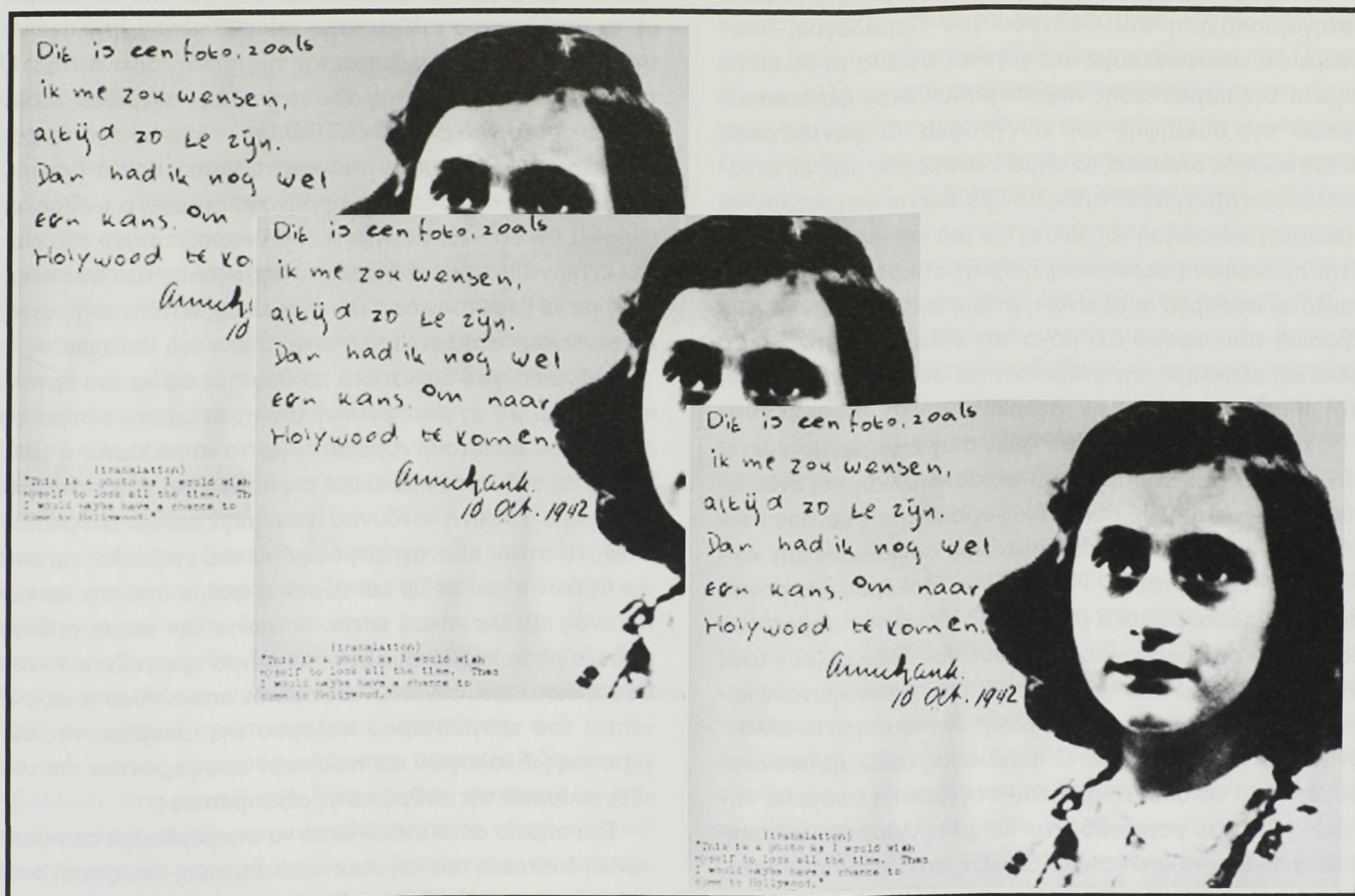


ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ: ΦΟΡΕΑΣ ΜΝΗΜΗΣ ΜΙΑΣ ΓΕΝΟΚΤΟΝΙΑΣ¹

