γραμματάς, Τηλέμαχος Μουδατσάκης, «Θέατρο και πολιτισμός στο Σχολείο. Για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης», ΕΔΙΑΜΝΕ, Ρέθυμνο 2008, σσ. 50-56.

³⁸ Γεράσιμος Αν. Μαρκαντωνάτος, Σακελλαριάδης Γιώργος Χρ. Σακελλαριάδης, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, Εκδόσεις(β' έκδοση) Μαλλιάρης παιδεία, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 158.

θεωρητικών. Ο Δημήτρης Ποταμίτης σημειώνει πως οι πρακτικοί του θεάτρου, όπως σκηνοθέτες, ηθοποιοί, συγγραφείς, γοητεύονται πολύ από αυτή την ιδέα και επιμένουν πολύ στην πρακτική τους.³⁹ Αλλά και από την πλευρά των θεωρητικών, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος εκφράζει την εκτίμησή του στις διασκευές, γιατί, πέρα από κάποιες θεωρητικές ενστάσεις του πάνω στη θεατρική μεταφορά πεζών λογοτεχνημάτων, και κυρίως μη ρεαλιστικών, το πρακτικό αποτέλεσμα στη σκηνή τον έχει μαγέψει.⁴⁰ Επιπλέον, ο Γεωργουσόπουλος αναφέρεται στην έλλειψη καλλιτεχνικών δημιουργημάτων που να διέπονται από μια υποτυπώδη αισθητική της γλώσσας και του ύφους, γεγονός που τον οδηγεί να προκρίνει τη δραματοποιημένη λογοτεχνία.⁴¹ Ο Στάθης Λιβαθινός προσθέτει σε αυτή την άποψη πως οι θεατρικές λογοτεχνικές διασκευές αποτελούν μια λύση στο αδιέξοδο, στο οποίο βρίσκεται η δραματοουργία.⁴² Αλλά και ο Κωνσταντίνος Μπούρας εύχεται να πληθαίνουν τέτοιου είδους διασκευές, καθώς χαρακτηρίζει τη δραματική παραγωγή ισχνή και ζαλισμένη μπροστά στον ανταγωνισμό με την παγκόσμια δραματική παραγωγή.⁴³

Από την άλλη πλευρά, υπήρξαν και θεωρητικοί του θεάτρου που τάχτηκαν κατά της διασκευής πεζογραφημάτων για το θέατρο ή το θεώρησαν κάτι δύσκολο, σχεδόν ακατόρθωτο. Σκληρή θέση ενάντια στη θεατρική διασκευή κράτησε ο Άλκης Θρύλος (φιλολογικό ψευδώνυμο της Ελένης Νεγρεπόντη-Ουράνη), ο οποίος υποστηρίζει πως δεν μπορεί να βρει καμία χρησιμότητα σε αυτή τη διαδικασία⁴⁴ και χαρακτηρίζει την

³⁹ Δημήτρης Ποταμίτης, «Από το βιβλίο στη σκηνή», *Η λέξη*, 46 (1985), σ. 636.

⁴⁰ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η ιστορία ως σφαγείο», *Τα Νέα*, 13.9.2008.

⁴¹ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ερωτικό καλειδοσκόπιο», *Τα Νέα*, 21.5.2007.

⁴² Ιωάννα Κλεφτογιάννη, «Θεατρική απόδραση από την πεζή πραγματικότητα» *Ελευθεροτυπία*, 8.10.2011.

⁴³ Κωνσταντίνος Μπούρας, «Μια καθόλου “Κοινότατη Ιστορία”», *Οδός Πανός, έτος 30^ο*, 151(2011), σ. 208.

⁴⁴ Άλκης Θρύλος, «Ένα όχι αδιάφορο έργο» στο *Το Ελληνικό Θέατρο*, τμ. Δ' [1945-1948], Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978, σ. 181.

επίτευξη ενός τέτοιου εγχειρήματος «*δυσκολότατη*»!⁴⁵ Ο Βάσος Βαρίκας προκρίνει σαν αξεπέραστο εμπόδιο αυτής της διαδικασίας την ίδια τη φύση ενός πεζογραφήματος, καθώς θεωρεί πως αν ένα πεζογράφημα μπορεί να διασκευαστεί εύκολα, δεν αποτελεί πραγματικό πρωτογενές έργο τέχνης.⁴⁶ Ο Δημήτρης Τσατσούλης, για να γεφυρώσει κάπως αυτό το χάσμα, αναφέρει πως η λογοτεχνική αφήγηση μπορεί να αποδοθεί πιο εύκολα κινηματογραφικά ή τηλεοπτικά, καθώς υπάρχει η δυνατότητα μεταφοράς σε πολλούς χώρους και επιτυγχάνονται πιο εύστοχα οι αναδρομές στο παρελθόν και η αληθοφάνεια της αφήγησης.⁴⁷ Την άποψη αυτή ενστερνίζεται και ο Σπύρος Ευαγγελάτος, ο οποίος προσθέτει πως θεωρεί λανθασμένη τη μεταφορά ενός κειμένου που δεν έχει γραφτεί για το θέατρο, γιατί οι μορφές του λόγου στη λογοτεχνία και το θέατρο είναι διαφορετικές, όσο και αν φαίνεται πως ταυτίζονται.⁴⁸

Οι διασκευές όμως έχουν πολύ μεγάλη απήχηση στο θεατρικό κοινό, το οποίο μάλιστα φαίνεται να είναι πιο απαιτητικό, όσον αφορά στην πιστότητα, όταν πρόκειται για διασκευή κλασικών ή παραδοσιακών μυθιστορημάτων. Στο θεατρικό έργο παρακολουθούν το φανταστικό κόσμο που πλάθουν ο διασκευαστής και ο σκηνοθέτης, έναν κόσμο που τίθεται αναπόφευκτα σε σύγκριση με το τι έχουν φανταστεί εκείνοι, γνωρίζοντας είτε αυτούσια την αρχική πηγή ή αναφορές της. Επομένως, σε αυτού του τύπου τις διασκευές, που απευθύνονται σε ευρύ κοινό, ένας σημαντικός βαθμός πιστότητας σε σχέση με την αρχική πηγή ίσως είναι απαραίτητος, ώστε το χάσμα ανάμεσα σε αυτό που προσδοκά ο θεατής και σε αυτό που προσφέρει η παράσταση να

⁴⁵ Άλκης Θρύλος, «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου, Γ'» τμ. Η' [1959--1961], Ακαδημία Αθηνών, εκδ. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1980, σ. 152.

⁴⁶ Βάσος Βαρίκας, «Καληνύχτα Μαργαρίτα» στο Κριτική θέατρο: Επιλογή 1961-1971, Παπαζήσης, Αθήνα 1972, σ. 255.

⁴⁷ Δημήτρης Τσατσούλης, «Δραματοποίηση αφηγηματικών κειμένων: Μια νέα τάση του θεατρικού γίγνεσθαι», *Νέα Εστία*, τχ. 1718(1999), σ. 951.

⁴⁸ Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Το θέατρο του λόγου και ο λόγος του θεάτρου», *Η Λέξη*, 46(1985), σ. 576.

αμβλυνθούν, όσο γίνεται. Διότι, στις μέρες μας, εκτός από τους κριτικούς θεάτρου, έχει και το κοινό πλέον τη δυνατότητα να ανεβάσει στα διάφορα sites την κριτική του για την παράσταση και επομένως να επηρεάσει την κοινή γνώμη.⁴⁹ Αν η υπόθεση δεν γίνει κατανοητή από κάποιον, που δεν έχει διαβάσει το μυθιστόρημα ή αν κάποιος που το έχει διαβάσει παρερμηνεύσει την πρόθεση του δραματουργού και του σκηνοθέτη, τότε το εγχείρημα έχει αποτύχει.

Σε περιπτώσεις που η πρωτογενής πηγή είναι ευρέως γνωστή, συνηθίζεται να δίνεται στη διασκευή ο ίδιος τίτλος, κυρίως για εμπορικούς λόγους. Η διασκευή, μέσα σε λογικά πλαίσια, μπορεί να έχει συγκλίσεις, αλλά και αποκλίσεις από το αρχικό λογοτεχνικό κείμενο. Στόχος είναι ο θεατής, ακόμη και αν δεν έχει διαβάσει το μυθιστόρημα, να μπορεί να παρακολουθήσει την παράσταση αυτόνομα. Η παράσταση θα πρέπει να παρουσιάσει σημαντικές στιγμές του μυθιστορήματος, σε κάποιες συνέχειες, χρονικές ή και όχι, ανάλογα με τη σκηνοθεσία, έτσι ώστε ο θεατής να καταλάβει την υπόθεση, να επικοινωνήσει με τους χαρακτήρες και να νιώσει την ατμόσφαιρα, που παράγεται. Ακόμη και αν δεν έχει διαβάσει το μυθιστόρημα, το ζητούμενο είναι ο θεατής να εντοπίσει κοινά σημεία με αυτά, που έχει ακούσει για το έργο, καθώς πρόκειται για κάτι ευρέως γνωστό. Επομένως, η εξοικείωση του με το ανάγνωσμα δεν είναι απαραίτητη, αλλά η εξοικείωσή του με την εμπειρία της παράστασης είναι αναγκαία. Ο θεατής δε που είναι γνώστης της αρχικής πηγής έχει μια διαφορετική εμπειρία. Θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε ως μια δεύτερη ανάγνωση της αρχικής πηγής από τον θεατή, ο οποίος, με αυτόν τον τρόπο μπορεί να ερευνήσει τις επιδιώξεις και τους στόχους του σκηνοθέτη, καθώς γνωρίζει όχι μόνο πώς ήταν το μυθιστόρημα, αλλά και πώς μεταφέρθηκε στη σκηνή.⁵⁰

⁴⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, σ. 29.

⁵⁰ Julie Sanders, *Adaptation and appropriation*, σ. 27-28.

6. Οι διασκευές, η κριτική και το κοινό

Ο Γιώργος Σαρηγιάννης, με εφελτήριο τη θεατρική διασκευή του μυθιστορήματος του Καζαντζάκη «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται» το 2005 από τον Κοραή Δαμάτη και τον Κώστα Πολιτόπουλο, χαρακτηρίζει πολύ δύσκολη τη θεατρική μεταφορά ενός τόσο ογκώδους μυθιστορήματος και μάλιστα του συγκεκριμένου συγγραφέα.⁵¹ Την άποψη αυτή ενισχύει και εκείνη του Μάριου Πλωρίτη πως η διασκευή ενός βιβλίου, που δεν αποτελεί ατομική ψυχογραφία, αλλά πίνακα ολόκληρης κοινωνίας, θα συναντήσει τεράστιες δυσκολίες.⁵² Όμως, η Κυριακή Πετράκου διαπιστώνει πως, παρόλο που οι κριτικοί θεωρούν το εγχείρημα της διασκευής του έργου ως προδοσία του ίδιου του μυθιστορήματος και της θεατρικότητας, φαίνεται πως το σκηνικό αποτέλεσμα είχε μεγάλη απήχηση στο θεατρικό κοινό.⁵³

Ομοίως, ο Σταμάτης Φασουλής, σε μια συνέντευξή του στη *Lifo* το 2009, δηλώνει για τη θεατρική διασκευή του μυθιστορήματος *Τρίτο Στεφάνι*, από τον ίδιο και τον Θανάση Νιάρχο πως, ως γενική του θέση, απεχθάνεται τις μεταφορές μυθιστορημάτων στο θέατρο και ότι δεν είναι από τα πιο εύκολα πράγματα, που έχει κάνει στη ζωή

⁵¹ Γιώργος Δ.Κ. Σαρηγιάννης, «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται επί σκηνής», *Τα Νέα*, 11.8.2005.

⁵² Μάριος Πλωρίτης, «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται» των Ν. Καζαντζάκη- Γ. Σταύρου-Ν. Περγιάλη από το Λαϊκό Ελληνικό Θέατρο στο Πεδίον Άρεως» στο Ελπιδοφόρος Ιντζεμπέλης/ Κώστας Φωτεινάκης/ Νότης Περγιάλης «Πάμε μια βόλτα στο φεγγάρι», «Φαρφουλάς», Αθήνα 2010, σ. 68.

⁵³ Κυριακή Πετράκου, «Θεατρολογικά Miscellanea, Σειρά: «Θεατρική βιβλιοθήκη», εκδ. Δίαυλος, Αθήνα 2004, σ. 176.

του.⁵⁴ Παρ' όλα αυτά, το έργο αγκαλιάστηκε θερμά από το κοινό και, γι' αυτόν τον λόγο, επαναλήφθηκε και δεύτερη χρονιά.⁵⁵

Ένας λόγος που οι διασκευές ελληνικών μυθιστορημάτων μιλούν στην καρδιά του κοινού είναι πως είναι άμεσα συνυφασμένες με την παράδοση και με την εθνική μνήμη του κόσμου και ανταποκρίνονται στην ανάγκη για επιστροφή στις ελληνικές ρίζες. Και αυτό το φαινόμενο γίνεται πιο έντονο σε περιόδους κρίσης. Η Ελλάδα από το 2010 έως και σήμερα έχει υποστεί αλλεπάλληλες κρίσεις, με πρώτη την οικονομική και στη συνέχεια την υγειονομική του COVID 19. Επομένως, η ανάγκη της επιστροφής των Ελλήνων σε μια στέρεα βάση, όπως είναι η ελληνική παράδοση, τα ήθη και τα έθιμα, ήταν κάτι παραπάνω από επιβεβλημένη. Ο Σωτήρης Χατζάκης υποστηρίζει πως σκοπός του είναι να μεταφέρει στη σκηνή λογοτεχνικά έργα, που αφορούν την εθνική κληρονομιά και την κυτταρική μνήμη.⁵⁶ Για τον λόγο αυτόν έχουν τόσο μεγάλη απήχηση αυτά και άλλα θεατρικά έργα που αντλούν υλικό από την ελληνική λογοτεχνία και έχουν «άρωμα ελληνικότητας». Ο Διαγόρας Χρονόπουλος είχε δηλώσει το 2010 ότι, παρά τις δυσκολίες που επέφερε η οικονομική κρίση, το Θέατρο Τέχνης θα συνεχίσει να δίνει στα ελληνικά έργα βασική θέση στη διαμόρφωση του

⁵⁴ Ο Σταμάτης Φασουλής λέει: «Δεν είναι και από τα πιο εύκολα πράγματα που έχω κάνει στη ζωή μου. Δεν υπολόγισα μέσα στον ενθουσιασμό μου κάτι πάρα πολύ βασικό: ότι το έργο είναι δύο γυναικείοι μονόλογοι και πρέπει να γίνουν ογδόντα ρόλοι. Και ενώ ο μονόλογος, ο γυναικείος, με την επιλογή των λέξεων και το συντακτικό εκφράζει το χαρακτήρα, ο χαρακτήρας, όταν πρέπει να μιλήσει, τι γλώσσα θα έχει; Αυτό με σκότωσε, με κούρασε πάρα πολύ. Έφτασα σ' ένα σημείο που σχεδόν το μετάνιωσα. Αυτό που θέλω να κάνω είναι κάτι που δεν ενέκρινα ποτέ. Δε μου αρέσουν οι διασκευές μυθιστορημάτων. Και, παρ' όλα αυτά, επεδίωξα να γίνει. Είναι οι αντιφάσεις του ανθρώπου. Πώς το ζήτησα κάτι τέτοιο; Έλα, ντε! Είναι αυτό που λέει ο Προυστ «επεδίωξε να πεθάνει για μια γυναίκα που δεν ήταν καν ο τύπος του». Εγώ είμαι έτοιμος να πεθάνω καλλιτεχνικά για να γίνει ένα μυθιστόρημα θεατρικό έργο. Δεν θα το ξανακάνω. Αν αυτό μου έγινε βάσανο σε ένα έργο που το ξέρω όσο λίγα πράγματα στον κόσμο, καταλαβαίνεις τι θα σήμαινε να το κάνω σε ένα έργο που δεν το ξέρω τόσο καλά». Σταύρος Διοσκουρίδης, «Ο Σταμάτης Φασουλής στο γαλαξία του Τρίτου Στεφανιού», *Lifo*: <https://www.lifo.gr/culture/theatro/o-stamatis-fasoylis-sto-galaxia-toy-tritoy-stefaniou>

⁵⁵ Συνέντευξη του Σταμάτη Φασουλής και του θιάσου της παράστασης «Το Τρίτο Στεφάνι» στη «Πολιτιστική Art D τηλεόραση».

https://www.youtube.com/watch?v=qFzY1Ompmuk&ab_channel=CameraStylo

⁵⁶ Ιλειάνα Δημάδη, «Ο Σωτήρης Χατζάκης : Αντιμέτωπος με τον πειρασμό», *Αθηνόγραμμα*, 14.11.2003.

πολυδύναμου ρεπερτορίου του.⁵⁷ Πιο πρόσφατα, εν μέσω της κρίσης του COVID 19, ο Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης, σε μια συνέντευξη στην Τασούλα Επτακοίλη, με αφορμή το *Τρίτο Στεφάνι*, που ανέβηκε στο Παλλάς εκείνη την περίοδο, αναφέρει πως το ίδιο το έργο είναι ένα μάθημα επιβίωσης και καθώς οι πρόγονοί μας κατάφεραν να επιζήσουν, κάτω από αντίξοες συνθήκες, έτσι θα καταφέρουμε κι εμείς να καταπολεμήσουμε τις δυσκολίες του σήμερα.⁵⁸

Ένας ακόμη πολύ σημαντικός λόγος για τον οποίο επιλέγονται για το θέατρο γνωστά έργα της ελληνικής λογοτεχνίας είναι η, όσο το δυνατόν, προεξοφλημένη επιτυχία του καλλιτεχνικού εγχειρήματος, όσον αφορά στην προσέλευση του κοινού και στα επακόλουθα οικονομικά οφέλη. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος χαρακτηρίζει τις θεατρικές διασκευές κλασικών λογοτεχνικών μυθιστορημάτων «παλιές κατακτήσεις» και «παλιές συνταγές».⁵⁹ Και ο Γιώργος Πεφάνης, αναφερόμενος στο φαινόμενο αυτό υποστηρίζει πως γίνεται μια έξυπνη επιλογή λογοτεχνημάτων, προς διασκευή, τα οποία έχουν ήδη μια καλλιτεχνική αξία και είναι γνωστά στο κοινό. Με αυτόν τον τρόπο ελαχιστοποιείται το ρίσκο, που θα έπαιρνε μια καλλιτεχνική παραγωγή, αν παρουσίαζε ένα νέο έργο ενός άγνωστου καλλιτέχνη.⁶⁰ Επιπλέον, δεν θα έπρεπε να αγνοηθεί πως το θέατρο έχει να αναμετρηθεί και με τις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές, στον βωμό της θεαματικότητας, για να αποκτήσει μια αξιόλογη μερίδα της καταναλωτικής πίτας. Οπότε, η «ασφαλής» επιλογή της διασκευής ενός γνωστού

⁵⁷ Αντιγόνη Καραλή, «ΠΑΟΚ και διεθνές ταμείο», *Έθνος*, 3.9.2010.

⁵⁸ Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης: «Το Τρίτο Στεφάνι ένα μάθημα για να μη λυγίζουμε», *Liberal*, 14/10/2020.

<https://www.liberal.gr/epikairota/k-markoylakis-trito-stefani-ena-mathima-gia-na-mi-lygizoyme>

⁵⁹ Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Όρια θεάτρου» στο *Τα όρια των ειδών στην τέχνη σήμερα: επιστημονικό Συμπόσιο(31 Μαρτίου & 1 Απριλίου 2006)*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2009, σ. 109.

⁶⁰ Γιώργος Πεφάνης, «Η Φύση, τα ζώα και ο Ροΐδης» στο *Επι Σκηνής: Κριτική θεάτρου 1994-2004*, εκδ. Ergo, Αθήνα 2004, σ. 449.

μυθιστορήματος ίσως κινητοποιήσει σεβαστό αριθμό θεατών, οι οποίοι πιθανώς να μην ανήκουν στο κατεξοχήν θεατρόφιλο κοινό.⁶¹

Επομένως, στο επαγγελματικό θέατρο, οι οικονομικοί λόγοι παίζουν πρωτεύοντα ρόλο στην επιλογή του έργου. Από το Hollywood και το Broadway μέχρι και την Ελλάδα, η φιλοσοφία είναι ίδια, αλλάζουν μόνο τα μεγέθη. Στην Αμερική το θέατρο τροφοδοτεί το σινεμά και το αντίστροφο. Το ίδιο συμβαίνει και στην Ελλάδα, ίσως λίγο περισσότερο με την αλληλεπίδραση θεάτρου και τηλεόρασης. Θα αναφέρουμε το παράδειγμα του έργου *Τρίτο Στεφάνι*, διότι είναι χαρακτηριστικό ελληνικό παράδειγμα αυτού του μηχανισμού. Σε πρώτη φάση, διασκευάστηκε για τηλεοπτική σειρά στον ANTI. Με αυτό τον τρόπο, απέκτησε πολύ μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα στο ευρύ κοινό, συγκριτικά με αυτή που είχε πριν. Με αποτέλεσμα και οι μεταγενέστερες διασκευές του για το θέατρο να έχουν μεγάλη ανταπόκριση από την πλευρά των θεατών, καθώς αποτελούσε για αυτούς πλέον μια καλλιτεχνική αναφορά. Αυτή η παράμετρος, σε συνδυασμό με την επιλογή των ηθοποιών και των συντελεστών της παράστασης, επηρεάζει σε πολύ μεγάλο βαθμό τον προϋπολογισμό και το οικονομικό ρίσκο ενός θεατρικού φορέα ή οργανισμού και πολύ περισσότερο ενός ιδιώτη θεατρικού παραγωγού.⁶²

7. Διαδικασία διασκευής

Η διαδικασία της διασκευής ενός λογοτεχνικό κείμενο περιλαμβάνει ορισμένα στάδια. Σύμφωνα με τον George Steiner, το πρώτο βήμα είναι να διερωτηθεί ο υποψήφιος

⁶¹ Ελένη Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα: Η παράδοση του καινούργιου [1974-2006]*, Άγρας, Αθήνα 2009. σ.349.

⁶² Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, σ. 30.

διασκευαστής ή και σκηνοθέτης για ποιον λόγο τον αφορά η επεξεργασία και η τροποποίηση του εκάστοτε κειμένου. Η προσωπική αναφορά του καλλιτέχνη σε συνδυασμό με τα ερεθίσματα του εξωτερικού περιβάλλοντος (κοινωνικά, πολιτικά κ.ο.κ), που τον ώθησαν σε αυτήν τη διαδικασία θα παράγουν ένα νέο κείμενο. Άρα γίνεται λόγος για μια μεταγραφή του πρωτότυπου, η οποία συνιστά μια νέα δημιουργία.⁶³ Η διαδικασία της μεταγραφής συνεπάγεται μοιραία αλλαγές, σε σχέση με το πρωτότυπο κείμενο. Και αυτό, διότι η πρωτογενής πηγή, όπως ένα μυθιστόρημα, και η προσαρμογή της για το θέατρο είναι δύο διαφορετικά γλωσσικά συστήματα, με κοινή αφετηρία, μια ιστορία. Το πρώτο αφηγείται την ιστορία και το δεύτερο τη δείχνει, με τον λόγο και το σώμα των ηθοποιών, προσφέροντας μια βιωματική εμπειρία. Επομένως, ο τρόπος εμπλοκής του αναγνώστη είναι διαφορετικός από εκείνον του θεατή.⁶⁴

Για τους παραπάνω λόγους, το κείμενο της θεατρικής διασκευής θα ήταν δόκιμο να χαρακτηριστεί ως αυτόνομο έργο και όχι ως δευτερεύον. Σύμφωνα με τον Louis Begley, η ακαδημαϊκή και δημοσιογραφική κριτική είχε χαρακτηρίσει τις διασκευές ως δευτερεύοντα και πολιτισμικά κατώτερα κείμενα, σε σχέση με τα πρωτότυπα.⁶⁵ Άλλοι πάλι καταφέρθηκαν με πολύ πιο έντονους χαρακτηρισμούς, όπως αλλοίωση, παρέμβαση, παραμόρφωση, διαστροφή, προσβολή, βεβήλωση του αρχικού κειμένου, χαρακτηρίζοντας τη διασκευή ηθικά κατώτερη.⁶⁶ Στην άλλη όχθη, μελετητές υποστήριξαν πως η διασκευή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια νέα ανάγνωση, μια νέα ερμηνεία πάνω στην αρχική πηγή, σύμφωνα πάντα με την καλλιτεχνική, πολιτική, πολιτιστική και αισθητική ματιά του διασκευαστή και του σκηνοθέτη.

⁶³ George Steiner, *Η σιωπή των βιβλίων*, μτφ. Σοφία Διονυσοπούλου, Ολκός, Αθήνα 2008, σσ. 15-16.

⁶⁴ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, σσ.12-13.

⁶⁵ Begley, Louis. 2003. "About Schmidt" was changed, but not its core. *New York Times*. 19 Jan., Arts and Leisure: 1, 22.

⁶⁶ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, σ.2.

Σύμφωνα με τη Julia Kristeva, η θεατρική διασκευή είναι η μετάθεση και μεταβολή ενός αρχικού κειμένου σε ένα άλλο. Τα δύο αυτά κείμενα όμως συνομιλούν μεταξύ τους, επομένως διέπονται από μια αμοιβαία διακειμενικότητα, με γνώμονα το πολιτικοκοινωνικό γίγνεσθαι του τόπου, στον οποίο γεννιούνται και απευθύνονται⁶⁷. Ο Gerard Genette προχωράει αυτή τη σκέψη λέγοντας πως κάθε διασκευή είναι ένα «παλίμψηστο», το οποίο τροφοδοτείται και ανασυντίθεται από διάφορες ερμηνείες και αναγνώσεις των αρχικών πηγών. Μέσα από το νέο κείμενο, βλέπει κανείς τις ανακλάσεις του παλιού⁶⁸. Επομένως, η διασκευή κερδίζει τον τίτλο της αυτονομίας και, σύμφωνα με τον Walter Benjamin, είναι ένα κείμενο, το οποίο έχει τη δική του αύρα και διεκδικεί τη δική του μοναδική ύπαρξη στο χώρο και στο χρόνο.⁶⁹

Αλλά τι είναι αυτό που κινητοποιεί έναν διασκευαστή ή έναν σκηνοθέτη να καταπιαστεί με ένα παλιότερο λογοτεχνικό κείμενο και να το μεταφέρει στη σκηνή; Ο Jacques Derrida στο *The ear of the other*, μιλάει για την επιθυμία που παρακινεί κάποιον να γράψει κάτι. Τη χαρακτηρίζει ως μια επιθυμία να εκφράσουμε πράγματα, τα οποία θα επιστρέψουν σε εμάς το γρηγορότερο δυνατό.⁷⁰ Δηλαδή, ως μια πράξη αλτρουισμού για εμάς και για το κοινωνικό σύνολο. Αυτό προϋποθέτει μελέτη της αρχικής πηγής και διερεύνηση των συνδέσεων με το σήμερα. Απαιτεί μεγάλη έρευνα και ερμηνεία από τον διασκευαστή, καθώς θα πρέπει να συγκλίνουν τα καλλιτεχνικά κριτήρια με την επιταγή της επικαιρότητας. Κάποιες λοιπόν συγκεκριμένες έννοιες και η σύνδεση με τη χρονική συγκυρία μας δίνουν μian απάντηση για τον λόγο, που

⁶⁷ Julia Kristeva, “The Bounded Text” in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Arts*, μτφ. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roydiez, εκδ. Leon S. Roydiez, Oxford: Blackwell, σ. 36.

⁶⁸ Gerard Genette, *Palimpsests*, translation Channa Newman & Claude Doubinski, University of Debraska Press, U.S.A 1997, σ. ix.

⁶⁹ Benjamin Walter, *Illuminations*, μτφ. Harry Zohn, εισαγωγή: Hannah Arendt., Εκδόσεις Harcourt, Brace and World, Νέα Υόρκη 1968, σ. 214.

⁷⁰ Jacques Derrida, *The ear of the other : otobiography, transference, translation*, μτφ Peggy Kamuf, εκδ. Schocken Books, Νέα Υόρκη 1985, σ. 157.

επιλέχθηκε ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο από τον διασκευαστή. Προφανώς το θέμα που πραγματεύεται το κείμενο αυτό σε συνδυασμό με τη χρονική πολιτικοκοινωνική συγκυρία το καθιστούν επίκαιρο.⁷¹

Η διαδικασία προσαρμογής ενός λογοτεχνικού κειμένου σε θεατρικό δεν είναι απλή. Όπως λέει ο Edward Said, ένας συγγραφέας που αναλαμβάνει να διασκευάσει ένα παλιότερο κείμενο ξοδεύει περισσότερη φαιά ουσία από εκείνον που έγραψε το πρωτότυπο⁷². Αν η αρχική πηγή, για παράδειγμα, είναι ένα μυθιστόρημα, ο διασκευαστής που έχει αναλάβει να γράψει το θεατρικό κείμενο, θα πρέπει να μελετήσει την εποχή στην οποία είναι γραμμένο, τον προσανατολισμό του συγγραφέα και να βρει αναφορές με το σήμερα, σε συνάρτηση με τα παραπάνω. Προϋπόθεση για τη νέα δημιουργία είναι η βαθιά ερμηνεία του πρωτεύοντος κειμένου.⁷³ Πρόκειται για μια πράξη οικειοποίησης και διάσωσης της αρχικής πηγής, η οποία βρίσκεται υπό συνεχή ερμηνεία και μέσω αυτού του μηχανισμού οδηγεί στη δημιουργία της διασκευής.⁷⁴ Όπως η κλασική μίμηση έτσι και η διασκευή δεν είναι προϊόν μιας δουλικής αντιγραφής, αλλά σκοπός είναι ο διασκευαστής να κάνει κτήμα του το πρωτογενές υλικό, να συνομιλήσει μαζί του αλλά και να καινοτομήσει βάσει αυτού. Όπως έλεγε και ο Λογγίνος, η μίμηση και η άμιλλα ακολουθούν κοινό δρόμο, με απώτερο σκοπό τη σύνδεση της μίμησης με τη δημιουργικότητα.⁷⁵

⁷¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, σ. 23.

⁷² Edward Said, “On Originality”, στο *the Word, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1983, σ. 135.

⁷³ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, σ. 18.

⁷⁴ Ο.π. σ. 20.

⁷⁵ Longinus, κεφάλαιο 13, εδάφιο 4 : “ἔστι δ’ οὐ κλοπή τὸ πρᾶγμα, ἀλλ’ ὡς ἀπὸ καλῶν εἰδῶν ἢ πλασμάτων ἢ δημιουργημάτων ἀποτύπωσις, καὶ οὐδ’ ἂν ἐπακμάσαι μοι δοκεῖ τηλικαῦτά τινα τοῖς τῆς φιλοσοφίας δόγμασι, καὶ εἰς ποιητικὰς ὕλας πολλαχοῦ συνεμβῆναι καὶ φράσεις εἰ μὴ περὶ πρωτείων νῆ Δία παντὶ θυμῷ πρὸς Ὅμηρον, ὡς ἀνταγωνιστὴς νέος πρὸς ἤδη τεθναμασμένον, ἴσως μὲν φιλονεικότερον καὶ οἰονεὶ διαδορατιζόμενος, οὐκ ἀνοφελῶς δ’ ὅμως διηριστέετο: ‘ἀγαθὴ γὰρ κατὰ τὸν Ἡσίοδον ἔρις ἦδε βροτοῖσι.’ καὶ τῷ ὄντι καλὸς οὗτος καὶ ἀξιονικότατος εὐκλείας ἀγών τε καὶ στέφανος, ἐν ᾧ καὶ τὸ ἠττάσθαι τῶν προγεγεστέρων οὐκ ἄδοξον” :<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0639%3Achapt>

Υπάρχει ανάγκη μιας γόνιμης σχέσης και συνεχούς συνομιλίας του πρωταρχικού υλικού και του εκάστοτε νέου, που δημιουργείται, με βάση αυτό. Μια «κουλτούρα σύγκλισης», όπως την χαρακτήρισε ο Henry Jenkins, η οποία φέρνει κοντά τα παλαιά και τα νέα μέσα, αποδοκιμάζοντας τις παλιές ιεραρχίες, υπέρ της παντοδυναμίας του πρωτότυπου και προκρίνοντας μια πιο συνεκτική και πολιτιστική πολιτική.⁷⁶ Με λίγα λόγια προτείνει μια δυναμική σχέση αρχικής πηγής και διασκευής, η οποία θα υποστηρίζεται από όλες τις μορφές τέχνης και τα νέα τεχνολογικά μέσα. Επομένως, κατά αυτόν τον τρόπο ένα λογοτεχνικό κείμενο του παρελθόντος μπορεί να ζει, ανά τους αιώνες, προσαρμοσμένο πάντα στις ανάλογες πολιτικοκοινωνικές και τεχνολογικές συνθήκες.

Στις περισσότερες περιπτώσεις, αφετηρία ενός τέτοιου εγχειρήματος είναι ένα πρωτότυπο κείμενο, το οποίο υφίσταται αλλαγές και προσαρμογές για να μεταφερθεί από το ένα πεδίο στο άλλο. Το πρώτο ερώτημα που είναι αναγκαίο να απαντηθεί είναι πού απευθύνεται αυτή η διασκευή. Ας πάρουμε σαν παράδειγμα τη θεατρική διασκευή ενός ελληνικού ρεαλιστικού μυθιστορήματος του 20ού αιώνα. Πρώτα, θα εξετάσουμε το χρονικό πλαίσιο του μυθιστορήματος σε σχέση με εκείνο της διασκευής. Αρκετές φορές συμβαίνει οι διασκευαστές να μεταφέρουν τον χρόνο του μυθιστορήματος στο σήμερα, προκειμένου να έχει μεγαλύτερη ανταπόκριση στους θεατές.⁷⁷ Αυτή η μέθοδος ίσως βρίσκει εφαρμογή περισσότερο στο επικό θέατρο, στο οποίο διογκώνεται η θεατρικότητα, έτσι ώστε ο θεατής να είναι απόλυτα βέβαιος για το θεατρικό ψεύδος.⁷⁸

er%3D13 , και David.A. Russell, *De Imitatione, Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge university Press, Cambridge 1979, σ.10.

⁷⁶ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Medias Collide*, εκδ. New York University Press, Νέα Υόρκη 2006, σ. 282.

⁷⁷ Julie Sanders, *Adaptation and appropriation*, σ. 25.

⁷⁸ Αφροδίτη Σιβετίδου, «Μεταγραφή και μοντερνικότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», στο *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, αφιερωμένου στο Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2010, σ. 174.

Ο Sarrazac χρησιμοποιεί τον όρο της ειδολογικής σύζευξης, καθώς ο ηθοποιός της παράστασης καλείται να αντιμετωπίσει δύο όψεις του χαρακτήρα που υποδύεται: τον δραματικό και τον επικό χαρακτήρα. Είναι, δηλαδή, την ίδια στιγμή πρόσωπο της δράσης αλλά και μάρτυρας αυτής.⁷⁹ Στον αντίποδα, όμως, όταν πρόκειται για αμιγώς δραματικό κείμενο, ειδικά του 20ού αιώνα, αυτή η μετατροπή είναι περιττή. Ο διασκευαστής και ο σκηνοθέτης, όπως είπαμε, έχουν επιλέξει αυτό το μυθιστόρημα, γιατί περιγράφει τα δρώμενα μιας συγκεκριμένης εποχής, τα οποία όμως βρίσκουν σημεία αναφοράς και στη δική τους εποχή. Ένα ρεαλιστικό μυθιστόρημα απεικονίζει μια συγκεκριμένη εποχή, τοποθετώντας την πλοκή και τους ήρωες του μέσα σε αυτήν.⁸⁰ Επομένως, αν σε μια θεατρική απόδοση μεταφερθεί η εποχή που περιγράφει το μυθιστόρημα στη σύγχρονη εποχή του διασκευαστή, είναι σαν να υποσκάπτεται ο λόγος για τον οποίο επιλέχθηκε.

Τα αμιγώς καλλιτεχνικά κριτήρια είναι, επίσης, πολύ σημαντικά για την επιλογή ενός μυθιστορήματος προς διασκευή. Ως πρώτο, μπορούμε να διακρίνουμε την καλλιτεχνική έλξη που ασκεί ένας πεζογράφος και κάποιο συγκεκριμένο έργο του στον διασκευαστή. Το μυθιστόρημα και το θέατρο έχουν κάτι κοινό: τοποθετούν στο κέντρο τους τον άνθρωπο. Ο μύθος, η πλοκή και η ανάπτυξη των χαρακτήρων είναι βασικοί λόγοι επιλογής. Η ψυχολογική ανάπτυξη των χαρακτήρων και η συνακόλουθη ενσυναίσθηση του διασκευαστή είναι μέρος της αφήγησης και του δραματικού τόξου όταν οι χαρακτήρες είναι στο επίκεντρο των διασκευών, σύμφωνα με τον Murray

⁷⁹ Jean-Pierre Sarrazac, «Les partages des voix», *Nouveaux territoires du dialogue*, (σημ.18), σ.14.

⁸⁰ «Ρεαλιστικό μυθιστόρημα: θεωρείται η απόπειρα της μυθοπλασίας να δώσει την εντύπωση του ρεαλισμού, αναπαριστώντας σύνθετους χαρακτήρες με ανάμεικτα κίνητρα, προερχόμενους από μια ορισμένη κοινωνική τάξη, που λειτουργούν σε μια ανεπτυγμένη κοινωνική δομή, αλληλεπιδρούν με άλλους χαρακτήρες και ζουν αληθοφανείς, καθημερινές εμπειρίες» από το: Abrams, M.H., *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, (μτφ . Δεληβοριά Γ. & Χατηιωαννίδου Σ.), Πατάκη, Αθήνα 2005.

Smith.⁸¹ Μέσα από τη σύνθεση όλων αυτών προκύπτει ο τόνος, το πνεύμα και το ύφος του συγγραφέα του μυθιστορήματος, ο οποίος ασκεί γοητεία στον εκάστοτε καλλιτέχνη.⁸²

Καλλιτεχνικό κριτήριο επιλογής μπορεί να αποτελέσει και η θεατρικότητα ενός μυθιστορήματος. Πολλά νεοελληνικά μυθιστορήματα, όπως για παράδειγμα *Οι Φρουροί της Αχαΐας* του Τάσου Αθανασιάδη, με το οποίο θα ασχοληθούμε παρακάτω, έχουν σε μεγάλο βαθμό ενσωματωμένη τη δραματική γραφή, με τη μορφή διαλόγων. Όπως επισημαίνει ο Αντρέας Καραντώνης, ο Τάσος Αθανασιάδης πολλές φορές, για να εκφράσει τον δικό του λόγο, προτιμά όχι τόσο την αφήγηση αλλά τον διάλογο, βάζοντας τις λέξεις που ο ίδιος θέλει να επικοινωνήσει στο στόμα των ηρώων του.⁸³ Αυτό συναντάται σε αρκετά ελληνικά μυθιστορήματα, κυρίως ρεαλιστικά, τα οποία λόγω αυτής της δομής αποτελούν μια αξιόλογη πρώτη ύλη για τη δημιουργία ενός θεατρικού κειμένου.

Πώς όμως οδηγούμαστε πρακτικά στη δημιουργία αυτού του νέου κειμένου; Ποια είναι τα εργαλεία που θα πρέπει να αξιοποιήσουμε, ώστε να έχουμε ένα αυτόνομο και εμπνευσμένο θεατρικό έργο, προς σκηνική πραγμάτωση; Η Ζωή Σαμαρά γράφει: «*Η σκηνή δεν αντέχει την ανάλυση, δε μπορεί να έχει λεπτομερείς περιγραφές και αφηγήσεις*» και παραθέτει την άποψη του Shelly Frome, ο οποίος υποστηρίζει πως μια ιστορία πάνω στη σκηνή δεν είναι ίδια με την ιστορία σε ένα βιβλίο.⁸⁴ Είναι μια διαδικασία που

⁸¹ Murray Smith, *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*, Εκδ. Clarendon Press, Οξφόρδη 1995, σσ. 4-6.

⁸² Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, σ. 11.

⁸³ Σταυρούλα Τσούπρου, *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μας*, Γρηγόρη, Αθήνα 2008, σ. 177.

⁸⁴ Ζωή Σαμαρά, *το βλέμμα του συγγραφέα, Πώς να γράφεις (ή πώς να μη γράφεις) θεατρικά έργα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009, σσ.42-43.

