

Δήμητρα Κονδυλάκη

**Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ**

Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

ΑΘΗΝΑ 2015

Δήμητρα Κονδυλάκη, *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης: Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*

Πρώτη έκδοση, Ιούνιος 2015

Φωτογραφία εξωφύλλου:

“Life without tragedy” © Kostis Velonis (ιδιωτική συλλογή)

Σχεδιασμός βιβλίου: Περικλής Δουβίτσας

Τυπογραφική διόρθωση: Δημήτρης Αλεξάκης

ISBN: 978-960-504-142-7

© 2015 Δήμητρα Κονδυλάκη και Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80

τηλ.: 210 3639962 – fax: 210 3623093

e-mail: info@nnet.gr

www.nnet.gr

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1994-2014. Εκείνο που έρχεται στην επιφάνεια	9
• Προς τον πυρήνα της δραματικής φόρμας	13
• Από το περιθώριο στο επίκεντρο της θεατρικής ζωής	20
• Στερεότυπα γύρω από το θέατρο του Δημητριάδη	23
• Κατευθύνσεις ανάγνωσης	
I. Η έννοια της καταστροφής	27
II. Ιστορικότητα / Ελληνικότητα	29
III. Ολόκληρο / Ανολοκλήρωτο, Η παντοδυναμία του πόθου, Η προοπτική της γραφής	33
IV. Η δυνατότητα του αναπάντεχου	38
1995. Η δυσκολία και η παροδική ζάλη / Η πρώτη συζήτηση	43
2005. Η επιθυμία του κειμένου	61
2006. <i>Ομηριάδα</i>	67
2006. Ο ποιητής και η σκηνή. Η συνέντευξη της Ορλεάνης	69
2006. Η ουτοπία της ένωσης ( <i>Insenso</i> )	81
2007. Ένας νέος Έλληνας τραγικός	87
2010. Η άλλη όψη της γονιμότητας ( <i>Τόκος</i> )	93
2010. Η διάσταση του χάους. Μια συζήτηση για τον <i>Τόκο</i> : Ο Δημήτρης Δημητριάδης και ο Λευτέρης Βογιατζής μιλούν με την Δήμητρα Κονδυλάκη	99
2013. Έρως, Χρόνος, Νύχτα ( <i>Ο κυκλισμός του τετραγώνου</i> )	117
2013. Ο ηρωικός αγώνας της επανεκκίνησης ( <i>Ο κυκλισμός του τετραγώνου</i> )	125
2013. Άοπλο σήμερα ( <i>Πολιτισμός</i> )	127
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b>	
Θεατρική Εργογραφία (Ανέκδοτα & Δημοσιευμένα)	133
Παραστασιογραφία	139
Βιβλιογραφία για το θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη	148

1994-2014  
ΕΚΕΙΝΟ ΠΟΥ ΕΡΧΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑ

*Μόνο η εξαίρεση μας αποκαλύπτει αυτόν τον κανόνα  
του οποίου αποτελεί την αυθάδη και αναγκαία παρεκτροπή*

Maurice Blanchot

*Le Livre à venir*

Μετά από είκοσι χρόνια που έχουν μεσολαβήσει από την πρώτη γνωριμία μου με τον συγγραφέα Δημήτρη Δημητριάδη, από τότε που ως φοιτήτρια κατάφερα με όλη τη νεανική μου αφέλεια, την περιέργεια και το πάθος για τη λογοτεχνία να διεισδύσω στον γυάλινο πύργο ενός ακριβοθώρητου δημιουργού που δρούσε αθόρυβα στις παρυφές των ελληνικών γραμμμάτων, έως σήμερα που ο Δημητριάδης αναγνωρίζεται διεθνώς ως ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας, έχει έρθει νομίζω η στιγμή γι' αυτό το βιβλίο: ένα βιβλίο για τον θεατρικό Δημητριάδη που παρέμεινε για χρόνια στη σκιά του Δημητριάδη-μεταφραστή και συγγραφέα του *Πεθαίνω σαν χώρα*.

Η στιγμή είναι τώρα σε μια εποχή που η οικονομική και πολιτισμική κρίση βαθαίνει, μετατοπίζοντας τη θέση του θεάτρου από την περιφέρεια των αυτοαναφορικών, αισθητικών αναζητήσεων στο κέντρο της κοινωνικής σκηνής. Αυτή τη στιγμή, μετά από χρόνια αναζητήσεων, ο Δημητριάδης φαίνεται ότι έχει αποκρυσταλλώσει μια ξεκάθαρη δραματουργική ταυτότητα, δικαιώνοντας την επίμονη, σχεδόν εμμονική, σχέση του με τη θεατρική γραφή ως ιδανικό τρόπο «μορφοποίησης του ανθρώπινου δράματος»<sup>1</sup>. Ταυτόχρονα, η διαστροφή της πραγματικότητας από τις ανθρωπιστικές αξίες, που προσχηματικά τη στηρίζουν, αποδεικνύεται τέτοια, που οι θεατρικές της μεταφορές από την πένα ενός αιρετικού δημιουργού γίνονται πιο ανεκτές όσο ακραίες κι αν είναι. Αλλά η θεσμική αναγνώριση ενός έργου δυσάρεστου, που συνειδητά «αναλαμβάνει να μολυνθεί απ' τον έσχατο κίνδυνο»<sup>2</sup> για να εκθέσει την κοινότητα «στο θέαμα αυτού του έσχατου κινδύνου»<sup>3</sup>, κινδυνεύει να το

---

1. «Ο ποιητής και η σκηνή», συνέντευξη στην Εθνική Σκηνή της Ορλεάνης, 2006. Αναδημοσιεύεται εδώ, βλ. παρακάτω σ. 69.