ΧΑΡΗ ΣΒΑΛΙΓΚΟΥ



Στο πλαίσιο της νεοελληνικής δραματουργίας, με τον χαρακτηρισμό «Θέατρο του Παραλόγου» και εκ παραλλήλου προς τη θεατρική δημιουργία της Λούλας Αναγνωστάκη και ελάχιστων επιπλέον συγγραφέων, εξετάζουμε δύο έργα του ισραηλίτη Μάνθου Κρίσπη που, κατά τη γνώμη μας, ευθυγραμμίζονται σε μεγάλο βαθμό με το είδος του θεάτρου αυτού.

Είναι γνωστό ότι στον κόσμο του Θεάτρου του Παραλόγου οτιδήποτε εξηγείται και προσδιορίζεται έχει πάρει τέλος. Όπως αναφέρει ο Michel Corvin, ανάμεσα στις διαφορετικές πτυχές της συνείδησης, η πλέον πρόσφορη είναι αυτή εντός της οποίας τοποθετούνται τα όνειρα και οι αγωνίες του ανθρώπου ενόψει της μονακότητάς του ή ενόψει του παραλογισμού του κόσμου.² Επιπλέον, στην περιοχή αυτή της συνείδησης ανιχνεύεται το αίσθημα της *ενοχής χωρίς αιτία*, της συνενοχής δίχως το άτομο να είναι υπεύθυνο, δίχως να ερωτάται για όσα εκτελεί ή υφίσταται, αίσθημα που σε τελευταία ανάλυση αποδίδεται μέσα από τις δυνάμεις του φανταστικού αλλά και από τις παραμορφώσεις της μνήμης. Όταν τα δίχως συνοχή διαφορετικά επίπεδα της συνείδησης αλληλοδιεισδύουν, προκειμένου να σηματοδοτήσουν τη σύγχυση του ανθρώπου, καθώς και την αλλοτρίωση που αυτός υφίσταται σε σχέση με τον

Η Χάρη Σβαλίγκου διδάσκει στο Τμήμα Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ του ΑΠΘ.

κόσμο, αλλά και με τον ίδιο του τον εαυτό (φαινόμενο της *aliénation*), τότε προκύπτουν έργα όπως τα υπό εξέταση έργα του Μ. Κρίσπη *Τα καπέλλα* και *Ο μισός βασιλιάς*.

Στα έργα αυτά επισημαίνεται το αίσθημα του χλευασμού, του αυτοσαρκασμού, καθώς ο άνθρωπος γνωρίζει μόνο την παρωδία της ύπαρξης,³ ευρισκόμενος έγκλειστος σε μια φαινομενική και απατηλή, με άλλα λόγια ψευδαισθητική κατάσταση, ανίκανος να επικοινωνήσει και να συνδιαλλαγεί με τους άλλους.

Εντάσσοντας, εξάλλου, τα προαναφερόμενα έργα στην κατηγοριοποίηση του Θεάτρου του Παραλόγου, θεωρούμε ότι καταφάσκουμε στο γεγονός ότι όλα τα θεώμενα σημεία της παράστασης παραπέμπουν στον φανταστικό κόσμο της σύλληψης του συγγραφέα. Ο φανταστικός αυτός κόσμος αποτελεί το σημείο αναφοράς μιας εξ αντανακλάσεως πραγματικότητας που βρίσκεται στη συλλογική εμπειρική συνείδηση του θεατή και του κοινού γενικότερα. Στην προκειμένη περίπτωση, η πραγματικότητα που αντανακλάται στα έργα αυτά είναι η μνήμη της γενοκτονίας των Εβραίων που αφορά όχι μόνο τον ελλαδικό χρονότοπο, αλλά και ολόκληρη την ανθρωπότητα σε διάρκεια χρόνου, μνήμη που σημάδεψε την ιστορία.