απαιτεί αφαίρεση ή συστολή και χαρακτηρίζεται από τον Abbot ως «χειρουργική τέχνη».⁸⁵

Στη γλώσσα του θεάτρου, η «χειρουργική τέχνη» στην οποία αναφέρεται ο Abbot είναι περισσότερο γνωστή ως δραματουργική επεξεργασία. Σύμφωνα με τον Pavis, ο διασκευαστής έχει το δικαίωμα να προχωρήσει σε επεμβάσεις πάνω στο αρχικό κείμενο, όπως περικοπές, αναδιοργάνωση της αφήγησης, υφολογικές βελτιώσεις, μείωση του αριθμού των προσώπων ή των τόπων, δραματική συμπύκνωση σε ορισμένες δυνατές στιγμές. Επιπλέον, μπορεί να προχωρήσει σε ενός είδους μοντάζ και κολάζ των ιστοριών, έτσι ώστε να εξυπηρετείται η σκηνική αναπαράσταση. Σε κάποιες περιπτώσεις, μάλιστα, κάποιοι δραματουργοί προχωρούν και σε προσθήκες ξένων στοιχείων, που δεν βρίσκονται στο πρωτότυπο κείμενο, όπως επίσης και σε τροποποίηση του τέλους ή τροποποίηση του μύθου, ανάλογα με τη σκηνοθετική γραμμή. Και αυτό συμβαίνει γιατί στόχος της γραφής του νέου κειμένου είναι η σκηνοθεσία του.⁸⁶

Επιπλέον, θα γίνουν σίγουρα αλλαγές στη γλώσσα του κειμένου. Εφόσον κάποιοι διάλογοι υπάρχουν ήδη στο μυθιστόρημα, μπορεί να χρησιμοποιηθούν ίδιοι ή παραλλαγμένοι, ώστε να έχουν μεγαλύτερη αμεσότητα. Ακόμη, ενδέχεται να προστεθούν και νέοι διάλογοι, οι οποίοι θα αντικαθιστούν ένα αφηγηματικό μέρος. Άλλες αφηγήσεις πάλι μπορεί να μετατραπούν σε δράσεις, οι οποίες θα εμπεριέχονται στις σκηνικές οδηγίες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα των παραπάνω διαδικασιών θα δοθούν στο τρίτο μέρος της παρούσας μελέτης. Καθώς μετατρέπουμε λοιπόν ένα

⁸⁵ Porter Abbott, *The Cambridge introduction to narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, σ.108.

⁸⁶ Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, σ. 88.

λογοτεχνικό κείμενο σε δραματικό, όπως λέει ο Stam, πάντα θα υπάρχουν κέρδη και απώλειες.⁸⁷

Το μεγαλύτερο κέρδος όμως είναι η ανταπόκριση του νέου κειμένου στις απαιτήσεις της σκηνικής αναπαράστασης, δηλαδή στο σύνολο των αισθητικών και ιδεολογικών επιλογών στις οποίες οδηγήθηκε η ομάδα εκτέλεσης της παράστασης, από τον δραματουργό και τον σκηνοθέτη ως τον ηθοποιό. Μια σημαντική απόφαση είναι αν η κατεύθυνση που θα δοθεί αφορά τον δραματικό ή τον επικό τρόπο επεξεργασίας. Ο δραματουργός, σε συνεννόηση με τον σκηνοθέτη, αποφασίζει τις οπτικές γωνίες παρουσίασης του μύθου και της ιστορίας. Αν δηλαδή το θεατρικό κείμενο θα αποδοθεί ρεαλιστικά ή με αποστασιοποίηση. Πιο συγκεκριμένα, πρέπει να τεθεί το ερώτημα, αν θα ακολουθηθεί ο δρόμος της «ψευδαίσθησης» του θεατή ή της «μη ψευδαίσθησης». Σκοπός όμως πάντα είναι η αναπαράσταση ενός αυτόνομου σύμπαντος, είτε με τη μέθοδο του μιμητικού ρεαλισμού είτε παίρνοντας αποστάσεις από αυτόν, καθώς και η αποκατάσταση της μυθολογικής υπόστασης και του επιπέδου της πραγματικότητας των δραματικών προσώπων και των πράξεων.⁸⁸

Στο παρόν πόνημα, θα επιχειρήσουμε μια διασκευή του ρεαλιστικού και ψυχολογικού μυθιστορήματος *Οι Φρουροί της Αχαΐας* του ακαδημαϊκού Τάσου Αθανασιάδη σε θεατρικό κείμενο. Πρόκειται για ένα ρεαλιστικό μυθιστόρημα, επομένως, ο τρόπος με τον οποίο θα εργαστούμε προσεγγίζει πιο πολύ τις πτυχές της παραδοσιακής διασκευής, η οποία ακολουθεί τη βασική πλοκή του έργου και φωτίζει τα ζητήματα, που απασχολούσαν τον Αθανασιάδη στις αρχές της δεκαετίας του 1970, πολλά από τα οποία απασχολούν και εμάς, τους θεατές του 2024.

⁸⁷ Robert Stam, "The Dialogics of Adaptation", *Beyond Fidelity*, New Brunswick: Rutgers 2000, σ. 62, και Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, σ. 16.

⁸⁸ Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, σσ. 112-114.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Μια επισκόπηση στο έργο του Τάσου Αθανασιάδη με βάση το μυθιστόρημα «Οι Φρουροί της Αχαΐας»

Στη δεύτερη φάση του πεζογραφικού του έργου, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Τάσος Αθανασιάδης αποκηρύσσει τη λυρική πεζογραφία του άκρατου υποκειμενισμού και στρέφεται στον ψυχολογικό ρεαλισμό. Το λυρικό στοιχείο θα μεταμορφωθεί σε πλαστικό, για να δώσει πιο στέρεη υπόσταση στο έργο του και να εκφράσει ουσιαστικότερα τη γεμάτη παλμό και ένταση ζωή του μεταπολεμικού κόσμου.⁸⁹ Αυτή η στροφή διακηρύσσεται καθαρά και από τον ίδιο μέσω του δοκιμίου του *Αποστασία*, ένα είδος προσωπικού, λογοτεχνικού μανιφέστου, που γράφτηκε μετά τα Δεκεμβριανά. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

«Έτσι, η έκφραση του μεσοπολέμου – στην ποίηση, το μυθιστόρημα και το θέατρο – πολιορκημένη από έναν τυραννικό υποκειμενισμό, κατέφυγε στις πιο μυστικές κρύπτες του ψυχολογισμού και της εσωτερίκευσης κι απομακρύνθηκε τόσο πολύ από κάθε επικοινωνία μ' αυτόν τον τρίτο, τον παιϊνό μας, που ζεσταίνει ανύποπτος την παρουσία μας, ώστε να φτάσει, αργά μα σταθερά, σ' ένα αδιέξοδο – στο αδιέξοδο του μονολόγου με τις πολυώνυμες αποχρώσεις του... «Πώς θα εκφράσουμε την παρουσία του αυριανού ανθρώπου;... Με τη μορφή της εποχής μας και με τη μοίρα του τόπου μας».⁹⁰

⁸⁹ Ε. Ν. Μόσχου, *Τάσος Αθανασιάδης. Ένας ανατόμος της κοινωνίας και της ψυχής*, Βάκων, Αθήνα 1976, σ. 24.

⁹⁰ Τάσος Αθανασιάδης, «Αποστασία» στο *Βεβαιότητες και αμφιβολίες*, Εστία, Αθήνα 1980, σσ. 312-313

1. Μια τοιχογραφία της κοινωνίας

Ο Αθανασιάδης θεωρεί πλέον ως βασικά εργαλεία της γνήσιας μυθιστοριογραφίας τη διαγραφή χαρακτήρων, την ψυχική στερεότητα, τα συγκεκριμένα περιγράμματα και τη σαφή και αυθεντική αφήγηση. Με βάση αυτά τα στοιχεία, προσπάθησε να συνθέσει τη σύγχρονη πραγματικότητα σε έναν πίνακα συνόλων και να δημιουργήσει έναν νεοελληνικό μυθιστορηματικό κύκλο.⁹¹ Ο Άλκης Θρύλος θεωρεί πως φιλοτέχνησε μια πλούσια τοιχογραφία της ελληνικής κοινωνίας, σκηνοθετημένη σαν δράμα⁹², όπου μέσω της απεικόνισης αστικών οικογενειών παρουσιάζεται το συλλογικό υποσυνείδητο και η κοινωνική εξέλιξη της Ελλάδας σε κομβικές ιστορικές στιγμές. Ο Παναγιώτης Μαστροδημήτρης μάλιστα αναφέρει σχετικά, σε τηλεοπτική συνέντευξη, πως στα μυθιστορήματα του Αθανασιάδη εμπεριέχονται όλες οι ιστορικές περίοδοι και τον χαρακτηρίζει ως έναν χρονογράφο που είναι συνδεδεμένος με την κοινωνική κατάσταση της Ελλάδας και τις κοινωνικές μεταβολές που συντελούνται.⁹³

Γύρω στη δεκαετία του 1970, όταν ο Αθανασιάδης γράφει τους Φρουρούς τη Αχαΐας, ο Δημήτρης Τζιόβας επισημαίνει πως ενώ ο γενικός προσανατολισμός της πεζογραφικής δημιουργίας της εποχής είναι κοινωνικός, παρατηρείται η τάση οι συγγραφείς να προσδίδουν ιστορικό βάθος στις αναπαραστάσεις των κοινωνικών και πολιτικών εξελίξεων. Αυτή η τάση είχε ήδη παρατηρηθεί από την περίοδο 1935-1950, κατά την οποία το ιστορικό μυθιστόρημα γνώρισε άνθηση.⁹⁴ Μέσα σε αυτό το διάστημα ο Αθανασιάδης είχε αρχίσει ήδη τη συγγραφή του πρώτου μεγάλου μυθιστορήματος του, των Πανθέων, στο οποίο μας παρουσιάζει τη ζωή της ομώνυμης

⁹¹ Απ. Σαχίνη: «Πεζογράφοι του καιρού μας», Αθήνα, 1967, σσ. 180-181.

⁹² Α. Θρύλου: «Βιβλιοκρισία» στην «Πνευματική Ζωή», Αθήνα, 1954, σ. 442.

⁹³ Τάσος Ψαρράς, «Τάσος Αθανασιάδης», *Εποχές και συγγραφείς* (σειρά εκπομπών): <https://www.youtube.com/watch?v=ewbryeVqJZI&t=314s>

⁹⁴ Δημήτρης Τζιόβας, *Ιστορία, Έθνος και Μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση. Τραύμα, μνήμη και μεταφορά*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2024, σ. 82.

αστικής οικογένειας, με φόντο τα χρόνια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου.⁹⁵ Αυτό το μοτίβο, της υποκειμενικής ματιάς της ιστορίας μέσα από τα μάτια αστικών οικογενειών, προκρίνεται και στους Φρουρούς της Αχαΐας.

Η εμπλοκή του συγγραφέα με την ιστορική περίοδο που περιγράφει είναι πλέον και βιωματική και όχι μόνο σε επίπεδο αντικειμενικής ιστορικής έρευνας, όπως υποστήριζαν κάποιοι παλιότεροι μελετητές του ιστορικού μυθιστορήματος. Πιο συγκεκριμένα θεωρούσαν πως για να χαρακτηριστεί ένα μυθιστόρημα «ιστορικό» θα πρέπει να πληροί κάποιες προϋποθέσεις, οι οποίες είναι πρώτον η συνέπεια του τόπου, δηλαδή να διαδραματίζεται σε ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό τόπο, δεύτερον του χρόνου, δίνοντας μας την ακριβή χρονική περίοδο αφήγησης, και τρίτον η αποτύπωση των ηθών και των εθίμων του πληθυσμού στον οποίο αναφέρεται. Επιπλέον προέκριναν, μίαν απόσταση μεταξύ του συγγραφέα και των ιστορικών γεγονότων που περιγράφει, τουλάχιστον δύο γενεών. Άλλοι μελετητές μάλιστα έθεταν και ως προϋπόθεση την ύπαρξη ενός τουλάχιστον πραγματικού «ιστορικού» προσώπου ή γεγονότος.⁹⁶

Από τη δεκαετία του 1930 και μετά άρχισε να αλλάζει η σχέση μεταξύ του ιστορικού μυθιστορήματος και της ιστορίας. Ο Λούκατς Γκέοργκ το 1937 με τη μελέτη του, *Το ιστορικό μυθιστόρημα*, ανέδειξε τη σημασία της κατανόησης των κοινωνικών και ανθρώπινων κινήτρων μέσα στο ιστορικό γίνεσθαι. Ακόμη, σύμφωνα με τον Johnson, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τα πολιτικά γεγονότα προς την κοινωνική

⁹⁵ E. N. Μόσχου, *Τάσος Αθανασιάδης. Ένας ανατόμος της κοινωνίας και της ψυχής*, σ. 25.

⁹⁶ Chris Baldick, *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1990, σσ. 99-100, και Tomas Hägg, "Callirhoe" and "Parthenope": The Beginnings of the Historical Novel", *Classical Antiquity*, 6(1987), σ. 187, και Απόστολος Σαχίνης, *Το Ιστορικό Μυθιστόρημα*, Καστανιώτης, Θεσσαλονίκη 1971, σσ. 28-35, και Σοφία Ντενίση, *Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott(1830-1880)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σσ. 92-95.

διάσταση της ιστορίας και την καθημερινότητα των απλών ανθρώπων.⁹⁷ Σύμφωνα με τον Τζιόβα, αυτή η στροφή από την πολιτική στην κοινωνική ιστορία κατά τη δεκαετία του 1970 εμπλούτισε τη θεματική του ιστορικού μυθιστορήματος. Έτσι, ιστορία και πεζογραφία απέκτησαν μια διαδραστική και ισότιμη σχέση. Αν και ορισμένα στοιχεία του παραδοσιακού ιστορικού μυθιστορήματος διατηρούνται, το ανανεωμένο είδος κατά τη Μεταπολίτευση, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η εποχή των ταυτοτήτων, ανταποκρίθηκε στην ανάγκη αναζήτησης της ταυτότητας σε έναν ρευστό και πολυπολιτισμικό κόσμο, προσφέροντας ένα πρίσμα κατανόησης των ιδιαιτεροτήτων και των κατευθύνσεων της.⁹⁸

Σε αυτήν την άποψη είναι πολύ κοντά και το δοκίμιο του ίδιου του Αθανασιάδη *Μυθιστορηματική Μαρτυρία*, στο οποίο γράφει χαρακτηριστικά: «*Αν το έργο της επιστήμης, η Ιστορία, ήταν –και μένει βέβαια ακόμη– η πιο υπεύθυνη μαρτυρία για να γνωρίσουμε μιαν εποχή, ωστόσο μονάχα με το έργο τέχνης, το μυθιστορηματικό χρονικό, πετύχαμε ως τώρα να την αναπαραστήσουμε, απεικονίζοντας τους ανθρώπους και τα ήθη τους στη ζεστή καθημερινή τους πορεία, για να την κατανοήσουμε. Μέσα στο χρονικό του ο μυθιστοριογράφος αναχωνεύοντας, σε μια σύνθεση πλασματική, ιστορικά με φανταστικά στοιχεία, προσωπικότητες και γεγονότα της ιστορίας με πρόσωπα της φαντασίας και περιστατικά της καθημερινής ζωής, κατορθώνει να τα αναπαραστήσει με τόση αληθοφάνεια, ώστε να παρακολουθούμε τη διαμόρφωση μιας εποχής όχι πια με την ψυχρή περιέργεια που μελετάμε μια μονογραφία, αλλά να τη ζούμε με συγκίνηση, σα να ερχόμαστε σε επαφή με ανθρώπους και γεγονότα σύγχρονά μας. Και για να χρησιμοποιήσω την ορολογία της βιολογίας: ο ιστορικός μας αποκαλύπτει μιαν εποχή*

⁹⁷ Sarah L. Johnson, *Historical Fiction: A Guide to the Genre*, Libraries Unlimited, Γουέστπορτ, Κοννέκτικατ-Λονδίνο 2005, σ. 4

⁹⁸ Δημήτρης Τζιόβας, *Ιστορία, Έθνος και Μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση. Τραύμα, μνήμη και μεταφορά*, σσ. 103-104.

«*in vitro*» (μέσα στον πειραματικό σωλήνα), ενώ ο μυθιστοριογράφος «*in vino*»(μέσα από το ζωντανό οργανισμό)»⁹⁹

Μέσα στο έργο του Αθανασιάδη θα διακρίνουμε χαρακτηριστικά και του παλιότερου, αλλά και του ανανεωμένου είδους του ιστορικού μυθιστορήματος. Με όχημα τα μυθιστορήματά του, μας παρουσιάζει μια τοιχογραφία της ελληνικής κοινωνίας από το 19ο αιώνα έως τα χρόνια της μεταπολίτευσης. Ένα κοινό χαρακτηριστικό όλων των μυθιστορημάτων του είναι πως επιλέγει πάντα, ως χρονικό πλαίσιο, περιόδους πραγματικών εσωτερικών και εξωτερικών κρίσεων της Ελλάδας.¹⁰⁰ Επομένως, πάντα ορίζει ένα συγκεκριμένο και σαφές ιστορικό πλαίσιο. Οι *Φρουροί της Αχαΐας* γράφτηκαν κατά τη διάρκεια της περιόδου που περιγράφουν. Ο συγγραφέας θίγει ζητήματα της σύγχρονης του κοινωνίας, καθώς το μυθιστόρημα γράφτηκε μεταξύ του 1971 και 1974 και δημοσιεύτηκε το 1975. Βραβεύτηκε μάλιστα από την Ακαδημία Αθηνών με το βραβείο «*Επαθλον Ουράνης*».¹⁰¹

Επιπροσθέτως, ορίζει πάντα και ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό πλαίσιο. Οι *Φρουροί της Αχαΐας* έχουν ως πεδίο δράσης την Πάτρα και την ευρύτερη γεωγραφική περιοχή της Αχαΐας. Ο Τάσος Αθανασιάδης επιλέγει να τοποθετήσει τη δράση στην Αχαΐα γιατί, σύμφωνα με τον Αντρέα Καραντώνη, τον κέντρισε η δυνατή αίσθηση της ζωής των Πατρινών, καθώς και η ανοιχτή και φιλελεύθερη σκέψη τους για τη ζωή. Η ιστορία ξετυλίγεται γύρω από ένα οικονομικό και ένα πνευματικό κέντρο της περιοχής. Το πρώτο είναι η μεγάλη Οينوποιία «Κλαους», της οποίας η ιστορία γοήτευσε τον Αθανασιάδη¹⁰². Επρόκειτο για τη βιομηχανία “Achaia Clauss”, η οποία ιδρύθηκε το

⁹⁹ Τάσος Αθανασιάδης, *Αναγνωρίσεις, Δοκίμια*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1974, σ. 23.

¹⁰⁰ Τσουπρού Σταυρούλα, *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μας*, σσ. 194-195.

¹⁰¹ Σταυρούλα Τσουπρού, *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μας*, σ. 23.

¹⁰² Αντρέας Καραντώνης, *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, Τρίτη έκδοση, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, σσ. 309-313.

1861 από το Βαυαρό Gustav Clauss, που ήρθε στην Πάτρα το 1854 και είναι το πρώτο οινοποιείο στην Ελλάδα¹⁰³. Αυτή η επιχείρηση είναι σχεδόν βέβαιο πως αποτελεί και το μοντέλο, πάνω στο οποίο χτίστηκε η αντίστοιχη «Οινοποιία Αγίου» του μυθιστορήματος, που ιδρύθηκε από το Δανό Γουλιέλμο Βιλντ τον Ιούλιο του 1869 και αποτελεί την οικογενειακή επιχείρηση των ηρώων¹⁰⁴. Το δεύτερο κέντρο είναι το Πανεπιστημιακό ίδρυμα της Πάτρας, γύρω από το οποίο οργανώνεται η αντίσταση απέναντι στη Χούντα.¹⁰⁵ Με αυτόν τον τρόπο ο Αθανασιάδης χτίζει το ρεαλιστικό και ακριβές χωροχρονικό πλαίσιο των ηρώων του.

Σε ένα αφιέρωμα προς τιμήν του Αθανασιάδη στο περιοδικό *Αιολικά Γράμματα*, ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει πως ένας ακόμα σημαντικός λόγος επιλογής της Αχαΐας είναι πως επρόκειτο για μια ταχέως αναπτυσσόμενη ελληνική επαρχία, η οποία όμως, λόγω της ξενομανίας και του διεθνισμού, χάνει τα τοπικά χαρακτηριστικά της. Έτσι προκύπτει ένα μωσαϊκό της «αστικής» επαρχιακής κοινωνίας της Πάτρας, το οποίο όμως συμβολίζει όλες τις μεγαλουπόλεις της Ελλάδας, οι οποίες είχαν να αντιμετωπίσουν έναν ταχύ ρυθμό ανάπτυξης, υπό το καθεστώς της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Παρουσιάζει την εικόνα μιας πόλης της αφθονίας και της καλοπέρασης σε βάρος των παλιότερων ηθών και εθίμων.¹⁰⁶

¹⁰³ Ιστοσελίδα *Achaia Clauss* : <https://www.achaiaclauss.gr/>

¹⁰⁴ Τάσος Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. 'Α, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1975, σ. 48.

¹⁰⁵ Ε. Ν. Μόσχου, *Τάσος Αθανασιάδης. Ένας ανατόμος της κοινωνίας και της ψυχής*, «Βάκων», Αθήνα 1976, σ. 114.

¹⁰⁶ Τάσος Αθανασιάδης, «Πληροφορίες για τη ζωή και το έργο μου», *Αιολικά Γράμματα*, 184(2000), σ. 277.

2. Ο Αθανασιάδης και ο Φώτος Πολίτης

Η διαμόρφωση του ελληνικού κοινωνικού και πολιτισμικού γίνεσθαι έχει μακρά ιστορία. Ήδη από την περίοδο του μεσοπολέμου οι ευρωπαϊκές ιδέες και καινοτομίες δεν αφομοιώνονταν γόνιμα από τη μεγαλύτερη μερίδα των πολιτών. Εισέβαλλαν ως ολοκληρωμένα και συγκροτημένα ιδεολογικά συστήματα, τα οποία δεν έβρισκαν στην Ελλάδα ένα αντίστοιχο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό υπόβαθρο για να καλλιεργηθούν και να ανθίσουν. Διότι, το νεοελληνικό κράτος μετρούσε έναν αιώνα ύπαρξης, σε αντίθεση με τα άλλα ευρωπαϊκά κράτη, που γεύτηκαν άμεσα τους καρπούς της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού. Αυτό το πνευματικό και πολιτιστικό κενό στον ελλαδικό χώρο είχε σαν αποτέλεσμα, στο όνομα των ξένων νέων ιδεών και νεοτερισμών, να υποτιμώνται και να αγνοούνται ηθελημένα όλα τα επιτεύγματα του «παλιού καθεστώτος» και να γίνονται αντικείμενο παρερμηνείας και συκοφαντίας, κυρίως από τους νεότερους.¹⁰⁷ Όλα αυτά τα εισαγόμενα ιδεογράμματα, απομονωμένα από τη γύρω τους πραγματικότητα, μεταβάλλονταν σε απολιθωμένα συστήματα κούφια εννοιολογικά ιδεών, μη βρίσκοντας κανένα ζωτικό σημείο αναφοράς ή εφαρμογής.¹⁰⁸

Αυτό το ζήτημα απασχόλησε ιδιαίτερα τον Φώτο Πολίτη, έναν από τους πνευματικούς μέντορες του Τάσου Αθανασιάδη στα φοιτητικά του χρόνια. Ο Αθανασιάδης μετά το θάνατο του, το 1935, έδωσε μια διάλεξη με τίτλο «*Πώς έβλεπε ο Φώτος Πολίτης τη νεοελληνική πραγματικότητα*», το δοκίμιο της οποίας και εξέδωσε με δικά του έξοδα το 1936.

¹⁰⁷ Δημήτρης Γρ. Τσάκωνας, *Η Γενιά του 30. Τα πριν και τα μετά*, Κάκτος, Αθήνα 2009, σ. 13.

¹⁰⁸ Κ.Γ. Παπαγεωργίου: «Σχέδιο για μια εισαγωγή στη μεταπολεμική πεζογραφία ή πώς άνοιξε το παράθυρο στο Αιγαίο», στο «Διαβάζω», Αθήνα, 1979, τεύχος 25, σ.42.

Σύμφωνα με το δοκίμιο, το βασικό πρόβλημα στη διαμόρφωση της ελληνικής πνευματικής και πολιτιστικής παράδοσης εντοπίζεται στο γεγονός πως η αφομοίωση των ξένων στοιχείων δεν συντελείται ουσιαστικά και σε βάθος, με αποτέλεσμα οι Έλληνες να γίνονται έρμια των ευρωπαϊκών, κυρίως, νεωτεριστικών ιδεών και επιρροών δίχως φίλτρο. Μια διαδικασία που χαρακτηρίζεται από έναν ξερό μιμητισμό, μια αντιγραφή των ξένων ιδεών και κηρυγμάτων, που όμως αδυνατούν να καρποφορήσουν στο ελληνικό έδαφος, καθώς δε φιλτράρονται και δεν εξετάζονται ενδελεχώς. Η διαδικασία της επιτυχούς αφομοίωσης εξαρτάται άμεσα και από τις ιδιοσυγκρασιακές προσλαμβάνουσες ενός έθνους. Επομένως, αυτή η μεταλαμπάδευση γινόταν σποραδικά χωρίς να επηρεάζει ουσιαστικά τη βάση του ελληνικού λαού.¹⁰⁹ Κατά τον Φώτο Πολίτη, δεν υπήρξε ποτέ μια συμπαγής και δομημένη ελληνική πολιτεία, παρά μόνο ατομικότητες, που επικεντρώνονταν στο «Εγώ» και όχι στο «Εμείς».¹¹⁰

Ο Φώτος Πολίτης εντοπίζει τις ρίζες του προβλήματος στην έλλειψη της ουσιαστικής ενότητας της ελληνικής οικογένειας, της πρώτης κοινωνικής δομής του ανθρώπου, η οποία προκλήθηκε από την απουσία της νέας γενιάς, για δέκα χρόνια, στα μέτωπα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, των Βαλκανικών και της Μικρασιατικής εκστρατείας. Την περίοδο του μεσοπολέμου, η Ελλάδα ήταν αντιμέτωπη, πρώτον, με την ενσωμάτωση ετερόκλητων πληθυσμιακών ομάδων, όπως οι Έλληνες της Μικρασίας, του Πόντου, της Θράκης, που το μόνο κοινό που είχαν ήταν η ελληνική εθνότητα, και, δεύτερον, με τη διαχείριση των επιπτώσεων των πολέμων και το θάνατο της «Μεγάλης Ιδέας». Όλα αυτά προκάλεσαν μεγάλο ρήγμα στην ενότητα του νέου ελληνικού έθνους,

¹⁰⁹ Τάσσου Αθανασιάδη, *Πώς έβλεπε τη νεοελληνική πραγματικότητα ο Φώτος Πολίτης, τύποις "Ελλάς", Μακεδονίας 10-14, Αθήνας 1936, σσ. 11-13.*

¹¹⁰ Ο.π., σσ. 17-18.

όπως διαμορφώθηκε μετά τους πολέμους.¹¹¹ Ο Φώτος Πολίτης θεωρεί τους Έλληνες έναν λαό πολυπράγμονα και χαρισματικό, σε σχέση με άλλους ευρωπαϊκούς, αλλά ταυτόχρονα συντηρητικό, δύσκαμπτο, υπολογιστικό και ασφυκτικά εγωκεντρικό. Χαρακτηριστικά λέει: *«Και μεταβάλλαμε, μοιραία, με ασυναγώνιστη ελαφρότητα, την πολυπραγμοσύνη μας σε τυχοδιωκτισμό, τη συντηρητικότητά μας σε κενή τυπολατρεία, τον εγωκεντρισμό μας σε ασφυκτικό ατομικισμό, έτσι που να μη μας εμπνέει καμμιά εμπιστοσύνη η ύπαρξη του άλλου, κανένα ενδιαφέρον η υπόθεση του παιϊνού μας»*. Έτσι οξύνεται το χάσμα των γενεών μέσα στην οικογένεια, αλλά και στην κοινωνία και διαρρηγνύεται η κοινωνική συνοχή.¹¹²

Όσο για τη στάση των νέων, ο Πολίτης υποστηρίζει πως στην προσπάθειά τους να αποκτήσουν μια ουσιαστική ύπαρξη στην κοινωνία, γίνονται αλαζονικοί και αντιδρούν, τις περισσότερες φορές, όχι για να υποστηρίξουν μια συγκεκριμένη θέση, αλλά μόνο και μόνο για να αντιδράσουν στο παλιό κατεστημένο. Όμως, η οικογένεια και η Πολιτεία δεν έχουν φροντίσει να τους προμηθεύσουν με τα κατάλληλα εργαλεία, έτσι ώστε να επωφεληθούν από το πνευματικό υπόβαθρο των παλιότερων και να το μπολιάσουν με την πρόοδο. Η ελληνική παράδοση και ιστορία, που αποτελεί τον πνευματικό πυλώνα του νεοελληνικού πολιτισμού δε μεταλαμπαδεύεται γόνιμα από τη μια γενιά στην άλλη παρά μόνο με είδωλα, με στείρο και όχι ουσιαστικό τρόπο. Οι νέοι, μην αντέχοντας αυτό το βάρος του παρελθόντος, επαναστατούν σε αυτήν την τυπολατρική παράδοση, με αποτέλεσμα να μην καταλαβαίνουν πολλές φορές την ουσία των αρχαίων κειμένων ή τη σημαντικότητα κάποιων γεγονότων και προσώπων της ελληνικής ιστορίας. Μην αποκτώντας ένα στέρεο πνευματικό υπόβαθρο γίνονται

¹¹¹ Ο.π., σσ. 13-14.

¹¹² Ο.π., σσ. 16-17.

έρμια και παπαγαλάκια των εκάστοτε νεοτερισμών, καθώς αδυνατούν να τους αξιολογήσουν και να τους προσαρμόσουν στη δική τους πραγματικότητα.¹¹³

Ο Πολίτης, ως βασική αιτία για αυτήν την κατάσταση, καταδεικνύει το εκπαιδευτικό σύστημα της Ελλάδας, το οποίο δεν στόχευε να δώσει μια ευρεία γνώση στους νέους, αλλά τους περιόριζε στο αντικείμενο της επιστήμης τους, με σκοπό να δημιουργήσει μια στρατιά επιστημόνων χωρίς πνευματικό υπόβαθρο. Θεωρεί επίσης συνυπεύθυνο το πολιτικό σύστημα της χώρας, καθώς τα κόμματα δεν είχαν όραμα για ουσιαστική αλλαγή και πρόοδο, αλλά επικεντρώνονταν σε δράσεις που αφετηρία είχαν μικροπολιτικά συμφέροντα. Τέλος, η εκκλησία και κυρίως ο κλήρος, ως φορέας εκπαίδευσης, δεν προσπάθησε να αναδιαμορφώσει την αυστηρή και πομπώδη μέθοδο διδασκαλίας του και να έρθει πιο κοντά στην απλή γλώσσα των νέων, έτσι ώστε να υπάρξει πνευματική σύνδεση. Αντίθετα, ενίσχυσε το τυπολατρικό κομμάτι, για να μη χάσει το ηθικό και νομικό του υπόβαθρο. Απότοκο όλων αυτών, η δημιουργία νέων γενεών, αποκομμένων από την παράδοσή και τις ρίζες τους, που στερούνται κριτικής σκέψης.¹¹⁴

Εν κατακλείδι, ο Πολίτης συμπεραίνει πως μόνο αν γνωρίσουμε τον εαυτό μας, θα μπορέσουμε να υπάρξουμε σαν λαός: *«Μονάχα μία στροφή προς τα έσω, προς το ηθικόν μας είναι, μπορεί να μας εξανθρωπίσει»*. Και αυτό μπορεί να γίνει μόνο αν γνωρίσουμε βαθιά την παράδοσή μας και όχι αγνοώντας την. Καταλήγει πως σε μια κοινωνία που αντιμετωπίζει, όχι μόνο οικονομική κρίση, αλλά και κρίση νοοτροπίας και ψυχολογίας των ανθρώπων και σε μια κοινωνία ηθικού μηδενισμού μόνη ελπίδα είναι οι νέοι: *«Τα*

¹¹³ Ο.π., σσ. 19-22.

¹¹⁴ Ο.π., σσ. 23-29.

νιάτα από το αλάθευτο ένστικτο της ζωής θα πλάσουν κάποτε αξίες και ιδανικά καινούργια, γνήσια δικά τους».¹¹⁵

Η επιρροή του Πολίτη στο έργο του Αθανασιάδη, όσον αφορά στη διαφύλαξη της παράδοσης και της ελληνικότητας, είναι αξιοσημείωτη. Ο Αθανασιάδης γράφει στο δοκίμιο του *Αχαΐα Αχαΐα* : « Στις μέρες μας, όπου το πνεύμα διεθνισμού πλάθει κοινούς τύπους ζωής(στον τρόπο που ζούμε , ντυνόμαστε , μιλάμε , διασκεδάζουμε , συναλλασσόμαστε, επικοινωνούμε) η Αχαΐα θυσιάζει ολοένα το τοπικό της χρώμα στο κοσμοπολίτικο πνεύμα του καιρού της. Σε αντάλλαγμα όμως παρουσιάζει τη μοναδική οικονομική και πολιτιστική άνθιση. [...] Είναι αλήθεια πως στη θέση που άλλοτε ήταν κομψά αρχοντικά, βλέπει κανείς σήμερα άχαρες πολυκατοικίες. Οι γραφικότητες παρουσιάζονται πια στα χωριάτικα πανηγύρια.[...] Όπως και να ναι ο σημερινός ταξιδευτής μαγεύεται ακόμα από τα τοπία, τα μνημεία και τους ιστορικούς χώρους της, τα μοναστήρια και τις εκκλησίες της»¹¹⁶. Σε αυτό το απόσπασμα, μπροστά στο βωμό του άκρατου διεθνισμού και κοσμοπολιτισμού, χαρακτηρίζει ειρωνικά «γραφικότητες για τα πανηγύρια» τα ελληνικά παραδοσιακά ήθη και έθιμα.

Αυτή η ειρωνεία είναι ένα από τα βασικά δομικά συστατικά των *Φρουρών της Αχαΐας*. Η συλλογιστική του Φώτου Πολίτη, όσον αφορά στο πολιτισμικό χάσμα των γενεών, έχει επηρεάσει τη βασική δομή του μυθιστορήματος. Πιο συγκεκριμένα, ο τίτλος είναι αμφίσημος και σε μεγάλο βαθμό ειρωνικός. Θίγει ταυτόχρονα δύο σημεία. Πρώτον, την κεκαλυμμένη κριτική στάση του Αθανασιάδη απέναντι στη Χούντα και, δεύτερον, την αγωνία του για τη διάσωση της ελληνικής παράδοσης και των ηθών. Σε συνέντευξη του στον Άρη Σκιαδόπουλο, χαρακτήρισε το ήθος στον άνθρωπο ως μια συνέπεια αυτών που αισθάνεται και αυτών που πράττει και ως έναν αυτοέλεγχο, όσον αφορά

¹¹⁵ Ο.π., σσ. 35-37.

¹¹⁶ Τάσος Αθανασιάδης, «Αχαΐα Αχαΐα» στο *Βεβαιότητες και αμφιβολίες*, σσ. 332-333.

στην εκδήλωση των συναισθημάτων του. Ο εκτροχιασμός, που ακολουθεί την απώλεια του αυτοέλεγχου, είναι κάτι στο οποίο εναντιώνεται σφόδρα ¹¹⁷ και για αυτό τον προβάλλει στους ήρωες και τις κοινωνικές ομάδες των *Φρουρών της Αχαΐας*. Το διακύβευμα είναι, μέσα από μυθοπλαστικά αλλά ταυτόχρονα αληθοφανή παραδείγματα, να καυτηριαστεί αυτή η παθογένεια της νεοελληνικής κοινωνίας.

3. Ποιοι είναι οι «Φρουροί της Αχαΐας»;

Την περίοδο της Μεταπολίτευσης παρατηρείται μια ειρωνική στάση, αρκετών συγγραφέων, απέναντι στα «μεγάλα εθνικά θέματα», που πραγματεύεται το ιστορικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα. Η τάση αυτή εκδηλώνεται με την υπονόμηση της έννοιας του «εθνικού ηρωισμού», μέσω παρωδιακών, αντισυμβατικών και γκροτέσκων προσεγγίσεων, αντιδρώντας έτσι στην προπαγανδιστική διαχείριση της ιστορίας, και ειδικότερα της Επανάστασης του 1821, από τη δικτατορία των συνταγματαρχών.¹¹⁸ Στο μυθιστόρημα, οι *Φρουροί της Αχαΐας* είναι μια ομάδα ώριμων, εξεχόντων προσώπων της Αχαΐας, με επικεφαλής έναν Αρχιμανδρίτη, οι οποίοι ιδρύουν ένα σύλλογο, με σκοπό να νουθετήσουν τη νεολαία, η οποία έχει πάρει το «λάθος δρόμο». Αλλά ο τρόπος που έχουν επιλέξει να το πράξουν είναι συντηρητικός, ηθικοπλαστικός και αρτηριοσκληρωτικός και δε συνάδει καθόλου με την εξέλιξη και την πρόοδο, επιστημονική και πολιτιστική, που βιώνει η πόλη. Μέσα από ένα οξύμωρο σχήμα, οι

¹¹⁷ Άρης Σκιαδόπουλος, Εκπομπή: *Νυχτερινός επισκέπτης*, Ν.Ε.Τ. 1999:

<https://www.ertnews.gr/arxeio-afierwmata/tasos-athanasiadis-21-septemvriou-2006/>

¹¹⁸ Δημήτρης Τζιόβας, *Ιστορία, Έθνος και Μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση. Τραύμα, μνήμη και μεταφορά*, σ. 84.

«Φρουροί» δεν προστατεύουν τις αξίες, αλλά τις φυλακίζουν. Θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει αυτόν τον τίτλο ως μια αντονομασία στο κύριο όνομα της Χούντας.¹¹⁹

Ο σύλλογος των «Φρουρών της Αχαΐας» απαρτίζεται από επιφανείς, οικονομικά και κοινωνικά, πολίτες της Πάτρας, οι οποίοι, ανήκουν στη μέση αστική τάξη. Ο Αντρέας Καραντώνης τους χαρακτηρίζει ως «καλούς αστούς» και «στυλοβάτες των ηθικών αξιών» στο δημόσιο βίο, ενώ αντιθέτως, στις εκδηλώσεις του ιδιωτικού βίου τους λειτουργούν με διαφορετικό τρόπο, ακυρώνοντας όσα κηρύττουν στο δημόσιο. Αυτή η μερίδα των πολιτών δημιουργεί ένα Σύλλογο, φιλικά προσκείμενο στη Χούντα, ο οποίος σκοπό έχει να διαφυλάξει τα παραδοσιακά ιδανικά, ήθη και έθιμα του τόπου. Ο τρόπος, όμως, που ενεργεί είναι τόσο παρωχημένος και οπισθοδρομικός, ώστε βρίσκει την αντίσταση των νέων κυρίως, πιο προοδευτικών πολιτών, οι οποίοι αγκαλιάζουν την επιστημονική, πολιτιστική και κοινωνική εξέλιξη.¹²⁰ Όλοι αυτοί οι νέοι, που δραστηριοποιούνται στους δρόμους της Πάτρας και του Αιγίου, μας θυμίζουν τους νέους στους δρόμους της Αθήνας και κάθε πόλης. Καταπιέζονται από το εκάστοτε κατεστημένο και αντιδρούν, ποθώντας την ελευθερία. Είναι τα «οργισμένα νιάτα» κάθε εποχής και κάθε πόλης.¹²¹

Παρ' όλα αυτά, η επιλογή του τίτλου ίσως φανερώνει και μια διαφορετική στάση του συγγραφέα απέναντι στον εν λόγω σύλλογο και τη δράση του. Ο Καραντώνης θεωρεί πως: «*Ο Αθανασιάδης, τους συμπαθεί κρυφά περισσότερο, από όσο τους σατυρίζει- κι' αυτό μπορεί να μην το νιώθει ούτε ο ίδιος [...] Όμως αυτή η υποσυνείδητη συμπάθεια του συγγραφέα προς τους «Φρουρούς» που είναι ισχυρότερη από το θαυμασμό του για*

¹¹⁹ Σταυρούλα Γ. Τσουπρού, *Το παρακείμενο και η ... - (δια)κειμενικότητα ως σχόλιο στο πεζογραφικό έργο του Τάσου Αθανασιάδη. Και στα 21 εγκιβωτισμένα ποιήματα του πεζογράφου*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2009, σσ. 191-194.

¹²⁰ Αντρέας Καραντώνης, *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, Τρίτη έκδοση, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, σ. 316.

¹²¹ Ε. Ν. Μόσχου, *Τάσος Αθανασιάδης. Ένας ανατόμος της κοινωνίας και της ψυχής*, σ. 118.

τους νέους, τον βοήθησε να πλάσει με φυσικότητα και αλήθεια τόσους τύπους γιατρών, δικηγόρων, επαγγελματιών κ.λπ. που δίνουν ζωή στο μυθιστόρημα»¹²² Η συμπάθεια που τρέφει ο Αθανασιάδης για τους «Φρουρούς» είναι φανερή και προέρχεται από την επιθυμία του να προστατευτεί η παράδοση και η εθνική ιδιαιτερότητα της Ελλάδας. Διότι ο σύλλογος προσπαθεί, έστω και με λανθασμένο τρόπο, να διατηρήσει κάποιες αξίες και ιδανικά, που χάνονται στο ρεύμα της παγκοσμιοποίησης.¹²³ Η διαφωνία του Αθανασιάδη έγκειται στους τρόπους που επιλέγουν οι «Φρουροί» να διαφυλάξουν αυτήν την παράδοση και βέβαια στα πραγματικά κίνητρα όσων βρίσκονται στο σκοτεινό παρασκήνιο. Αυτή η διαφωνία του, ως προς τα μέσα που χρησιμοποιεί ο σύλλογος, είναι φανερή σε όλο το μυθιστόρημα, με πιο χαρακτηριστικό το απόσπασμα, στο οποίο ο σύλλογος επισκέπτεται τη Ναταλία Βίλλη, τη μεγαλύτερη μέτοχο της Οινοποιίας Αιγίου, και της ζητά να τον στηρίξει. Το ενδιαφέρον εδώ είναι πως η Ναταλία Βίλλη δεν ανήκει στη νέα γενιά αλλά στην παλιά. Όμως, πρόκειται για μια γυναίκα με καταγωγή από την Αλεξάνδρεια, με βαθιά μόρφωση, που μπορεί να είναι διορατική, όσον αφορά στα πολιτικά πράγματα. Επειδή αντιλαμβάνεται τον καινοφανή τρόπο υπεράσπισης των ελληνικών ιδεωδών και ταυτόχρονα την απειλή της ελευθερίας των συμπολιτών της από τους «Φρουρούς», αναγκάζεται για πρώτη και τελευταία φορά να υπερασπιστεί την αμαρτωλή Αχαΐα λέγοντας: *«Δε βλέπετε που φτάσαμε με το Απόλλων 16 και θέλετε να βάλετε τον άνθρωπο σε θεογνωσία[...]σκεφτόσαστε έξω τόπου και χρόνου, σα να ζείτε στο Μεσαίωνα»*¹²⁴.

Η Ναταλία Βίλλη, στο μυθιστόρημα, ανήκει στην ανώτερη στοιβάδα της αστικής τάξης. Η στάση της όμως απέναντι στο σύλλογο αποτελεί εξαίρεση από τον κανόνα. Ο

¹²² Αντρέας Καραντώνης, *Πεζογράφοι και Πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, σ.317.

¹²³ Σταυρούλα Γ. Τσουπρου, *Το παρακείμενο και η ... -(δια)κειμενικότητα ως σχόλιο στο πεζογραφικό έργο του Τάσου Αθανασιάδη. Και στα 21 εγκιβωτισμένα ποιήματα του πεζογράφου*, σ. 208.

¹²⁴ Τάσος Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. 'Α, Εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1975, σσ. 172-173.

Θεόφιλος Φραγκόπουλος, εξετάζοντας το μυθιστόρημα, διαπιστώνει πως η αστική τάξη στο σύνολο της συντασσόταν ή ανεχόταν σιωπηλά τη Χούντα για λόγους ασφαλείας ή και προσωπικού συμφέροντος. Αν υπήρχαν κάποιες αντιδράσεις, θα ήταν μικρές και δεν θα επέφεραν σοβαρές συνέπειες. Σημειώνει ακόμη πως ο Αθανασιάδης δεν υποστηρίζει κάποια πολιτική θέση με σθένος, παρά μόνο παρουσιάζει την κοινωνικοπολιτική κατάσταση που επικρατούσε, μέσω των πράξεων των ηρώων του. Καταλήγει πως: «πιστός στην καλύτερη γραμμή της γενιάς του '30, "δε θυσιάζει ποτέ στο επίκαιρο το καίριο", μήτε επιτρέπει στον εαυτό του τη λαθροχειρία της δημαγωγίας και την υποκατάσταση της νηφαλιότητας από τη μεροληψία»¹²⁵

4. Ο Αθανασιάδης και η γενιά του '30

Εκτός όμως από τον Φώτο Πολίτη, στο έργο του Αθανασιάδη διαφαίνονται και σημαντικές επιρροές από τη γενιά του '30. Σαν τελευταίος επίγονος της γενιάς αυτής, ο Αθανασιάδης συνεχίζει να μεταγγίζει στον αναγνώστη του τον δικό του μύθο, που τον αντλεί από μια βιωμένη, εθνικά και κοινωνικά, νεοελληνική αλήθεια, όπως τη δέχεται και την επαληθεύει με τα δικά του ιδεολογικά και καλλιτεχνικά κριτήρια.¹²⁶ Ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της γενιάς του '30, ο Γιώργος Θεοτοκάς, επηρέασε βαθιά το έργο, αλλά και κατά κάποιον τρόπο καθόρισε την επαγγελματική συγγραφική πορεία του Αθανασιάδη. Την περίοδο που διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου διόρισε τον Αθανασιάδη γενικό

¹²⁵ Θεόφιλος Δ. Φραγκόπουλος, *Κριτική της κριτικής. Δοκίμια*, Εκδ. Διογένης, Αθήνα 1978, σσ. 126-127.

¹²⁶ Γ. Βουρνά, «Βιβλιοκρισία» στην «Επιθεώρηση τέχνης», Αθήνα, 1954, σ.64, 66.

γραμματέα. Ο διορισμός του σε αυτήν τη δημόσια θέση, με συγκεκριμένο ωράριο και ευθύνες, έδωσε στον Αθανασιάδη την άνεση του χρόνου για να γράφει.¹²⁷

Εκτός όμως από αυτή τη συνθήκη, ο Αθανασιάδης και ο Θεοτοκάς είχαν και κοινές ρίζες. Προέρχονταν και οι δυο από τις αλύτρωτες πατρίδες, τις οποίες αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν το 1922. Ο Αθανασιάδης, φυγάς από τη Σμύρνη, όταν εκείνη είχε παραδοθεί στις φλόγες,¹²⁸ και ο Θεοτοκάς και η οικογένεια του, «φυγάδες» την ίδια χρονιά από την Κωνσταντινούπολη. Ένα κράμα πίκρας για την προσφυγιά και ελπίδας για τη δημιουργία ενός νέου εθνικού κέντρου, στο οποίο η ελληνικότητα θα βρίσκεται σε έναν γόνιμο διάλογο με τις νέες ευρωπαϊκές ιδέες και καινοτομίες.¹²⁹

Με την εμφάνιση της γενιάς του '30, ο παραδοσιακός πολιτισμός, που συχνά χαρακτηριζόταν ως «φυσικός» και «παλαιαστικός», τίθεται υπό αμφισβήτηση. Η ανατολική καταγωγή πολλών από τα μέλη αυτής της γενιάς (όπως επισημαίνει ο Αθανασιάδης) τους επιτρέπει να απορροφήσουν ευκολότερα τις νέες ανησυχίες που διαμορφώνονται στην Ευρώπη κατά τον μεσοπόλεμο: τον υποκειμενισμό, την ψυχανάλυση, τη μαγική λογοτεχνία, τις μαρξιστικές θεωρίες και τα αδιέξοδα της τεχνολογικής προόδου. Ο παλιός αυτός πολιτισμός θεωρείται πλέον ξεπερασμένος. Η Μικρασιατική Καταστροφή, άλλωστε, σηματοδότησε την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας, μιας βαθιά ριζωμένης πίστης που για χρόνια ενέπνεε και κινητοποιούσε την κοινωνία και το πνεύμα. Με την είσοδο της γενιάς του '30, αυτά τα ιδανικά απογυμνώνονται από την αίγλη τους, αποδεικνύοντας στην πράξη τη ματαιότητα που κουβαλούσαν.¹³⁰

¹²⁷ Τάσος Ψαρράς, «Τάσος Αθανασιάδης», *Εποχές και συγγραφείς* (σειρά εκπομπών): <https://www.youtube.com/watch?v=ewbryeVqJZI&t=314s>

¹²⁸ Άρης Σκιαδόπουλος, Εκπομπή: *Νυχτερινός επισκέπτης*, Ν.Ε.Τ. 1999:

<https://www.ertnews.gr/arxeio-afierwmata/tasos-athanasiadis-21-septemvriou-2006>

¹²⁹ Δημήτρης Γρ. Τσάκωνας, *Η Γενιά του 30. Τα πριν και τα μετά*, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 2009, σ. 8.

¹³⁰ Ο.π., σ. 9.

Οι νέοι της γενιάς του '30 έβλεπαν την Ελλάδα της εποχής τους ως μια μικρή, στενόμυαλη επαρχιακή κοινωνία, απομονωμένη και αυτοαναφορική. Θεωρούσαν τους δασκάλους τους, εκείνους που είχαν αφιερώσει τη ζωή τους στη μελέτη της αρχαίας γραμματείας, του ρωμαϊκού δικαίου, της βυζαντινής ιστορίας και του δημοτικού τραγουδιού, ανεπίκαιρους και ανίκανους να ακολουθήσουν την ξέφρενη ταχύτητα του σύγχρονου κόσμου. Κατά τη γνώμη των νέων, οι δάσκαλοι δεν μπορούσαν να αντιληφθούν τη ραγδαία αλλαγή των ηθών, τις βαθιές πολιτικές και οικονομικές ανακατατάξεις, την ταξική πάλη, την τζαζ με τα έντονα πάθη που εξέφραζαν τις ανησυχίες της μεταπολεμικής γενιάς. Το ίδιο συνέβαινε και με τη νέα εικόνα των γυναικών: κορίτσια με κοντά μαλλιά, φούστες πάνω από το γόνατο, απελευθερωμένες πολύ ξαφνικά από αιώνιες κοινωνικές συμβάσεις.¹³¹

Χαρακτηριστικά, ο Θεοτοκάς λέει για τη γενιά του σε σύγκριση με την προηγούμενη: «Εκείνοι έρεαν αδιάκοπα και ήρεμα», ενώ η δική του γενιά γνώριζε «απότομες μεταπτώσεις, μερικές απροσδόκητες μεταβολές». Αποτέλεσμα, η γενιά του να αποτελείται από πιο νευρικές ιδιοσυγκρασίες, πιο ανήσυχα, ανικανοποίητα και ερευνητικά πνεύματα.¹³² Στο έργο του *Ελεύθερο Πνεύμα*, που από πολλούς αποκαλείται ως το μανιφέστο της γενιάς του '30, αναφέρει πως μια συνέπεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου ήταν πως έφερε πιο κοντά τους λαούς της Ευρώπης, προκαλώντας κοινές ανησυχίες, αλλά και κοινά οράματα.¹³³ Υποστηρίζει ότι το πνεύμα του ατομισμού, με ειρηνικό τρόπο, μπορεί να οδηγήσει στη σύγκλιση των ανθρώπων, αλλά και των εθνών, χωρίς απαραίτητα να απαλειφθούν οι εκάστοτε διαφορές. Δηλαδή, βλέπει το άτομο σαν μια μονάδα που μπορεί να συνυπάρξει με άλλες, με αρμονία και

¹³¹ Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*, Ερμής, Αθήνα 1973, σ.62.

¹³² Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2012, σ. 70.

¹³³ Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*, σσ. 9-10.

ανεκτικότητα σε ένα κοινωνικό σύνολο, αρκεί να αναγνωριστεί η ιδιαιτερότητά του και η αυτονομία του. Έτσι, παροτρύνει το νεοελληνικό λαό να δημιουργήσει μια νέα δομή με καινούργιες αξίες και απαλλαγμένη από την νοοτροπία της προπολεμικής Ελλάδας.¹³⁴

Με το πρώτο κεφάλαιο του *Ελεύθερου Πνεύματος*, «Περίπατος στην Ευρώπη», διαπιστώνουμε μια αλλαγή στην κατεύθυνση της βασικής οπτικής γωνίας: το ενδιαφέρον πλέον στρέφεται «από την Ελλάδα προς την Ευρώπη», ενώ προηγουμένως κινούνταν «από την Ευρώπη προς την Ελλάδα». Δηλαδή από «μέσα προς τα έξω».¹³⁵ Αυτό αποτελεί κοινό στοιχείο της θεώρησης του κόσμου από τον Θεοτοκά, τον Αθανασιάδη αλλά και τον Φώτο Πολίτη.

Με λίγα λόγια, ο Θεοτοκάς επιδιώκει τον επαναπροσδιορισμό του πολιτισμικού ορισμού του έθνους και την ταυτόχρονη ανάδειξη της ελληνικότητας. Η κλειστή εδαφική αντίληψη του έθνους, όπως την προκρίνει η προπολεμική νοοτροπία, δεν έχει θέση στο νέο διαπολιτισμικό γίνεσθαι. Γεννιέται μια νέα «Μεγάλη Ιδέα» του Θεοτοκά και της γενιάς του, η οποία θεμελιώνεται στην ισότιμη πολιτισμική αλλαγή με την Ευρώπη, απαλλαγμένη από τα συμπλέγματα του μιμητισμού και της κατωτερότητας και με βασικό στόχο την προβολή του «ελληνισμού», κατά τη φράση του Σεφέρη,¹³⁶ ώστε να μπορεί να συνομιλεί και να συνεισφέρει ισότιμα σε ένα διεθνές πολιτισμικό γίνεσθαι.¹³⁷

¹³⁴ Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, σ. 88.

¹³⁵ Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο Πνεύμα*, σσ. 6-7.

¹³⁶ Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003, σ. 287.

¹³⁷ Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, σ. 156.

Αλλά και στο επίπεδο της συγγραφής, ο Θεοτοκάς διατηρεί παρόμοια στάση. Αντιμετωπίζει το μυθιστόρημα χωρίς υπερβολικά έντονες κριτικές διαθέσεις. Δηλαδή, υπερβαίνει την παλιότερη τάση της εστίασης αποκλειστικά στις πιο αγνές ή αυθεντικές πλευρές της ζωής και φιλοδοξεί να αποτυπώσει ολόκληρη την κοινωνία σε όλες τις διαστάσεις της, ενώ παράλληλα εξερευνά τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου. Αυτή η διπλή κατεύθυνση, και προς το «εξωτερικό» και προς το «εσωτερικό», φαίνεται αντιφατική, αλλά, για τον Θεοτοκά, η έμφαση στην καθολική διαγραφή των μυθιστορηματικών χαρακτήρων ίσως λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο αυτών ροπών.¹³⁸

Αυτή η αντιμετώπιση από «μέσα προς τα έξω» και η αμφίδρομη σύνδεση της εσωτερικής και εξωτερικής πραγματικότητας των ηρώων χαρακτηρίζει το έργο του Τάσου Αθανασιάδη. Είναι ένας θεματοφύλακας των παραδοσιακών αξιών και ταυτόχρονα κοινωνός των ευρωπαϊκών γραμμάτων και τεχνών. Αυτή τη σχέση εσωτερικού κόσμου και εξωτερικής πραγματικότητάς, καθώς και τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση, μπορούμε να παρατηρήσουμε στο συγγραφικό έργο του Αθανασιάδη. Το μυθιστόρημά του είναι επηρεασμένο ταυτόχρονα και από το κίνημα του Ρεαλισμού αλλά και του μεταγενέστερου Μοντερνισμού, τα οποία, αν και είναι προσανατολισμένα σε διαφορετικές τροχιές βρίσκουν μια αρμονική συνύπαρξη στο έργο του.

¹³⁸ Ο.π., σσ. 189-190.

5. Επιρροές από την ευρωπαϊκή λογοτεχνία

Το κίνημα του Ρεαλισμού ήταν το κυρίαρχο στην Ευρώπη του 19ου αιώνα. Οι εκπρόσωποι του, που επηρέασαν και διαμόρφωσαν την πνευματική ανάπτυξη και εν συνεχεία το έργο του Αθανασιάδη, ήταν κυρίως ο Μπαλζάκ, ο Φλωμπέρ, ο Σταντάλ, ο Τολστόι και ο Ντοστογιέφσκι.¹³⁹ Ο Ρεαλισμός του 19ου αιώνα επιδίωκε να φέρει τον εξωτερικό κόσμο στην κεντρική εικόνα του κειμένου, απορρίπτοντας από τον πρωθύστερο ρομαντικό συγγραφικό ενθουσιασμό τόσο τον «οραματικό» χαρακτήρα όσο και την πεποίθηση ότι ο «εαυτός» κατέχει πρωτεύοντα ρόλο. Ο Μπαλζάκ, στην εισαγωγή του έργου του *Ο μπαρμπα-Γκοριό*, γράφει πως «όλα είναι αλήθεια», υποστηρίζοντας το κεντρικό δόγμα της αισθητικής του Ρεαλισμού, δηλαδή την αξίωση για αληθοφάνεια, πιθανοφάνεια και ενδελεχή παρατήρηση της κάθε λεπτομέρειας στον τόπο και το χρόνο.¹⁴⁰ Ο Hawthorn, αναφερόμενος συγκεκριμένα στους κλασικούς Γάλλους μυθιστοριογράφους του 19ου αιώνα, παρατηρεί τον σκοπό τους να διασφαλίσουν πως οι «πραγματικές λεπτομέρειες» στα έργα τους είναι σωστές, δηλαδή να έχουν το αληθοφανές υπόβαθρο, έτσι ώστε να αποτελέσουν μέρος μιας εξωτερικής πραγματικότητας, μέσω εμπειρικών ερευνών. Όλα αυτά τα στοιχεία αποτελούν δομικό συστατικό του έργου του Αθανασιάδη.¹⁴¹ Καταρχάς, όπως έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω, ορίζει με ακρίβεια το ιστορικό και γεωγραφικό του πλαίσιο. Επιπλέον, οι λεπτομέρειες που παραθέτει είναι αληθοφανείς και θα μπορούσαν να αποτελούν μέρος μιας ιστορικής πραγματικότητας. Τρία χαρακτηριστικά παραδείγματα αληθοφανών λεπτομερειών στους *Φρουρούς της Αχαΐας* είναι πρώτον η Οινοποιία Αιγίου, η οποία βασίστηκε στην πραγματική βιομηχανία *Achaia Clauss*, δεύτερον η Χούντα και οι

¹³⁹ Ε. Ν. Μόσχου, *Τάσος Αθανασιάδης. Ένας ανατόμος της κοινωνίας και της ψυχής*, σ. 22.

¹⁴⁰ Martin Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία. Από το Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, μτφ. Ιωάννα Ναούμ και Μαρία Παπαηλιάδη, επιμ. Τάκης Καγιαλής, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005, σ. 123.

¹⁴¹ Σταυρούλα Τσούπρου, *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μας*, σ. 36.

πρακτικές της, έτσι ώστε να επιβληθεί στην κοινωνία, και τρίτον τα περιστατικά που περιγράφονται από τη Ναταλία Βίλλη ή διαβάζονται σε ημερολόγια, όσον αφορά στον βενιζελικό πολιτικό προσανατολισμό της οικογένειας Βίλλη και τον πόλεμο που δέχτηκε από τους αντιβενιζελικούς. Όλα αυτά τα στοιχεία, λόγω της αληθοφάνειας που εμπεριέχουν από την ενδελεχή έρευνα του Αθανασιάδη, θα μπορούσαν κάλλιστα να αποτελούν πραγματικά και όχι φανταστικά στοιχεία στη συνείδηση του αναγνώστη.

Το κίνημα του Μοντερνισμού αναδύεται μέσα από τα συντρίμια του κατακερματισμένου υποκειμένου, αποτέλεσμα κυρίως του Νατουραλισμού. Αυτό το κίνημα είναι στην πραγματικότητα το αποκορύφωμα του Ρεαλισμού, με χαρακτηριστικό του την κυριαρχία του κοινωνικού στοιχείου σε βάρος του ατομικού. Οι χαρακτήρες του Νατουραλισμού είναι ψυχικά διαλυμένοι, βασανισμένοι από πάθη και ασθένειες, κληρονομικές ή αφροδίσια, χωρίς ίχνος ηρωισμού. Αντιμετωπίζουν τον κόσμο με μοιρολατρική διάθεση, θεωρώντας μάταιη κάθε ανθρώπινη δράση ή ιδεώδες. Από αυτήν την καταστροφή του υποκειμένου αναδύεται ο Μοντερνισμός, ο οποίος επιδιώκει να επαναφέρει την αυτοεκτίμηση του ατόμου, την πνευματική του ανεξαρτησία και να αποκαταστήσει την υποκειμενική εμπειρία, που είχε διασπαστεί από τους προηγούμενους.¹⁴² Κύριος εκπρόσωπος της είναι ο Μάρσελ Προυστ, που επηρέασε το έργο του Αθανασιάδη, καθώς ο ίδιος τον συγκαταλέγει στους «δασκάλους» του. Εκείνο που τον συνδέει με τον Προυστ είναι η εστίαση της συγγραφικής ματιάς στον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων του μυθιστορήματος, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως θα παραβλέψει την αντικειμενική αλήθεια της κοινωνικής πραγματικότητάς. Ο Αθανασιάδης, συνδυάζοντας στοιχεία από τα ρεύματα του Ρεαλισμού και του Μοντερνισμού, καταφέρνει να αναπτύξει μια πλοκή που

¹⁴² Martin Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία. Από το Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, σ. 136.

στηρίζεται στη σχέση αιτίου-αποτελέσματος, να δημιουργήσει σαφείς και διακριτούς χαρακτήρες και να προκρίνει την ιδέα ότι ο κόσμος μπορεί να κατανοηθεί και να υποβληθεί σε ορθολογική έρευνα.¹⁴³ Ο ίδιος, σε συνέντευξή του, λέει: «*Η αυθεντική πραγματικότητα βρίσκεται στον εσωτερικό κόσμο μας-στο διάλογο με τον εαυτό μας και με το νοητό πλαϊνό μας*».¹⁴⁴

Με αυτόν τον τρόπο, πετυχαίνει να φέρει τον εσωτερικό και εξωτερικό κόσμο σε μια συνομιλία. Στοχεύει να περιγράψει τη ζωή της πιο ενεργής κοινωνικής ομάδας, της οποίας τα μέλη συνομιλούν μεταξύ τους, αλλά ταυτόχρονα υπόκεινται σε μια εσωτερική διεργασία, η οποία καθορίζει τη συμπεριφορά τους, κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες και πάντα μέσα στο φαινομενικά «αντικειμενικό» και «πραγματικό» πλαίσιο που έχει ορίσει. Πυρήνας του μυθιστορήματος *Οι Φρουροί της Αχαΐας* δεν είναι η εξουσία, δηλαδή οι συνταγματάρχες, αλλά η αστική τάξη και η συμπεριφορά της μέσα σε αυτό το σύστημα. Ο Αλέξανδρος Αργυρίου μάλιστα τον χαρακτηρίζει ως κοινωνικό και όχι πολιτικό συγγραφέα.¹⁴⁵ Ο Αθανασιάδης όχι μόνο σε αυτό, αλλά και σε όλα του τα μυθιστορήματά, επικεντρώνεται στην αστική τάξη. Πιστεύει πως η τάξη αυτή είναι εκείνη που ρυθμίζει και διαφοροποιεί τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις από χώρα σε χώρα. Η ανώτερη τάξη αντίθετα έχει κοινά χαρακτηριστικά σε όλες τις χώρες. Η μέση αστική τάξη είναι η αυθεντική τάξη κάθε τόπου και για αυτόν τον λόγο σε αυτήν αναφέρεται το μεγαλύτερο μέρος του έργου του.¹⁴⁶

¹⁴³ Σταυρούλα Τσουμπρου, *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μας*, σσ. 38-39.

¹⁴⁴ Τάσος Αθανασιάδης, «Συνέντευξη στη Γιολάντα Πατεράκη», *Από τον εαυτό μας στους άλλους*, σ. 269.

¹⁴⁵ Τάσος Ψαρράς, «Τάσος Αθανασιάδης», *Εποχές και συγγραφείς* (σειρά εκπομπών): <https://www.youtube.com/watch?v=ewbryeVqJZI&t=314s>

¹⁴⁶ Άρης Σκιαδόπουλος, Εκπομπή: *Νυχτερινός επισκέπτης*, Ν.Ε.Τ. 1999:

<https://www.ertnews.gr/arxeio-afierwmata/tasos-athanasiadis-21-septemvriou-2006/>

6. Το οικογενειακό μυθιστόρημα

Έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο δημιουργεί τους ήρωες της αστικής τάξης στο μυθιστόρημά του ο Τάσος Αθανασιάδης. Η Έρη Σταυροπούλου τον κατατάσσει, από άποψη στόχων και χαρακτηριστικών του έργου του, στους συνεχιστές του κλασικού ρεαλιστικού μυθιστορήματος. Έχει δεχτεί πολύ μεγάλη επιρροή από το *roman fleuve*, «μυθιστόρημα ποταμός». Όρος, που χρησιμοποιήθηκε από το Romain Rolland για το δεκάτομο μυθιστόρημά του *Jean-Christophe*, μεταξύ του 1906 και του 1912. Ένας ακόμη όρος που χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα του Αθανασιάδη είναι το *roman cycle*, όρος που συνδέεται με το μυθιστόρημα του εικοστού αιώνα. Πρόκειται για μια σειρά αυτοτελών, αλλά ταυτόχρονα αλληλεξαρτώμενων μυθιστορημάτων με πυρήνα ένα πρόσωπο, μια οικογένεια ή και μια γενιά.¹⁴⁷

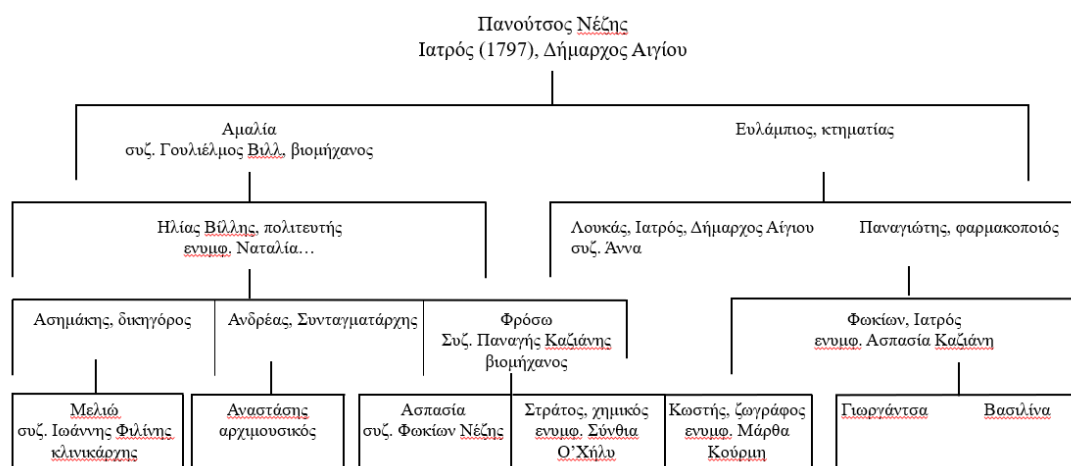
Το μυθιστόρημα τύπου *roman fleuve*, στο οποίο βασίζεται εν μέρει ο Αθανασιάδης, ορίζεται και ως *roman familial* από τον Albert Thibaudet, δηλαδή οικογενειακό μυθιστόρημα.¹⁴⁸ Αφετηρία της πλοκής και της δράσης είναι η «γενιά». Βλέπει τη γενιά, από τη μια πλευρά μέσα από τις φυσικές και κοινωνικές λειτουργίες, που νομοτελειακά τη διέπουν, όπως γέννηση, γάμος και θάνατος, και από την άλλη μεριά, ως μια σύνθεση που είναι έρμαιο των αιφνίδιων αλλαγών κάθε είδους. Ο συνδυασμός αυτών των δύο δίνει μια ζωντανή συνέχεια σε κάθε γενιά. Η γενιά είναι ένας ζωντανός οργανισμός όπως και ο ίδιος ο άνθρωπος. Και ακριβώς αυτόν τον άνθρωπο τοποθετεί ο Thibaudet στο κέντρο της ιστορίας και όχι τις εποχές, τις μεγάλες ιδέες ή τα κινήματα. Αποτελεί,

¹⁴⁷ Έρη Σταυροπούλου, «Τάσος Αθανασιάδης, Παρουσίαση-Ανθολόγηση του έργου του», στο *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία από τον Πρώτο ως το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο(1914-1939)*, β' τόμος εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1996, σσ. 61-62.

¹⁴⁸ Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Παρίσι 1938, σ. 206.

κατά κάποιον τρόπο, τον εξανθρωπισμό της λογοτεχνικής ιστορίας, συνδυάζοντας την αλλαγή με τη συνέχεια.¹⁴⁹

Αυτή ακριβώς η συνέχεια, η οποία είναι αποτέλεσμα μιας μεγάλης αλλαγής, έχει επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό το έργο του Αθανασιάδη. Σε μια συνέντευξη που έδωσε το 1984 απαντά για ποιους λόγους τα μυθιστορήματά του κινούνται με άξονα την ιστορία μιας οικογένειας. Αρχικά, επικαλείται έναν προσωπικό λόγο, που αφορά την τύχη της δικής του οικογένειας. Πιο συγκεκριμένα, η εξέλιξη της δικής του οικογένειας ανακόπηκε στη Μικρασιατική καταστροφή και για λόγους αναπλήρωσης αυτού του κενού, επινοεί μια νέα οικογένεια, η οποία τον λυτρώνει από την έλλειψη συνέχειας της δικής του. Επιπλέον, όμως, η παρουσία της οικογένειας στα έργα του εξυπηρετεί και έναν πιο τεχνικό σκοπό. Καθώς τα μέλη μιας οικογένειας έχουν διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες, επαγγέλματα και τάσεις, μπορεί να πετύχει αυτό που ακριβώς θέλει, να φιλοτεχνήσει δηλαδή ένα μωσαϊκό της νεοελληνικής κοινωνίας.¹⁵⁰



Όπως και σε όλα τα μυθιστορήματά του, έτσι και στους *Φρουρούς της Αχαΐας* πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ένα σύμπλεγμα οικογενειών, οι Νέζη, Βίλλη και Καζιάνη,

¹⁴⁹ Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, σ. 41.

¹⁵⁰ Μαρία Τρουπάκη: «Συνέντευξη με τον Τάσο Αθανασιάδη», *Διαβάζω*, τεύχος 105, 31/10/1984, σ.70.

οι οποίες έχουν συγγενικούς δεσμούς μεταξύ τους, είτε εξ' αίματος είτε εξ' αγχιστείας, και ζουν στην περιφέρεια της Αχαΐας. Και οι δύο τόμοι του μυθιστορήματος περιέχουν στις πρώτες σελίδες τη δομή αυτού του γενεαλογικού δέντρου. Το δέντρο απαριθμεί 24 πρόσωπα και ξεκινά από τον Πανούτσο Νέζη, δήμαρχο Αιγίου και γιατρό, ο οποίος παντρεύει την κόρη του, Αμαλία, με τον Γουλιέλμο Βιλ, έναν Δανό ο οποίος ιδρύει την Οινοποιία Αιγίου το 19^ο αιώνα. Η οικογένεια αναπτύσσεται εμπορικά και κοινωνικά και αποτελεί μια από τις πιο επιφανείς οικογένειες της αστικής τάξης της Πάτρας. Το γενεαλογικό δέντρο τελειώνει στη Βασιλίνα, η οποία είναι φοιτήτρια την εποχή της δικτατορίας και είναι ο βασικός συνδετικός κρίκος των παλιότερων γενεών με τη σύγχρονη γενιά. Μέσα από τη Βασιλίνα, αλλά και τους συμφοιτητές της, αποκαλύπτεται μια νεολαία φρέσκια, ανυπόμονη, με μοντέρνες ιδέες, διψασμένη για ζωή, η οποία αναλαμβάνει επαναστατική δράση, με απώτερο σκοπό την κατάλυση της Χούντας. Σε αυτό το οικογενειακό φάσμα συνυπάρχουν οι παλιότεροι, με τις πιο συντηρητικές και αυταρχικές απόψεις, και οι νέοι, που θέλουν να ζήσουν πιο ελεύθερα, να εκφράζουν τις απόψεις τους, να χαρούν τον έρωτα χωρίς ταμπού και προκαταλήψεις. Αυτό ακριβώς το κράμα διάφορων γενεών, σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο, παρουσιάζει ο Αθανασιάδης. Εκτός από τα μέλη της οικογένειας, υπάρχουν και άλλοι ήρωες, κάποιιοι από τους οποίους παίζουν καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής.¹⁵¹

Όλα όμως αρχίζουν και τελειώνουν σε αυτή την πολυσύνθετη οικογένεια. Τους συγγενείς χωρίζει και ενώνει ταυτόχρονα το ίδιο αίμα. Στον βωμό του οικονομικού ανταγωνισμού αλλά και των κληρονομικών θεμάτων, η οικογένεια χάνει τη συνοχή της. Αρκετά από τα μέλη της επικαλούνται το όνομα της οικογένειας ως μια επίφαση,

¹⁵¹ Αντρέα Καραντώνη, *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα*, σσ. 307-308.

όταν αυτό είναι απαραίτητο για τη διατήρηση και προστασία του κοινωνικού τους status. Αλλά τα θεμέλια συνοχής είναι σαθρά και το σφυροκόπημα των σκανδάλων θα γκρεμίσει αυτό το οικογενειακό οικοδόμημα. Μέσα σε αυτή την πάλη για κοινωνική και οικονομική επιβίωση ακόμη και ο έρωτας χάνει την ομορφιά του και γίνεται κυνικός, σαρκικός, προβληματικός, ένα μέσο χειραγώγησης. Χάνει την ουράνια πνοή του και μετατρέπεται σε εργαλείο του Σατανά, που στο πέρασμά του μπορεί να τα καταστρέψει όλα.¹⁵²

7. Οι βασικοί χαρακτήρες των Φρουρών της Αχαΐας

Ο Τάσος Αθανασιάδης υποστηρίζει ότι «ο άνθρωπος είναι και καλός και κακός. Δέχεται ότι η διαμόρφωση του κακού γίνεται στον άνθρωπο από διάφορα βιώματα και τραύματα που μπορεί να έχει υποστεί στη διάρκεια της ζωής του. Σ' άλλους αυτά τα τραύματα επενεργούν θετικά, σ' άλλους αρνητικά ως προς το κακό. Τελικά βέβαια, πέρα από τη βιοψυχολογική του αιτία δέχεται ότι το κακό έχει και μια μεταφυσική. Είναι, δηλαδή, μέσα στην ανθρώπινη μοίρα το να υπάρχει το κακό ως οντότης. Ίσως σαν ένα στοιχείο εποικοδομητικό στη ζωή»¹⁵³

Κεντρικοί ήρωες του μυθιστορήματος είναι ο Ζανής Καζιάνης και η Μελιώ Βίλλη, οι δύο πληρέστερα ψυχολογικά δομημένοι χαρακτήρες. Ο Αντρέας Καραντώνης τους παρομοιάζει με τον Αδάμ και την Εύα, που έχουν ανάμεσα τους το φίδι με τον καρπό της γνώσης, την ηδονή. Αυτή η ηδονή σαν κύμα, άλλοτε πιο άγριο και υπόκωφο και άλλοτε πιο ήρεμο ταρακουνάει την κιβωτό της αχαϊκής κοινωνίας με εκατό κεφάλια να

¹⁵² Ζερμαίν Μαμαλάκη, *Τάσος Αθανασιάδης, Ο επικός της ελληνικής κοινωνίας*, Μαυρίδης, Αθήνα 1990, σσ.42-43.

¹⁵³ Γ. Βουρνά: «Βιβλιοκρισία», στην «Επιθεώρηση Τέχνης», Αθήνα 1954, τ.1, σ.66

προβάλλουν από τα παράθυρά της.¹⁵⁴ Οι πράξεις του Ζανή και της Μελιώς επηρεάζουν, όχι μόνο τον οικογενειακό τους περίγυρο, αλλά ταράζουν και την αστική ζωή στην περιφέρεια της Πάτρας.

Κατά τον Καραναντώνη, όλο το μυθιστόρημα διαπνέεται από ένα καθολικό κύμα ερωτισμού με πολλές μορφές. Την πιο ιδανική, ηθική μορφή, όπως είναι ο πλατωνικός έρωτας του Ζανή για τη γυναίκα του αδερφού του τη Σύνθια, αλλά και την πιο σαρκική, επικίνδυνη και ορμητική, που ενώνει τους αρχαίους Σάτυρους και Σειληνούς, με τη μορφή του αριβίστα επιχειρηματία Ζανή, με τη Μελιώ, μια διαζευγμένη καλλονή, η οποία μέσα στον καταλυτικό, και για τους άλλους και για την ίδια, ηδονισμό της, διατηρεί μια αγνή ψυχή, σαν όλες τις Μαγδαληνές των αιώνων.¹⁵⁵

Ο Ζανής, με μια πρώτη ματιά, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας φιλόδοξος και τυχοδιώκτης επιχειρηματίας. Στόχος του ήταν η κατάκτηση του πυργόσπιτου στο Τρικόρφι, το οποίο συμβόλιζε την έδρα της οικογένειας Βίλλη. Για τον σκοπό αυτόν εκμεταλλεύτηκε, άλλοτε σε μικρότερο και άλλοτε σε μεγαλύτερο βαθμό, τις συζύγους των αδερφών του, Σύνθια και Μάρθα. Με την τελευταία μάλιστα διατηρούσε και ερωτική σχέση. Καθώς ήταν οι επόμενες οικοδέσποινες, μετά τον θάνατο της Ναταλίας Βίλλη, η εξουσία του πάνω τους θα του έδινε τον έλεγχο του πυργόσπιτου. Ταυτόχρονα, είχε μέσα του μια κεκαλυμμένη έχθρα για τα ετεροθαλή αδέρφια του, Στράτο και Κωστή, καθώς εκείνα μεγάλωσαν μέσα στα πλούτη, σε αντίθεση με εκείνον. Άρα υπάρχει ένα καταστρωμένο σχέδιο, το οποίο όμως ανατρέπεται μοιραία όταν ο Ζανής αποκτά σχέσεις με τη Μελιώ. Αυτή η σχέση θα τον οδηγήσει στην καταστροφή του.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Αντρέα Καραναντώνη, *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της Γενιάς του '30*, σσ. 308-309.

¹⁵⁵ Ο.π., σ. 318.

¹⁵⁶ Ε. Ν. Μόσχου, *Τάσος Αθανασιάδης. Ένας ανατόμος της κοινωνίας και της ψυχής*, σσ. 122-123.

Όμως, ο Αθανασιάδης δεν παρουσιάζει τον Ζανή μονοδιάστατα. Μέσω των προσώπων του μυθιστορήματος, δίνει διάφορες πτυχές του χαρακτήρα και της συμπεριφοράς του, θετικές και αρνητικές, με αποτέλεσμα πολλές φορές να γίνεται συμπαθής στον αναγνώστη. Τον εξετάζει «από μέσα προς τα έξω», όπως είναι και το μότο του. Προσφέρει στον αναγνώστη πολλές οπτικές γωνίες για να ταυτιστεί με τον χαρακτήρα, δίνοντας μας διαφορετικές πτυχές του κάθε φορά, ανάλογα με ποιόν αλληλεπιδρά. Για παράδειγμα, ο Φωκίωνας, άντρας της ετεροθαλούς αδερφής του και η Βασιλίνα, κόρη του και φοιτήτρια στο πανεπιστήμιο Πατρών, βρίσκουν ελαφρυντικά στη συμπεριφορά του, καθώς, σε αντίθεση με τα αδέρφια του, τα παιδικά του χρόνια ήταν πολύ πιο δύσκολα και φτωχικά. Από την άλλη πλευρά, η Ναταλία Βίλλη και ο γιος της Ασημάκης τρέφουν αρνητικά συναισθήματα για αυτόν, γιατί θεωρούν πως εξαιτίας των ερωτικών σκανδάλων του πατέρα του, Παναγή Καζιάνη, πέθανε η κόρη και αδερφή τους, αντίστοιχα, η οποία ήταν παντρεμένη μαζί του. Ο Ζανής ήταν ο νόθος καρπός ενός από αυτά τα ερωτικά σκάνδαλα με μια εργάτρια της Οινοποιίας Αιγίου. Η θεία του, η Αναστασώ, ήταν η αδερφή της εργάτριας αυτής και ανέλαβε να αναθρέψει το Ζανή, όταν πέθανε η αδερφή της στη γέννα. Υπερασπίστηκε με σθένος τα συμφέροντα του ανηψιού της και τον αγαπούσε παθολογικά. Η πιο πολύπλοκη σχέση είναι εκείνη με τη Μελιώ, η οποία είναι κόρη του Ασημάκη και ξαδέρφη του Ζανή. Η Μελιώ διατηρούσε όμως ερωτικές σχέσεις με τον πατέρα του, Παναγή, του οποίου την προτομή βεβήλωσε μετά το θάνατό του. Όταν το έμαθε ο Ζανής, την παρέσυρε στο σπίτι του στην Ακράτα, όπου τη βίασε για να την «τιμωρήσει». Αυτή η ερωτική πράξη ενεργοποίησε στη Μελιώ ένα συναίσθημα παθολογικού μίσους και αγάπης ταυτόχρονα για τον Ζανή, ένα παράφορο πάθος, που θα την οδηγήσει στην καταστροφή.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Σταυρούλα Τσούπρου, *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μας*, σσ. 94-95.