Το έργο *Τα καπέλλα*,⁴ σε τρεις σκηνές, πραγματεύεται τον συμβολισμό του καπέλου ως συνδήλωση και ένδειξη ταυτοχρόνως της φυλετικής διαφοροποίησης και του ανελέητου μίσους κατά των Εβραίων που συγκλόνισε την κοινωνία την εποχή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η τραγία-σκα του Στέφανου και ο μπερές της Χριστίνας σηματοδοτούν τους δύο ιδεολογικούς πόλους που διαχωρίζουν τους ανθρώπους κάτω από το καθεστώς μιας πρωτοφανούς καταδικαστικής μανίας για εξόντωση· οποιοσδήποτε αλλοεθνής είναι καταδικαστέος. Ο παράλογος εφιάλτης που αναδύεται από το ασυνείδητο του συγγραφέα αποτελεί την πρώτη ύλη που μορφοποιείται και μεταλλάσσεται σε σκηνικό αντικείμενο, σε καπέλο δηλαδή, στοιχείο που πιστοποιούσε την προέλευση του ατόμου κατηγοριοποιώντας το και μετατρέποντάς το σε αντικείμενο, σε μορφή άψυχη και συγκεχυμένη, σε ον χωρίς οντότητα, χωρίς σύνδεσμο ή κοινωνική προέλευση, άτομο απομονωμένο, χωρίς προορισμό, χωρίς πίστη πάνω από όλα. Οι φράσεις του Στέφανου συνοψίζουν τη σημασιολογική φόρτιση που περιέχουν τα καπέλα: «Αν διαβάσεις “Τα καπέλλα και η ιστορία του πολιτισμού” θα δεις ότι άλλοτε οι άνθρωποι χωρίζονταν από ένα σωρό πράγματα: τώρα μόνο το σχήμα των καπέλων τους χωρίζει», καθώς και: «γιατί πρέπει να φύγω; Να κρυφτώ επειδή φοράω διαφορετικό καπέλλο απ' αυτούς;». Ο συμβολισμός είναι άμεσος και εκφράζει την ψυχική κατάσταση του προσώπου.

Ωστόσο, υπάρχει και η άλλη όψη του νομίσματος, το αντιστάθμισμα αυτής της θλιβερής καταδίκης: είναι η αγάπη, οι ευτυχισμένες αναμνήσεις μιας άλλης εποχής για το ζευγάρι, που τους ακολουθούν ως το τέλος του έργου, έως τη στιγμή που αυτοί οι δύο αυτοκτονούν ενωμένοι, λυ-

τρωμένοι από τον εφιάλτη, αφήνοντας πίσω τους τα καπέλα, σημάδια του ανθρώπινου παραλογισμού.

Αξίζει να σημειωθεί εδώ το θέμα της ομοιότητας με την *κάθετη πόλωση* (*polarisation verticale*)⁵, όπως ονομάζει ο Paul Vernois στο βιβλίο του *La dynamique théâtrale d' Eugène Ionesco* τη χωρική γεωμετρική οπτική, τον κάθετο άξονα δηλαδή που χαρακτηρίζει τα θεατρικά του Ιονέσκο. Σύμφωνα με τη θεώρηση αυτή, τα δύο αντίθετα άκρα του άξονα, το ζενίθ και το ναδίρ θα λέγαμε, κατέχουν αντίστοιχα τα στοιχεία ΕΡΩΣ και ΘΑΝΑΤΟΣ, όπου ΕΡΩΣ ισοδυναμεί με τα αισθήματα απολύτρωσης του ανθρώπου, την αγάπη, την αίσθηση της ελαφρότητας και της χαράς, τις αναμνήσεις των παιδικών χρόνων, της αθωότητας, της ανεμελιάς κ.ο.κ. Αντίθετα, στο ναδίρ (ΘΑΝΑΤΟΣ) συναντώνται όλα τα ψυχοφθόρα συναισθήματα που κατατρύχουν τον άνθρωπο, οδηγώντας τον ενίοτε στην παράνοια, δηλαδή ο φόβος, οι εμμονές, οι ενοχές, τα άγχη κ.ο.κ. Εντοπίζεται και στα *Καπέλλα* η αντίθεση αυτή διαμέσου της αγάπης των δύο νέων που, για να ξεφύγουν από την αγωνία της κατάστασής τους, καταφεύγουν στη λυτρωτική φυγή μέσω του θανάτου.