Η Μελιώ είναι μια από τις διαδόχους της οικογένειας Βίλλη. Μια νέα γυναίκα, πληθωρική, άστατη και ασταθής. Δεν εργαζόταν, διότι το οικονομικό ζήτημα ήταν λυμένο για εκείνη. Μετά από έναν αποτυχημένο γάμο με το γιατρό και υπουργό της κυβέρνησης της Χούντας, Γιάννη Φιλίνη, επιδόθηκε σε μια ζωή ατέρμονων απολαύσεων κάθε είδους, όπως λούσα, ταξίδια, διάφορες ερωτικές συντροφίες, ξέφρενα πάρτι με παιχνίδια στριπτίζ και άλλα. Μια νεαρή γυναίκα, που δεν ήταν ανάγκη να μοχθήσει για την επιβίωσή της, χωρίς επαγγελματικούς στόχους, μέσα σε μια ανιαρή καθημερινότητα και με χορηγό, εκτός από την οικογένειά της, το θείο της και εραστή της, Παναγή Καζιάνη. Η ερωτική της συνεύρεση με τον Ζανή ήταν το σημείο καμπής και η αφετηρία της αντίστροφης μέτρησης. Από τότε και μετά ο Ζανής της έγινε έμμονη ιδέα. Ένα κράμα έρωτα, συνδρόμου καταδίωξης, μίσους και εκδίκησης για την ταπείνωση, που ένιωσε. Ένα πάθος, που της κατέτρωγε την καθημερινότητα. Δεν αισθανόταν χαρά για τίποτα. Έφτασε στο σημείο να κάνει απόπειρα αυτοκτονίας, αλλά σώθηκε από την ανησιά της, Βασιλίνα. Η ίδια ρίχνει όλη την ευθύνη για την θέση, στην οποία περιήλθε, στον εαυτό της. Η κατάσταση επιδεινώθηκε όταν πέθανε ο πατέρας της, Ασημάκης, του οποίου το ιατρικό ιστορικό ήταν επιβαρυσμένο. Η Μελιώ αισθανόταν ενοχές για αυτόν τον θάνατο, στον οποίο συντέλεσε καταλυτικά, κατά τη γνώμη της, η στενοχώρια που προκάλεσε στον πατέρα της το διαζύγιο και η «άσωτη» ζωή της στην Πάτρα. Αρχίζει να κάνει χρήση ναρκωτικών και συγκεκριμένα μορφίνης. Ένα βράδυ, όταν βρίσκεται στη γκαρσονιέρα του Ζανή, ανακαλύπτει κάποια αντικείμενα που ανήκουν στις γυναίκες των αδερφών του, Σύνθια και Μάρθα. Αυτό ήταν η σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι και οδήγησε στο τραγικό φινάλε, στον στραγγαλισμό του το ίδιο βράδυ.

Με αυτήν τη δολοφονία ο Αθανασιάδης τάσσεται σιωπηλά με το μέρος του καλού. Ο θάνατος του Ζανή είναι η κάθαρση για τις αμαρτίες του, που προέρχεται από τη

Νέμεση, το χέρι της Μελιώ. Ο θάνατος του Ζανή έχει συνέπειες για όλους. Η Μελιώ λυτρώνεται από αυτόν τον παράφορο έρωτα αλλά φυλακίζεται, η θεία του, η Αναστασώ, μένει απροστάτευτη, και οι αποκαλύψεις κάνουν τη ζωή της Μάρθας δυσκολότερη απ' ό τι την είχε σχεδιάσει. Έμμεσα ο Αθανασιάδης, μέσω των αντιδράσεων και των πράξεων των ηρώων του, εκφράζει τη θέση του ανάμεσα στο καλό και το κακό.¹⁵⁸ Με αυτόν τον τρόπο, έκλεισε ο κύκλος με το αίμα του αρσενικού που χύθηκε στο βωμό, για να εξαγνιστούν οι αμαρτίες του και να αποφευχθούν τα χειρότερα. Από αυτόν το σατανικό κύκλο, που στρέφεται γύρω από τον Σιληνό (έτσι αναφέρονται οι ήρωες, όταν μιλούν για τον Παναγή Καζιάνη) ξεφεύγει μόνο η Μάρθα, η οποία περιμένει παιδί, το οποίο υποστηρίζει πως είναι του Ζανή. Τραγικό πρόσωπα της ιστορίας ο Κωστής, μια ψυχικά διαταραγμένη φύση που έχει ερωτευτεί και παντρευτεί τη Μάρθα. Σε αντίθεση, η δίνη παρασύρει τη Σύνθια, η οποία πρόκειται να πεθάνει από καρκίνο. Και εδώ, τραγικό πρόσωπο είναι ο άντρας της, Στράτος, ο οποίος δεν κατάφερε να της εμπνεύσει τον έρωτα. Η Σύνθια ήταν ερωτευμένη με τον Ζανή, αλλά ποτέ δεν ενέδωσε στις ερωτικές του πιέσεις. Υπήρξε ο μόνος ιδανικός και πραγματικός έρωτας. Η Μελιώ, μετά τη δολοφονία, παραδόθηκε στην αστυνομία και η Αναστασώ, ίσως κρυφά ερωτευμένη με τον ανηψιό της, δεν βρίσκει κανένα νόημα να συνεχίσει να ζει. Ο Θεός Έρωτας βασάνισε πολύ τους ήρωες του μυθιστορήματος, τους οδήγησε σε σκοτεινά μονοπάτια, επιβεβαιώνοντας το πλατωνικό παράθεμα στην αρχή των βιβλίων.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ο.π., σ. 58.

¹⁵⁹ Σταυρούλα Γ. Τσούπρου, *Το παρακείμενο και η ... -(δια)κειμενικότητα ως σχόλιο στο πεζογραφικό έργο του Τάσου Αθανασιάδη. Και στα 21 εγκιβωτισμένα ποιήματα του πεζογράφου*, σσ. 313-314.

8. Ο Έρωτας και η Τρίτη διάσταση

Οι *Φρουροί της Αχαΐας* είναι ένα μυθιστόρημα με δύο θεματικούς πυρήνες, οι οποίοι αναπτύσσονται ταυτόχρονα. Από τη μια, παρουσιάζεται και σατιρίζεται μια πολιτική και κοινωνική κατάσταση, η οποία όμως οδηγεί και στη γενικότερη πανανθρώπινη κοινωνική και ηθική παρακμή. Από την άλλη, εξαιρείται η δύναμη του έρωτα, ο οποίος είναι κινητήρια δύναμη των πράξεων των ηρώων του. Δεν πρόκειται, όμως, για μια απλή αθροιστική χρήση των δύο θεματικών, αλλά για μια κοινή εξέλιξή τους με βασικό πυρήνα το θυμικό του ανθρώπου. Εκτός από τον πρώτο στόχο της αναπαράστασης και της κριτικής της νεοελληνικής πραγματικότητας την περίοδο της Δικτατορίας, υπάρχει και δεύτερος στόχος, διόλου ευκαταφρόνητος, ο οποίος ενισχύει τον πρώτο και θα επιτευχθεί μέσω του ψυχολογικού ρεαλισμού.¹⁶⁰

Ο Αθνασιάδης δίνει μεγάλη σημασία στη δύναμη του έρωτα και πώς μπορεί να διαμορφώσει τις στάσεις και συμπεριφορές των ηρώων του. Δεν είναι τυχαίο πως στην πρώτη σελίδα και των δύο τόμων των *Φρουρών της Αχαΐας* έχει επιλέξει να παραθέσει μια φράση από το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα: «έμοι γὰρ δοκοῦσιν ἄνθρωποι παντάπασι τὴν τοῦ ἔρωτος δύναμιν οὐκ ἠσθῆσθαι, ἐπεὶ αἰσθανόμενοι γε μέγιστ' ἂν αὐτοῦ ἱερὰ κατασκευάσαι καὶ βωμούς, καὶ θυσίας ἂν ποιεῖν μεγίστας...»¹⁶¹, δηλαδή στη νεοελληνική: «Γιατί σχημάτισα την εντύπωση ότι οι άνθρωποι δεν αντιλήφθηκαν καθόλου, μα καθόλου, τη δύναμη του Έρωτα, γιατί, αν βέβαια την είχαν αντιληφθεί, θα ἴδρυναν στη χάρη του τα μεγαλοπρεπέστερα λατρευτικά κέντρα και βωμούς και θα του τελούσαν τις πιο μεγάλες θυσίες...».¹⁶²

¹⁶⁰Ο.π., σ. 314-315.

¹⁶¹ Γάσος Αθνασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. 'Α και 'Β, σ. 3.

¹⁶²Μτφ. Ηλίας. σ. Σπυρόπουλος, *Ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας*: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=110&page=11

Στο *Συμπόσιο* του Πλάτωνα, μέσα από μια σειρά αλληγορικών αφηγήσεων, ο Σωκράτης περιγράφει τα χαρακτηριστικά του έρωτα. Η μητέρα του, η Πενία, είναι ζητιάνα, γι' αυτό ο έρωτας είναι φτωχός, δυστυχισμένος, άστεγος και ατημέλητος. Από την άλλη, ο πατέρας του, ο Πόρος, γιος της Μήτιδας, η οποία συμβολίζει την αφθονία και την ευφυΐα, του έχει μεταδώσει την επιθυμία για το ωραίο και το καλό, την επιμονή, το θάρρος και τη διαρκή ανάγκη να γίνεται σοφότερος. Ο έρωτας δεν είναι ούτε Θεός ούτε απλός θνητός. Σύμφωνα με τη Διοτίμα, είναι δαίμονας-πνεύμα που βρίσκεται ανάμεσα στους θεούς και τους ανθρώπους, λειτουργώντας ως σύνδεσμος μεταξύ των δύο κόσμων. Είναι ο διαμεσολαβητής, ο μοναδικός «φιλόσοφος» που κινείται ανάμεσα στην άγνοια και τη σοφία.¹⁶³

Ο Αθανασιάδης έχει γράψει ένα δοκίμιο με αντικείμενο τον έρωτα που τιτλοφορείται: *Το δαιμονικό στοιχείο στον έρωτα*. Εξετάζει την έννοια του έρωτα, σε σχέση με το πώς τον αντιλαμβάνονταν αρχικά οι αρχαίοι Έλληνες και στη συνέχεια, σε σχέση με την εκκλησία και τη φύση. Είναι αξιοσημείωτο να επισημάνουμε παρακάτω κάποια από τα βασικά σημεία αυτού του δοκιμίου, για να εξετάσουμε βαθύτερα την οπτική του Αθανασιάδη για τον έρωτα και τις μορφές του.

Αρχικά, ο Αθανασιάδης επισημαίνει την πολύ μεγάλη δυναμική του έρωτα κατά την αρχαιότητα. Ο Σωκράτης στο *Συμπόσιο* τον χαρακτηρίζει ως «Μέγα δαιμόνιον», ενώ ο Σοφοκλής στην *Αντιγόνη*, ως ένα στοιχείο ακατανίκητο. Με την επικράτηση του Χριστιανισμού η εκκλησία, κυρίως τον Μεσαίωνα, ταυτίζει τον έρωτα με ένα πάθος του σώματος, μια πράξη ακολασίας, μια πράξη εωσφορική, που τιμωρούταν αυστηρά, ακόμη και με θάνατο. Αυτή η απαγόρευση όμως αντί να αποτρέψει τους πιστούς από

¹⁶³ Μιχαήλ. Φ. Δημητρακόπουλος, *Στοιχείωση ευρωπαϊκής φιλοσοφίας. Από τους Προσωκρατικούς ως τον Wittgenstein και τον Heidegger*, Μιχ. Φ. Δημητρακόπουλος, Αθήνα 2003, σσ. 46-48.

την ερωτική πράξη, ενίσχυε το πάθος τους για αυτήν.¹⁶⁴ Η φύση, όμως, αγνοώντας κάθε ηθικοπλαστικό περιορισμό, έδωσε στην πράξη αναπαραγωγής μια έκρηξη ηδονής, μια ευχαρίστηση, έτσι ώστε να την κάνει ελκυστική στα έμβια όντα. Αυτός ο ηδονικός σπασμός διαρκεί μόνο μερικά δευτερόλεπτα, γιατί η φύση είχε προνοήσει έτσι ώστε να μην υπάρξουν διαταραχές από την κατάχρηση της, σε περιπτώσεις που κυριαρχούσαν μόνο οι ενστικτώδεις παρορμήσεις. Όταν ο άνθρωπος άρχισε να ελέγχει αυτή την παρόρμηση με τη σκέψη, γεγονός όμως που από μόνο του άρχισε να τον απομακρύνει ήδη από τις φυσικές του ορμές, τότε οι ηθικολόγοι της εκκλησίας προχώρησαν παρακάτω και έδωσαν στον έρωτα μόνο αρνητική χροιά και τον ταύτισαν με έργο του Σατανά.¹⁶⁵

Στη συνέχεια, στο ίδιο κείμενο, ο Αθανασιάδης επισημαίνει πως, μέσα από ένα παράδοξο σχήμα, έχουμε πολλά παραδείγματα στα θρησκευτικά βιβλία και στη λογοτεχνία με ανθρώπους που υπέπεσαν στον αμαρτωλό έρωτα, αλλά εξιλεώθηκαν επειδή απευθύνθηκαν στο Θεό και την εκκλησία για συγχώρεση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ηθικής ανάνηψης είναι η Μαρία η Μαγδαληνή. Σαν να ακροβατούμε στη δίνη ενός δίπολου μεταξύ Θεού και Σατανά. Στη λογική αυτού του συλλογισμού ο Αθανασιάδης προχωρά και ένα βήμα παρακάτω, παρατηρώντας τις αντιθέσεις της ίδιας τη φύσης. Το φαγητό για παράδειγμα, ενώ μας συντηρεί, την ίδια στιγμή μας γεμίζει τοξίνες. Ο χρόνος μας αναπτύσσει και ταυτόχρονα μας φθείρει. Το ίδιο συμβαίνει και στην ανθρώπινη ψυχή, καθώς συνυπάρχουν μέσα της η τάση για αυτοσυντήρηση και η ορμή προς την καταστροφή. Πρόκειται για συναισθήματα σαδιστικά και μαζοχιστικά, που συνοδεύουν την ερωτική πράξη, τα οποία μπορεί να έχουν τη ρίζα τους στο αρχέτυπο του ζευγαρώματος των πρώτων ανθρώπων στη ζούγκλα. Μια

¹⁶⁴ Τάσος Αθανασιάδης, «Το δαιμονικό στοιχείο στον έρωτα», *Από τον εαυτό μας στους άλλους. Δοκίμια*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1993, σσ. 69-72.

¹⁶⁵ Ο.π., σσ. 72-73.

εγγενής εχθρότητα μεταξύ των δύο φύλων, η οποία εκδηλώθηκε αρχετυπικά στη ζωική ερωτική πράξη, αλλά με την εξέλιξη του ανθρώπου αποκτά εκδηλώσεις και σε άλλες μορφές, κοινωνικές και πολιτικές. Ακριβώς αυτή τη ροπή προς την καταστροφή, που αναμφισβήτητα μπορεί να προκαλέσει προβλήματα στην κοινωνική αρμονική συμβίωση, εκμεταλλεύεται η εκκλησία και την ονοματίζει έργο του Σατανά. Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση της συμπεριφοράς κάποιων θηλυκών εντόμων που σκοτώνουν τα αρσενικά μετά τη συνουσία.¹⁶⁶

Στο τέλος του δοκιμίου, ο Αθανασιάδης εξετάζει περιπτώσεις μεγάλων ερώτων στη λογοτεχνία, τις οποίες χαρακτηρίζει από ειδυλλιακές ως δραματικές. Αλλά οι λογοτέχνες συνήθως επιφυλάσσουν ένα οδυνηρό τέλος στους έρωτες που είναι φορτισμένοι με την ένταση του πάθους, σαν να μην ευνοεί η ίδια η ζωή την ευτυχισμένη μετεξέλιξή του σε αγάπη. Όμως, ο Αθανασιάδης αντιτίθεται στα δίπολα τύπου «καλό-κακό», «θεϊκό-σατανικό», τα οποία έχει δημιουργήσει ο ίδιος ο άνθρωπος, διότι κάπως πρέπει να χαρακτηρίσει αυτό που δεν γνωρίζει, αυτό που φοβάται, αυτό που τον πηγαίνει σε άγνωστα μονοπάτια, άλλα από αυτά που γνώριζε μέχρι τώρα. Διότι, αν βγει από αυτά τα στερεότυπα του παρελθόντος, που γενιές ολόκληρες έχουν δημιουργήσει και συντηρήσει, τότε *«θα ατενίσει με φρίκη τον εαυτό του μέσα στο χάος της τυχαιότητας σε μια συμπτωματική σύνθεση από χημικά προϊόντα»*.¹⁶⁷

Ο έρωτας, μαζί με όλα τα ένστικτα τις παρορμήσεις του, είναι δομικό στοιχείο στη λογοτεχνία του Αθανασιάδη, καθώς τον θεωρεί κινητήρια δύναμη για τις εκάστοτε πράξεις των ηρώων του. Πρόκειται για μια τρίτη διάσταση του κόσμου. Και εκεί ακριβώς θα συναντήσει τον Carl Jung, του οποίου η επίδραση είναι φανερή. Σύμφωνα

¹⁶⁶ Ο.π., σσ. 73-74.

¹⁶⁷ Ο.π., σσ. 75-78.

με τη θεωρία του συλλογικού ασυνείδητου, ο Jung υποστηρίζει πως όλοι οι άνθρωποι ήρθαν στον κόσμο ύστερα από την άσκηση πίεσης κάποιου πεπρωμένου και για αυτό το ασυνείδητό τους, με τη χωροχρονική του σχετικότητα, έχει καλύτερες πηγές πληροφοριών από τη συνείδηση, της οποίας οι γνώσεις προέρχονται από τις αισθήσεις και τα βιώματα. Όσο προσπαθούμε να εξηγήσουμε τη ζωή με τη λογική, τόσο η ζωή φτωχαίνει. Μια πλήρης εικόνα του κόσμου ίσως προϋποθέτει και μια νέα διάσταση.¹⁶⁸

Σύμφωνα με το Jung: *«Η πρωτόγονη ψυχή του ανθρώπου συνορεύει με τη ζωή της ζωϊκής ψυχής, όπως ακριβώς οι σπηλιές της προϊστορικής εποχής κατοικούντο αρχικά από ζώα προτού τις διεκδικήσουν οι άνθρωποι»*.¹⁶⁹ Το γεωλογικό ασυνείδητο του Jung περιλαμβάνει στοιβάδες της ψυχής από τα βάθη της κοσμικής ύπαρξης έως τη γέννηση των πρώτων θηλαστικών και από την προϊστορική φυλετική οργάνωση των ανθρώπων έως την εθνική οργάνωσή τους, κατά τους ιστορικούς χρόνους. Και φτάνει μέχρι το σύγχρονο κόσμο, στον πυρήνα της οικογένειας, αλλά και στις προσωπικές εμπειρίες του ατόμου.¹⁷⁰ Ένας λαβύρινθος του θυμικού, ο οποίος εκτείνεται από την αρχή του κόσμου έως σήμερα. Αυτό το θυμικό, η μελέτη της λειτουργίας της ανθρώπινης ψυχής είναι που ενδιαφέρει τον Τάσο Αθανασιάδη. Σε συνέντευξή του στη Γιολάντα Πατεράκη αναφέρει πως αγαπά την ψυχολογία από παιδί, γιατί του δίνει τη δυνατότητα να ερμηνεύει και να παρατηρεί τον ήρωά του «από μέσα προς τα έξω». Για τον λόγο αυτόν, πιστεύει στην πάλη των ιδιοσυγκρασιών και όχι στην πάλη των τάξεων, γιατί εκεί οι συγκρούσεις γίνονται στο θυμικό και επειδή είναι κρυφές, είναι ανελέητες. Ένας μυθιστοριογράφος ελκύεται από τη σκοτεινή πλευρά των ανθρώπων, απ' το κακό. Μια παρατήρηση του θυμικού, ωστόσο αυτό εξωτερικευτεί με πράξεις. Από το κακό,

¹⁶⁸ Δημήτρης Γρ. Τσάκωνας, *Η Γενιά του 30. Τα πριν και τα μετά*, σ. 111.

¹⁶⁹ Carl Gustav Jung, *Αναμνήσεις, Όνειρα, Στοχασμοί*, Επιμέλεια Aniela Jaffé, Μετάφραση Αργυρώ Εμμανουήλ, Εκδόσεις Ίσις, Ρέθυμνο 2015, σσ. 207-208.

¹⁷⁰ Lewin, Nicholas Adam. *Jung on War, Politics and Nazi Germany: Exploring the Theory of Archetypes and the Collective Unconscious*, εκδ. Karnac Books, Λονδίνο 2009, σ. 129.

υποστηρίζει ο συγγραφέας, άρχισε και η ιστορία του ανθρώπου με το προπατορικό αμάρτημα.¹⁷¹

Ο Wayne Booth, με αφορμή τον Ντοστογιέφσκι, τον οποίο ο Αθανασιάδης μελέτησε πολύ, γράφει: « *Ο πραγματικός κόσμος είναι βέβαια αμφίσημος. Αν η λογοτεχνία πρόκειται να ασχοληθεί ρεαλιστικά με τη ζωή, τότε δεν πρέπει να παραμείνει καλύτερα στους ουδέτερους τόνους παρά στα βαθιά κόκκινα και τα βαθιά γαλάζια του ουρανού; Ναι, αν η αληθοφάνεια και η φυσικότητα είναι πιο σημαντικά από οτιδήποτε άλλο....Υπάρχει η ευχαρίστηση του να μαθαίνεις την απλή αλήθεια και υπάρχει και η ευχαρίστηση του να μαθαίνεις ότι η αλήθεια δεν είναι απλή. Και οι δυο είναι νόμιμες πηγές για το λογοτεχνικό αποτέλεσμα αλλά δε μπορούν και οι δυο να πραγματοποιηθούν στο απόλυτο ταυτόχρονα...ο καλλιτέχνης πρέπει να διαλέξει συνειδητά ή ασυνείδητα*». Σύμφωνα με την Σταυρούλα Τσούπρου ο Αθανασιάδης διάλεξε ενσυνείδητα το δεύτερο μονοπάτι. Αυτό μαρτυρούν τα λόγια του Ηρακλείτου μέσα από το στόμα του ήρωα του, Μάριου Δροσινού των *Φρουρών της Αχαΐας*: «*Εἶς ἐν ἐμοὶ μύριοι*», που σημαίνει: «*Για μένα ο ένας άνθρωπος ισοδυναμεί με χίλιους*».

9. Ο Ντοστογιέφσκι στο πρόσωπο του Μάριου Δροσινού

Για να συμπληρώσουμε τον πίνακα των βασικών χαρακτήρων των *Φρουρών της Αχαΐας*, είναι απαραίτητο να κάνουμε λόγο και για τον ήρωα που προαναφέρθηκε, τον Μάριο Δροσινό. Είναι ο πνευματικός άνθρωπος της φοιτητικής συντροφιάς, ο ποιητής, οραματιστής και αγνός. Όλοι οι συμφοιτητές του έχουν στο στόμα τους τον στίχο του: «*Εἶναι μέγας πόνος να ξέρεις πως ἄλλοι αποφασίζουν για τα όνειρά σου*». Την ίδια

¹⁷¹ Τάσος Αθανασιάδης, «Συνέντευξη με τη Γιολάντα Πατεράκη», *Από τον εαυτό μας στους άλλους. Δοκίμια*, σσ. 269-270.

ώρα βέβαια, στο όνομα της ελευθερίας, συμμετέχει σε βεβηλώσεις αγαλμάτων Ελλήνων ηρώων στις πλατείες της Πάτρας και του Αιγίου, καθώς και σε άλλου τύπου συνωμοτικές πράξεις ενάντια στη Χούντα. Παράλληλα, είναι ερωτευμένος με τη Μελιώ, αλλά εκείνη δεν αποκρίνεται στον έρωτά του. Όλα αυτά μέχρι που φυλακίστηκε και μέσα στο κελί είδε όραμα με το Χριστό να τον παρηγορεί, να απαντά στα ερωτήματά του και να κλαίει για όσα συμβαίνουν σε «όλες τις Αχαΐες του κόσμου». Από τότε θα αλλάξει όλη του η ζωή και η κοσμοθεωρία, διακηρύσσοντας πως «ο Χριστός γεννήθηκε μια φορά, αλλά σταυρώνεται και ανασταίνεται κάθε μέρα από τις καλές ή τις κακές μας πράξεις». Τύπος καθαρά ντοστογιεφσκικός, θα γονατίσει μπροστά στη Μελιώ, σαν το Ρασκόλνικωφ στο *Έγκλημα και Τιμωρία*, που γονάτισε ευλαβικά μπροστά στη Σόνια και θα της πει: «Σε πόθησα ...το ξέρεις. Σ' ευχαριστώ, που δε μου δόθηκες. Οι πόθοι μας φεύγουν σαν τα σύννεφα, το μόνο που μένει είναι η ξαστεριά της ψυχής μας».¹⁷² Ένας χαρακτήρας που ζητά τη λύτρωσή του μέσα από τον δρόμο του Θεού.

Ο Μπωντλαίρ είχε πει για το Ντοστογιέφσκι πως «ο άνθρωπος πλησιάζει τη μεταμόρφωσή του σε κτήνος, εξορισμένος από την ηθική πόλη, για να επιστρέψει στο περιθώριο της κοινωνίας ως εγκληματίας, παράφρων ή άγιος».¹⁷³ Στο *Έγκλημα και Τιμωρία* ο Ντοστογιέφσκι στήνει μια διαλεκτική μεταξύ αμαρτίας και εξιλέωσης. Κατά αυτόν τον τρόπο, παρα τη φαινομενική απαισιοδοξία, φαίνεται στον ορίζοντα μια χαραμάδα αισιοδοξίας για το μέλλον του κόσμου. Ένα νέο όραμα για την ανθρωπότητα, που αναγεννάται μέσα από τα μαρτύρια και την απελπισία, και την καθιστά έτοιμη πια για ανανέωση και για τη μύηση σε μια νέα άγνωστη ζωή.¹⁷⁴ Και

¹⁷² Ε. Ν. Μόσχου, *Τάσος Αθανασιάδης. Ένας ανατόμος της κοινωνίας και της ψυχής*, σσ. 124-125.

¹⁷³ Martin Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία. Από το Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, σ. 144.

¹⁷⁴ Ο.π., σσ. 147-148.

εδώ ακριβώς φαίνεται η στενή σχέση με τους *Αδερφούς Καραμαζώφ*, όταν ο Δροσινός λέει τη φράση: «μετά τη Δευτέρα Παρουσία «το ζαρκάδι θα ζαπλωθεί δίπλα στο λιοντάρι και ο σφαγμένος θα σηκωθεί για ν' αγκαλιάσει εκείνον που τον έσφαξε».¹⁷⁵

Όπως λοιπόν στους *Πανθέους*, τους *Τελευταίους Εγγονούς* και *Τα παιδιά της Νιόβης*, έτσι και στους *Φρουρούς της Αχαΐας*, ο Αθανασιάδης μας δίνει την τοιχογραφία μιας εποχής σε κρίση. Οι εποχές και οι συνθήκες αλλάζουν αλλά οι διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες των ανθρώπων πάντα πρωταγωνιστούν και καθοδηγούν την πλοκή. Μέσα σε αυτά τα μυθιστορήματα παρατηρούμε μοτίβα ανθρώπινων συμπεριφορών να επαναλαμβάνονται. Ενώ οι καταστάσεις και το κοινωνικό περίβλημα αλλάζουν, κάποια μοτίβα συμπεριφορών παραμένουν ίδια ακόμη και σήμερα. Αυτή η παράμετρος της ανθρώπινης ιδιοσυγκρασίας, ως πρωταγωνιστή των γεγονότων, καθιστά τον Αθανασιάδη επίκαιρο σε κάθε εποχή και ιδιαίτερα σε εποχές που η χώρα μας βρίσκεται κάτω από μια δύσκολη συγκυρία.

¹⁷⁵ Τάσος Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. 'Α, σσ. 400-401.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Οι Φρουροί της Αχαΐας on stage το 2024

1. 1970 και 2024. Η Ελλάδα σε κρίση

Το να καταπιαστεί κανείς με τη θεατρική διασκευή των *Φρουρών της Αχαΐας* το 2024 κρύβει προκλήσεις και δυσκολίες. Πρώτα απ' όλα θα πρέπει να απαντήσουμε στο ερώτημα γιατί να ανεβεί στο θέατρο το συγκεκριμένο έργο και για ποια θέματα θα μιλήσει στη σημερινή κοινωνία. Να βρούμε δηλαδή την προσωπική μας σύνδεση με το μυθιστόρημα και αυτό που έχουμε ανάγκη να επικοινωνήσουμε στο κοινό. Δεύτερον, θεωρούμε εύστοχο να παραθέσουμε τον τρόπο, με τον οποίο εργαστήκαμε, έτσι ώστε το λογοτεχνικό κείμενο να μετατραπεί σε θεατρικό. Γιατί αυτό το θεατρικό κείμενο θα είναι ο τελικός διάυλος επικοινωνίας μας με το θεατή.

Ο Τάσος Αθανασιάδης και το έργο του παραμένουν επίκαιρα μέχρι και σήμερα. Χαρακτηριστικό είναι πως από τη δεκαετία του 1970 μέχρι και σήμερα τα μυθιστορήματα του επιλέγονται ως υλικό προς διασκευή για τηλεοπτικές σειρές από τη δημόσια και ιδιωτική τηλεόραση. Μάλιστα *Οι Πανθέοι*, εκτός από την Ε.Ρ.Τ το 1977, διασκευάστηκαν τηλεοπτικά το 2023 για δεύτερη φορά και παρουσιάστηκαν από τον τηλεοπτικό σταθμό Σ.Κ.Α.Ι. Ένας από τους βασικούς λόγους που το έργο του Αθανασιάδη παραμένει επίκαιρο είναι το γεγονός πως θίγει διαχρονικές παθογένειες της νεοελληνικής κοινωνίας.

1α. Πολιτική αστάθεια και «δαιμονοποίηση» της άλλης πλευράς

Η συνεχής πολιτική αστάθεια και αβεβαιότητα ταλανίζουν το νεοελληνικό κράτος από την ίδρυσή του έως και σήμερα, παίρνοντας διαφορετικές μορφές, ανάλογα με την

εποχή. Στην εποχή των *Φρουρών της Αχαΐας* το βασικό πολιτικό ζήτημα ήταν η δικτατορία των συνταγματαρχών. Σήμερα, που το πολίτευμα της χώρας είναι η Προδρευόμενη Κοινοβουλευτική Δημοκρατία, η Ελλάδα αντιμετωπίζει μια πολύπλοκη και πολύπλευρη κρίση. Από το 2010 μέχρι και σήμερα, οι πολίτες έχουν έρθει αντιμέτωποι με μια δεκαετή οικονομική κρίση, την οποία σχεδόν αμέσως διαδέχτηκε η υγειονομική κρίση της COVID-19, την οποία με τη σειρά της διαδέχτηκε μια πολεμική σύρραξη ανάμεσα στη Ρωσία και την Ουκρανία και, δυο χρόνια αργότερα, η ανάφλεξη στη Μέση Ανατολή. Το κοινό στοιχείο όμως και στις δύο περιόδους είναι η πολιτική ανασφάλεια που πηγάζει από διαφορετικές αιτίες την κάθε περίοδο.

Πιο συγκεκριμένα, την περίοδο της δικτατορίας ο αυταρχισμός και η κατάλυση της δημοκρατίας είχαν δημιουργήσει μια βαθιά δυσπιστία προς το πολιτικό σύστημα, το οποίο, κατά ένα μεγάλο ποσοστό, δεν εξέφραζε τη βούληση του λαού και λειτουργούσε καταπιεστικά. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 η οικονομία της Ελλάδας παρουσίαζε ανάπτυξη, αλλά πολλοί αισθάνονταν ότι η κατανομή του πλούτου ήταν άδικη, κυρίως μεταξύ των πολιτών της Αθήνας και της επαρχίας, γεγονός που δημιουργούσε συνθήκες έντασης. Η δικτατορία του 1967 επιδείνωσε αυτές τις συνθήκες, με αυστηρό έλεγχο της κοινωνικής ζωής και περιορισμούς στις πολιτικές ελευθερίες, επιτείνοντας το αίσθημα αδικίας και πολιτικής περιθωριοποίησης.¹⁷⁶

Οι πολίτες την αντιμετώπισαν με διάφορους τρόπους. Πολλοί συμβιβάστηκαν με το καθεστώς και προσάρμοσαν τη συμπεριφορά τους, αποφεύγοντας κάθε δραστηριότητα που θα μπορούσε να θεωρηθεί αντιστασιακή. Μια σιωπηλή πλειοψηφία, αν και δεν αντιδρούσε ανοιχτά λόγω φόβου, διατηρούσε αρνητική στάση απέναντι στο καθεστώς.

¹⁷⁶ Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης, *Η Δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές-Ιδεολογικός λόγος-Αντίσταση*, επιμ. Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Σεφεριάδης, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 125.

Απέρριπτε την προπαγάνδα της Χούντας και διατηρούσε τα δημοκρατικά ιδανικά μόνο στο πλαίσιο ιδιωτικών συζητήσεων σε στενό εμπιστευτικό κύκλο. Όμως, υπήρχαν την ίδια στιγμή ορισμένες ομάδες που οργανώθηκαν για να αντισταθούν ενεργά στη Χούντα. Μικρές αντιστασιακές οργανώσεις, που κατά μεγάλο μέρος υποστηρίζονταν από τον φοιτητικό κύκλο και δρούσαν μυστικά, με στόχο την ανατροπή του καθεστώτος, με αποκορύφωμα την εξέγερση του Πολυτεχνείου.¹⁷⁷ Ο φόβος όμως της καταστολής ήταν έντονος, καθώς η Χούντα χρησιμοποιούσε πρακτικές παρακολούθησης, λογοκρισίας, φυλακίσεων και βασανιστηρίων για να καταπνίξει κάθε διαφωνία.¹⁷⁸

Η απαξίωση, η αμφισβήτηση του πολιτικού συστήματος και ο φόβος για το μέλλον αφορούν όμως και το 2024, παρ' ότι το πολίτευμα της Ελλάδας είναι δημοκρατικό. Η απογοήτευση απέναντι στους πολιτικούς φορείς και θεσμούς παραμένει, αλλά για διαφορετικούς λόγους σε σχέση με την εποχή της δικτατορίας. Μεγάλη μερίδα των πολιτών θεωρεί ότι το πολιτικό σύστημα αδυνατεί να αντιμετωπίσει τα προβλήματα της χώρας και ότι οι πολιτικοί δεν υπηρετούν τα συμφέροντα της. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ανασφάλεια και αβεβαιότητα λόγω των δυσμενών οικονομικών συνθηκών¹⁷⁹, της υψηλής ανεργίας, της κλιματικής κρίσης, του μεταναστευτικού ζητήματος και των κοινωνικών ανισοτήτων. Η τάση αυτή εκφράζεται με κριτική απέναντι στο πολιτικό σύστημα και τις οικονομικές ελίτ, ενώ πολλοί αμφισβητούν τη δυνατότητα των πολιτικών φορέων να εξασφαλίσουν ένα μέλλον ευημερίας για τη χώρα. Μια ακόμη σοβαρή αιτία αμφισβήτησης είναι η διαχείριση του δημόσιου χρήματος, καθώς τα τελευταία χρόνια έχουν αποκαλυφθεί πολλά σκάνδαλα που

¹⁷⁷ Σόλων Γρηγοριάδης, *Ιστορία της Δικτατορίας*, τμ. Α', Κ. Καπόπουλος, Αθήνα 1975, σ. 36.

¹⁷⁸ Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης, *Η Δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές-Ιδεολογικός λόγος-Αντίσταση*, σ. 39.

¹⁷⁹ Ίδρυμα Οικονομικών & Βιομηχανικών Ερευνών, *Η Ελληνική Οικονομία, Τριμηνιαία Έκθεση 2024*: https://iobe.gr/docs/economy/ECO_Q1_2024_REP_GR.pdf

αφορούν μίζες και κατασπατάληση δημόσιου χρήματος από πολιτικά πρόσωπα. Όλα αυτά αποτυπώνονται στην ετήσια έκθεση της *Public Issue* για το 2024, που έγινε το Μάρτιο του ίδιου έτους,¹⁸⁰ καθώς και στην έρευνα της *Eteron*, που έγινε τον Απρίλιο του 2023 από τον καθηγητή Γεράσιμο Μοσχονά και τον πολιτικό αναλυτή Πέτρο Ιωαννίδη, με τίτλο: *Η Ακτινογραφία των Ψηφοφόρων*. Αυτή η δυσπιστία στο πολιτικό σύστημα οδήγησε προφανώς και στο χαμηλό ποσοστό συμμετοχής στις εκλογές, από νέους κυρίως, που θεωρούσαν ότι το υφιστάμενο πολιτικό σύστημα δεν τους αντιπροσωπεύει και δεν μπορεί να επιφέρει καμία ουσιαστική αλλαγή. Στις τελευταίες εκλογές το καλοκαίρι του 2023 μόνο το 53,745% των εγγεγραμμένων πολιτών προσήλθε στις κάλπες.¹⁸¹ Μια άλλη έρευνα της *Metron Analytis* και της *Choose*, όσον αφορά στις Ευρωεκλογές, τον Ιούνιο του 2024, εκτός από την ελληνική, αποτυπώνει και μια πανευρωπαϊκή δυσαρέσκεια απέναντι στην πολιτική γραμμή της Ευρώπης. Αυτό το γεγονός επηρεάζει άμεσα και τη χώρα μας, καθώς αποτελεί μέρος του ευρωπαϊκού συνασπισμού. Το πιο ανησυχητικό στοιχείο αυτής της έρευνας είναι η ταυτόχρονη αποχή των Ευρωπαίων ψηφοφόρων από τις κάλπες και η άνοδος της Άκρας Δεξιάς, που αποτυπώθηκε και στα αποτελέσματα των εκλογών. Στην Ελλάδα η αποχή φαίνεται να οφείλεται κυρίως σε «πρακτικούς» λόγους, υποδηλώνοντας παράλληλα μια ευρύτερη πολιτική αδιαφορία ή απάθεια. Συγκεκριμένα, το 51% των ερωτηθέντων ανέφερε ως κύριες αιτίες την εργασία ή την απόσταση από την οικία, με το ποσοστό αυτό να είναι ιδιαίτερα υψηλό στις νεότερες ηλικιακές ομάδες. Επιπλέον, σημαντικοί παράγοντες αποχής ήταν η έλλειψη εμπιστοσύνης στο πολιτικό σύστημα (38%) και στην ευρωπαϊκή πολιτική (13%), ιδιαίτερα ανάμεσα στους μεγαλύτερους σε

¹⁸⁰ Ετήσια έρευνα Public Issue 2024: <https://www.publicissue.gr/institutions-2024/>

¹⁸¹ Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Τι πιστεύουν οι Έλληνες», *Διανέοσις, οργανισμός έρευνας και ανάλυσης*, μέρος Α', Απρίλιος 2024: https://www.dianeosis.org/wp-content/uploads/2024/04/Panagiotopoulos_TPE24_Meros_A_essay.pdf

ηλικία.¹⁸² Από αυτές τις δημοσκοπήσεις συνάγεται το συμπέρασμα πως ένα μεγάλο ποσοστό ψηφοφόρων, σε μια επικίνδυνη εποχή με αρκετές προκλήσεις, γύρισε την πλάτη σε αυτό που οι φοιτητές των *Φρουρών της Αχαΐας* διεκδικούσαν, δηλαδή την ελευθερία λόγου και ψήφου.

Το σκηνικό της πολιτικής αβεβαιότητας και των δύο περιόδων επηρεάστηκε πολύ και από εξωτερικούς παράγοντες. Την περίοδο της δικτατορίας η Ελλάδα βρισκόταν υπό την επιρροή του Ψυχρού Πολέμου και με εφιαλτήριο την αίσθηση απειλής από την κομμουνιστική επιρροή, η δικτατορία των Συνταγματαρχών, που επιβλήθηκε το 1967, δικαιολογούσε την καταστολή και τον αυταρχισμό με το επιχείρημα ότι το καθεστώς προνοούσε για την ασφάλεια και την σταθερότητα της χώρας από τον «κομμουνιστικό κίνδυνο». Η εξωτερική αυτή απειλή λειτουργούσε ως μοχλός για την κοινωνική ανασφάλεια και τον φόβο, καθώς όσοι αντιτίθεντο στο καθεστώς θεωρούνταν ύποπτοι και συχνά στιγματίζονταν ως «εχθροί» της χώρας.¹⁸³

Παρόμοια, το 2024, αν και το πλαίσιο είναι σαφώς διαφορετικό, οι εξωτερικές γεωπολιτικές πιέσεις και η παγκοσμιοποίηση παίζουν ρόλο στον αίσθημα της πολιτικής αβεβαιότητας. Μια έρευνα της *Dianeosis*, τον Ιανουάριο και τον Φεβρουάριο του 2024, αναδεικνύει θέματα όπως η αστάθεια στην Ανατολική Μεσόγειο, οι εντάσεις με την Τουρκία, καθώς και η συμμετοχή της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Ένωση, τα οποία δημιουργούν ρήγματα στην ελληνική κοινωνία, με ένα μικρότερο ποσοστό να τάσσεται

¹⁸² *Ρευστότητα στο πολιτικό σύστημα: Τι δείχνει η έρευνα των Choose και Metron Analysis, CNN Greece: <https://www.cnn.gr/politiki/story/425376/refstotita-sto-politiko-systima-ti-deixnei-i-erevna-ton-choose-kai-metron-analysis>*

¹⁸³ Θάνος Μ. Βερέμης, Ι. Κολιόπουλος, *Νεότερη Ελλάδα. Μια Ιστορία από το 1821*, Πατάκη, Αθήνα 2013, σ. 291.

υπέρ της ανεξαρτησίας από ξένες επιρροές και το μεγαλύτερο να θεωρεί αναγκαία τη διεθνή συνεργασία για την εθνική ασφάλεια.¹⁸⁴

Το ρευστό πολιτικό σκηνικό οδήγησε στην πόλωση των άκρων και τις δυο περιόδους, για διαφορετικούς όμως λόγους. Αυτή η πόλωση εκδηλωνόταν, σε μεγάλο ποσοστό, με τη «δαιμονοποίηση» της αντίθετης πλευράς. Την περίοδο της δικτατορίας, οι υποστηρικτές του καθεστώτος αντιμετώπιζαν την αντιπολίτευση ως «εσωτερικό εχθρό», ενώ την ίδια στιγμή οι αντιφρονούντες θεωρούσαν το καθεστώς ως εχθρικό, καταπιεστικό και αντιδημοκρατικό, ενισχύοντας έτσι την κοινωνική πόλωση. Καταλυτικό ρόλο έπαιξαν και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Στη Χούντα τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ήταν υπό τον έλεγχο του καθεστώτος, γεγονός που επέτρεπε στην κυβέρνηση να προβάλλει την πολιτική της ιδεολογία της χωρίς αντίλογο. Όποιος επιθυμούσε να λάβει ενημέρωση από άλλα, πιο αντικειμενικά μέσα, ήταν αναγκασμένος να ακούσει ξένους ραδιοφωνικούς σταθμούς ή να παρακολουθεί ξένες τηλεοπτικές εκπομπές.¹⁸⁵ Σήμερα, η αντίστοιχη η διχαστική ρητορική συνεχίζεται, αν και εκφράζεται κυρίως από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και κοινωνικής δικτύωσης. Πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα όπως η αντιμετώπιση της πανδημίας, το μεταναστευτικό, και η κρατική διαχείριση γίνονται πεδίο έντονης αντιπαράθεσης, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται «στρατόπεδα». Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι πολιτικές διαφορές να μην επιλύονται μέσω διαλόγου, αλλά να μετατρέπονται σε προσωπικές επιθέσεις και, εκ του προοιμίου, απόρριψη της άποψης της άλλης πλευράς.

¹⁸⁴ Νεφέλη Στουρνάρα, «Τι πιστεύουν οι Έλληνες», *Διανέσεις, οργανισμός έρευνας και ανάλυσης*, μέρος Α', Απρίλιος

2024:https://www.dianeosis.org/wpcontent/uploads/2024/04/Brochure_TPE24_Meros_B.pdf

¹⁸⁵ Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης, *Η Δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές-Ιδεολογικός λόγος-Αντίσταση*, σσ. 175-176.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα των τελευταίων ετών η έντονη κοινωνική αντιπαράθεση για το δημοψήφισμα του 2015¹⁸⁶ και το εμβόλιο της COVID-19¹⁸⁷.

1β. «Έλληνες», μια παράξενη ιδιοσυγκρασία

Το ζήτημα με τους Έλληνες πολίτες, στην πλειονότητά τους, είναι πως, λόγω ιδιοσυγκρασίας αλλά και ιστορικών και κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, δεν έχουν αναπτύξει σε μεγάλο βαθμό την κοινωνική ενσυναίσθηση, η οποία οδηγεί στην ευημερία μιας πολιτείας. Ο Βηλαράς έλεγε πως το πρώτο πράγμα που χαρακτηρίζει το νεοέλληνα είναι ο «εγωισμός». Ο εγωιστής πολίτης αυτού του είδους περιορίζει το ενδιαφέρον του στο άτομο του και στο στενό οικογενειακό και κοινωνικό του κύκλο. Ταυτίζεται και υποστηρίζει το γενικό συμφέρον, μόνο όταν αυτό δεν έρχεται σε σύγκρουση με το προσωπικό. Όταν όμως θίγεται το προσωπικό του συμφέρον, διαφωνεί με σφοδρότητα και σε στιγμές οποιασδήποτε κρίσης μπορεί να οδηγηθεί σε διαλυτικές συμπεριφορές, που έχουν σοβαρές επιπτώσεις στην συνοχή της κοινωνίας.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Σταύρος Παπαντωνίου, «Το Έθνος: «Δημοψήφισμα 2015: Όταν η Ελλάδα χωρίστηκε στα δύο»: <https://www.kathimerini.gr/politics/916971/dimopsifisma-2015-otan-i-ellada-choristike-sta-dyo/>, Γιάννης Πανατζόπουλος, «Κώστας Κωστής: Το δημοψήφισμα 2015 ήταν μια μαύρη στιγμή της ιστορίας μας», Lifo: <https://www.lifo.gr/now/greece/kostas-kostis-dimopsifisma-2015-itan-mia-mayri-stigmi-tis-istorias-mas>, Ιωάννης Καράγιωργας, «Πέντε χρόνια από το δημοψήφισμα του 2015», Euronews: <https://gr.euronews.com/2020/07/05/pente-xronia-apo-to-dhmopshfisma-toy-2015>

¹⁸⁷ Στέλλα Τζιμπιλί, «Το εμβόλιο, ο διχασμός και το δίλημμα μιας κοινωνίας», In.gr: <https://www.in.gr/2021/07/18/apopsi/emvolio-o-dixasmos-kai-dilimma-mias-koinonias/>, Νικόλας Σεβαστάκης, «Ο διχασμός για τα εμβόλια» ή για τα αδιέξοδα της πολιτικοποίησης ενός μονόδρομου», Lifo: <https://www.lifo.gr/stiles/optiki-gonia/o-dixasmos-gia-ta-embolia-i-gia-ta-adiexoda-tis-politikopoiisis-enos-monodromoy>, Κώστας Παναγόπουλος, «Έρευνα Alco για covid: Διχασμός στην κοινωνία- Τα 2/3 πιστεύουν στο εμβόλιο, το 1/3 δεν φοβάται τον ιό», Η Ναυτεμπορική: https://www.naftemporiki.gr/society/901262/erevna-alco-gia-covid-dichasmos-stin-koinonia-ta-2-3-pisteoun-sto-emvolio-to-1-3-den-fovatai-ton-io/?is_wppwa=true&wpappninja_cache=friendly#

¹⁸⁸ Απόστολος Ε. Βακαλόπουλος, *Ο χαρακτήρας των Ελλήνων, ανιχνεύοντας την εθνική μας ταυτότητα*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 171,

Η δεξιότητα να παραγκωνίζουμε το προσωπικό συμφέρον για χάρη του κοινωνικού απαιτεί μια προσωπική εσωτερική διαδικασία. Και σε αυτό ακριβώς το σημείο έγκειται η διαχρονικότητα του Τάσου Αθανασιάδη, ο οποίος διαπραγματεύεται έννοιες όπως η ταυτότητα, η αυτογνωσία και η ανθρώπινη εξέλιξη, θέτοντας στο επίκεντρο το πώς το άτομο κατανοεί και ανακαλύπτει τον εαυτό του μέσα από τις εμπειρίες του και την εσωτερική του πορεία, δηλαδή «από μέσα προς τα έξω». Σε αυτήν ακριβώς την κατεύθυνση κινείται και η συνέντευξη που δίνει η Μαρία Ευθυμίου στον Γιάννη Πανταζόπουλο στη LIFO το 2022 με τίτλο τη φράση: «Ας κοιταχτούμε στον καθρέφτη». Η συζήτηση εκτυλίχθηκε γύρω από την κοινωνική και πολιτισμική πρόοδο της ελληνικής κοινωνίας. Η Ευθυμίου τονίζει ότι οι Έλληνες, αν και ευφυείς και ζωντανοί, φέρουν τις συνέπειες των διχασμών του παρελθόντος, οι οποίες εκδηλώνονται με πόλωση και σφοδρές αντιπαραθέσεις σε σημαντικά πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Αυτή η «κοινωνία του αναθέματος» συχνά στερείται ουσιαστικής γνώσης, η οποία απαιτεί προσωπική εσωτερική διεργασία, αυτοανάλυση και υπέρβαση της αλαζονείας. Πατριωτισμός, κατά την ίδια, είναι η εργασία και ο σεβασμός προς την κοινωνία, με έμφαση στη διαφορετικότητα που δυναμώνει τη συλλογικότητα. Μια ευήμερυσσα κοινωνία βασίζεται σε πολίτες που συνεργάζονται χωρίς προκαταλήψεις.¹⁸⁹

Αυτήν ακριβώς την «πολυπλοκότητα και ποικιλία των ιδιοσυγκρασιών» μας παρουσιάζει ο Τάσος Αθανασιάδης στο έργο του. Τα περισσότερα από τα μυθιστορήματά του έχουν διασκευαστεί για την τηλεόραση. Πιο συγκεκριμένα, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, σε διασκευή Σούλας Πιερράκου και σκηνοθεσία Γιάννη Διαμαντόπουλου προβλήθηκαν τη σεζόν 1992-1993 στο Mega Channel. Ο ίδιος ο

¹⁸⁹ Γιάννης Πανταζόπουλος, «Ας κοιταχτούμε στον καθρέφτη. Δεν φταίνε για όλα οι άλλοι, Μαρία Ευθυμίου», *LIFO podcasts* : <https://www.youtube.com/watch?v=P5sJBsgUeIc>

συγγραφέας, σε συνέντευξη του στον Άρη Σκιαδόπουλο, στην εκπομπή «Νυχτερινός Επισκέπτης» στην Ν.Ε.Τ., όταν δέχεται την ερώτηση, κατά πόσον η πρωτογενής σεναριακή γραφή επηρεάζει την ποιότητα του έργου του, απαντά: *«Ποτέ δε σκέφτηκα πως υπάρχει τηλεόραση και τα μυθιστορήματά μου θα μεταφερθούν στην μικρή οθόνη. Μου τα ζητούνε, δεν έτρεξα ποτέ εγώ να μου κάνουν τηλεόραση. Εγώ δεν αφηγούμαι στα μυθιστορήματα, αναπαριστάνω τα γεγονότα. Γίνονται! Δε λέω «δικάστηκε». Όλα αυτά είναι πολύ τηλεοπτικά αλλά εγώ δεν το ήξερα. Μου έλεγε αυτός που έκανε τους Πανθαίους, ο Βασίλης Γεωργιάδης «παίρνω μια παράγραφο σας και την κάνω εικόνα».*¹⁹⁰

2. Ο Αθανασιάδης για πρώτη φορά στο θέατρο

Παρ' όλο που σχεδόν όλα τα έργα του Αθανασιάδη έχουν μεταφερθεί στη μικρή οθόνη, κανένα από αυτά δεν έχει διασκευαστεί ποτέ για το θέατρο. Το γεγονός αυτό υπήρξε ένα από τα πρωταρχικά κριτήρια επιλογής του συγκεκριμένου έργου. Η μεταφορά των *Φρουρών της Αχαΐας* στο θεατρικό σανίδι σίγουρα θα ξεκινούσε με ένα πλεονέκτημα, καθώς το όνομα «Τάσος Αθανασιάδης» από μόνο του αποτελεί ένα brand. Επιπλέον, η μεταφορά του συγκεκριμένου μυθιστορήματος στη μικρή οθόνη αποτελεί ένα ακόμη πλεονέκτημα στην επιλογή αυτού του εγχειρήματος. Επομένως, βασικός στόχος της παρούσας εργασίας είναι η ενδεχόμενη χρήση της συγκεκριμένης διασκευής για το πρώτο θεατρικό έργο, βασισμένο σε μυθιστόρημα του Αθανασιάδη, που θα ανέβει στο ελληνικό θέατρο.

¹⁹⁰ Άρης Σκιαδόπουλος, Εκπομπή: *Νυχτερινός επισκέπτης*, Ν.Ε.Τ. 1999: <https://www.ertnews.gr/arxeio-afierwmata/tasos-athanasiadis-21-septemvriou-2006>

Για την μετέπειτα επιτυχία ή και όχι του θεατρικού έργου, που θα προκύψει, παίζουν ρόλο και άλλοι παράγοντες εκτός της διασκευής, όπως η σκηνοθεσία, οι ηθοποιοί, η παραγωγή, αλλά και όλοι οι συντελεστές, όπως ο σκηνογράφος, ο ενδυματολόγος, ο μουσικός. Σε πρώτη φάση πολύ σημαντική είναι η συνεργασία που θα προκύψει μεταξύ του διασκευαστή και του σκηνοθέτη. Χαρακτηριστικά, για αυτήν τη συνεργασία, είναι τα λόγια της Duras: «Εδώ βρισκόμαστε στο θέατρο, και όχι στο βιβλίο. Εδώ ο συγγραφέας δεν έχει το λόγο, έχει μόνο το λόγο, τον οποίο εξουσιοδότησε στους ηθοποιούς. Αυτή είναι η τεράστια διαφορά ανάμεσα στη λογοτεχνία και στο θέατρο»¹⁹¹

Συμπεραίνουμε λοιπόν πως το πρώτο βήμα είναι μια γόνιμη συνεργασία μεταξύ του σκηνοθέτη και του διασκευαστή. Η παρούσα διασκευή είναι ένα ανοιχτό κείμενο προς επεξεργασία και πρόθεσή της είναι να αποτελέσει έναν πρώτο καμβά, πάνω στον οποίο ο σκηνοθέτης και ο διασκευαστής θα έχουν τη δυνατότητα να εργαστούν από κοινού για τη διαμόρφωση του τελικού κειμένου που θα δοθεί στους ηθοποιούς. Επιπλέον, όπως θα διαπιστώσετε παρακάτω, η συγκεκριμένη διασκευή έχει λάβει πολύ σοβαρά υπόψιν της τεχνικούς και οικονομικούς παράγοντες που αφορούν την εν δυνάμει θεατρική παραγωγή που θα αναλάβει αυτό το project.

3. Μέθοδος εργασίας

3α. Χωρισμός του μυθιστορήματος σε ενότητες

Η επιλογή εκτέλεσης αυτής της διασκευής είναι μια διασκευή «παραδοσιακού τύπου», που σημαίνει πως ακολουθεί τη βασική γραμμή της πλοκής του μυθιστορήματος. Πιο

¹⁹¹ Dominique Denès, «Le métissage des genres chez Marguerite Duras» στο *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Classiques Garnier, σ. 254.

συγκεκριμένα, έχει κρατηθεί η χρονολογική σειρά των γεγονότων, οι βασικοί χαρακτήρες καθώς και οι ρεαλιστικοί χώροι. *Οι Φρουροί της Αχαΐας* όμως είναι ένα δίτομο μυθιστόρημα σχεδόν 1000 σελίδων. Η δυσκολία και η πρόκληση, όσον αφορά στη διασκευή του για το θέατρο, έγκειται στη μεγάλη έκταση, στα πολλά πρόσωπα καθώς και στις πολυάριθμες διαφορετικές τοποθεσίες. Για την καλύτερη διαχείριση αυτού του όγκου το πρώτο βήμα ήταν ο χωρισμός του σε ενότητες. Κάθε ενότητα συνοδεύεται από έναν τίτλο, ο οποίος αναφέρει το κύριο γεγονός, τον τόπο και τα πρόσωπα που λαμβάνουν μέρος και τον αριθμό των σελίδων του βιβλίου, στις οποίες αντιστοιχεί. Επιπλέον, στο κάτω μέρος αναγράφονται, όσο πιο επιγραμματικά και λακωνικά γίνεται, οι βασικές δράσεις και τα επεισόδια της εκάστοτε ενότητας. Συνολικά κατεγράφησαν 23 ενότητες στον πρώτο τόμο και 35 στο δεύτερο. Αυτή η διεργασία απαιτήσε πολύ χρόνο, αλλά τελικά αποδείχτηκε πολύ χρήσιμη στην φάση επιλογής των επεισοδίων που θα χρησιμοποιούνταν στη διασκευή. Η θεατρική διασκευή που προέκυψε αποτελείται από δύο πράξεις: Η πρώτη πράξη αριθμεί 51 σκηνές και η δεύτερη 40. Ο χωρισμός των πράξεων σηματοδοτήθηκε από τον θάνατο της Ναταλίας Βίλλη, η οποία υπήρξε ο βασικός πυλώνας σταθερότητας και ενότητας της οικογένειας. Μετά το θάνατό της, η οικογένεια χάνει τη συνοχή της και οδηγείται στον όλεθρο και τη διάλυση.

Καθώς ο θεατρικός χρόνος δεν είναι απεριόριστος, πρόθεσή μας είναι η παράσταση που θα προκύψει να έχει διάρκεια από δυόμισι μέχρι το πολύ τρεις ώρες. Ο ακριβής όμως ορισμός της χρονικής διάρκειας είναι συνισταμένη πολλών παραγόντων και ανήκει σε μεταγενέστερο στάδιο από την παρούσα διαδικασία. Παρ' όλα αυτά, ακόμη και σε αυτό στάδιο, έγιναν προσπάθειες, έτσι ώστε να περιοριστεί η χρονική διάρκεια, χωρίς να επηρεαστεί το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

3β. Συμπύκνωση μεγάλου αριθμού σελίδων σε μια σκηνή

Αρχικά, μια από τις σημαντικότερες προκλήσεις ήταν η συμπύκνωση μιας μεγάλης ενότητας του μυθιστορήματος σε μία σκηνή. Για να εξηγήσουμε τη διαδικασία θα χρησιμοποιήσουμε την πρώτη ενότητα του δεύτερου τόμου του μυθιστορήματος:

Β' Τόμος: Ενότητα 1.σ. 7-24- «Τραπέζι γιαγιάς Ναταλίας για την ανάρρωση της Σύνθιας» Τόπος: Αρχοντικό στο Τρικόρφι, Πρόσωπα: Ναταλία, Αντρέας, Ασημάκης(με τις γυναίκες τους), Μελιώ, Στράτος, Σύνθια, Κωστής, Άσπα, Φωκίων, Βασιλίνα, Γιωργάντζα, Μάριος Δροσινός, Ζεύγος Ασημάτοι

- Ποιήματα πατέρα Δροσινού
- Η γιαγιά τους έχει καλέσει αυτό το φθινοπωρινό βράδυ για το «καλό ποδάρωμα» της Σύνθια και μήπως βελτιωθούν οι σχέσεις των αδερφών Αντρέα-Ασημάκη.
- Κουτσομπολιό για Κωστή και για την αλλαγή του από τις θείες του: «cherchez la femme» είναι η αιτία.
- Γιωργάντζα και Βασιλίνα συζητούν για Δοζάρη. Πλησιάζει ο Δροσινός και μιλάει με τη Βασιλίνα για τις απαντήσεις Μαγουλόπουλου, όσον αφορά στο θέμα των «Φρουρών».
- Τρώνε όλοι μαζί.
- Ο Κωστής ξεγλιστρά στις 10 και παίρνει τηλέφωνο τη Μάρθα. Συζητούν πότε θα ειπωθούν. Η Μάρθα χλευάζει τα ποιήματα του Δροσινού.
- Ο Ασημάκης και ο Δροσινός λογομαχούν. Η Μελιώ κάνει νεύμα στο Δροσινό να σταματήσει, καθώς βλέπει τη σύγχυση του πατέρα της.
- Μελιώ με Σύνθια: Μιλάνε για το ινστιτούτο με απώτερο σκοπό της Μελιώς να παρέμει πληροφορίες για το Ζανή.

- *Ο Ασημάκης παθαίνει κρίση. Τον πάνε στην Πάτρα. Δεν ξέρουν πως οδηγούν νεκροφόρα. Ο Ασημάκης πεθαίνει στο αυτοκίνητο.*

Πρόκειται για μια εικόνα του μυθιστορήματος που εκτείνεται σε δεκαεπτά σελίδες. Κρατώντας μόνο τους βασικούς χαρακτήρες και γεγονότα προέκυψε η εξής σκηνή στην πρώτη πράξη:

Α' Πράξη / Σκηνή 44

(Τρικόρφι, στο σαλόνι)

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΝΤΡΕΑ: *Είδες μετάλλαξη ο Κωστής ε;*

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΣΗΜΑΚΗ: *Cherchez la femme! Δε βρίσκω άλλη εξήγηση! Θα τον ζύπνησε καμιά εργάτρια, που φιλοδοξεί να γίνει εργοστασιάρχισσα.*

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΝΤΡΕΑ: *Είναι νόστιμος όμως, αν τον προσέξεις καλά...*

(Μπαίνει η Σύνθια)

ΝΑΤΑΛΙΑ: *Σύνθια! Καλώς την! Αυτή η οικογενειακή συγκέντρωση είναι προς τιμήν σου. Για την ανάρρωση σου! Ο νεαρός Δροσινός μάλιστα μας διάβασε πριν ένα ποίημα του πατέρα του, που το είχε γράψει για μένα.*

ΣΥΝΘΙΑ: *Θα μου το μεταφράσετε; Γιατί δεν καταλαβαίνω τόσο advanced ελληνικά. I'm learning all about greek food and kitchenware. Ο μουσακάς μου αρέσει πιο πολύ απ' όλα, αλλά παχαίνει ...*

(Γελάνε)

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΣΗΜΑΚΗ: *Τα κατάφερες τελικά; Μιλήσανε ο Αντρέας με τον Ασημάκη καθόλου;*

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΝΤΡΕΑ: Όχι σπουδαία πράγματα. Ένα νεύμα μόνο του έκανε. Κάνε κι εσύ μια προσπάθεια. Είναι ποιος θα μιλήσει πρώτος. Μετά όλα διορθώνονται...

(Η Γιωργάντσα τράβηξε τη Βασιλίνα προς το μέρος της)

ΓΙΩΡΓΑΝΤΣΑ: Με αποφεύγεις ή είναι ιδέα μου;

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Όχι, γιατί;

ΓΙΩΡΓΑΝΤΣΑ: Λέω μήπως φοβάσαι μη σε ρωτήσω για το Δοζάρη και για την πρόταση γάμου που σου έκανε στον Καναδά. Έτσι δε μου έγραψες;

(Η Βασιλίνα δεν απαντάει)

Είσαι πολύ εγωίστρια. Μόνο τον εαυτό σου σκέφτεσαι!

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Όλοι ως ένα σημείο! Δεν ξέρω, μου φαίνεται πως με διάλεξε περισσότερο για το μυαλό μου, επειδή ταιριάζω στις φιλοδοξίες του. Είναι πολύ έξυπνος!

ΓΙΩΡΓΑΝΤΣΑ: Μην υποτιμάς τον εαυτό σου! Νομίζεις δε μπορείς να τον κερδίσεις κι εσύ με τη γοητεία σου σαν γυναίκα; Φαντάζομαι θα του την πέφτουν πολλές ε;

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Αυτό μ' ενοχλεί περισσότερο. Ενώ δείχνει απλός, σα να κρύβει ενδόμωχα μια αλαζονεία. Έχω κι εγώ όμως τις δικές μου φιλοδοξίες και τα δικά μου όνειρα. Δε θα ήθελα να βρεθώ κάτω από τη σκιά του κυρίου Δοζάρη.

ΓΙΩΡΓΑΝΤΣΑ: Γύρισε από τον Καναδά;

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Ναι, προχτές. Δεν ειδοθήκαμε ακόμη.

(Πλησιάζει ο Μάριος)

ΓΙΩΡΓΑΝΤΣΑ: Μας καταγοήτευσε το ποίημα του πατέρα σας για τη γιαγιά.

ΜΑΡΙΟΣ: Έχουμε καλλιτεχνική φλέβα οικογενειακώς.

ΓΙΩΡΓΑΝΤΣΑ: Σας αφήνω να τα πείτε.

(Η Γιωργάντσα απομακρύνεται)

ΜΑΡΙΟΣ: Διάβασες το Νεολόγο;

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Όχι, γιατί; Τι γράφει;

ΜΑΡΙΟΣ: Συλλάβανε το Σοφιανό και την Αργύρη για τη βόμβα στην κλινική του Φιλίνη.

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Τί;

ΜΑΡΙΟΣ: Ναι, και το κακό είναι πως τους είχα δει κοντά στην κλινική όταν εξερράγη η βόμβα. Ακριβώς μετά με συλλάβανε. Η Μελιώ ήρθε στην Ασφάλεια και μ' έβγαλε.

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Δες να το έκαναν;

ΜΑΡΙΟΣ: Δεν ξέρω. Δε θα το έβρισκα απίθανο. Ο Σοφιανός ήταν έτοιμος να κάνει και μήνυση στον Τιμόθεο. Δεν κρατιόταν. Το θέμα είναι πως τώρα οι Φρουροί βρήκαν την οργάνωση που έψαχναν. Αν συνδυάσουν τα γεγονότα του Παχγιού με τους αδριάντες και τη βόμβα, τη φτιάζανε την οργάνωση.

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Αχ Μάριε!

ΜΑΡΙΟΣ: Άκου, έχουμε συνεννοηθεί και με τους άλλους. Αύριο στις έντεκα έλα σε ένα παλιό βαγόνι στο λιμάνι για να συνεννοηθούμε τι θα πούμε, σε περίπτωση που μας καλέσουν. Πάρε αυτό το σχεδιάγραμμα για να ξέρεις που θα έρθεις ακριβώς.

(Της δίνει ένα χαρτί)

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Είστε τρελοί.

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΣΗΜΑΚΗ: Βασιλίνα μου δε μας είπες πως ήταν ο Καναδάς.

(Παίρνει ένα ποτήρι κρασί από τα χέρια του Ασημάκη)

Ασ' το Ασημάκη μου. Δεν είπαμε;

ΦΩΚΙΩΝ: Σε προσέχει η γυναίκα σου Ασημάκη. Μην ξεχνάς τι είπε ο γιατρός.

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: Τι να την κάνω αυτή την άνοστη ζωή Φωκίωνα;

(πάει να πάρει ένα μεζέ. Η γυναίκα του τον παίρνει από τα χέρια)

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΣΗΜΑΚΗ: Να ξέρεις δε μου είναι καθόλου ευχάριστος αυτός ο ρόλος!

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Να έρθετε στη Χριστιανική Ένωση Νεανίδων Αιγίου στο τέλος του μήνα.

Θα κάνω μια ομιλία για τον Καναδά και θα προβληθούν και σλαιτς.

ΦΩΚΙΩΝ: Το ξέρετε πως ο Κάρστρομ, ο βιολόγος είχε κάνει προχωρημένες έρευνες στον πυρήνα του κυττάρου για την ανάσχεση του γήρατος και ξαφνικά χωρίς λόγο τις αφήνει για να γίνει καλόγερος.

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΣΗΜΑΚΗ: Δεν άφησε κάπου αντίγραφα των ερευνών;

ΜΕΛΙΩ: Μα εσείς δεν έχετε ανάγκη νομίζω... (ειρωνικά)

(Η γυναίκα του Ασημάκη την κοιτάει λοζά)

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: Όλα αυτά τα φάρμακα θα καταστήσουν ρουτίνα σαν τα αντιβιοτικά. Τότε όμως εγώ θα βρίσκομαι εν τόπω χλοερό.

ΑΝΤΡΕΑΣ: Να γράψουμε στον Αναστάση, μήπως έχει κυκλοφορήσει κανένα πιο σύγχρονο φάρμακο για την αρτηριοσκλήρωση να μας το στείλει. Έ Ασημάκη;

(Ο Ασημάκης του απαντά με ένα νεύμα σα να λέει «εδώ που έχω φτάσει τίποτα δε θα κάνει»)

ΝΑΤΑΛΙΑ: Τα γλυκά είναι της Σύνθια. Δοκιμάστε!

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: Αναλογιστείτε το δράμα μου! Να βλέπω σε όλα αυτά τα φαγητά γραμμένο ένα τεράστιο όχι και μάλιστα από τη χολή της γυναίκας μου!

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΣΗΜΑΚΗ: Εγώ φταίω που σε φροντίζω. (κλαψουρίζει)

ΑΣΠΑ: Διαβάσατε για τη ληστεία στο κοσμηματοπωλείο του Κατινιώτη; Τον ξάφρισαν τον άνθρωπο.

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΝΤΡΕΑ: Ναι. Το είχε πρωτοσέλιδο μαζί τους φοιτητές που έβαλαν τη βόμβα στην κλινική του Φιλίνη.

ΑΣΗΜΑΚΗΣ : Αυτοί είναι αλήτες! Τους κατηγορούνε για πολλά. Για βόμβες, γλέντια με όργια. Και δυστυχώς είναι πολύ πιθανό να μπλέξουν και τα δικά μας τα παιδιά.

ΓΙΩΡΓΑΝΤΣΑ: Τ' ακούς; Σου έχω πει να προσέχεις τις παρέες σου.

(Η Βασιλίνα δυσανασχετεί)

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: Εσύ βρε παιδί μου, από τόσο καλό σπίτι, πώς έμπλεξες στην υπόθεση με τους αδριάντες. Είμαι σίγουρος πως δεν το έκανες μόνος σου.

ΝΑΤΑΛΙΑ: Μπορεί, παιδί μου να ήταν λίγο βαρύ αυτό που έκανες, όμως διασκέδασα αφάνταστα με αυτούς τους κουτούς «Φρουρούς» που κοιμούνται μέρα μεσημέρι. Μου είπαν πως εκείνος ο Τιμόθεος την Κυριακή, στο κήρυγμά του άστραψε και βρόντηξε κατά της νεολαίας.

ΜΑΡΙΟΣ: Ήταν ένα αστείο. Βέβαια αν ψάξει κανείς πιο βαθιά ίσως βρει στην πράξη μου μια διαμαρτυρία εναντίον του κατεστημένου στην Ιστορία.

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: Τι εννοείς κατεστημένο στην Ιστορία νεαρέ;

ΜΑΡΙΟΣ: Εννοώ αυτή την ιστορία που φτιάχνουν με υποπροϊόντα της αλήθειας. Μια ιστορία παραχαραγμένη και παρωχημένη!

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: Και ποιοι την παραχαράσσουν;

ΜΑΡΙΟΣ: Άνθρωποι σαν τους «Φρουρούς της Αχαΐας» που δέχονται αβασάνιστα χωρίς καμία μελέτη ό, τι τους παραδίδεται από γενιά σε γενιά.

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: Πιστεύεις δηλαδή πως ο Παλαιών Πατρών Γερμανός ήταν αγύρτης;

ΜΑΡΙΟΣ: Όχι βέβαια, αλλά αντιπαθώ τις εξιδανικεύσεις στην Ιστορία. Σαν κληρικός όφειλε να είναι αδιάβλητος στις κρίσεις του για τα γεγονότα και τους ανθρώπους της εποχής του. Δεν είναι όπως μας τον παρουσιάζουν! Την εξιδανίκευση τη δέχομαι μόνο στον έρωτα. Εξάλλου και η ιστορία τι είναι; Μια αλυσίδα από παράλογες πράξεις. Γιατί σας ενοχλεί που θέλουμε να πούμε την αλήθεια μας; Στο κάτω κάτω δεν υπάρχει μόνο μια αλήθεια για τον άνθρωπο.

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: Ο άνθρωπος όμως οφείλει να είναι ο αυθεντικός εαυτός του!

ΜΑΡΙΟΣ: Η φύση για την αυτοσυντήρηση του τον έπλασε χαμαιλέοντα.

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: Η φύση είναι ανήθικη νεαρέ μου! Το μυαλό που μας έδωσε ο Θεός της δίνει περιεχόμενο.

ΜΑΡΙΟΣ: Θέλετε να πείτε χωρίς ηθική;

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: Παίζετε με τις λέξεις;

(Η Μελιώ ακουμπάει τον Ασημάκη σα να του λέει να ηρεμήσει)

ΜΑΡΙΟΣ: Όχι, ζητάω ακριβείς έννοιες κύριε Βίλλη. Όπως και οι περισσότεροι νέοι της γενιάς μου. Έχουμε για έμβλημά μας την ελευθερία, την αλήθεια και την αξιοκρατία. Και το όραμά μας για το μέλλον είναι ένας οικουμενικός άνθρωπος, ορθολογιστής μέσα σε μια ειρηνική πατρίδα χωρίς εθνικά σύνορα με σκοπό ζωής την αυτοεξύψωση! Δίνω περίπου εκατό χρόνια έτσι ώστε η νεοελληνική γλώσσα να καταστεί νεκρή γλώσσα. Τότε

ίσως τη σπουδάζουμε με μεγαλύτερη επιμέλεια! Κανένας δεν μπορεί να μας στερήσει αυτό το όραμα.

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: Ελπίζω να μη ζήσω για να δω αυτό το ψυχρόαιμο απάνθρωπο πλάσμα στον αποκτηνωμένο κόσμο που οραματιζέστε.

ΜΑΡΙΟΣ: Εγώ θα σας ευχόμουν κύριε Βίλλη να τον γνωρίσετε κάποια στιγμή.

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΝΤΡΕΑ: Καλέ πήρατε πρόσκληση απ'τους Ευγενόπουλους;

(Ο Ασημάκης την κοιτά λοζά και βγαίνει)

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΣΗΜΑΚΗ: Εμείς πήραμε!

ΑΣΠΑ: Εγώ δεν πήρα, αλλά δε μ' ενδιαφέρει.

ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΝΤΡΕΑ: Θα έρθουνε λέει σερβιτόροι από την Αθήνα. Θα κάνουν δεξίωση στο ρετιρέ που αγорάσανε στην Πάτρα, Ερμού και Κορίνθου γωνία απέναντι από το Δημοτικό Θέατρο...

(Ενώ η γυναίκα του Αντρέα λέει αυτά η Μελιώ πλησιάζει τη Σύνθια).

ΜΕΛΙΩ: Τι θα κάνεις τελικά με το ινστιτούτο;

ΣΥΝΘΙΑ: Θα αργήσει λίγο ακόμη το πόδι μου. Ήταν άσχημο χτύπημα.

ΜΕΛΙΩ: Κάποιος σε μάτιασε μάλλον! Θα μπορούσα να σε βοηθήσω αν θες.

ΣΥΝΘΙΑ: Ευχαριστώ Μελιώ, αλλά υπάρχουν πράγματα που κανείς νιώθει την ανάγκη να τα κάνει μόνος του.

(Ακούγεται αστραπή και μετά βροχή)

ΜΕΛΙΩ: Χαλάει ο καιρός. Αρχισαν για τα καλά οι φθινοπωρινές μπόρες..

(Ακούγεται ένα ουρλιαχτό. Μπαίνει μια καμαριέρα)

ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ: Κυρία Βίλλη! Ο κύριος Ασημάκης είναι πεσμένος στην τουαλέτα. Σαν πεθαμένος φαίνεται!

(Αστραπή. Κλείνουν τα φώτα και ακούγεται σπάσιμο μπουκάλας)

3γ. Σύνθεση διαφορετικών επεισοδίων σε ένα

Εκτός από τη συμπύκνωση, μια άλλη αναγκαία διαδικασία ήταν η σύνθεση κάποιων ενοτήτων ή μεμονωμένων επεισοδίων των ενοτήτων σε μία σκηνή. Έχοντας καταγεγραμμένα τόσα στοιχεία με τη σειρά, γίνεται πιο εύκολη αυτή η διαδικασία. Παρακάτω δίνουμε ένα παράδειγμα που αναφέρεται σε δύο ενότητες από τον πρώτο τόμο που έχουν κοινή θεματική. Σκοπός μας ήταν η ενοποίησή τους σε μια σκηνή. Οι δύο βασικές ενότητες που χρησιμοποιήθηκαν είναι οι εξής:

Α' Τόμος: Ενότητα 4: «Αποκάλυψη για μάσκα τράγου»-, Σελ 23-27, Τόπος: Σπίτι

Φωκίωνα- Πρόσωπα: Φωκίων, Άσπα, Βασιλίνα, Ζανής

- Ο Ζανής φτάνοντας συναντά τη Βασιλίνα.
- Αποκαλύπτει τη μάσκα και πού τη βρήκε στο Φωκίωνα και την αδερφή του Άσπα
- Περιγραφή Ζανή για το πώς εκτίμησε τον πατέρα του
- Συζήτηση για το ποιος μπορεί να το έκανε. Ο Ζανής υποψιάζεται τους Βίλληδες και θέλει να αναθέσει την υπόθεση σε ιδιωτικό αστυνομικό.

Α' Τόμος: Ενότητα 6: «Αποκάλυψη στο Στράτο για τη βεβήλωση με τη μάσκα»

σελ 28-32 -Τόπος:Εστιατόριο, Πρόσωπα: Αστόρια- Ζανής, Στράτος

- Συζήτηση για τη σχέση τους ως αδέρφια. Έχθρα των Βίλληδων απέναντι στο Ζανή.

- Ο Ζανής αποκαλύπτει στο Στράτο το περιστατικό με τη βεβήλωση της προτομής του πατέρα τους, καθώς και τα σχέδιά του για να βρει τον ένοχο.
- Αναφορά Ζανή για το πώς πέθανε ο πατέρας τους στο Τρικόρφι-αντίδραση Ναταλίας Βίλλη.

Στη σκηνή αυτή χρησιμοποιούμε επιπλέον ένα επεισόδιο από την πρώτη ενότητα του πρώτου τόμου, με σκοπό ο θεατής να πληροφορηθεί για την ύπαρξη και το ρόλο του Τζοβάνι στο έργο. Το επεισόδιο που χρησιμοποιήθηκε είναι με έντονη γραφή:

Α' Τόμος: Ενότητα 1. - «Παρακολούθηση ταινίας Οινοποιίας Αγίου», σελ 7-18,

Τόπος: Σπίτι Φωκίωνα, Πρόσωπα: Ζανής, Στράτος, Βασιλίνα, Ασημάκης, Φωκίων,

Άσπα, Βασιλίνα, Γιωργάντσα.

- Παρακολούθηση της ταινίας για την Οινοποιία στο σπίτι του Φωκίωνα
- Πληροφορίες για Γουλιέλμο Βίλλη , Ηλία Βίλλη και Παναγή Καζιάνη και για την οινοποιία γενικότερα. Για τους δυο πρώτους μιλά ο Ασημάκης, αλλά για τον Παναγή, ο Στράτος.
- **Βασιλίνα –Γιωργάντσα συζητούν για Τζοβάνι.**

Η σκηνή που προέκυψε από αυτές τις ενότητες είναι η εξής:

Α' Πράξη / Σκηνή 3

(Σπίτι Φωκίωνα Νέζη)

ΓΙΩΡΓΑΝΤΣΑ: Ποιόν θέλεις να κοροϊδέψεις Βασιλίνα;

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Κανέναν!