Η αγωνία που διακατέχει τα δύο πρόσωπα του έργου, παράλληλα με τη μεταφυσική της προέλευση, αφορά το άτομο που έρχεται αντιμέτωπο με το απρόσωπο, ή μάλλον με το αμείλικτο πρόσωπο της κοινωνίας. Αποτελεί επιπλέον μια κραυγή κινδύνου του σύγχρονου ανθρώπου απέναντι στους εξαναγκασμούς που του επιβάλλονται από την κοινωνία του «εδώ και τώρα» ή ακόμα από την κοινωνία ενός «μελλοντικού εκεί», κοινωνία την οποία ο ίδιος έφτιαξε με τα χέρια του. Έτσι, το άτομο εμφανίζεται πλέον ως καρικατούρα, συνιστώντας προϊόν αποσύνθεσης ως συνέπεια του τραγικότερου πολέμου της ιστορίας, της σύγκρουσης ιδεολογιών και πολιτικών συμφερόντων και του εξευτελισμού της ανθρώπινης αξιοπρέπειας.

Στο σημείο αυτό ενδείκνυται να αναφερθούμε στην κοινωνική διάσταση του λογοτεχνικού σημείου, όπως αυτή αναπτύσσεται από τον Roland Barthes στο βιβλίο του *Η βαθμίδα μηδέν της γραφής* και διατυπώνεται με τη φράση: «Η γραφή είναι πράξη ιστορικής αλληλεγγύης». Η δήλωση αυτή του Barthes, μεταφερόμενη στην κατηγορία της σημειωτικής προσέγγισης, εδραιώνει την αντίληψη ότι το λογοτεχνικό και δη το θεατρικό έργο «προσαρμόζεται από τους συγκεκριμένους κάθε φορά παραλήπτες του, ώστε να πληροί πολλούς διαφορετικούς επικοινωνιακούς σκοπούς σε διαφορετικές ιστορικές ή ψυχολογικές περιστάσεις. Με άλλα λόγια, το θεατρικό κείμενο δεν είναι σταθερό και αναλλοίωτο από το χρόνο, καθώς τα διανοητικά και τα βιωματικά, όπως και τα αισθητικά σημεία που αυτό εμπεριέχει υπόκεινται στις δυνάμεις τριβής που ασκεί επ' αυτών η διαχρονικότητα, με αποτέλεσμα να αλλάζει το νόημά τους αισθητά, και το έργο να χρήζει ενεργοποίησης προκειμένου να ξαναβρεί τους “δικούς του” αναγνώστες / θεατές».⁶

Το μήνυμα του έργου, επομένως, δεν αφορά αποκλειστικά τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή από την οποία

αντλεί τη σημασία του, ούτε τη συγκεκριμένη εθνότητα που βρίσκεται υπό διωγμόν, αλλά το άτομο στην πληθυντική του σύλληψη και στην εκάστοτε κοινωνικο-ιδεολογική του έκφανση.

Ένα στοιχείο που αξίζει επιπλέον να υπογραμμιστεί στο έργο *Τα καπέλλα* αποτελεί είδος διακειμένου με την ιονεσκή, θα λέγαμε, τεχνική της *prolifération*, της αύξησης δηλαδή του όγκου ή του αριθμού των αντικειμένων επί σκηνής. Παρατηρούμε εδώ ότι η αναφορά στα καπέλα και στα είδη των καπέλων είναι συνεχής και αδιάκοπη, δεδομένου ότι οι εκφωνήσεις για τα καπέλα παραπέμπουν σε αναφορικές άλλων σημείων-συμβόλων, όπως προείπαμε. Στον Ιονέσκο το φαινόμενο αυτό επαναλαμβάνεται σε πολλά έργα του σηματοδοτώντας την πληθώρα ή τη διόγκωση των αντικειμένων, θεατρικό σημείο που αναπαριστά τη μετωνυμία των οχληρών εμμονών ή συναισθημάτων του φόβου και του άγχους, τα οποία προκαλούν ασφυξία στον άνθρωπο (Οι *Καρέκλες* που πολλαπλασιάζονται στο ομώνυμο έργο, το πτώμα που μεγαλώνει στον *Αμεδαίο*, τα έπιπλα που συσσωρεύονται στον *Καινούριο ενοικιαστή*, οι ρινόκεροι στον *Ρινόκερο* κ.ά.). Σημεία της ύλης που κατακυριεύει το ανθρωπινό πνεύμα, γίνονται αναπόσπαστα μέρη του θεατρικού προσώπου, συνιστώντας ταυτόχρονα τον χώρο προβολής ή, με άλλα λόγια, τον καθρέφτη της ανθρώπινης ψυχής.