(Η Γιωργάντσα την κοιτά χωρίς να μιλά)

Γιωργάντσα μου. Το ξέρεις πως στα λέω όλα. Κι εσύ το ίδιο έκανες πριν παντρευτείς.

ΓΙΩΡΓΑΝΤΣΑ: *Εγώ έβλεπα το μέλλον μου, ενώ εσύ...*

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: *Σταμάτα να είσαι τόσο συντηρητική. Είμαι πολύ ερωτευμένη! Γεννήθηκε στην Ασμάρα από πατέρα Αιθίοπα και μητέρα Ιταλίδα. Είναι πολύ ενδιαφέρον άνθρωπος!*

(Η Γιωργάντσα δε μιλάει)

Δε σου είπα: Ο Τζοβάνι δουλεύει στην Οινοποιία. Τον γνώρισα όταν πήγα να κάνω μια μελέτη για ένα εργαστήριο.

ΓΙΩΡΓΑΝΤΣΑ: *Είσαι υπεύθυνη των πράξεων σου. Εύχομαι να μην το μετανιώσεις!*

(Βγαίνει η Γιωργάντσα και μπαίνει ο Ζανής)

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: *Πώς τέτοια ώρα ωραίες μου θείε;*

ΖΑΝΗΣ: *Μήπως είναι νωρίς για τον πατέρα σου;*

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: *Μπα! Από τις έξι σηκώνεται και κλείνεται στο εργαστήριο του.*

ΖΑΝΗΣ: *Τηλεφώνησα και στο Στράτο από το πρατήριο να έρθει το γρηγορότερο.*

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: *Γιατί τόσο κατσούφης; Δε διασκεδάζεις; Η Μελιώ μου έλεγε τις προάλλες, πως ήθελε να σε καλέσει σε πάρτι, αλλά σκεφτόταν το πένθος σου...*

(Μπαίνει ο Φωκίων και η Άσπα. Ο Φωκίων κουτσαίνει λίγο από το ένα πόδι.)

ΦΩΚΙΩΝ: *Καλημέρα Ζανή. Πώς και τόσο νωρίς;*

ΑΣΠΑ: *Καλημέρα Ζανή μου!*

ΦΩΚΙΩΝ: Το χαρμόσυνο νέο της ημέρας! Ανακάλυψα στο αρχείο μας μια περιγραφή της μάχης του Πέτα από τον αδερφό του προπάππου μου! Καταπληκτικό ντοκουμέντο...

ZANΗΣ: Και το δικό μου χαρμόσυνο είναι αυτό!

(Ο Ζανής αφήνει τη μάσκα πάνω στο τραπέζι. Ο Φωκίων διαβάζει τα γράμματα με το κόκκινο μαρκαδόρο)

ΦΩΚΙΩΝ: Οι πρόστυχοι...

ZANΗΣ: Ποιοι Φωκίων;

ΑΣΠΑ: Είναι φοβερό, ως πού μπορεί να φτάσει η κακοήθεια.

ZANΗΣ: Τη βρήκα πάνω στην προτομή του πατέρα μας Άσπα. Ήρθα αμέσως εδώ γιατί σας αισθάνομαι σαν οικογένεια μου. Ο πατέρας σε εσάς μ' εμπιστεύτηκε μέχρι να τελειώσω το Γυμνάσιο.

(Παίρνει στα χέρια του τη μάσκα)

Θα το κρατήσω για ενθύμιο ως δείγμα αγνωμοσύνης σε έναν άνθρωπο που έδωσε ψωμί σ' εκατοντάδες οικογένειες στην Αχαΐα..

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Είναι πολύ πρόστυχο! Ειδικά αν το κάνανε από το εργοστάσιο. Ο παππούς δε λέω, είχε τις κατακτήσεις του απ' ότι ακούω, μα αυτό αφορούσε εκείνον. Εγώ πάντως τον χαιρόμουν. Στο κάτω κάτω καμιά δε βγήκε ζημιωμένη...

(Χτυπά το κουδούνι)

Πάω να ανοίξω και σας αφήνω. Έχω προπόνηση και έχω αργήσει.

ΑΣΠΑ: Κάτι να πάρεις από πάνω παιδί μου. Θα κρυώσεις με τη βέσπα.

ΒΑΣΙΛΙΝΑ: Μην ανησυχείς μητέρα. Η κόρη σου είναι είναι σκληρό καρύδι!

(Βγαίνει για να ανοίξει)

ΦΩΚΙΩΝ: Ίσως να είναι ανταγωνιστές της Οινοποιίας, μπορεί και προσωπικοί εχθροί του πατέρα σας ή ακόμη και δικοί σου Ζανή...συνδικαλιστές ίσως...

ZANΗΣ: Θέλω να αποφύγω τις άσκοπες ανακρίσεις μέσα στο εργοστάσιο. Πιθανότατα την έβαλε κάποιος που βγήκε τελευταίος από τη βραδινή βάρδια. Σημασία όμως δεν έχει ποιος πληρώθηκε για να το κάνει, αλλά αυτός που βρίσκεται από πίσω του. Οπότε, θα προσποιηθούμε πως καταπίνουμε την προσβολή για να παγιδέψουμε αυτόν που το έκανε.

ΑΣΠΑ: Μα πώς θα τον ανακαλύψετε, αν δεν αναγκαστεί να τον καταδώσει αυτός που πληρώθηκε για να το κάνει; Αυτός που άφησε τη μάσκα ή εργάζεται στο εργοστάσιο ή μπήκε απ' την εξώπορτα. Πρέπει να τον βρείτε το γρηγορότερο.

ZANΗΣ: Θα περιμένουμε. Από κάπου θα ξεφύγει η σπιουνιά, κάποιο όνομα θα ακουστεί...

ΦΩΚΙΩΝ: Πάντως μια μήνυση κατ' αγνώστου δε θα έβλαπτε...

(Μπαίνει ο Στράτος)

ΣΤΡΑΤΟΣ: Καλημέρα. Με ενημέρωσαν από το πρατήριο να έρθω όσο πιο γρήγορα μπορούσα.

(Ο Ζανής μπαίνει μπροστά από το τραπέζι και κρύβει τη μάσκα)

ZANΗΣ: Στράτο , με αισθάνεσαι αδερφό σου;

ΣΤΡΑΤΟΣ: Ζανή, εγώ ξέρεις πως ...

ZANΗΣ: Το ξέρω πως ο θάνατος του πατέρα μάς έβαλε να συνεργαστούμε αναγκαστικά, για το κοινό συμφέρον. Εσύ στο χημείο, εγώ με τους πελάτες. Δε μεγαλώσαμε όμως μαζί

σαν αδέρφια. Άκουγα για τη ζωή σου και μου φαινόταν σαν να είναι παραμύθι, ενώ εγώ... Σε πρωτοείδα άντρα στην κηδεία του πατέρα.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Όλα αυτά έχουν, βέβαια, κάποια σημασία, αν επιμένουμε όμως να τους τη δίνουμε. Αυτό που έχει πραγματικά σημασία είναι πως είμαστε και οι δυο Καζιάνηδες...

ΖΑΝΗΣ: Τώρα μιλάς σωστά. Είμαστε Καζιάνηδες. Εσύ, εγώ και ο Κωστής ακόμη.

(Του δείχνει τη μάσκα στο τραπέζι)

Τη βρήκα σήμερα το πρωί κρεμασμένη στην προτομή του πατέρα.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τι κακοήθεια... Ο πατέρας βέβαια είχε εχθρούς, αλλά. ... Εσύ ποιους υποψιάζεσαι;

ΖΑΝΗΣ: Τους θείους σου μέχρι αποδείξεως του εναντίου Στράτο.

ΑΣΠΑ: Εννοείς τον Ασημάκη και τον Αντρέα;

ΖΑΝΗΣ: Φυσικό δεν είναι; Μισούσαν τον πατέρα μου μέχρι την τελευταία του μέρα.

ΑΣΠΑ: Δυσκολεύομαι να το πιστέψω. Άλλωστε ο Ασημάκης τρέχει με το διαζύγιο της Μελιώς και ο Αντρέας με το ξενοδοχείο.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Άσε που έχουν φορτωθεί και τη διοργάνωση των γενεθλίων της γιαγιάς.

ΖΑΝΗΣ: Εγώ Στράτο όμως ευτυχώς ανήκω στον τιμητικό κύκλο εκείνων που δε θα κληθούνε στα γενέθλια της Ναταλίας Βίλλη στο Τρικόρφι. Σκέψου, όταν ειδοποίησαν τη γιαγιά σου πως ο πατέρας έπεσε στο πάτωμα από συγκοπή, εκείνη δεν κατέβηκε καν.

ΦΩΚΙΩΝ: Δε φαντάζομαι Ζανή σοβαρά πως υποψιάζεσαι κάποιους μέσα από την οικογένεια..

ΖΑΝΗΣ: Εγώ θα αναθέσω την υπόθεση σε ιδιωτικό ντέντεκτιβ. Ελπίζω να είστε σύμφωνοι.

(ο Στράτος γνέφει καταφατικά)

Ο πατέρας ζητούσε συχνά τη βοήθειά τους. Υπάρχουν δυο-τρεις στην Πάτρα.

ΑΣΠΑ: Μα Ζανή μου...είναι παράλογο..

ΖΑΝΗΣ: Εγώ Άσπα είμαι γεννημένος χωρικός. Το 'χω στο αίμα μου να καιροφυλακτώ τα' αγρίμια με υπομονή ωσότου τα πιάσω στο δόκανό μου.

3δ. Επιλογή των επεισοδίων που θα συμπεριλάβουμε στη διασκευή

Στη συνέχεια, μια δύσκολη διαδικασία ήταν η επιλογή των επεισοδίων που θα συμπεριληφθούν στη θεατρική διασκευή. Απ' όλα τα επεισόδια του μυθιστορήματος έπρεπε να γίνει η επιλογή εκείνων που είναι κομβικά, προχωρούν την εξέλιξη της πλοκής και συνάμα προσφέρουν συγκινησιακή φόρτιση στο θεατή, κρατώντας ζωντανό το ενδιαφέρον του. Η σύμπτυξη δύο ή τριών επεισοδίων που συνδέονταν μεταξύ τους νοηματικά και δραματουργικά σε μία σκηνή, αντί για δύο ή τρεις διαφορετικές σκηνές, ήταν απαραίτητη σε πολλές περιπτώσεις. Βασικός σκοπός αυτής της διαδικασίας είναι η οικονομία του θεατρικού χρόνου αλλά και των σκηνικών αναπαραστάσεων. Αυτή η διαδικασία κάποιες φορές είναι εύκολη, καθώς κάποια μοτίβα επαναλαμβάνονται. Σε αυτή τη φάση, μπορεί πολλές φορές να έρθουμε στη δυσάρεστη θέση να μη συμπεριλάβουμε κάποιο επεισόδιο που μας συγκινεί προσωπικά, για χάρη της ενότητας του συνόλου. Στα αρχεία του υπολογιστή που αφορούν τη διασκευή, δημιουργήσαμε έναν φάκελο με το όνομα «Κάδος», όπου μεταφέραμε κάποιες σκηνές που γράφτηκαν, αλλά δεν χρησιμοποιήθηκαν τελικά στη διασκευή. Για παράδειγμα, μεταφέραμε στον κάδο την εξής σκηνή:

Σκηνή...

(Τρικόρφι, υπόγειο Κωστή. Καλοκαιρινό βράδι με πολλή ζέστη. Ακούγεται λαϊκή μουσική από το πικ-απ. Μπαίνει ο Στράτος)

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Ακούς μουσική;*

ΚΩΣΤΗΣ: *Ναι, ακούω μουσική!*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Έλα έξω να καθίσουμε.*

ΚΩΣΤΗΣ: *Όχι, κάτσε εσύ μέσα.*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Μα έχει ζέστη.*

ΚΩΣΤΗΣ: *Δεν κάνει πολύ. Θέλεις κρύο νερό; Έχω στο ψυγείο.*

(Ο Κωστής φέρνει δυο πορτοκαλάδες)

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Ωρες ώρες μου φαίνεται πως εσύ είσαι πιο ευτυχής εδώ...μακριά από τις σκοτούρες του κόσμου.*

ΚΩΣΤΗΣ: *Τι έχεις;*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Να! Είμαι μόνος Κωστή. Βλέπεις δεν έρχεσαι κι εσύ στο εργοστάσιο να έχω συντροφιά.*

(Ο Κωστής γελά κοροιδευτικά)

ΚΩΣΤΗΣ: *Δε μ' αρέσει να γράφω...*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Θα' χεις τόσα πολλά άλλα να κάνεις.*

(Πίνουν)

Μου φαίνεται Κωστή πως κρατιόμαστε και οι δυο πολύ σφιχτά από ένα μεγάλο, μα γέρικο πια κορμό. Εννοώ τη γιαγιά...είναι πολύ μεγάλη πια. Αν καταπέσει τι θα γίνουμε;

(Ο Κωστής τον κοιτά έντονα)

ΚΩΣΤΗΣ: *Ε! Τι λες να κάνουμε;*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Δε θέλω να το σκέφτομαι, αλλά δεν πρέπει να το ξεχνάμε. Να τα μάτια της δεν τη βοηθάνε πια. Ψάχνει τώρα μια κοπέλα να της διαβάξει. Έφτασε βλέπεις τα 90.*

ΚΩΣΤΗΣ: *Όχι, ακόμη 88 είναι. Τα λογαριάσαμε.*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Θέλω να σου πω Κωστή μου πως πρέπει να βγεις από δω μέσα. Σε χρειάζομαι πολύ. Όταν το θελήσεις, θα είσαι ικανός για όλα. Είμαστε απ' το ίδιο αίμα. Ο Ζανής, όσο να πεις, δεν είναι το ίδιο μ' εσένα.*

(Ακούγεται αστραπή και ξεκινά βροχή)

Έχεις να δεις πολύ καιρό το Ζανή;

ΚΩΣΤΗΣ: *Οουου! Πολύ πολύ!*

(Ο Στράτος κοιτάει τον πίνακα της Μελιώς)

Η Μελιώ δεν είναι αυτή; Τη γνώρισα από τα μάτια της.

ΚΩΣΤΗΣ: *(Κούνησε το κεφάλι) Αυτή είναι.*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Στα μάτια την πέτυχες, αλλά τα άλλα δεν τα πολυκαταλαβαίνω. Τι είναι αυτά τα γύρω της, που μοιάζουνε με κρόσια;*

ΚΩΣΤΗΣ: *Είναι δάκρυα.*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Μπα! Μόνο να γελάει θα τη φανταζόμουν τη Μελιώ. Δε μου λες...τη Σύνθια δε θα τη ζωγραφίσεις;*

ΚΩΣΤΗΣ: *Ε! Ακόμη δε μου 'ρθε.*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Σα να μου φαίνεται πως δεν την πολυσυμπαθείς.*

ΚΩΣΤΗΣ: Δεν μπορώ να την πιάσω.

(Ο Στράτος γελάει νευρικά)

Γιατί γελάς τώρα;

ΣΤΡΑΤΟΣ: Γιατί κι εγώ Κωστή δεν μπορώ να την πιάσω.

(Αστραπές)

ΚΩΣΤΗΣ: Εσένα όμως είναι γυναίκα σου.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Μου φαίνεται πως θα βρέξει. Με τόση κουφόβραση.

ΚΩΣΤΗΣ: Θα έρθει είπες η Μελιώ

ΣΤΡΑΤΟΣ: Ναι, την κάλεσε η γιαγιά για το Σαββατοκύριακο. Θα φέρει και μια κοπέλα.

Θέλει να τη δοκιμάσει η γιαγιά...αν ταιριάζει η φωνή της στο αυτί της, για να της διαβάξει. Άντε καληνύχτα. Θα τα ξαναπούμε.

ΚΩΣΤΗΣ: Καληνύχτα!

Το νόημα και η δράση αυτής της σκηνής συμπεριλήφθηκε στη σκηνή 35 της Α΄ Πράξης:

Α΄ Πράξη / Σκηνή 35

(Υπόγειο του Κωστή. Ο Κωστής είναι ξαπλωμένος)

ΣΤΡΑΤΟΣ off: Κωστή έλα έξω

ΚΩΣΤΗΣ: Τι θες; Έλα εσύ μέσα.

(Μπαίνει ο Στράτος)

ΚΩΣΤΗΣ: Μυρίζεις ούισκι!

(Ο Κωστής κουνάει τα χέρια του για να διώξει τη μυρωδιά)

ΣΤΡΑΤΟΣ: Κάποτε μου είχες πει πως δε μπορούσες να φτιάξεις το πορτραίτο της Σύνθιας.

ΚΩΣΤΗΣ: Ε ναι! Δε μπορώ καθόλου! Δεν μπορώ να την πιάσω.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τι εννοείς πως δε μπορείς να την πιάσεις;

ΚΩΣΤΗΣ: Να είναι σκληρή. Θα τη ζωγράφιζα άσχημη για σένα.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Παράξενο γιατί είναι όμορφη. Δεν την αγαπάς;

ΚΩΣΤΗΣ: Τη συνηθίζω.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Επειδή είναι ξένη;

ΚΩΣΤΗΣ : Όχι για αυτό...

ΣΤΡΑΤΟΣ: Εκείνη όμως σε συμπαθεί και στενοχωριέται που είσαι ψυχρός μαζί της. Είναι καλός άνθρωπος Κωστή. Δε λέει ποτέ ψέματα, έχει αξιοπρέπεια..είναι..(ο Στράτος κλαίει)

(Ο Κωστής γέρνει το κεφάλι του στον ώμο του Στράτου)

ΚΩΣΤΗΣ: Κλαις;

ΣΤΡΑΤΟΣ: Την αγαπάω Κωστή!

ΚΩΣΤΗΣ : Τότε γιατί κλαις;

ΣΤΡΑΤΟΣ: Γιατί θέλω να μ' αγαπάει κι εκείνη.

ΚΩΣΤΗΣ: *Ε αφού είναι γυναίκα σου; Δε σ' αγαπάει αφού είναι γυναίκα σου;*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Εσύ τι λες; Μ'αγαπάει;*

ΚΩΣΤΗΣ : *Δεν ξέρω! Εσύ πρέπει να ξέρεις.*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Έχεις ακούσει να λένε τίποτα για ... το Ζανή; (Τον ταρακουνά) Λέγε μου Κωστή!*

ΚΩΣΤΗΣ: *Να η Μελιώ λέει...για το Ζανή. Σ' αγαπάει η Μελιώ.*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Είναι καλή γυναίκα η Σύνθια Κωστή. Βλέπει το Ζανή σαν αδελφό μας. Το ίδιο θα έκανε και μαζί σου αν τη συμπαθούσες λίγο... Δεν έχω άλλον από σένα Κωστή. Εσύ κι εγώ είμαστε δυο τσαμπιά που κρέμονται από ένα γέρικο κλήμα. Έτσι κρατιόμαστε απ' τη γιαγιά Κωστή. Δεν είναι φυσιολογικό, δεν το καταλαβαίνεις; Πρέπει να βγεις από δω μέσα...να βγεις στον κόσμο. Να παντρευτείς. Να έρθεις και στο εργοστάσιο. Είσαι άξιος, θα πετύχεις...μόνο που φοβάσαι. Δε μπορείς να μένεις κλεισμένος σ' αυτό τον τάφο! Να το ξέρεις, μόλις η γιαγιά δει πως βγαίνεις από εδώ θα πάρει τα πάνω της. Η έννοια σου την τρώει....*

ΚΩΣΤΗΣ: *Ε! Άσε με να το σκεφτώ...*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Δε χρειάζεται να το πολυσκεφτείς. Έρχεσαι ένα πρωί στο εργοστάσιο και η ζωή σου αρχίζει.*

(Ο Στράτος βγαίνει)

ΚΩΣΤΗΣ: *Η Μελιώ σ' αγαπάει!*

(Σβήνουν τα φώτα. Ακούγεται κάποιος να κάνει εμετό. Η δράση μεταφέρεται στο σαλόνι στο Τρικόρφι. Ο Στράτος κουλουριασμένος στο πάτωμα.)

ΜΕΛΙΩ: *Ποιος είναι; Στράτο; Τι έπαθες; Χτύπησες;*

ΣΤΡΑΤΟΣ: Πες μου Μελιώ, η Σύνθια δεν είναι τίμια γυναίκα;

ΜΕΛΙΩ: Για όνομα του Θεού Στράτο. Ποιος είπε τέτοιο πράγμα;

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τότε γιατί λες πως κάτι τρέχει με το Ζανή;

ΜΕΛΙΩ: Μα δεν εννοούσα αυτό που εννοείς εσύ...δεν εννοούσα...

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τι άλλο να εννοούσες τότε όταν είπες πως τους είδες στα παλιά σπίτια; Πώς το είπες έτσι αυτό;

ΜΕΛΙΩ: Και είναι κακό αυτό; Στο κάτω κάτω αυτός μπορεί να είναι ένα κάθαρμο. Εκείνη έχει σημασία.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Είναι για τις κακές γλώσσες!

ΜΕΛΙΩ: Δεν ανήκω σε αυτές τις γλώσσες Στράτο.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τότε πού τα ξέρεις όλα αυτά; Στο μυαλό σου είναι όλα! Ξέρω το μίσος σου. Τον έχετε βάλει στο μάτι με τον πατέρα σου!

ΜΕΛΙΩ: Είναι ένα φίδι ανάμεσα σας Στράτο. Και τα φίδια έχουν γοητεία. Η γυναίκα σου είναι πολύ αθώα. Στην Ακράτα, στο πάρτι του ήπιανε και χόρεψαν μαζί. Μετά δέχτηκε να την ανεβάσει αυτός στο Τρικόρφι, ενώ της πρότεινε και ο Φωκίωνας να τη φέρει. Έξω απ' τα παλιά σπίτια εκείνος άπλωνε το χέρι να την αγκαλιάσει. Είμαι σίγουρη όμως πως η Σύνθια το πήρε σαν αδερφικό χάδι και ...

ΣΤΡΑΤΟΣ: Πάψε Μελιώ!

ΜΕΛΙΩ: Θέλω να σου πω πόσο απονήρευτη είναι...Σ' αγαπάω Στράτο. Δε μπορώ να σε βλέπω έτσι...

ΣΤΡΑΤΟΣ: Δεν έχω ανάγκη τον οίκτο σου! Ασε μας λοιπόν στην ησυχία μας! Προτιμώ την ηρεμία απ' την υποκρισία!

(Η Μελιώ βάζει το παλτό της γρήγορα και φεύγει)

Θα πρέπει να σημειώσουμε πως στο μυθιστόρημα οι δυο αυτές σκηνές υπάρχουν σαν ξεχωριστά περιστατικά. Όμως, καθώς το νόημα είναι σχεδόν ίδιο, θα ήταν υπερβολή να τις συμπεριλάβουμε και τις δύο στο θεατρικό κείμενο. Η διαδικασία της αφαίρεσης είναι κομβική για τη θεατρική διασκευή ενός εκτενούς μυθιστορήματος. Όπως προαναφέραμε, είναι καλό να λάβουμε πολύ σοβαρά υπόψιν μας την έννοια του χρόνου. Η χρονική διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης, τουλάχιστον κατά γενικό κανόνα, είναι περιορισμένη, γύρω στις δύο με τρεις ώρες συνήθως. Επομένως, δεν είναι δυνατόν να παρουσιαστούν αυτούσια όλα τα επεισόδια του μυθιστορήματος.

3ε. Θεατρική εταιρία παραγωγής και οικονομία

Εκτός όμως από τους ηθοποιούς και τους συντελεστές, καθοριστικό ρόλο σε αυτό το εγχείρημα παίζει και η θεατρική παραγωγή που θα το αναλάβει. Για αυτόν τον λόγο, υπολογίστηκε πολύ σοβαρά και η μεταβλητή της θεατρικής παραγωγής στην εξίσωση της δημιουργίας του κειμένου. *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, λόγω των πολυάριθμων προσώπων και τοποθεσιών, είναι ένα έργο που απαιτεί μεγάλο budget για να γίνει παράσταση. Θα πρέπει να πληρωθούν οι μισθοί των ηθοποιών, οι αμοιβές των συντελεστών, το ενοίκιο του θεάτρου, οι κατασκευές ή αγορές των σκηνικών, καθώς και ο τεχνολογικός εξοπλισμός που θα χρησιμοποιηθεί. Κατά συνέπεια, χρειάζεται μια θεατρική παραγωγή μεγάλου βεληνεκούς που θα επενδύσει πολλά χρήματα, λόγω κυρίως του μεγάλου αριθμού των ηθοποιών, την ανάγκη ενός μεγάλου θεάτρου αλλά και τη δημιουργία αρκετών σκηνικών χώρων. Δε θα πρέπει να αψηφούμε όμως το γεγονός πως μια εταιρία παραγωγής είναι μια επιχείρηση που αποσκοπεί και στο

κέρδος. Με γνώμονα αυτήν τη συνθήκη επιχειρήθηκε, στον βαθμό του δυνατού και με φροντίδα ώστε να μην επηρεαστεί το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, μια οικονομία στις σκηνικές αναπαραστάσεις και στα πρόσωπα του έργου.

3στ'. Περιορισμός του αριθμού των τοποθεσιών

Στον τομέα των σκηνικών χώρων διατηρήθηκαν οι περισσότεροι βασικοί χώροι που αποτελούν τα σπίτια των πρωταγωνιστών και η δράση εκτυλίσσεται πολύ συχνά μέσα σε αυτούς. Όσες επιλεγμένες δράσεις εκτυλίσσονται σε δευτερεύοντες χώρους, όπως για παράδειγμα ένα εστιατόριο ή το σπίτι ενός δευτερεύοντος χαρακτήρα, αλλά δραματουργικά θα μπορούσαν να λάβουν χώρα στους βασικούς, χωρίς να αλλοιώνουν την πλοκή, μεταφέρονται εκεί. Οι υπόλοιπες σκηνές εκτυλίσσονται σε πιο ουδέτερα μέρη, όπως στον δρόμο, σε κάποιο καφέ, σε κάποιο γραφείο, σε κάποιο κρησφύγετο, σκηνικοί χώροι που μπορούν να σχεδιαστούν και να κατασκευαστούν πιο εύκολα και οικονομικά από ένα αστικό σαλόνι.

Στη συνέχεια, θα παραθέσω ένα παράδειγμα σύμπτυξης τριών σκηνικών χώρων σε έναν, χωρίς αυτό να επηρεάσει τη ροή και το νόημα των επεισοδίων. Πρόκειται για τρεις ενότητες του δεύτερου τόμου που εκτυλίσσονται σε ένα υδραγωγείο, σε ένα κρησφύγετο και στο μεγαλοαστικό σπίτι του κυρίου Κατινιώτη, ενός δευτερεύοντος προσώπου που δεν συμπεριλαμβάνεται στα πρόσωπα που έχουν επιλεγεί για την διασκευή. Πιο συγκεκριμένα, οι ενότητες είναι τα εξής:

B' Τόμος: Ενότητα 12, «Αποκάλυψη Κατινιώτη» σελ.70-72 , Τόπος: Υδραγωγείο,

Πρόσωπα: Μάριος, Άννα

- Ο Μάριος συναντά την Άννα στο υδραγωγείο και εκπλήσσεται. Αυτή ήταν η φωνή στο τηλέφωνο.

B' Τόμος: Ενότητα 13, «Ο Μάριος μπαίνει στην οργάνωση», σελ. 72-75, Τόπος:

Κρησφύγετο, Πρόσωπα :Μάριος, Άννα-Παπασιάρης, Τέτη, Αρχηγός

- Η Άννα οδηγεί το Μάριο στο κρησφύγετο δίπλα στο αρχαίο ωδείο. Το νούμερο του Μάριου είναι το 124. Εκεί βρίσκει γνωστούς και αγνώστους. Γνωρίζει τον αρχηγό και δηλώνει πως ενεργούσε ενστικτωδώς ήδη για αυτούς.

B' Τόμος: Ενότητα 18, «Δεξίωση κυρίου Κατινιώτη», σελ.111-125, Τόπος: Σπίτι

Κατινιώτη, Πρόσωπα: Δροσινός, Κατινιώτης, Άννα, Βαλτινός, Τέτη, Αρχηγός-

Καλεσμένοι(Αρκετοί από αυτούς ανήκουν στο σύλλογο των «Φρουρών»)

- Ο Δροσινός στο δρόμο για τη δεξίωση του Κατινιώτη συναντά τον Παπασιάρη και συζητούν για τη σύλληψη Δοξάρη. Τον κατηγορούν για αιχμές, όσον αφορά στην πολιτική κατάσταση και για τους πολλούς χημικούς τύπους που βρήκαν και υπέθεσαν πως είναι συνθηματικά.
- Ο Δροσινός έφτασε στη δεξίωση. Η Άννα είχε οργανώσει στα πλαίσια αυτής της δεξίωσης μια κρυφή συνεύρεση των μελών της οργάνωσης. Ο Δροσινός είδε πολλά μέλη, την Τέτη, τον Βαλτινό και τον αρχηγό. Η Άννα του είπε πως θα τον ενημερώσει για το πότε θα συναντηθούνε. Μαθαίνει από τον αρχηγό πως

μεταφέρανε τον Δοζάρη στις φυλακές Αβέρωφ γιατί στον Καναδά ήρθε σε επαφή με αντιπολιτευόμενους.

- Ο Δροσινός βρίσκει τον γιατρό της Μελιώς και συζητούν για τη θεραπεία της (ηλεκτροσοκ-πλύση εγκεφάλου)
- Η Κατινιώτη είχε φέρει τη βαλίτσα. Έρχεται και του λέει πως τον ζητούν στο τηλέφωνο. Μεταφέρει την πληροφορία στον αρχηγό. Του λέει να πάει στις 8:30 εκεί που θα το υποδείξουν.
- Η Άννα οδηγεί τον Βαλτινό στο σπουδαστήριο της.
- Ο Δροσινός κάνει βόλτες γύρω γύρω στο σαλόνι και ακούει τους καλεσμένους. Μια παρέα των Φρουρών σχολιάζει την υπόθεση Δοζάρη και ταυτόχρονα τα αρχαία που εμποδίζουν την οικοδόμηση οικοπέδων.
- Μέσα στο σπουδαστήριο καταστρώνουν σχέδιο για την τοποθέτηση βομβών. Το ρεύμα θα διακοπεί μεταξύ 10 και 12 το βράδυ. Τους διακόπτει ο Κατινιώτης, για να πάρει την Άννα να χαιρετήσει τον υπουργό. Ο Μάριος καμώνεται πως τους διαβάζει κάτι για να καλυφθούν.
- Επιστρέφουν στο σαλόνι και κουβεντιάζουν.

Και η σκηνή που προέκυψε είναι η εξής:

A' Πράξη / Σκηνή 50

(Κρησφύγετο)

ANNA: Από δω.

ΜΑΡΙΟΣ: Ποιος να μου το 'λεγε πως η Άννα Κατινιώτη, η κόρη του κοσμηματοπώλη Κατινιώτη, θα ανήκε σε τέτοια οργάνωση.

ANNA: Πολλά δεν ξέρεις για μένα Μάριε.

ΜΑΡΙΟΣ: Πράγματι. Θα τα μάθω σιγά σιγά.

(Ο Μάριος βλέπει το Βαλτινό)

Όλους περίμενα να τους συναντήσω εδώ εκτός από σένα. Έπαιζες θέατρο;

ΒΑΛΤΙΝΟΣ: Όχι βέβαια, αλλά άλλο δειλός και άλλο να μην πας γυρεύοντας. Έπρεπε να κρατηθούν κάποιες ισορροπίες με το Χάρη. Είναι πολύ ριψοκίνδυνος, όπως κι εσύ.

ΜΑΡΙΟΣ: Τον πιάσανε. Μου το 'πε ο Παπασιάρης.

ΒΑΛΤΙΝΟΣ: Μόνο υποψίες. Δεν έχουν στοιχεία. Ο Σοφιανός δε θα ανοίξει το στόμα του.

ΜΑΡΙΟΣ: Λες να τον αφήσουν;

(Ο Βαλτινός έγνεψε, σηκώνοντας τους ώμους «δεν ξέρω»)

ΒΑΛΤΙΝΟΣ: Ξέρεις τίποτα για το Δοζάρη;

ΜΑΡΙΟΣ: Μάλλον δε θα τη γλιτώσει τη διαθεσιμότητα. Λένε ότι στο τελευταίο μάθημα το Μάιο άφηγε αιχμές για την πολιτική κατάσταση.

ΒΑΛΤΙΝΟΣ: Και τώρα το θυμήθηκαν, τον Οκτώβριο;

ΜΑΡΙΟΣ: Δεν είναι μόνο αυτό. Τον κατηγορούν ότι σε ένα ταξίδι του στον Καναδά ήρθε σε επαφή με αντιστασιακές οργανώσεις. Τον μεταφέρανε στις φυλακές Αβέρωφ.

ANNA: Ησυχία!

(Φωνάζουν όλοι για να γίνει ησυχία)

ΑΡΧΗΓΟΣ: Λοιπόν! Η εκδήλωση «Γλάρος» θα γίνει τις αμέσως επόμενες μέρες. Το τριήμερο 26-28 Οκτωβρίου. Να ζωγραφιστεί το ΟΧΙ με κόκκινα γράμματα σε πένθιμο

πλαίσιο σε όλα τα δημόσια κτίρια της Πάτρας και του Αιγίου. Να τοποθετηθούν εκρηκτικοί μηχανισμοί κάτω από τα αυτοκίνητα της αμερικανικής αποστολής καθώς και στις περιοχές Ψηλαλώνια στην Πάτρα και στους συνοικισμούς Τρικόρφι και Ψηλαλώνια στο Αίγιο. Και τέλος μαύρα μεγάλα πανιά στην πλατεία Αγίου Γεωργίου.

ΔΑΝΙΗΛ: Η πυρίτιδα βρίσκεται από χτες σε ασφαλές μέρος στη Ροκά Αιγίου.

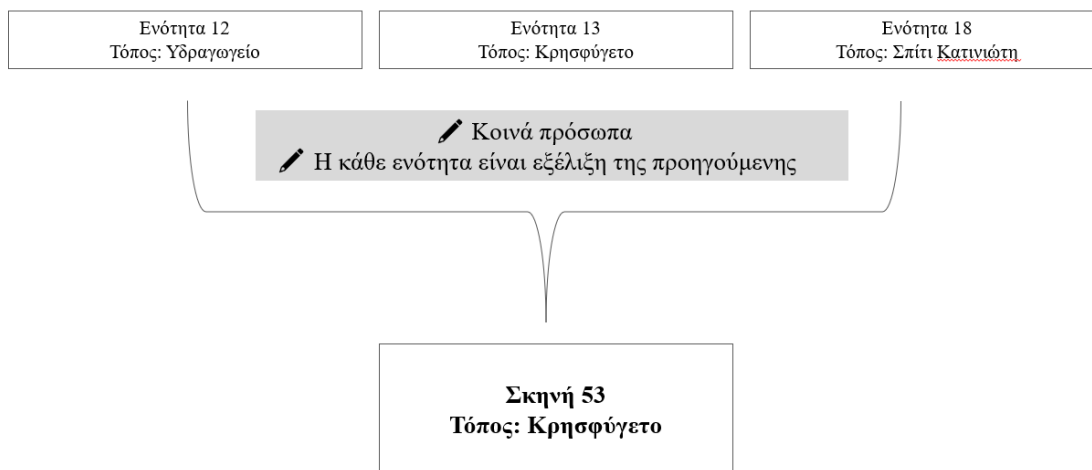
ΤΕΤΗ: Και πότε ακριβώς θα γίνει;

ΑΡΧΗΓΟΣ: Σήμερα από τις 10 μέχρι τις 12 θα γίνει διακοπή ρεύματος στην Πάτρα και στο Αίγιο για να κινούμαστε ελεύθερα. Όλοι στις θέσεις σας όπως ακριβώς έχουν οριστεί! Να είστε σε ετοιμότητα από απόψε! Χρειαζόμαστε ακρίβεια και συνέπεια για να πετύχουμε το στόχο!

ANNA: (Στο Μάριο) Εδώ θα λέγεσαι 124. Βγαίνει από τους αριθμούς των αρχικών του ονόματός σου.

ΑΡΧΗΓΟΣ: Καλωσήρθες 124. Η φήμη σου δυστυχώς ή ευτυχώς προηγείται. Είμαι ο 157.

ΜΑΡΙΟΣ: Όλον αυτό τον καιρό δούλευα για σας, χωρίς να το ξέρω!



Οι δράσεις και των τριών τοποθεσιών των ενοτήτων 12, 13 και 18 μεταφέρθηκαν σε μία. Το σκεπτικό είναι το εξής: πρώτον, τα πρόσωπα και των τριών ενοτήτων είναι σχεδόν τα ίδια. Δεύτερον, όσον αφορά στην πλοκή, η κάθε ενότητα είναι η εξέλιξη της προηγούμενης, επομένως χαρακτηρίζονται από μια συνέχεια που ευνοεί την ενοποίησή τους σε μία σκηνή. Πιο συγκεκριμένα, η πληροφορία πως η Άννα ήταν εκείνη που τηλεφώνησε στον Μάριο μπορεί να δοθεί στον θεατή με πλάγιο τρόπο, μέσα στο κρησφύγετο, χωρίς να αναπαρασταθεί η δράση στο υδραγωγείο. Επιπλέον, η δράση της δεξίωσης, όσον αφορά στη συνωμοσία των μελών της οργάνωσης, μεταφέρεται και αυτή στο κρησφύγετο, καθώς οι δράσεις αυτής καθαυτής της δεξίωσης είναι δευτερεύουσας σημασίας. Επομένως, και σε αυτή την περίπτωση, κάνουμε οικονομία τόπου, χρόνου αλλά και θεατρικών προσώπων.

3ζ. Περιορισμός των προσώπων

Επιπλέον πολύ σημαντικό ζήτημα αποτελεί ο αριθμός των θεατρικών προσώπων που θα συμπεριληφθούν στη διασκευή. Λαμβάνοντας υπόψιν και πάλι τον προϋπολογισμό μιας θεατρικής εταιρίας παραγωγής, σίγουρα θα έπρεπε να επέμβουμε και στον αριθμό των χαρακτήρων. Διότι *οι Φρουροί της Αχαΐας* είναι ένα μυθιστόρημα με πολύ μεγάλο

αριθμό χαρακτήρων. Επομένως, φροντίσαμε να διατηρήσουμε τους βασικούς και να επέμβουμε στους δευτερεύοντες. Η επέμβαση αυτή αποπειράθηκε με δύο τρόπους. Ο ένας ήταν να μειωθεί ο αριθμός τους, σε βαθμό που δεν θα επηρεαστεί το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, και ο δεύτερος να φροντίσουμε ώστε ένας ηθοποιός που θα προσληφθεί από την παραγωγή να έχει την δυνατότητα να παίζει παραπάνω από έναν από τους δευτερεύοντες ρόλους. Η ενέργεια αυτή σίγουρα θα γίνει περισσότερο κατανοητή με την παράθεση του πίνακα με τον αριθμό των χαρακτήρων που έχουν συμπεριληφθεί στη θεατρική διασκευή:

Τα πρόσωπα του έργου

(Με σειρά εμφάνισης)

- | | |
|---------------------------|-------------------------------|
| 1. Αναστασώ | 28. Δήμαρχος |
| 2. Ζανής Καζιάνης | 29. Πρώην αστυν. Διευθ |
| 3. Ναταλία Βύλλη | 30. Μάρθα Κούρμη |
| 4. Αντρέας Βύλλης | 31. Πέγκο Κούρμη |
| 5. Ασημάκης Βύλλης | 32. Άννα Κατινιώτη |
| 6. Κωστής Καζιάνης | 33. Αρχηγός |
| 7. Μελιώ Βύλλη | 34. Δανιήλ |
| 8. Γιωργάντσα | 35. Κυρία Κούρμη |
| 9. Βασιλίνα Νέζη | 36. Γιάννης Φιλίνης |

- 10. Φωκίων Νέζης**
11. Άσπα Νέζη
- 12. Σύνθια Καζιάνη**
13. Τζοβάνι
14. Παπασιάρης
- 15. Μάριος Δροσινός**
16. Χάρης Μαγουλόπουλος
17. Σπύρος Βαλτινός
18. Βάντα Γκούμα
19. Τέτη Αυγουστίνου
20. Σοφιανός
21. Αργυρή Κοκκίνου
22. Γυναίκα Ασημάκη
23. Γυναίκα Αντρέα
- 24. Κρίτων Δοξάρης**
25. Βενιαμίν
26. Αρχιμανδρίτης Τιμόθεος
27. Δελλαπόρτας
37. Αλέκος
38. Νοσοκόμα
39. Ασφαλίτης 1
40. Ασφαλίτης 2

Στην παρούσα διασκευή απαριθμούνται συνολικά 40 χαρακτήρες, βασικοί και δευτερεύοντες. Από αυτούς οι 13, που έχουν επισημανθεί με έντονη γραφή, είναι οι πιο σημαντικοί δραματουργικά και εκείνοι που εμφανίζονται στο μεγαλύτερο μέρος του έργου. Επομένως για τους χαρακτήρες αυτούς θα προσληφθούν ηθοποιοί που θα παίζουν αποκλειστικά αυτούς τους ρόλους. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες θα μπορούσαν να ενσαρκωθούν από ηθοποιούς, στους οποίους θα ανατεθούν παραπάνω από ένας ρόλοι.