Για ό,τι αφορά την πλοκή του *Μισού Βασιλιά*⁷: ο Άρης διατηρεί ένα μαγαζί που πουλά επιτραπέζια παιχνίδια. Είναι ένα πρόσωπο που χαρακτηρίζεται από σχολαστικότητα και αγάπη για την τάξη. Εντούτοις το κυρίαρχο συναίσθημα που τον «δομεί» θα λέγαμε είναι ο φόβος, ένας φόβος δίχως αιτία, δίχως προέλευση, ένας φόβος παράλογος. Τρία αινιγματικά πρόσωπα, τρεις επισκέπτες, ο Α', ο Β' και ο Γ', όπως περιγράφονται στις σκηνικές οδηγίες, εισβάλλουν στο μαγαζί του Άρη και στη συνέχεια οι επισκέψεις τους αυτές επαναλαμβάνονται σε τακτά χρονικά διαστήματα. Οι απροσδόκητοι και δυσάρεστοι επισκέπτες καταλήγουν να γίνουν αναπάντεχος εφιάλτης και έμμνη ιδέα για τον Άρη, ο οποίος συζητά το θέμα αυτό με τη φίλη του, Μίκα. Στη διάρκεια της συζήτησής τους αποκαλύπτεται ότι ο Άρης είναι Εβραίος, το δε πραγματικό του όνομα είναι Ααρών. Και ενώ ο Άρης-Ααρών, έχοντας τεμαχίσει στα δύο το πιόνι-βασιλιά από το φιλντισένιο σκάκι, προσπαθεί να διαφυλάξει πάση θυσία τα κομμάτια αυτά από κάθε εξωτερικό κίνδυνο, οι τρεις επισκέπτες, προοικονομώντας το τέλος του έργου, επαναλαμβάνουν εν είδει επικήδειου αινιγματικές φράσεις και απρόσωπες αγγελίες, καθόσον και οι ίδιοι είναι αινιγματικοί και απρόσωποι. Επίκεντρο των δηλώσεών τους είναι το πιόνι του τεμαχισμένου βασιλιά, το οποίο εν τούτοις εξελίσσεται σε μετωνυμία (υποδήλωση και συνδήλωση) του γένους των Ισραηλιτών και του δίχως πρόσωπο φόβου που καταδιώκει το γένος αυτό. Ο διάχυτος φόβος που διέπει το έργο προσλαμβάνει διαδοχικά πολλές μορφές, εκκινώντας από το μισό πιόνι του σκακιού έως τον βασιλιά του οποίου αναγγέλλε-

ται ο θάνατος και, ενώ στην αρχή είναι απρόσωπος και άρα πιο τρομακτικός «όλο με κοιτάν και όλο δεν με βλέπουν», «πρόσωπα που κρύβονται πίσω από τις εφημερίδες», στη συνέχεια γίνεται απτός, ορατός, τρισδιάστατος: «Ο βασιλεύς εδολοφονήθη». «Ο βασιλεύς ετεμαχίσθη».

Τα σημεία όπου *Ο μισός βασιλιάς* συνδιαλέγεται με το Θέατρο του Παραλόγου και, κατά κύριο λόγο, με τον Ιονέσκο είναι πολλά. Το διακείμενο με το Παράλογο διαπιστώνεται όχι μόνο από τη χρονική στιγμή κατά την οποία γράφτηκαν και τα δύο έργα άλλωστε του Μ. Κρίσπη – 1958, 1963, χρονολογίες που έπονται της δεκαετίας '50-'60, κατά την οποία δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε το Θέατρο του Παραλόγου – αλλά και από το σύνολο των σημειακών συστημάτων τόσο του κειμένου όσο και της παράστασης. Η γλώσσα του έργου βρίθκει από περιγραφικά συστήματα, μετωνυμίες και μεταφορές, από συνδηλωτικές και υποδηλωτικές ενδείξεις, από συμβολισμούς και γενικότερα από την εξαντικειμενικευμένη σκηνική υπόσταση των ιδεών και των μηνυμάτων που μεταφέρονται στο κοινό δια μέσου της παράστασης.

Τα ακέφαλα (μισά) πιόνια στο σκάκι σηματοδοτούν, υπό μορφή υποδηλωτικών ενδείξεων, το κατακερματισμένο κράτος του Ισραήλ συνεπεία του ολέθριου πολέμου, την τεμαχισμένη φυλή και την ακέφαλη πλέον γενιά των ανθρώπων που σαν πιόνια καρατομήθηκαν από το καταστροφικό χέρι ενός εχθρού-εξολοθρευτή. Ωστόσο, στο δυναμικό της μνήμης των επερχόμενων γενεών φυλάχθηκαν ως ιερά κειμήλια τα ψήγματα-φορείς της παράδοσης μιας φυλής, η οποία διατηρεί αλώβητη την πίστη στη θρησκεία της και στην εθνική της κληρονομιά. Τα αντικείμενα «δεικνύουν» επί σκηνής την εσωτερική ζωή και τις καταστάσεις των προσώπων, αναδεικνυόμενα τα ίδια σε εργαλεία που δομούν και στην ουσία οριοθετούν το θέατρο αυτό που οφείλουμε να κατατάξουμε με βεβαιότητα στην κατηγορία του θεάτρου της *avant-garde*, της νεωτερικότητας, του Παραλόγου. Άλλωστε, η απόδοση των δρωμένων γενικότερα στο θέατρο συναντά πρακτικής φύσης δυσκολίες και, κατά συνέπεια, τόσο τα δρώντα όσο και τα δρώμενα, οι λειτουργίες και οι ιδεολογικές προεκτάσεις τους που ενυπάρχουν δυνάμει στο κείμενο αναπαρίστανται ελλειπτικώς μέσω των προαναφερόμενων περιγραφικών συστημάτων.

Η γλώσσα του έργου, αν και δεν χαρακτηρίζεται από την ολική εξάρθρωση που υφίσταται η γλώσσα των πρώιμων έργων του Ιονέσκο – παρά μόνο σε ορισμένα σημεία, όπου υπενθυμίζει έντονα τη *Φαλακρή Τραγουδίστρια* – αποπνέει ένα είδος καταγγελίας, οι παρεμβάσεις της οποίας φορτίζονται ιδεολογικά. Μέσω της γλώσσας αναδύεται ένας πικρός σχολιασμός και μια αδιαμφισβήτητη προθετικότητα εκ μέρους του συγγραφέα, δηλαδή μια μεταγλώσσα που στην ουσία εκπηγάει από το ύφος του δημιουργού.

Στις βαθιές δομές του έργου παρατηρούμε επιπλέον ότι οι τρεις απειλητικοί επισκέπτες γίνονται η καθαυτή μετωνυμία του φόβου και της *μανίας καταδιώξεως*, όπως και του *συναισθήματος ενοχής*, στοιχείων που παραπέμπουν στη