Για να γίνει πιο κατανοητή η διαδικασία θα αναφερθούμε στη σκηνή που εμφανίζεται ο σύλλογος των «Φρουρών της Αχαΐας». Στο μυθιστόρημα διαβάζουμε: *«Εκείνο τ' απόγευμα οι οκτώ γεραλέοι πρόκριτοι μ' επικεφαλής τον Αρχιμανδρίτη Τιμόθεο, προϊστάμενο στα κατηχητικά σχολεία Αχαΐας, κατάφεραν να περάσουν το φράγμα της απομόνωσης της στο Τρικόρφι»*.¹⁹² Στη θεατρική διασκευή ο αριθμός των γεραλέων προκρίτων μειώνεται στους τέσσερις: ο αρχιμανδρίτης Τιμόθεος, ως ο επικεφαλής του συλλόγου, ο φαρμακοποιός Δελλαπόρτας, διότι παίζει και σε επόμενες σκηνές και ο πρώην αστυνομικός διευθυντής και ο δήμαρχος, ως νυν και πρώην πολιτικοί φορείς της Αχαΐας :

Α' Πράξη / Σκηνή 21

(Αρχοντικό στο Τρικόρφι. Η Ναταλία καθισμένη στην πολυθρόνα της και οι 4 κάθονται απέναντί της.)

ΝΑΤΑΛΙΑ: *Να λοιπόν που ξαναταμώσαμε. Πήρα αναβολή κατατάξεως στον Παράδεισο. Φαίνεται πως με βαραίνουν ακόμη οι αμαρτίες της ωραίας μας Αχαΐας.*

¹⁹² Τάσος Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. 'Α, σ. 162.

ΤΙΜΟΘΕΟΣ: Η Αχαΐα, σεβαστή δέσποινα, περνά σοβαρότατην ηθικήν κρίσιν. Πρέπει να σπεύσωμεν να τη διασώσωμε προτού είναι πολύ αργά.

ΝΑΤΑΛΙΑ: Όλη η Ελλάδα είναι άρρωστη αυτό τον καιρό. Κατατοπίστε με λοιπόν, τι συμβαίνει. Είμαι αποκλεισμένη δυο μήνες απ' τον κόσμο. Το μόνο που ακούω είναι «Ντότσε Βέλλε»

ΤΙΜΟΘΕΟΣ: Η αμαρτωλή Αχαΐα, όπως την εχαρητήρισατε, είναι σκεπασμένη από σύννεφα, ωσάν θέλει να κρύψει το πρόσωπόν της από τα μάτια του Θεού.

ΔΕΛΛΑΠΟΡΤΑΣ: Βαδίζομε προς το μαρασμό. Το νερό στις δώδεκα βρύσες του σταθμού έχει λιγοστέψει σε βαθμό απελπιστικό.

ΔΗΜΑΡΧΟΣ: Οι σεισμικές δονήσεις πληθαίνουν στην Αχαΐα! Τελειώνει ο Μάιος, χωρίς ακόμη να ιδούμε άνοιξη.

ΠΡΩΗΝ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Τα τέκνα μας έχουν καταστήσει τη μπάλα σα θρησκεία.

ΤΙΜΟΘΕΟΣ: Εις την χώραν, που εμαρτύρησεν ο πρωτόκλητος Αντρέας, κινδυνεύομε να πούμε το «Πάτερ ημών» λατινιστί και να μνημονεύσωμεν εις τους ναούς μας τον Πάπα...

ΔΗΜΑΡΧΟΣ: Καταλαβαίνετε; Η Αχαΐα αφελληνίζεται από τη μαγγανεία του διεθνισμού...

ΤΙΜΟΘΕΟΣ: Και σα να μην έφταναν όλα αυτά, γινόμεθα τώρα μάρτυρες ενός φρικιαστικού εγκλήματος ιεροσυλίας. Ένας μαθητής γυμνασίου, ένα τερατίδιο, κλέβει από τη μονή Ταξιαρχών την παλαιά θαυματουργή εικόνα των Αρχαγγέλων και ένα σάκο με αφιερώματα. Και να σκεφτείτε ότι ο ιερόσυλος είναι παιδί ιερώς..

ΔΕΛΛΑΠΟΡΤΑΣ: Ευτυχώς πέθανε πριν λίγα χρόνια και δεν είδε τις πομπές του.

ΝΑΤΑΛΙΑ: Και πότε αγαπητοί μου η Αχαΐα κάθισε φρόνιμη; Στην ίδια τη μονή των Ταξιαρχών, ξεχνάτε το περιστατικό με τον καλόγερο, που τον εκδικήθηκαν τα αδέρφια μιας αιγιώτισσας, επειδή της ρίχτηκε πάνω στην εξομολόγηση; Θυμάστε πιο καταστροφικό σεισμό από εκείνον του 1861, όπου σκοτώθηκαν εκατοντάδες κάτω από τα ερείπια στο λιμάνι και η θάλασσά σηκώθηκε πέντε μέτρα; Και πότε έπαψε να βρέχει στην Αχαΐα; Σε αυτό το υγρό κλίμα οφείλει την ευφορία της. Μη θυμηθώ δε και εκείνη τη βραδιά, πριν πενήντα χρόνια, όταν οι οπαδοί των αντιβενιζελικών κοντέψανε να μας σκοτώσουν με τον άντρα μου και την κόρη μου μέσα στο αμάξι.

(Η Ναταλία σηκώνεται από την καρέκλα και προχωράει νευρικά)

ΠΡΩΗΝ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Ευτυχώς, κυρία Βίλλη, το εικόνισμα βρέθηκε. Είχε την ευλάβεια να το επιστρέψει στη μονή η εγγονή σας, η Μελιώ.

ΝΑΤΑΛΙΑ: Η Μελιώ; Και πώς έφτασε στα χέρια της;

ΤΙΜΟΘΕΟΣ: Μάθαμε πως περιμάζεψε το μικρό αλητήριο, γιατί πίστεψέ πως ήταν αθώος και τον λυπήθηκε. Αλλά αυτό είναι θέμα της δικαιοσύνης. Εμείς, δια άλλο λόγο ήλθαμε να σας επισκεφθούμε.

(Η Ναταλία κάθεται στην πολυθρόνα)

ΝΑΤΑΛΙΑ: Σε τί μπορώ λοιπόν να σας βοηθήσω;

ΔΕΛΛΑΠΟΡΤΑΣ: Η Αχαΐα έχει μια ιδιοσυγκρασία παρορμητική. Πρέπει να σφίξουμε τα λουριά της!

ΝΑΤΑΛΙΑ: Της τα παρασφίζανε οι συνταγματάρχες! Θέλετε περισσότερο εσείς;

ΤΙΜΟΘΕΟΣ: Αποφασίσαμε να ιδρύσουμε ένα σύλλογο με σκοπό τη διαμόρφωση υψηλών ιδανικών στην Αχαΐα!

ΝΑΤΑΛΙΑ: Και με ποιο τρόπο θα το κάνετε;

ΤΙΜΟΘΕΟΣ: Θα συνεργαστούμε και με άλλους συλλόγους, που έχουν παρεμφερείς σκοπούς.

ΠΡΩΗΝ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Αναλαμβάνομε μια σταυροφορία με έκδοση φυλλαδίων, ανάρτηση ηθικών συνθημάτων σε οχήματα, λεωφορεία, αίθουσες θεαμάτων, κέντρα. Θα εντείνουμε τη δράση των κατηχητικών σχολείων, τη διοργάνωσιν ομιλιών. Επιδοτήσεις και υποτροφίας για εκλεκτούς νέους...

ΔΕΛΛΑΠΟΡΤΑΣ: Και αν ακόμη η φωνή μας αποβεί «φωνή βοώντος εν τη ερήμω», υψώνομεν τον αντίλογο για την τιμή των όπλων. Γιατί όπως πηγαίνομεν, κυρία Βίλλη, το φύλον θα ξεχωρίζει μόνον, κατά τη στιγμήν της βαπτίσεως.

ΔΗΜΑΡΧΟΣ: Ο στρατός μας δεν είναι πλέον ελληνικός, λέγεται ΝΑΤΟ...

ΝΑΤΑΛΙΑ: Δηλαδή, αν κατάλαβα καλά, εσείς θέλετε να πάτε κόντρα στο ρεύμα. Α όχι! Κανένας δε μπόρεσε ν' αντισταθεί στο ρεύμα, που λέγεται «εξέλιξη». Το πολύ πολύ να την καθυστερήσει, πράγμα που έγινε συχνά στην Ψωροκώσταινα. Δεν είναι καθόλου χειρότερη η τωρινή Αχαΐα από εκείνη που γνωρίσαμε στα νιάτα μας. Είναι μονάχα διαφορετική, όπως διαφορετικά είναι και τα παιδιά μας. Κι αλίμονο αν δεν ήτανε. Εγώ μεγάλωσα, εσείς γεράσατε! Δε βλέπετε που φτάσαμε με το «Απόλλων 16»;

ΤΙΜΟΘΕΟΣ: Εμείς κυρία Βίλλη, θα επιθυμούσαμε τη συνδρομίν σας στο εγχείρημά μας καθώς...

ΝΑΤΑΛΙΑ: Είσαστε εκτός τόπου και χρόνου κύριοι, σα να ζείτε στο Μεσαίωνα. Βεβαίως και αρνούμαι να σας βοηθήσω. Κάτι τέτοιο θα ήταν αντίθετο με τις ιδέες μου και με τις αρχές μου. Και οι δικές σας ιδέες, ομολογώ πως μου φέρνουν φρικτές. Είστε ανεπίκαιροι, σα λάμπες πετρελαίου. Δε μπορώ να κάνω διάλογο μαζί σας!

ΤΙΜΟΘΕΟΣ: Λυπούμεθα κυρία Βίλλη, διότι θα μας λείψει η συμπαράστασή σας, αλλά εμείς θα βαδίσουμε, ας είναι ο δρόμος ακάνθινος.

(Σηκώνονται και κάνουν χειραψίες)

ΝΑΤΑΛΙΑ: Απαντήστε μου αγαπητοί μου και σας υπόσχομαι ό, τι μου πείτε να το πάρω στον τάφο μου. Κοντεύω τα ενενήντα. Για αυτή τη δουλειά που σκοπεύετε να κάνετε, θα σας δώσουν οι συνταγματάρχες λεφτά;

ΔΗΜΑΡΧΟΣ: Εμείς δεν κάνουμε πολιτική κυρία Βίλλη!

ΝΑΤΑΛΙΑ: Δε μου απαντήσατε, αλλά δεν πειράζει! Στο καλό. Δε έχω να πω κάτι άλλο μαζί σας.

Από τους παραπάνω χαρακτήρες, μόνο η Ναταλία Βίλλη και ο φαρμακοποιός Δελλαπόρτας εμφανίζονται και σε άλλες σκηνές. Οι άλλοι τρεις χαρακτήρες εμφανίζονται μόνο σε αυτήν τη σκηνή. Επομένως, οι ηθοποιοί που θα τους ενσαρκώσουν θα ήταν καλό να αναλάβουν και άλλους ρόλους. Οι δύο από τους τρεις ηθοποιούς, λόγω χάρη, θα μπορούσαν να ενσαρκώσουν τους ρόλους του διοικητή και του υπουργού στις σκηνές 33 και 35 της Β' Πράξης, καθώς πρόκειται για άντρες ώριμης ηλικίας:

Β' Πράξη / Σκηνή 33

(Γραφείο διοικητή)

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Μας τηλεφώνησε μια γυναίκα κύριε Νέζη και κατήγγειλε πως την ώρα που χορεύανε στα σαλόνια του αρχοντικού σας κάποιοι συνεδρίαζαν στο υπόγειο.

ΦΩΚΙΩΝ: Ψέματα. Από πού κι ως που;

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Άλλοι καλεσμένοι όταν έφευγαν κατέθεσαν πως είδαν έναν παπά να φεύγει.

ΦΩΚΙΩΝ: Παπά; Αστεία πράγματα. Πάρτι είχαν, όχι ευχέλαιο.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Σε λίγο δε θα γελάτε καθόλου. Στην πλατεία Πολυχρονιάδη λίγο πριν την έκρηξη κάποιο γκαρσόνι είδε κάποιον με μακριά μούσια, που έμοιαζε με παπά να φεύγει από το σημείο της έκρηξης. Θα μπορούσε πολύ εύκολα να είναι ο ίδιος άνθρωπος. Και βέβαια κάποια στιγμή έσβησαν τα φώτα για να διευκολυνθεί η έξοδος των συνωμοτών. Εσείς γιατί δεν πήγατε στη δεξίωση;

ΦΩΚΙΩΝ: Είχαμε πένθος. Ξέρετε χάσαμε σε αυτοκινητιστικό ατύχημα στον Καναδά το μέλλοντα γαμπρό μας.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Το γνωρίζω κύριε Νέζη. Αλλά και το ζευγάρι είχε πένθος. Απλώς το οργάνωσαν για να βοηθήσουν και να καλύψουν τη δράση των βομβιστών.

ΦΩΚΙΩΝ: Μα πώς το λέτε με τόση βεβαιότητα;

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Γιατί ερευνήσαμε κύριε Νέζη. Στο υπόγειο βρέθηκαν γόπες από τσιγάρα και ένα σβησμένο κερί. Όλα είναι στη σήμανση.

ΦΩΚΙΩΝ: Αποκλείεται να είναι πλεκτόνη;

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Σας παρακαλώ κύριε Νέζη. Μην πάτε να τους καλύψετε! Φέρτε τους άλλους εδώ τώρα.

(Μπαίνει ένας ασφαλίτης με το Στράτο και τον Κωστή και δίνει ένα έγγραφο στον διοικητή)

Ορίστε! Τα πρώτα αποτελέσματα της σήμανασης. Οι γόπες και το κερί χρησιμοποιήθηκαν πρόσφατα.

ΚΩΣΤΗΣ: *Εγώ εγώ έσβησα τα φώτα! Εγώ το ‘κανα, εγώ..*

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: *Βεβαίως κι εσείς το κάνατε. Γιατί θέλατε να καλύψετε τους τρομοκράτες.*

ΦΩΚΙΩΝ: *Σας παρακαλώ. Δε βλέπετε πως πρόκειται για ειδική περίπτωση. Έχει καταρρεύσει. Χρειάζεται νοσηλεία.*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Σας παρακαλώ κύριε διοικητά, δείτε λίγο το θέμα λογικά. Αφησα τη γυναίκα μου με καρκίνο στο Λονδίνο...*

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: *Ακριβώς! Την άφησες γιατί έπρεπε να είσαι εδώ για να εκτελέσεις το σχέδιο.*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Μα ποιο σχέδιο;*

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: *Την οργάνωση της βομβιστικής επίθεσης και ποιος ξέρει και τι άλλο.*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Μα γιατί επιμένετε τόσο σ’ αυτό;*

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: *Γιατί στο υπόγειο σας βρέθηκαν στοιχεία που σας ενοχοποιούν. Γόπες από τσιγάρα και ένα σβησμένο κερί.*

ΣΤΡΑΤΟΣ: *Μα τότε θα πρόκειται για κάποια σκευωρία από κάποιον που θέλει να μας κάνει κακό.*

ΦΩΚΙΩΝ: *Κύριε διοικητά ξέρετε η Οινοποιία έχει πολλούς εχθρούς.*

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: *Φτάνει πια! Ως εδώ! Θα ‘πρεπε να ντρέπεστε. Είσαστε ανθέλληνες!*

ΚΩΣΤΗΣ: *Σπίτι μας είναι. Θα έρχεται όποιος θέλει, όποιος θέλει θα έρχεται. Δε θα μας πείτε εσείς ποιόν θα βάλουμε στο σπίτι μας, δε θα...*

(Ο διοικητής του δίνει ένα χαστούκι)

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ: Πάρτε τους!

(Ένας ασφαλίτης μπαίνει και παίρνει το Στράτο και τον Κωστή)

Β' Πράξη / Σκηνή 35

(Γραφείο ασφάλειας)

ΑΝΤΡΕΑΣ: Το πιστεύετε κι εσείς κύριε υπουργέ πως έχουμε ανάμειξη σ' αυτή την υπόθεση;

ΥΠΟΥΡΓΟΣ: Όλα τα στοιχεία αυτό δείχνουν.

ΦΩΚΙΩΝ: Είναι πλεκτάνη. Η Οινοποιία έχει πολλούς εχθρούς. Και εκτός, αλλά πιθανόν και εντός. Μπορεί κάποιος απ' τους καλεσμένους να συναντήθηκαν στο υπόγειο κρυφά απ' τους ανηψιούς μου. Οι περισσότεροι από τους υπαλλήλους της Οινοποιίας ξέρουν καλά το σπίτι. Αρκετοί απ' αυτούς μάλιστα ήταν καλεσμένοι και στα γενέθλια της μακαρίτισσάς της Ναταλίας Βίλλη το καλοκαίρι. Αν οι ανηψιοί μου γνώριζαν για κάποια μυστική συνάντηση, γιατί να μην την έκαναν σε κάποιο από τα δωμάτια, που θα είχαν και τον έλεγχο;

ΥΠΟΥΡΓΟΣ: Όλοι υπάλληλοι;

ΑΝΤΡΕΑΣ: Μάλιστα. Τα παιδιά έκαναν αυτή τη δεξίωση για τους υπαλλήλους αποκλειστικά επειδή ο γάμος έγινε σε στενό κύκλο λόγω του πένθους και των δύο οικογενειών. Είναι νέα παιδιά, είναι και αποκριές τώρα...Καταλαβαίνετε...

ΥΠΟΥΡΓΟΣ: Και ο παπάς; Μασκαράς ή έχετε στην Οινοποιία θέση ιερωμένου;

ΦΩΚΙΩΝ: Αν ήρθε, θα ήρθε από μόνος του. Σίγουρα στην Οινοποιία δεν εργάζεται κάποιος ιερωμένος.

ΥΠΟΥΡΓΟΣ: Για να κάνει τι;

ΑΝΤΡΕΑΣ: Αυτό δε μπορούμε να το ξέρουμε εμείς.

ΥΠΟΥΡΓΟΣ: Να σας πω εγώ. Γιατί ήταν μαζί με την άλλη ομάδα. Και όλα αυτά οι οικοδεσπότες τα αγνοούσαν; Μα σας παρακαλώ κύριοι. Το αναβόσβημα στα φώτα;

ΦΩΚΙΩΝ: Αν υπήρχε όντως κάποια ομάδα εκτός των υπαλλήλων, το έκαναν για να καλυφθούν. Φως φανάρι.

ΥΠΟΥΡΓΟΣ: Ο Κωστής Καζιάνης έσβησε τα φώτα και τα άναψε ξανά όταν φυγαδεύτηκε η ομάδα. Βρισκόταν σε επικοινωνία με τους αντιφρονούντες στο υπόγειο. Η δεξίωση έγινε για κάλυψη. Και αργά το βράδυ καταφθάνει και ο Στράτος Καζιάνης από το Λονδίνο για να επικαλεστεί το άλλοθι πως έλειπε. Σας παρακαλώ. Όσο και αν εκτιμώ την οικογένειά σας, τα γεγονότα φωνάζουν από μόνα τους.

ΦΩΚΙΩΝ: Τι συμφέρον θα είχε η Οινοποιία να μπλεχτεί σε τέτοιες περιπέτειες;

ΥΠΟΥΡΓΟΣ: Τους πιθανούς σκοπούς και τα πιθανά μελλοντικά οφέλη μιας επιχείρησης δεν μπορώ να τα γνωρίζω εγώ, ένας στρατιωτικός. Αλλά είσαστε μια οικογένεια που δεν έδειξε συμπάθεια στην Επανάσταση. Η μακαρίτισσα η Ναταλία Βίλλη το βροντοφώναζε. Η επιχείρησή σας κι εσείς προσωπικά δεν προσφέρατε τίποτα στο Τάμα. Δεν επενδύσατε σε κρατικά δάνεια. Δεν έχετε στα γραφεία σας το έμβλημα της Επανάστασης.

ΑΝΤΡΕΑΣ: Χρόνια τώρα δεν ανακατευόμαστε με την πολιτική.

ΥΠΟΥΡΓΟΣ: Σαν παλιός στρατιωτικός θα έπρεπε να έχετε αντιληφθεί πως δεν πρόκειται για πολιτική αλλά για εθνοσωτήριο έργο.

ΦΩΚΙΩΝ: Από αυτές τις παραλήψεις που αναφέρατε μέχρι τη συνωμοσία εναντίον της κυβέρνησης υπάρχει μεγάλη απόσταση. Γιατί να το κάνουμε;

ΥΠΟΥΡΓΟΣ: Εσείς κύριε Βίλλη δεν καταφέρατε να πάρετε το δημόσιο δάνειο από τον ΕΟΤ για το ξενοδοχείο σας στη Φτέρη και αναγκαστήκατε να απευθυνθείτε σε συγγενικό πρόσωπο. Εσείς κύριε Νέζη δε θεωρείτε πως η Επανάσταση είναι η αιτία που ο γαμπρός σας σκοτώθηκε στην Αμερική; Η Επανάσταση βοηθά όσους θέλουν να τη βοηθήσουν στο υψηλό έργο της.

ΦΩΚΙΩΝ: Το πηγαίνετε πολύ μακριά κύριε υπουργέ. Η οικογένεια μας αυτή την περίοδο περνά πολύ δύσκολες μέρες. Πολλούς θανάτους και αρρώστιες. Νομίζετε πως θα είχαμε διάθεση για επαναστατικές δράσεις; Θα σας παρακαλούσα να εξετάσετε σοβαρά το ενδεχόμενο της πλεκτάνης.

ΥΠΟΥΡΓΟΣ: Ο μικρός ομολόγησε πως αυτός έσβησε τα φώτα, επειδή τον κοροϊδεύανε. Και θέλετε να το πιστέψω; Είναι 27 χρονών και σε λίγο θα γίνει πατέρας. Σας παρακαλώ. Ας του βάλει η γυναίκα του τότε μια σαλιάρα να ξέσουμε με τι έχουμε να κάνουμε. Και τώρα θα με συγχωρήσετε γιατί έχω να δώσω συνέντευξη τύπου.

ΦΩΚΙΩΝ: Κύριε υπουργέ. Ο μικρός έχει κάποια ψυχολογικά προβλήματα. Όσο πάω, τόσο βεβαιώνομαι ακόμα περισσότερο πως πρόκειται για πλεκτάνη.

(Ο υπουργός σηκώνεται και χαμογελάει. Σηκώνονται και ο Αντρέας με το Φωκίωνα)

ΥΠΟΥΡΓΟΣ: Να περάσουν οι δημοσιογράφοι.

Ο τρίτος ηθοποιός θα μπορούσε να ενσαρκώσει τον ρόλο του Γιάννη Φιλίνη στη δεύτερη πράξη:

Β' Πράξη / Σκηνή 14

(Κλινική Φιλίνη)

ΦΙΛΙΝΗΣ: *Μελιώ μου πόσο χαίρομαι που σε βλέπω. (Τη φιλάει)*

Ξέρεις πόσον καιρό έχουμε να βγούμε μαζί;

ΜΕΛΙΩ: *Γιάννη μου ξέρεις πόσο σε εκτιμάω, αλλά τον τελευταίο καιρό συνέβησαν πολλά.*

ΦΙΛΙΝΗΣ: *Ναι, το ξέρω. Λοιπόν τι σε φέρνει εδώ τέτοια ώρα;*

ΜΕΛΙΩ: *Πριν λίγο συνέλαβαν κάποιους φίλους μου κοντά στο σπίτι. Θέλω να μάθεις για ποιο λόγο. Θα το κάνεις για μένα;*

ΦΙΛΙΝΗΣ: *Είναι κάποιος απ' τους δυο...;*

ΜΕΛΙΩ: *Όχι βέβαια. Παιδιά είναι, συμφοιτητές της Βασιλίας.*

ΦΙΛΙΝΗΣ: *Στάσου να δω. Έχω το τηλέφωνο του διοικητή. Πες μου τα ονόματα.*

ΜΕΛΙΩ: *Μάριος Δροσινός και Χάρης Μαγουλόπουλος*

(Ο Φιλίνης σημειώνει τα ονόματα και παίρνει τηλέφωνο)

ΦΙΛΙΝΗΣ: *Ναι... Γιάννης Φιλίνης εδώ, θα μπορούσα να μιλήσω με το διοικητή;...μάλιστα...ενημερώστε τον παρακαλώ να μου τηλεφωνήσει, γνωρίζει τον αριθμό. (το κλείνει). Δεν ήταν εκεί. Είπα στον αξιωματικό υπηρεσίας να τον ενημερώσουν να με πάρει. Μπορείς να περιμένεις;*

ΜΕΛΙΩ: *Θα περιμένω.*

(Χτυπάει η πόρτα. Μπαίνει μια νοσοκόμα)

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: Γιατρέ με συγχωρείτε για την ενόχληση. Στην κυρία Αποστολοπούλου να συνεχίσουμε τη χορήγηση μορφίνης;

ΦΙΛΙΝΗΣ: Εξακολουθούν οι πόνοι;

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: Μάλιστα.

ΦΙΛΙΝΗΣ: Τότε να συνεχίσετε κανονικά. Μην την αφήσεις να ζυπνήσει καθόλου. Στην κατάσταση που είναι καλύτερα να πεθάνει κοιμισμένη.

ΝΟΣΟΚΟΜΑ: Μάλιστα.

(Η νοσοκόμα βγαίνει)

ΜΕΛΙΩ: Γιάννη, θα είναι γαλήνιος ένας θάνατος με μορφίνη;

ΦΙΛΙΝΗΣ: Μελιώ μη μου πεις πως...;

ΜΕΛΙΩ: Η ζωή είναι μόνο απόλαυση! Αλήθεια, θα μπορούσες να μου γράψεις μια συνταγή για μορφίνη;

ΦΙΛΙΝΗΣ: Ούτε να το σκέφτεσαι.

ΜΕΛΙΩ: Κι αν αυτό με κάνει ευτυχισμένη;

ΦΙΛΙΝΗΣ: Ας αλλάξουμε κουβέντα.

ΜΕΛΙΩ: Αυτό το καθωσπρέπει σου μ' εκνευρίζει! Ποτέ δε βγήκες από τη σκιά του πατέρα σου και της μητέρας σου. Πάντα του κατηχητικού. Πώς περίμενες να με κρατήσεις έτσι; Ποτέ σου δε μ' έμαθες.

ΦΙΛΙΝΗΣ: Και τώρα βρήκες άλλον να σε παρηγορήσει; Θέλω να δω τις κόρες των ματιών σου.

(Χτυπάει το τηλέφωνο)

Ναι...ο ίδιος...Τι κάνανε πάλι εκείνα τα παλιόπαιδα και τα έκλεισες μέσα; Μάριος Δροσινός και Χάρης Μαγουλόπουλος. Ναι... το ξέρω. Κάθε τόσο ξεσηκώνονται με ανούσια αιτήματα ...ναι ναι...κάνε ό,τι νομίζεις σωστό, να μάθω ήθελα μόνο. Σ' ευχαριστώ για τον κόπο σου. Καληνύχτα. (το κλείνει) Τους συλλάβανε προληπτικά γιατί αρχίζει η δική των φοιτητών που βάλανε τη βόμβα έξω απ' την κλινική μου και φοβούνται αντιδράσεις. Για τον ένα νεαρό είχες ξαναμεσολαβήσει μου είπε κάποτε.

ΜΕΛΙΩ: *Ναι, για το Μάριο Δροσινό. Είναι από τη Ζάκυνθο και οικογενειακός μας φίλος.*

ΦΙΛΙΝΗ: *Εντάξει τότε. Για να δω τις κόρες σου τώρα.*

(Τις εξετάζει)

Δε βλέπω τίποτα ευτυχώς. Είσαι σε αρχικό στάδιο μάλλον.

ΜΕΛΙΩ: *Τότε, αφού έχω ακόμα καιρό δώσε μου μια συνταγή.*

ΦΙΛΙΝΗΣ: *Επιτέλους Μελιώ!*

ΜΕΛΙΩ: *Δώσε μου τη συνταγή κι εγώ... (βγάζει επιδεικτικά το πανωφόρι της)*

ΦΙΛΙΝΗΣ: *Δεν υπάρχει καμία περίπτωση!*

(Η Μελιώ ανεβάζει και τη φούστα της)

ΜΕΛΙΩ: *Τι κρίμα να είσαι ακόμα στα φουστάνια της μάνας σου!*

(Ανεβάζει τη φούστα, ξαναφοράει το πανωφόρι της και φεύγει)

Επιπλέον, κάποιοι από αυτούς τους ηθοποιούς, συν κάποιους από τους ηθοποιούς που υποδύονται τους ρόλους φοιτητών, μπορούν να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες κάποιων

σκηνών συνόλου, όπως για παράδειγμα η σκηνή της δεξίωσης για το γάμο της Μάρθας και του Κωστή:

B' Πράξη / Σκηνή 29

(Τρικόρφι δεξίωση. Διπλή δράση. Σαλόνι και υπόγειο του Κωστή. Ακούγονται φωνές καλεσμένων από τη διπλανή σάλα)

Σαλόνι

(Ο Κωστής κοιτάει τη νεκρική μάσκα της Ναταλίας Βίλλη)

ΜΑΡΘΑ: *Ο παππούς της μητέρας μας ήταν θαυμάσιος αργυρογλύπτης. Τα καλύτερα ασημένια καλύμματα σε ευαγγέλια, εικονίσματα και κομψοτεχνήματα στα Επτάνησα έχουν την υπογραφή του. Ε Πέγκυ;*

ΠΕΓΚΥ: *Ναι, βέβαια.*

ΝΟΜΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : *Τόσο σπουδαίος;*

ΜΑΡΘΑ: *Ασφαλώς! Αν ζούσε στην εποχή της Αναγέννησης θα ξεπερνούσε και τον Αλμπέρτι, που είχε σκαλίσει την εξώθυρα στο Βαπτηστήριο της Φλωρεντίας.*

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΣΥΣΚΕΥΑΣΙΑΣ: *Έχετε καλλιτεχνική φλέβα στην οικογένεια.*

ΜΑΡΘΑ: *Πώς το καταλάβατε;*

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΣΥΣΚΕΥΑΣΙΑΣ: *Φαίνεται το καλό κι εκλεπτυσμένο γούστο.*

ΜΑΡΘΑ: *Αλίμονο. Ο πατέρας του πατέρα μου ξέρετε ήταν περίφημος αρχιτέκτων. Τα καλύτερα καμπαναριά στην Πελοπόννησο και τη Ζάκυνθο είναι δικά του. Είναι πραγματικά μεγάλη τύχη οι πρόγονοι των οικογενειών μας με τον Κωστή να κινούνται*

στον ίδιο τόπο και να περιμένουν το πλήρωμα του χρόνου για να διασταυρωθούν με το γάμο μας. Ε αγάπη μου;

ΚΩΣΤΗΣ: Ναι ναι.

ΜΑΡΘΑ: Δυστυχώς από αυτό το σπίτι απουσιάζει το κάδρο του γενάρχη της νεότερης γενιάς, του Παναγή Καζιάνη. Δεν τα πηγαίνανε καλά με τη γιαγιά του Κωστή. Πολύ δυναμικοί χαρακτήρες και ο δυο για να ταιριάζουν. Τώρα αναπαύονται και οι δυο. Αλλά εμείς η νέα γενιά πρέπει να τους συμφιλιώσουμε. Κωστίκο μου θα παραγγείλουμε μια μεγάλη φωτογραφία του πατέρα σου και θα τη την κρεμάσουμε στη θέση που της αρμόζει.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΣΥΣΚΕΥΑΣΙΑΣ: Συμφωνώ. Ήταν πολύ άξιος ο μακαρίτης. Το εργοστάσιο του χρωστάει πολλά. Και πολύ άξιος και ο Ζανής. Σα να συνεχίζει την πορεία του πατέρα του.

ΜΑΡΘΑ: Ο κουνιάδος μου λείπει στο Βέλγιο, όπως γνωρίζετε, αλλιώς θα ήταν μαζί μας τώρα.

ΠΕΓΚΥ: Και τώρα μουσική!

(Παίζει το Ντιρλαντά του Σαββόπουλου)

ΦΩΝΕΣ: Στην υγεία σας, να ζήσετε!

ΜΑΡΘΑ: Πηγαίνετε να χορέψετε.

(Ο οικονομικός και η υπεύθυνη συσκευασίας βγαίνουν. Η Μάρθα μετατοπίζει το μπαστούνι και κάθεται στην πολυθρόνα της Ναταλίας Βίλλη.)

ΚΩΣΤΗΣ: Αγάπη μου εδώ καθόταν η γιαγιά.

ΜΑΡΘΑ: Και τώρα εγώ. Είναι κουρασμένη Κωστίκο μου. Θεξ να πάθει τίποτα το μωράκι μας;

ΚΩΣΤΗΣ: (Γνέφει όχι και φεύγει)

ΠΕΓΚΥ: Αν συνέχιζες αυτά με τους προγόνους μας, θα έφευγα. Με το ζόρι κρατιόμουν. Ευτυχώς που τους πήγες εκατό χρόνια πριν. Έπιασαν τόπο οι σπουδές σου στο Αρσάκειο τελικά.

ΜΑΡΘΑ: Τους άλλους τους τακτοποίησες;

ΠΕΓΚΥ: Ναι, στο υπόγειο. Νιώθω να κάθομαι σε ανάμενα κάρβουνα.

ΜΑΡΘΑ: Μην το δείχνεις όμως. Πάμε να χορέψουμε.

(Η μουσική δυναμώνει. Η Πέγκυ και η Μάρθα βγαίνουν. Ο Κωστής έρχεται, βάζει το μπαστούνι στη θέση του και κοιτάει τη Ναταλία Βίλλη)

Υπόγειο

(Έχουν χαμηλό φως)

ΜΑΓΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ: Δε μπορώ να σκεφτώ με όλη αυτή τη φασαρία.

ANNA: Χάρη σ' αυτή έχουμε την ευκαιρία να είμαστε εδώ και να συνεδριάζουμε.

ΒΑΛΤΙΝΟΣ: Πάλι καλά που προλάβετε το φέρν από τη Ζάκυνθο γιατί μετά έπιασε αέρας. Τι νέα από το Μάριο;

ANNA: Τι να σας πω βρε παιδιά; Δεν είναι ο Μάριος που ξέρουμε. Όλη μέρα προσεύχεται και θέλει να απαρνηθεί τα εγκόσμια περιμένοντας τον άνθρωπο του αύριο που θα μας σώσει όλους. Στενοχωρήθηκα πολύ.

ΜΑΓΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ: Έκλαιγε σε όλη τη διαδρομή.

ANNA: Χάρη!

ΜΑΓΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ: Σηγνώμη.

ΔΑΝΙΗΛ: Θα του έκανε καλό να επισκεφθεί και το Άγιο Όρος. Εκεί γαληνεύεις πραγματικά.

(Η Άννα τους κοιτάει)

ANNA: Λοιπόν, στο θέμα μας. Ποιος θα τοποθετήσει τα εκρηκτικά στην πλατεία στο Αίγιο;

ΔΑΝΙΗΛ: Εγώ.

ΒΑΛΤΙΝΟΣ: Πάλι εσύ; Δεύτερη ή τρίτη φορά γίνεται αυτό; Δεν το δεχόμαστε.

ΔΑΝΙΗΛ: Το κάνω γιατί δεν έχω οικογένεια, ούτε σπουδάζω. Η οικογένεια μου είναι η εκκλησία. Αν συμβεί κάτι θα με φυγαδεύσουν κάπου. Σε κανα μοναστήρι. Μπορεί και στο Άγιο Όρος.

ΒΑΛΤΙΝΟΣ: Η ομιλία του υπουργού θα γίνει ακριβώς μετά το σχόλιασμα της εκκλησίας.

ΓΚΟΥΜΑ: Άρα κατά τις 10.

ΒΑΛΤΙΝΟΣ: Σωστά. Ο Δανιήλ θα έχει όλο το χρόνο να κινηθεί άνετα. Είναι Κυριακή πρωί και όλο το Αίγιο κοιμάται. Θα έχει βγάλει τα ράσα, θα πάει να τοποθετήσει τη βόμβα στο μισογκρεμισμένο κτίριο στην πλατεία με ένα ποδήλατο και μετά θα φύγει πάλι με το ποδήλατο. Μετά ξαναβάζει τα ράσα και ούτε γάτα ούτε ζημιά.

ΔΑΝΙΗΛ: Έχω και την κάλυψη του Μητροπολίτη. Αν γίνει οτιδήποτε θα με φυγαδεύσει στη Μονή Ταξιαρχών.

ΜΑΓΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ: Στη χειρότερη περίπτωση μπορείς να πας στη Ζάκυνθο. Ο Μάριος δε θα αρνηθεί να σου δώσει άσυλο. Και από κει πατε μετά μαζί στο Άγιο Όρος.

(Η Άννα τον κοιτάει ενοχλημένη)

ΓΚΟΥΜΑ: Θα ήταν καλό η έκρηξη να συγχρονιστεί με το λόγο του υπουργού.

ΒΑΛΤΙΝΟΣ: Ίσως είναι πολύ παρακινδυνευμένο, γιατί ο Δανιήλ θα πρέπει να φύγει τελευταία στιγμή.

ANNA: Ίσως να μην είναι καλό να διακινδυνεύσουμε τόσο.

(Ακούγεται το τραγούδι «Δόξα τω Θεώ , καλά περνάμε»)

Σαλοني(αλλά συνεχίζουμε να βλέπουμε και το υπόγειο)

(Ο Κωστής είναι κρυμμένος πίσω από το έπιπλο με τη μάσκα της Ναταλίας Βίλλη)

ΝΟΜΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Παραχόντρνε η λαϊκούρα εδώ μέσα! Δεν καταλαβαίνω γιατί μαζέψανε τόσο κόσμο.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΣΥΣΚΕΥΑΣΙΑΣ: Αυτή η μικρή πια. Κόντεψε να μας πει πως συγγένεψε με την Αικατερίνη των Μεδίκων.

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Σκέτη βόμβα η μικρή. Τον Κωστή λυπάμαι με τα προβλήματά του.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΣΥΣΚΕΥΑΣΙΑΣ: Θα τον κάνει αυτή να τρέχει και να μη φτάνει.

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Μωρέ βλέπω εδώ τη Ναταλία Βίλλη. Αν έβλεπε τι γινόταν εδώ μέσα, θα ανασταινόταν, θα έπαιρνε τη μαγκούρα και ..

(Βγαίνει ο Κωστής απ' την κρυψώνα του)

ΚΩΣΤΗΣ: Φύγετε! Εξω! Εξω!

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Εμείς κύριε Κωστή δεν..

(Ο Κωστής βγαίνει. Η μουσική δυναμώνει. Μπαίνουν χορεύοντας η Μάρθα και η Πέγκυ.

Η Μάρθα κάθεται στην πολυθρόνα της Ναταλίας Βίλλη)

ΠΕΓΚΥ: Κάθισε λίγο. Δεν ξέρω αν η κατάσταση σου σηκώνει τόσο χορό.

ΜΑΡΘΑ: Μια χαρά είμαι. Εσείς δε διασκεδάζετε;

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Πώς; Και βέβαια.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΣΥΣΚΕΥΑΣΙΑΣ: Απλώς θέλαμε κάτι να πιούμε.

(Σβήνουν τα φώτα και στους δύο χώρους και σταματάει η μουσική. Ακούγεται βαβούρα από τους καλεσμένους)

ΜΑΡΘΑ: Τι έγινε! Κωστή πού είσαι;

ΠΕΓΚΥ: Πάμε να βρούμε κανένα κερί.