Δίκη του Κάφκα, παράλληλα με το Θέατρο του Παραλόγου. Για ό,τι αφορά στο διακείμενο με τον Ιονέσκο, αυτό εμφανίζεται στον συσχετισμό του έργου με τον Δολοφόνο χωρίς αμοιβή (ο αινιγματικός Edouard και η φωτογραφία του συνταγματάρχη, μετωνυμίες-προάγγελοι του επικείμενου Κακού), με τη Φαλακρή τραγουδίστρια (επαναλήψεις, ασύνδετες προτάσεις, χρονικές ανακολουθίες, ταυτολογίες), καθώς και με τον Αμεδαίο, όπου συναντάμε τον «άλλο εαυτό», τον αλλοτριωμένο, τον «μισό εαυτό», καθόσον το πρόσωπο πλέον δεν προσδιορίζεται από το όνομά του, η δε ταυτότητά του καταργείται. Ο «μισός εαυτός» στο υπό εξέτασιν έργο είναι το σπασμένο πιόνι του σκακιού που όμως συνδέεται οντολογικά με το άλλο μισό φυλαγμένο πιόνι, το οποίο όπως τονίσαμε αποτελεί το αμιγές φρόνημα της φυλής απρόσβλητο από οποιαδήποτε εγκληματική επιβουλή, όντας η εξαντικειμενίκευση της αδιάσπαστης οργανικής ενότητας του έθνους των Εβραίων.

Ένα σημαντικό στοιχείο στο είδος του θεάτρου αυτού αποτελεί ο χρόνος που χάνει την ομοιογένειά του, η δε διάρκεια συνδέεται με την υποκειμενικότητα, καθώς παρόν και παρελθόν συγχέονται στην ακινησία της στιγμής. Θα μπορούσαμε, εξάλλου, να ισχυριστούμε ότι στο έργο *Μισός βασιλιάς* η προ-οικονομία ή πρό-ληψη που παρατηρείται στον λόγο των τριών επισκεπτών και που αφορά την αναγγελία της δολοφονίας του Άρη δεν είναι παρά το αποκύημα του παραληρήματος του προσώπου αυτού, όπως συνάγεται από τα λόγια της Μίκας: «είναι επειδή έχεις τρελαθεί και νομίζεις πως όλοι σε κυνηγάνε». Γίνεται φανερό ότι τα όνειρα, οι φαντασιώσεις και οι εφιάλτες αντιπροσωπεύουν υποκειμενικές καταστάσεις.

Ο χώρος επίσης εμφανίζεται ουδετεροποιημένος, δεδομένου ότι ελάχιστες σκηνικές ενδείξεις υπάρχουν, ο δε θεατής φαντάζεται το χωρικό σύστημα με αφορμή τον λογόχωρο του έργου, δηλαδή αυτόν που δίδεται μέσα στο λόγο των προσώπων.

Τέλος, η δόμηση της πλοκής συνδέεται με τη θεματική του έργου που από τη μια μεριά αναδύεται από τη διαχρονικότητα, από την άλλη όμως το υλικό δεδομένο της ιστορίας συγκεκριμενοποιείται μέσα από τις λεκτικές πράξεις των προσώπων στο πλαίσιο της ιστορικότητας, όπως προαναφέρθηκε, που δεν είναι άλλη από το γεγονός του Ολοκαυτώματος και της απορρέουσας εξ αυτού μνήμης.

Οι σκηνικές εικόνες των παραπάνω έργων του Κρίσπη στοιχειοθετούν επομένως το πρωταρχικό υλικό, με άλλα λόγια τα θεατροποιημένα σημαινόμενα, τα οποία είναι οπτικής υφής σημεία, καθώς οι εκφωνήσεις των προσώπων παράγουν εικόνες χώρου, όπως ήδη προείπαμε, αναφερόμενοι στα θεώμενα σημεία της παράστασης. Εντούτοις, οι εικόνες είναι «ανίσχυρες» να αποδώσουν την πραγματικότητα που αντικατοπτρίζεται σ' αυτές και τα γεγονότα που βίωσαν οι άνθρωποι εκείνοι: ο Didi-Huberman, εκκινώντας από την υπόθεση της Shoach, αναφέρει: «Να αποσπάσουμε μια εικόνα από αυτή την κόλαση; Αυτό θα ήταν αδύνατο [...] ιδι-

αίτερα δε αδύνατο, επειδή αυτό έμοιαζε να ξεπερνά κάθε απόπειρα καταχώρησης· να αποσπάσουμε μια εικόνα πάνω σ' αυτό παρόλα αυτά; Ναι. Θα έπρεπε οπωσδήποτε να δώσουμε μορφή στο αδιανόητο». Στο βιβλίο του *Images malgré tout*, ο Didi-Huberman εκφράζει την άποψη ότι «η αναφορική λειτουργία της εικόνας παραπέμπει σε πρόσωπα και καταστάσεις υπαρκτές, πραγματικές, αληθινές εντός του πολυδιάστατου φάσματος του επιστητού», ενώ η λειτουργία αυτή υφίσταται ερμηνευτικές επιστρωματώσεις. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, επικρατέστερη επιστρωμάτωση θεωρείται η φαντασία, δεδομένου ότι «μέσω των εικόνων η φαντασία διεγείρεται στο μυαλό του θεατή σε σχέση με τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως ώστε με τον τρόπο αυτό κατανοούμε και αξιολογούμε τον ρόλο των εικόνων αυτών εντός της ιστορικής τους διάστασης».⁸

Ανακεφαλαιώνοντας, διαπιστώνουμε ότι διαμέσου των εικόνων δηλαδή των νοητικών, των βιωματικών και των αισθητικών σημείων του θεάτρου του Κρίσπη προβάλλεται τόσο η διαχρονική όσο και η συγκεκριμένη ιστορική μνήμη της μεγαλύτερης γενοκτονίας που καταγράφηκε στη συλλογική συνείδηση της ανθρωπότητας. Κατά συνέπεια, συνάγουμε το συμπέρασμα ότι η ιστορική δράση μεταβάλλεται σε αναλύσιμο θεατρικό σημείο επειδή, όπως τονίζει η Anne Ubersfeld «δεν ιστορικοποιείται το θέατρο, αλλά αντίθετα θεατροποιείται η ιστορία».

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Ανακοίνωση που έγινε στο Β' Θεατρολογικό Συνέδριο του ΠΕΣΥΘ με τίτλο «Μετανάστες και πρόσφυγες στη σύγχρονη δραματουργία και τη σκηνική πράξη» (Αθήνα, Μάρτιος 2012). Ευχαριστούμε πολύ την κ. Ρένα Μόλχο (Ισραηλιτική Κοινότητα) για την ευγενική προσφορά των έργων του συγγραφέα.
- 2 Michel Corvin, *Le Théâtre Nouveau en France*, PUF/«Que sais-je?», Παρίσι 1987, 6η έκδ., σ. 9.
- 3 Αυτ.
- 4 Μάνθος Κρίσπη, *Τα καπέλλα*. Παίχτηκε στις 15 Ιανουαρίου 1960 στην Αθήνα, στο θέατρο Φωτοπούλου, από τη Δωδεκάτη Αυλαία, σε σκηνοθεσία Λυκούργου Καλλέργη. Στις 15 Μαΐου 1962 ανέβηκε στην Αμερική, στο Πανεπιστήμιο της Βοστόνης, σε μετάφραση και σκηνοθεσία Νάσου Αναγνωστόπουλου.
- 5 Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, Παρίσι 1972, σ. 57.
- 6 Μαρίκα Θωμαδάκη, *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Δόμος, Αθήνα 1993, σ. 58.
- 7 Μάνθος Κρίσπη, *Ο μισός βασιλιάς*. Το έργο παρουσιάστηκε τον Απρίλιο 1963 από το «Πειραματικό Θέατρο Τσέπης». Τον Νοέμβριο 1963 παίχτηκε στην Αμερική, στο Tufts Theatre του Πανεπιστημίου του Κέμπριτζ, σε μετάφραση και σκηνοθεσία Νάσου Αναγνωστόπουλου.
- 8 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Παρίσι 2003, σ. 11· από το βιβλίο της Χ. Σβαλίγκου, *Η ερμηνεία της εικόνας ως σημείου της οπτικής επικοινωνίας*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 80.