(Βγαίνουν)

Υπόγειο

ΜΑΓΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ: Τι έγινε;

ΒΑΛΤΙΝΟΣ: Κάποια διακοπή μάλλον.

(Ο Μαγουλόπουλος ανάβει ένα κερί. Η Άννα πάει προς την έξοδο του υπογείου. Βλέπουμε κόσμο να αποχωρεί μέσα στο σκοτάδι)

ANNA: Φεύγουνε. Κάτι έγινε. Πάμε να ανακατευτούμε με τον κόσμο. Σβήσ' το! Δίνουμε στόχο!

(Ο Μαγουλόπουλος το σβήνει. Φεύγουν και ανακατεύονται με τους καλεσμένους. Ο Κωστής έχει ανέβει σε ένα ψηλό μέρος και πετάει χαλίκια στους καλεσμένους που φεύγουν. Μουρμουρίζει «Έξω, να φύγετε, να φύγετε»)

(Φεύγοντας με το πλήθος)

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Αυτός ο τρελός ο Κωστής είναι. Έτσι τον λέει ο Ζανής.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΣΥΣΚΕΥΑΣΙΑΣ: Δεν είδατε τι μούτρα είχε; Ήθελε να μας διώξει. Και φαντάσου πως έχει το μεγαλύτερο ποσοστό στο εργοστάσιο. Ευτυχώς που έχουμε τον κύριο Ζανή.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΣ 1: Μου είπαν κάτι τέτοιο έκανε και στα γενέθλια της μακαρίτισσας της Ναταλίας Βίλλη.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΣ 2: Μας πετροβολάνε.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΗ 3: Ποιος ρίχνει χαλίκια; Αστεία είναι αυτά;

ΚΑΛΕΣΜΕΝΗ 4: Σας παρακαλώ, θα σπάσετε κανα κεφάλι.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΗ 3: Καλέ ένας παπάς. Που βρέθηκε εδώ ο παπάς;

ΚΑΛΕΣΜΕΝΗ 4: Φάντασμα θα' ναι. Σταματήστε πια με τα χαλίκια!

(Ακούγεται η φωνή της Μάρθας)

ΜΑΡΘΑ OFF: Κωστή! Κωστίκο μου!

(Μέσα από τον κόσμο μπαίνει ο Στράτος. Ο κόσμος αποχωρεί. Κοιτάζει ψηλά και βλέπει τον Κωστή)

ΣΤΡΑΤΟΣ: Κωστή μου έλα δω. Έλα.

(Ο Κωστής κατεβαίνει)

Τι έπαθες Κωστή μου; Είδα κόσμο απ' το εργοστάσιο που έφευγε. Τι έπαθαν τα φώτα;
Το Αίγιο έχει φως.

ΚΩΣΤΗΣ: Η Μάρθα τους κάλεσε. Η Μάρθα! Επειδή λέει δεν ήρθανε στο γάμο. Αλλά εγώ έσβησα το φως και τους πέταγα χαλίκια να φύγουν! Να φύγουν.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Γιατί Κωστή μου;

ΚΩΣΤΗΣ: Μας κοροϊδεύανε. Τους άκουσα. Μην πεις τίποτα στη Μάρθα. Τίποτα. Πάω να ανάψω τα φώτα.

(Ο Κωστής πάει να ανάψει τα φώτα και ο Στράτος μπαίνει στο σαλόνι. Τα φώτα ανάβουν. Βρίσκει τη Μάρθα)

ΣΤΡΑΤΟΣ: Βλέπω εδώ είχατε χαρές και πανηγύρια!

ΜΑΡΘΑ: Τους καλέσαμε επειδή δεν ήρθαν στο γάμο...

ΣΤΑΤΟΣ: Μπορούσατε να το αναβάλλετε για καλύτερες μέρες νομίζω.

(Μπαίνει ο Κωστής)

ΜΑΡΘΑ: Δεν μπορούμε πια να ζούμε συνέχεια με αρρώστιες και θανάτους! Νέοι άνθρωποι είμαστε! Δε μπορούμε(φωνάζει και κλαίει)

(Ο Κωστής πάει να τη χαϊδέψει)

Κι εσύ που ήσουν ε; Οι καλεσμένοι σε έψαχναν να σε χαιρετήσουν. Είσαι οικοδεσπότης ή δεν είσαι; Αι στο καλό σας πια εδώ μέσα!

(Η Μάρθα φεύγει. Ο Στράτος αγκαλιάζει τον Κωστή)

ΣΤΡΑΤΟΣ: Ηρέμησε αγόρι μου.

ΚΩΣΤΗΣ: Θύμωσε τώρα. Θύμωσε.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Θα ηρεμήσει. Δε χρειάζεται να συγχύζεται στην κατάστασή της.

(Ο Κωστής πέφτει στην αγκαλιά του Στράτου)

Στη σκηνή της δεξίωσης, ο οικονομικός σύμβουλος της Οινοποιίας θα μπορούσε να ενσαρκωθεί από τον ηθοποιό που υποδύεται τον αρχηγό και η διευθύντρια συσκευασίας από την ηθοποιό που υποδύεται τη νοσοκόμα. Οι υπόλοιποι καλεσμένοι, που μόνο ακούγονται και παρουσιάζονται στο κοινό μόνο στο τέλος της σκηνής, μέσα στο σκοτάδι, θα μπορούσαν να παιχτούν από τους φοιτητές που δεν συμμετέχουν στη σκηνή του υπογείου.

Σε γενικές γραμμές, έχουν κρατηθεί όλοι οι βασικοί χαρακτήρες, χωρίς ίσως, ανά περίπτωση, να τους δίνεται ο αντίστοιχος θεατρικός χρόνος δράσης που τους δίνεται στο μυθιστόρημα. Παρ' όλα αυτά, έχει γίνει προσπάθεια να αποδίδονται με σαφήνεια τα χαρακτηριστικά τους και ο ρόλος τους στην εξέλιξη της ιστορίας. Αρκετά από τα δευτερεύοντα πρόσωπα που δεν εξυπηρετούν άμεσα την πλοκή δεν έχουν συμπεριληφθεί καθόλου. Και αν ήταν αναγκαίο να χρησιμοποιηθεί μια φράση ή και πράξη αυτών, μεταφέρθηκε στα λόγια ή τη δράση άλλων ηρώων, που έχουν συμπεριληφθεί. Ήδη το έργο έχει πολλά βασικά πρόσωπα, επομένως καθίσταται αδύνατο να μεταφερθεί κάθε χαρακτήρας του μυθιστορήματος αυτούσιος στο θεατρικό έργο.

3η . Τροποποίηση των διαλόγων του μυθιστορήματος και δημιουργία νέων

Η πρωτογενής γραφή του μυθιστορήματος αποδείχθηκε ιδιαίτερα χρήσιμη, καθώς προσφέρει πολύτιμα εργαλεία για τον διασκευαστή. Μεγάλη έκταση του μυθιστορήματος καλύπτεται από διαλόγους. Έτσι ο Αθανασιάδης προσφέρει μια πρώτη ύλη η οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί είτε αυτούσια είτε, τις περισσότερες φορές, προσαρμοσμένη στις ανάγκες της διασκευής. Πιο συγκεκριμένα, κάποιες λέξεις και φράσεις που δεν χρησιμοποιούνται σήμερα τροποποιούνται για να γίνουν

ευκολότερα κατανοητές από το θεατρικό κοινό. Για αυτήν τη διασκευή, οι μόνες φράσεις που θα είχε νόημα να κρατηθούν αυτούσιες είναι εκείνες των «Φρουρών» και των ανθρώπων της Χούντας, οι οποίες είναι στην καθαρεύουσα και κατ' αυτόν τον τρόπο σηματοδοτούν το αναχρονιστικό και το ανεπίκαιρο. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή 21 της πρώτης πράξης, που παραθέσαμε παραπάνω. Επιπλέον, το μυθιστόρημα έχει πολλές περιγραφές, οι οποίες μπορούν να οπτικοποιηθούν και να μετατραπούν σε διαλογικά μέρη με σκηνικές οδηγίες. Παραδειγματικά, θα παραθέσουμε παρακάτω πρώτα το κείμενο του μυθιστορήματος και ύστερα τη σκηνή που προέκυψε από αυτό:

Κείμενο μυθιστορήματος:

«Το πρωί η θειά Αναστασώ, αργοπίνοντας τον καφέ της, ρώτησε τον ανεπιό της:

-Πώς σου φάνηκε η ξένη;

Απ' το μπάνιο, όπου πλενότανε ο Ζανής, της αποκρίθηκε φωναχτά:

-Οι γνώμες χωρίστηκαν. Άλλοι ενθουσιάστηκαν, άλλοι πάλι τη βρήκαν κρύα. Εμένα μ' 'αρεσε. Έχει κάτι σαν περήφανο άτι. Θάρθει στο εργοστάσιο να την ξεναγήσω....

Η γριά τσίτωσε στο κρανίο της τ' αραιά γκρίζα μαλλιά. Απ' το τραχωματικό μάτι της γλίστρησε ένα δάκρυ. Το σφούγγισε αργά με το μαντήλι, που τότε στο τσεπάκι του στήθους της γι' αυτή τη δουλειά. Ύστερα γνωμοδότησε με τη χολή της:

- Για να πιαστεί στα χώματά μας μια τέτοια γυναίκα, της χρειάζεται βαθιά ρίζα. Έτσι μου φάνηκε την Κυριακή που την είδα στη Φανερωμένη

-Αν θέλεις να πεις: «λίπασμα από χρυσάφι», τότε....

Η γεροντοκόρη άναψε τσιγάρο, ξεφύσηξε μ' απόλαυση τον καπνό:

-Μη μου κάνεις τον κουτό, δε σου πάει. Θέλω να πω: Χρειάζεται άντρακλα να της καρπίσει τα λαγόνια. Κι ο αδερφός σου ο Στράτος είναι λαπάς, αποσπόρι του πατέρα σας και μιας κουρασμένης μάνας. Δε φτάνει η χημεία του και το βιολί. Οι Νεζη-Βίλληδες ανακατεύτηκαν συχνά από συμφέρο, μην πέσουν τα λεφτά τους σε ξένα σόγια, γι' αυτό έχουν κουρασμένο αίμα. Το αποδείχνει ο ζαβο-Κωστής, που 'ρθε ύστερα... Όταν τον έκανε η γυναίκα του, ο Παναγής το αιστάνθηκε σαν προσβολή. «Αυτός δεν είναι Καζιάνης, είναι Βίλλης», είχε πει. Τότες τάμπλεξε με την αδερφή μου...Εσύ βγήκες από κορίτσι που μύριζε θυμάρι κι αλιφασκιά...Η μητέρα σου, αν πρόφτανε να μάθει γράμματα, μπορούσε να γίνει κυρά...

-Σ' ευχαριστώ, θειά, για τα παινέματά σου...της φώναξε εκείνος, εύθυμα, πλατσουρίζοντας στα νερά: Μου φαίνεται όμως, σα να τα παραλές...

Βγήκε απ' το μπάνιο και άρχισε να τρίβεται μπρος της με το μπουρνούζι, σαν παιδί. Η παλιά επιστάτισα, καθώς άκουε τα καθημερινά του πειράγματα, τον κρυφοκαμάρωνε. Είτανε φτυστός ο πατέρας του. Απ' τα πυρόξανθά του μαλλιά το νερό ξέφευγε με συρμές στο φιλντισένιο πρόσωπό του, ασήμιζε με κόμπους στο λαιμό, κατέβαινε ως τον πλατύ κορμό του. Στα τσακίρικα μάτια του η μαυρόγκριζα κόρη ιρίδιζε με πρωινό κέφι. Είτανε σωστός άντρακλας. Πότε κιόλας είχανε περάσει εικοσιπέντε χρόνια από κείνο το πρωί, όπου βλέποντας την αδερφή της να πεθαίνει, χωρίς νάχει ο Καζιάνης αναγνωρίσει το εξώγαμό του μαζί της, άφησε το σχολείο της στις Καμάρες κι έτρεξε στην Οινοποιία να τον βρει με το πιστόλι στον κόρφο της. Από κει είχε βγει μονάχα σαν ήρθε άρον άρον ο συμβολαιογράφος για να συντάξει την πράξη της αναγνώρισης του Ζανή. Ωστόσο, αυτός ο καρπός του πάθους ενός πενηνταπεντάρη με την ωραία εικοσάχρονη εργάτρια, για να κερδίσει την εκτίμηση του πατέρα του, ύστερα απ' τα καταφρονεμένα χρόνια της παιδικής του αφάνειας, χρειάστηκε να σταφιδιάσει το χέιλι της Αναστασώς. Η δυναμική γεροντοκόρη αυτό δεν το σιγώρησε. Γερνώντας αφίλητη στάθηκε λέαινα ανάμεσα σε

Βίλληδες και Νέζηδες για να προστατέψει τα συμφέροντα του ανηπιού της. Γι' αυτό, καθώς τον βλέπει τώρα να γίνεται περιζήτητος γαμπρός, μισεί όλες τις γυναίκες της Αχαΐας...

Ο Ζανής στάθηκε ντυμένος μπρος της. Τη χαμηλοκοιτούσε γελαστός:

-Χτες βράδι θειά πήρα μια μεγάλη ικανοποίηση. Ανάγκασα τους κουνιάδους του πατέρα να σταθούνε προσοχή μπροστά στην προτομή του. Ξέρεις, πως ο Ασημάκης κι ο Αντρέας είχανε λείψει επίτηδες απ' την Πάτρα, για να μη βρεθούνε στ' αποκαλυπτήρια. Ο Ασημάκης, μάλιστα, αρνήθηκε να μιλήσει για τον πατέρα στη διαφημιστική ταινιά κι έβαλε το Στράτο. Ε, λοιπόν, τους εκδικήθηκα. Στην κατάλληλη στιγμή – τόχα προετοιμασμένο – πετάχτηκα απ' τη θέση μου και στάθηκα προσοχή. Ξαφνιάστηκαν, τους παράσυρα, με μιμήθηκαν. Η καρδιά μου πήγε να σπάσει [...] Έξω απ' το σπίτι άστραφτε μια κοκαλιά σπορ . μερσεντές. Καθώς έκανε ο Ζανής να περάσει η επιστάτισσα έβαλε στο πέτο του έναν λεμονανθό.

-Είναι Απόκριες, κοίταζε να διασκεδάσεις...Ο πατέρας σου δεν πενθούσε ποτέ. Μην το παρακάνεις όμως, Και να θυμάσαι, πως είσαι μοναχός ανάμεσα σε σφηκοφωλιές...Αγκαλά κι'οι Βίλληδες πράττουν ό, τι μπορούν για να σου το θυμίζουν...τον χάιδεψε με το τραχωματικό βλέμμα της, καθώς της κούνησε εκείνος το χέρι»¹⁹³

Κείμενο διασκευής:

(Μπαίνει όλος ο θίασος και στέκεται μπροστά από μια προτομή. Γίνονται τα αποκαλυπτήρια, τραβώντας ένα πανί που καλύπτει την προτομή. Ακούγεται ένα

¹⁹³ Τάσος Αθανασιάδης, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τόμ. 'Α, σσ. 18-21.

εμβατήριο και όλοι στέκονται προσοχή. Όλοι αποχωρούν. Τελευταία αποχωρεί η Σύνθια, η οποία ρίχνει ένα βλέμμα στον Ζανή. Μένουν μόνο ο Ζανής και η Αναστασώ)

ΑΝΑΣΤΑΣΩ : Πώς σου φαίνεται η εγγλέζα;

ΖΑΝΗΣ :Μ' αρέσει! Μου θυμίζει περήφανο άλογο! Θα 'ρθει και στο εργοστάσιο να την ξεναγήσω...

ΑΝΑΣΤΑΣΩ :Για να ριζώσει στα χώματά μας τέτοια γυναίκα χρειάζεται άντρακλας να την καρπίσει. Κι ο αδερφός σου ο Στράτος είναι λαπάς, αποσπόρι του πατέρα σας και μιας άρρωστης μάνας. Δε φτάνει ξέρεις η χημεία και το βιολί. Οι Βίλληδες και οι Νέζηδες παντρέυονταν συχνά μεταξύ τους από συμφέρον μην πέσουν τα λεφτά τους σε ξένα σόγια, γι' αυτό έχουν μολυσμένο αίμα. Το αποδείχνει κι ο άλλος ο αδερφός σου, ο ζαβο-Κωστής. Όταν γεννήθηκε, ο Παναγής το πήρε σαν προσβολή. «Αυτός δεν είναι Καζιάνης, είναι Βίλλης», είπε. Τότες τα' μπλεξε με την αδερφή μου...Πενήντα πέντε αυτός, είκοσι η αδερφή μου. Απ' αυτήν βγήκες εσύ! Μύριζε θυμάρι...Μπορεί να ήταν εργάτρια, αλλά αν πρόφταινε να μάθει γράμματα, κυρά μπορούσε να γίνει!

ΖΑΝΗΣ :Μέχρι τα ογδόντα του ερωτευμένος ήταν...

ΑΝΑΣΤΑΣΩ : Όταν γεννήθηκες να δεις... Δε θα το ξεχάσω όσο ζω. Εικοσιπέντε χρόνια πέρασαν από εκείνη τη μέρα που έβλεπα την αδερφή μου να ξεψυχά, χωρίς να σε έχει αναγνωρίσει ο Καζιάνης. Τότες ήταν που πήγα στο εργοστάσιο να τον βρω και του 'στρεψα το πιστόλι πάνω του.. Δεν το κατέβασα! Μόνο όταν φώναξε το συμβολαιογράφο και σύνταξε την πράξη αναγνώρισής σου..,

ΖΑΝΗΣ :Σώπα τώρα θειά! Όλοι οι Βίλληδες στάθηκαν προσοχή μπροστά του σήμερα! Εγώ το ευχαριστήθηκα! Και είμαι σίγουρος πως το ευχαριστήθηκε και ο πατέρας από ψηλά.

ΑΝΑΣΤΑΣΩ : Η γριά όμως δεν ήρθε.

ΖΑΝΗΣ : Δεν περίμενα να 'ρθει. Με το ζόρι ήρθε και στην κηδεία.

ΑΝΑΣΤΑΣΩ : Να θυμάσαι πως είσαι μονάχος ανάμεσα στις σφηκοφωλιές των Βίλληδων. Θα κάνουν ό, τι μπορούν για να στο θυμίζουν.

ΖΑΝΗΣ : Πάμε τώρα στην Ακράτα. Έπιασε κρύο.

ΑΝΑΣΤΑΣΩ : Πήγαινε με σπίτι και μετά βγες να διασκεδάσεις. Απόκριες έχουμε!

ΖΑΝΗΣ : Μα έχουμε πένθος θειά!

ΑΝΑΣΤΑΣΩ : Πήγαινε που σου λέω. Ο πατέρας σου δεν πενθούσε ποτέ.

Πρώτα απ' όλα, άλλαξε η τοποθεσία της σκηνής, για οικονομία χρόνου και χώρου, και μεταφέρθηκε από το σπίτι της Ακράτας στην εκδήλωση των αποκαλυπτηρίων της προτομής του Παναγή Καζιάνη. Στη συνέχεια, μπορεί να παρατηρήσει κανείς τις αλλαγές και τις τροποποιήσεις που έχουν γίνει στους ήδη υπάρχοντες διαλόγους. Ακόμα, έχει δημιουργηθεί νέο διαλογικό μέρος που προκύπτει από μια αφήγηση του Αθανασιάδη για το πώς η Αναστασώ ανάγκασε τον Παναγή Καζιάνη να αναγνωρίσει το Ζανή. Τέτοιου είδους προσαρμογές έχουν γίνει σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος.

Επίλογος

Σε ένα γενικό πλαίσιο, η θεατρική διασκευή ελληνικών λογοτεχνικών έργων αποτελεί μια δημιουργική διαδικασία που συνδυάζει τη λογοτεχνία και τη θεατρική τέχνη, ανοίγοντας νέους δρόμους καλλιτεχνικής έκφρασης. Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, εκπονήθηκε ολόκληρη η διασκευή των *Φρουρών της Αχαΐας* για το θέατρο. Στην προηγούμενη ανάλυση παρουσιάστηκαν αναλυτικά οι μέθοδοι που εφαρμόστηκαν, συνοδευόμενες από συγκεκριμένα παραδείγματα. Η μετατροπή του αφηγηματικού λόγου σε θεατρικό απαιτεί μια λεπτή ισορροπία μεταξύ της διατήρησης της ταυτότητας του πρωτότυπου έργου και της προσαρμογής του στις απαιτήσεις της θεατρικής σκηνής. Ως εκ τούτου, η διαδικασία αυτή αποδείχθηκε ιδιαίτερα απαιτητική και χρονοβόρα. Απαιτούσε ενδελεχή ανάλυση του πρωτότυπου κειμένου, καθώς και προσεκτικά σχεδιασμένες και εξειδικευμένες παρεμβάσεις, που να χαρακτηρίζονται από ακρίβεια και σχολαστικότητα. Οι παρεμβάσεις αφορούσαν πολλά πεδία. Πιο συγκεκριμένα, περικοπές, συμπτώξεις, αλλά και συνθέσεις επεισοδίων, περιορισμό και επιλογή των πιο πρακτικών σκηνικών χώρων, μετατροπή των διαλόγων του μυθιστορήματος, καθώς και δημιουργία νέων και μετατροπή εικόνων, είτε σε διαλόγους είτε σε δράσεις, μέσω σκηνικών οδηγιών. Όλα αυτά όμως πάντα με γνώμονα να μην αλλοιωθούν η βασική δομή και το ύφος του πρωτότυπου μυθιστορήματος.

Μέσα από όλη αυτή τη διαδικασία, φάνηκε ότι η θεατρική διασκευή δεν είναι απλώς μια πιστή αναπαραγωγή του αρχικού κειμένου, αλλά μια νέα δημιουργία που προσδίδει στο έργο νέα δυναμική. Λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στη λογοτεχνία και το θέατρο, εμπλουτίζοντας την καλλιτεχνική εμπειρία και προσφέροντας νέες οπτικές τόσο στους δημιουργούς όσο και στο κοινό. Ιδιαίτερα σε εποχές που το θέατρο επαναφέρει νεοελληνικά λογοτεχνικά κείμενα, μέσα από σύγχρονες προσεγγίσεις, η διασκευή αποκτά μια ιδιαίτερη αξία ως μέσο ανανέωσης και αναστοχασμού.

Η θεατρική διασκευή ελληνικών λογοτεχνικών έργων έχει επίσης μια ιδιαίτερη σημασία στην ανάδειξη της πολιτισμικής μας κληρονομιάς, καθιστώντας την προσιτή στις σύγχρονες γενιές, μέσα από την ζωντανή εμπειρία του θεάτρου. Παράλληλα, προσφέρει ευκαιρίες για διάλογο με την εποχή μας, αναδεικνύοντας τη διαχρονικότητα των θεμάτων που πραγματεύονται τα ελληνικά λογοτεχνικά έργα. Κλείνοντας, η εργασία αυτή φιλοδοξεί να συμβάλει στην κατανόηση της διασκευαστικής διαδικασίας και στη μελέτη της σχέσης μεταξύ λογοτεχνίας και θεάτρου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική βιβλιογραφία

Αθανασιάδης Τάσος, *Αναγνωρίσεις, Δοκίμια*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1974.

Αθανασιάδης Τάσος, *Από τον εαυτό μας στους άλλους. Δοκίμια.*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1993.

Αθανασιάδης Τάσος, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. 'Α, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1975.

Αθανασιάδης Τάσος, *Οι Φρουροί της Αχαΐας*, τομ. 'Β, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1975.

Αθανασιάδη Τάσσου, *Πώς έβλεπε τη νεοελληνική πραγματικότητα ο Φώτος Πολίτης, τύποις "Ελλάς,,,"* Μακεδονίας 10-14, Αθήνας 1936.

Αντωνίου Αλέξανδρος-Σταμάτιος, Πέρρος Παναγιώτης, «Η ηθική των ηλεκτρονικών ΜΜΕ», στο *Ηθική των επιχειρήσεων Business ethics*, επιμ. Αλέξανδρος-Σταμάτιος Αντωνίου, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σακοκούλα, Αθήνα 2021.

Βακαλόπουλος Απόστολος. Ε., *Ο χαρακτήρας των Ελλήνων, ανιχνεύοντας την εθνική μας ταυτότητα*, Απόστολος Ε. Βακαλόπουλος, Θεσσαλονίκη 1994.

Βαρίκας Βάσος, «Καληνύχτα Μαργαρίτα» στο *Κριτική θεάτρου: Επιλογή 1961-1971*, Παπαζήσης, Αθήνα 1972.

Βαροπούλου Ελένη, *Το θέατρο στην Ελλάδα: Η παράδοση του καινούργιου [1974-2006]*, Άγρας, Αθήνα 2009.

Βερέμης Θάνος Μ., Ι. Κολιόπουλος, *Νεότερη Ελλάδα. Μια Ιστορία από το 1821*, Πατάκη, Αθήνα 2013.

Γρηγοριάδης Σόλων, *Ιστορία της Δικτατορίας*, τμ. Α', Κ. Καπόπουλος, Αθήνα 1975

Γραμματάς Θεόδωρος, *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του θεάτρου*, Εξάντας, Αθήνα 2011.

Γραμματάς Θεόδωρος, Μουδατσάκης Τηλέμαχος, «Θέατρο και πολιτισμός στο Σχολείο. Για την επιμόρφωση εκπαιδευτικών πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης», ΕΔΙΑΜΝΕ, Ρέθυμνο 2008

Carl Gustav Jung, *Αναμνήσεις, Όνειρα, Στοχασμοί*, Επιμέλεια Aniela Jaffé, Μετάφραση Αργυρώ Εμμανουήλ, Ίσις, Ρέθυμνο 2015.

Edwards Mark, *Ο ποιητής της Ιλιάδος*, μτφρ. Λιαπής, Β. & Μπεζαντάκος, Ν., Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001.

- Ελληνική Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης, *Η Δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές-Ιδεολογικός λόγος-Αντίσταση*, επιμ. Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Σεφεριάδης, Καστανιώτη, Αθήνα 1999.
- Θρύλος Άλκης, «Ένα όχι αδιάφορο έργο» στο *Το Ελληνικό Θέατρο*, τμ. Δ' [1945-1948], Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978.
- Θρύλος Άλκης, «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου, Γ'» τμ. Η' [1959--1961], Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1980.
- Καραντώνης Αντρέας, *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Παπαδήμα, Αθήνα 1977.
- Μαμαλάκη Ζερμαίν, *Τασος Αθανασιάδης, Ο επικός της ελληνικής κοινωνίας*, Μαυρίδης, Αθήνα 1990.
- Μαστροδημήτρης Παναγιώτης Δ., *Τάσος Αθανασιάδης: Ανάλεκτα Νεοελληνικής Φιλολογίας- Το «Ιωνικό ήθος» της κριτικής του*, Νεφέλη, Αθήνα, 1998.
- Μόσχου Ε. Ν., *Τάσος Αθανασιάδης. Ένας ανατόμος της κοινωνίας και της ψυχής, «Βάκων»*, Αθήνα 1976.
- Ντενίση Σοφία, *Το ελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott(1830-1880)*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1994.
- Πατσαλίδης Σάββας, *Μεταθεατρικά 1985-95*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995.
- Πετράκου Κυριακή, «Θεατρολογικά Miscellanea, Σειρά: «Θεατρική βιβλιοθήκη», εκδ. Διάυλος, Αθήνα 2004.
- Πεφάνης Γιώργος, «Η Φύση, τα ζώα και ο Ροΐδης» στο *Επι Σκηνής: Κριτική θεάτρου 1994-2004*, Ergo, Αθήνα 2004.
- Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003.
- Πούχγερ Βάλτερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997.
- Πούχγερ Βάλτερ, *Συμπτώσεις και αναγκαιότητες: Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Σειρά «Θεατρικοί τόποι», Παπαζήσης, Αθήνα 2006.
- Σαμαρά Ζωή, *Το βλέμμα του συγγραφέα, Πώς να γράφεις (ή πώς να μη γράφεις) θεατρικά έργα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009.
- Σαχίνης Απόστολος, *Το Ιστορικό Μυθιστόρημα*, Καστανιώτης, Θεσσαλονίκη 1971.
- Σιβετίδου Αφροδίτη, *Το Σύγχρονο Δράμα: Ο Λόγος Της Σιωπής*, University Studio Press, Αθήνα 2013.
- Σταυροπούλου Έρη, «Τάσος Αθανασιάδης, Παρουσίαση-Ανθολόγηση του έργου του», στο *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία από τον Πρώτο ως το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο(1914-1939)*, β' τόμος, Σοκόλη, Αθήνα 1996.

Steiner George, *Η σιωπή των βιβλίων*, μτφ. Σοφία Διονυσοπούλου, Ολκός, Αθήνα 2008.

Saïd Suzanne, Trédé Monique , Alain Le Boulluec, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, Επιστημονική επιμέλεια Γεωργία Ξανθάκη Καραμάνου, Παπαζήση, Αθήνα 2001.

Sommerstein Alan H., *Αισχύλου Ευμενίδες*, μτφ. Γεωργαντζόγλου Νικόλαος, Καρδαμίτσα, Αθήνα 2013.

Sommerstein Alan H., *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*, μτφ. Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Gutenberg, Αθήνα 2017

Τζιόβας Δημήτρης, *Ιστορία, Έθνος και Μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση. Τραύμα, μνήμη και μεταφορά*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2024.

Τζιόβας Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2012.

Travers Martin, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία. Από το Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*, μτφ. Ιωάννα Ναούμ και Μαρία Παπαηλιάδη, επιμ. Τάκης Καγιαλής, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005.

Τσάκωνας Δημήτρης Γρ., *Η Γενιά του 30. Τα πριν και τα μετά*, Κάκτος, Αθήνα 2009.

Τσούπρου Σταυρούλα, *Τάσος Αθανασιάδης. Με τα μάτια της γενιάς μας*, Γρηγόρη, Αθήνα 2008.

Τσούπρου Σταυρούλα Γ., *Το παρακείμενο και η ... -(δια)κειμενικότητα ως σχόλιο στο πεζογραφικό έργο του Τάσου Αθανασιάδη. Και στα 21 εγκιβωτισμένα ποιήματα του πεζογράφου*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2009.

Φραγκόπουλος Θεόφιλος, *Κριτική της κριτικής. Δοκίμια*, Διογένης, Αθήνα 1978

Ξένη βιβλιογραφία

Barthes Roland , “Le théâtre de Baudelaire”, *Ecrits sur le théâtre*, Seuil, Παρίσι 2002.

Davidson Harriet, *T. S. Eliot, edited and introduced by Harriet Davidson*, Longman, Νέα Υόρκη 1999.

Derrida Jacques, *The ear of the other : otobiography, transference, translation*, μτφ Peggy Kamuf, εκδ. Schocken Books, Νέα Υόρκη 1985.

Genette Gerard , *Palimpsests*, translation Channa Newman & Claude Doubinski, University of Debraska Press, U.S.A 1997.

Hutcheon Linda , *A Theory of Adaptation*, Routledge, Άμπινγκτον 2013.

- Jenkins Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Medias Collide*, New York University Press, Νέα Υόρκη 2006.
- Lewin, Nicholas Adam. *Jung on War, Politics and Nazi Germany: Exploring the Theory of Archetypes and the Collective Unconscious*, Karnac Books, Λονδίνο 2009.
- Plana Muriel, *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle*, Amphi Letters, Bréal 2015.
- Porter Abbott, *The Cambridge introduction to narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Russell David.A., *De Imitatione, Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge university Press, Cambridge 1979.
- Said Edward, “On Originality”, στο *the Word, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1983.
- Sanders Julie , *Adaptation and appropriation*, Routledge, Νέα Υόρκη 2016.
- Thibaidet Albert, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Παρίσι 1938.
- Walter Benjamin, *Illuminations*, μτφ. Harry Zohn, εισαγωγή: Hannah Arendt., Harcourt, Brace and World, Νέα Υόρκη 1968.

Λεξικά

- Abrams, M.H., *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, (μτφ . Δεληβοριά Γ. & Χατηιωαννίδου Σ.), Πατάκη, Αθήνα 2005.
- Baldick Chris, *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1990.
- Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopedique du theatre*, Bordas, Paris 1991
- Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, , μτφ. Αλεξιάδου, Circé/Poche, Μπελβάλ, 2005.
- Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, μτφ. Αγνή Στρομπούλη, γλωσσική επεξεργασία Εύα Γεωργουσοπούλου, θεατρολογική και δραματολογική έρευνα, ορολογία και σημασιολογία: Έλσα Ανδριανού & Νατάσα Σιουζουλή, γενική εποπτεία Κώστας Γεωργουσόπουλος, Σειρά Αρχείο Θεωρητικής Παιδείας, αρ.11 , Gutenberg, Αθήνα 2006.
- Harry Shaw, *Dictionary of literary terms*, McGraw - Hill, New York 1972.
- Γεράσιμος Αν. Μαρκαντωνάτος, Σακελλαριάδης Γιώργος Χρ. Σακελλαριάδης, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, (β' έκδοση) Μαλλιάρης παιδεία, Θεσσαλονίκη 2020.

Άρθρα εφημερίδων και περιοδικών και δημοσιεύσεις

Αθανασιάδης Τάσος, «Πληροφορίες για τη ζωή και το έργο μου», *Αιολικά Γράμματα*, 184(2000).

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Η ιστορία ως σφαγείο», *Τα Νέα*, 13.9.2008.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Ερωτικό καλειδοσκόπιο», *Τα Νέα*, 21.5.2007.

Διοσκουρίδης Σταύρος, «συνέντευξη με το Σταμάτη Φασουλή», *Lifo*, 3/9/2009.

Ευαγγελάτος Σπύρος Α., «Το θέατρο του λόγου και ο λόγος του θεάτρου», στο *Η Λέξη*, 46(1985), σ. 576.

Tomas Hägg, "Callirhoe" and "Parthenope": The Beginnings of the Historical Novel", *Classical Antiquity*, 6(1987).

Κλεφτογιάννη Ιωάννα, «Θεατρική απόδραση από την πεζή πραγματικότητα» *Ελευθεροτυπία*, 8.10.2011.

Μπούρας Κωνσταντίνος, «Μια καθόλου "Κοινότατη Ιστορία"», *Οδός Πανός, έτος 30^ο*, 151(2011)

Παπαγεωργίου Κ.Γ, «Σχέδιο για μια εισαγωγή στη μεταπολεμική πεζογραφία ή πώς άνοιξε το παράθυρο στο Αιγαίο», *Διαβάζω*, 25(1979).

Πλωρίτης Μάριος, «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται» των Ν. Καζαντζάκη- Γ. Σταύρου- Ν. Περγιάλη από το Λαϊκό Ελληνικό Θέατρο στο Πεδίον Άρεως» στο *Ελπιδοφόρος Ιντζεμπέλης/ Κώστας Φωτεινάκης/ Νότης Περγιάλης «Πάμε μια βόλτα στο φεγγάρι», «Φαρφουλάς», Αθήνα 2010.*

Ποταμίτης Δημήτρης, «Από το βιβλίο στη σκηνή», *Η λέξη*, 46 (1985)

André Petijean και Armelle Hesse-Weber, «Pour une problématisation sémiologique de la pratique de l'adaptation», *Université Paul Verlaine*, τομ.7(2), Metz 2011, σσ. 16-17.

Σαρηγιάννης Γιώργος Δ.Κ., «Ο Χριστός ξανασταυρώνεται επί σκηνής», *Τα Νέα*, 11.8.2005.

Σιβετίδου Αφροδίτη, «Μεταγραφή και μοντερνικότητα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία», στο *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, αφιερωμένου στο Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2010.

Τσατσούλης Δημήτρης, «Δραματοποίηση αφηγηματικών κειμένων: Μια νέα τάση του θεατρικού γίνεσθαι», *Νέα Εστία*, τχ. 1718(1999).

Τρουπάκη Μαρία, «Συνέντευξη με τον Τάσο Αθανασιάδη», *Διαβάζω*, τεύχος 105(1984).

Ηλεκτρονικό υλικό

Ιστοσελίδα *Achaia Clauss* : <https://www.achaiaclauss.gr/>

Ετήσια έρευνα Public Issue 2024, <https://www.publicissue.gr/institutions-2024/>

Ίδρυμα Οικονομικών & Βιομηχανικών Ερευνών, «Η Ελληνική Οικονομία», Τριμηνιαία *Έκθεση 2024*: https://iobe.gr/docs/economy/ECO_Q1_2024_REP_GR.pdf

Καράγιωργας Ιωάννης, «Πέντε χρόνια από το δημοψήφισμα του 2015», Euronews: <https://gr.euronews.com/2020/07/05/pente-xronia-apo-to-dhmopshfisma-toy-2015>

Κυριάκος Κωνσταντίνος, «Ελληνική λογοτεχνία και θέατρο : διασκευές και μέθοδοι», Η Αυγή, 10/03/2012 : http://avgi-anagnoseis.blogspot.com/2012/03/blog-post_8861.html

Παναγιωτόπουλος Παναγής, «Τι πιστεύουν οι Έλληνες», *Διανέοσις, οργανισμός έρευνας και ανάλυσης*, Απρίλιος 2024: https://www.dianeosis.org/wp-content/uploads/2024/04/Panagiotopoulos_TPE24_Meros_A_essay.pdf

Παναγόπουλος Κώστας, «Έρευνα Alco για covid: Διχασμός στην κοινωνία- Τα 2/3 πιστεύουν στο εμβόλιο, το 1/3 δεν φοβάται τον ιό», Η Ναυτεμπορική: https://www.naftemporiki.gr/society/901262/erevna-alco-gia-covid-dichasmos-stin-koinonia-ta-2-3-pistevoun-sto-emvolio-to-1-3-den-fovatai-ton-io/?is_wppwa=true&wpappninja_cache=friendly#

Πανταζόπουλος Γιάννης, «Ας κοιταχτούμε στον καθρέφτη. Δεν φταίνε για όλα οι άλλοι, Μαρία Ευθυμίου», *LIFO podcasts* : <https://www.youtube.com/watch?v=P5sJBsgUeIc>

Πανταζόπουλος Γιάννης, «Κώστας Κωστής: Το δημοψήφισμα 2015 ήταν μια μαύρη στιγμή της ιστορίας μας», Lifo: <https://www.lifo.gr/now/greece/kostas-kostis-dimopsifisma-2015-itan-mia-mayri-stigmi-tis-istorias-mas>

Παπαντωνίου Σταύρος, «Το Έθνος: «Δημοψήφισμα 2015: Όταν η Ελλάδα χωρίστηκε στα δύο»: <https://www.kathimerini.gr/politics/916971/dimopsifisma-2015-otan-i-ellada-choristike-sta-dyo/>

«Ρευστότητα στο πολιτικό σύστημα: Τι δείχνει η έρευνα των Choose και Metron Analysis, CNN Greece»: <https://www.cnn.gr/politiki/story/425376/refstotita-sto-politiko-systima-ti-deixnei-i-erevna-ton-choose-kai-metron-analysis>

Σεβαστάκης Νικόλας, «Ο διχασμός για τα εμβόλια» ή για τα αδιέξοδα της πολιτικοποίησης ενός μονόδρομου», Lifo: <https://www.lifo.gr/stiles/optiki-gonia/o-dichasmos-gia-ta-embolia-i-gia-ta-adiexoda-tis-politikopoiisis-enos-monodromoy>

Σκιαδόπουλος Άρης, Εκπομπή: *Νυχτερινός επισκέπτης*, Ν.Ε.Τ. 1999: <https://www.ertnews.gr/arxeio-afierwmata/tasos-athanasiadis-21-septemvriou-2006>

Συνέντευξη του Σταμάτη Φασουλή και του θιάσου της παράστασης «Το Τρίτο Στεφάνι» στην «Πολιτιστική Art D τηλεόραση».
https://www.youtube.com/watch?v=qFzY1Ompmuk&ab_channel=CameraStylo

Στουρνάρα Νεφέλη, «Τι πιστεύουν οι Έλληνες», *Διανέοσις, οργανισμός έρευνας και ανάλυσης*, μέρος Α', Απρίλιος 2024:
https://www.dianeosis.org/wpcontent/uploads/2024/04/Brochure_TPE24_Meros_B.pdf

Τζιμπιλή Στέλλα, «Το εμβόλιο, ο διχασμός και το δίλημμα μιας κοινωνίας», In.gr:
<https://www.in.gr/2021/07/18/aprosi/emvolio-o-dixasmos-kai-dilimma-mias-koinonias/>

Ψαρράς Τάσος, «Τάσος Αθανασιάδης», *Εποχές και συγγραφείς* (σειρά εκπομπών):
<https://www.youtube.com/watch?v=ewbryeVqJZI&t=314s>