2. «Το δράμα του σύμπαντος», μια γραπτή ομιλία για το θέατρο, στο: *Η εμπράγματη φαντασία. Μια πολύπλευρη συνεύρεση*, Ίνδικτος, 2007, σ. 92.

3. Στο ίδιο.

απενεργοποιήσει, να το εμφανίσει ως δεδομένο, ανατρεπτικό άλλοθι ενός αμετακίνητου συστήματος, μέρος του οποίου έρχεται να αποτελέσει μέσω του θεάματος ως πολιτιστικό προϊόν. Το έργο τείνει έτσι να παγιωθεί, να εδραιωθεί ως αντικείμενο επισύροντας αντίστοιχα θεωρήσεις που το καθιερώνουν, μνημειοποιώντας το – αποκόβοντάς το δηλαδή από τη ζωτική αγωνία που το γεννά. Σε μια τέτοια συνθήκη είναι αναγκαίο να ξαναφωτίσουμε τον πολιτισμό ως διαδικασία, τη δημιουργία ως ένα ρεύμα εν κινήσει και τα έργα ως σταθμούς μιας βασιανιστικής, ιλιγγιώδους και «αναστατωτικής» διαδρομής, μιας διαδρομής γεμάτης επιμονή, αμφισβήτηση και αυτοαμφισβήτηση, παλινδρομήσεις αλλά και ενθουσιασμό και συγκίνηση μπροστά σε νέες κατακτήσεις, πάνω απ' όλα όμως γεμάτης αβεβαιότητα και προσμονή για τον πραγματικό αποδέκτη που θα έρθει να αφομοιώσει και να γονιμοποιήσει το καλλιτεχνικό βλέμμα. Γιατί βαθύτερη επιθυμία κάθε έργου είναι να προσφερθεί.

Φέρνοντας λοιπόν στο φως τη σχέση συγγραφέα και αναγνώστη μέσα από τα κείμενα που ακολουθούν –τα οποία παρατίθενται χρονολογικά ακριβώς γι' αυτό–, φιλοδοξώ να στρέψω την προσοχή από το «Έργο» στη διαδικασία της δημιουργίας, από το «Όνομα» στην πορεία συγγραφέα και αναγνώστη προς το κομβικό σημείο συνάντησής τους, το κείμενο: Τόσο το θεατρικό όσο και το κριτικό κείμενο που γράφεται σε διάλογο μαζί του· εν προκειμένω, είτε εισηγήσεων σε διεθνείς συναντήσεις και άρθρων μου σε ξένα περιοδικά που εδώ επικαιροποιούνται και επανασχολιάζονται, είτε συνοδευτικών κειμένων στις πρώτες εκδόσεις έργων του με αφορμή την πρώτη παράστασή τους, της *Ομηριάδας*<sup>4</sup>, του *Insensò*<sup>5</sup>, του *Τόκου*<sup>6</sup>, του *Κυκλισμού του τετραγώνου*<sup>7</sup> και του *Πολιτισμού*<sup>8</sup>, που έχουν καθορίσει την πρόσληψη της δραματουργικής του ταυτότητας από το 2005 και μετά. Φυσικά, οι οπτικές που υιοθετούνται δεν αφορούν την παράσταση, είναι αμιγώς κειμενοκεντρικές και θίγουν ζητήματα ενδογενή της γραφής, με πρωταρχικό –εφόσον μιλάμε για έργα γραμμένα για τη σκηνή, παρότι διατηρούν τη λογοτεχνική τους αυτονομία– το δραματικό υπόστρωμα που καλεί τη σκηνική ερμηνεία διαπραστασιακά και διασκηνοθετικά. Εξάλλου όλα τα συνοδευτικά κείμενα γράφτηκαν ενόσω τα έργα που σχολιάζουν παρέμεναν ανέκδοτα στην ελληνική σκηνή, προτοιμάζοντας το παρθενικό ανέβασμά τους. Η σκηνική πρόσληψη των θεατρικών

4. Δ.Δ., *Ομηριάδα. Τρίπτυχο*, Ίνδικτος, 2007. Το κείμενο στο οποίο αναφέρομαι γράφτηκε στα γαλλικά και περιλήφθηκε στην ψηφιακή έκδοση της *Ομηριάδας* που είχε προηγηθεί: *Homériade*, Atelier Européen de la Traduction (Scène Nationale d'Orléans), 2006.

5. Δ.Δ., *Insensò. Όπερα*, Ίνδικτος, 2007 / Σαιξπηρικό, 2013.

6. Δ.Δ., *Τόκος*, βιβλίο-πρόγραμμα για την παράσταση της «Νέας Σκηνής» / Φεστιβάλ Αθηνών 2010.

7. Δ.Δ., *Ο κυκλισμός του τετραγώνου*, «Η γλώσσα του θεάτρου», Νεφέλη, 2013.

8. Δ.Δ., *Πολιτισμός*, «θέατρο», (.poema)εκδόσεις, 2013.

του Δημητριάδη μένει λοιπόν εκτός του πλαισίου αυτής της συλλογής που συνιστά μια πρώτη, οπωσδήποτε αποσπασματική, αλλά συνεκτική, ελπίζω, προσέγγιση της δραματοουργίας του από το 2005 έως σήμερα. Προσέγγιση μάλιστα τόσο θεωρητική όσο και βιωματική, αφού από ένα σημείο και μετά μπολιάζεται και από τη μεταφραστική μου σχέση μαζί του<sup>9</sup>.

Όπως η μετάφραση που έπαιξε σημαντικό ρόλο στο να αντιληφθώ πρακτικά την υλικότητα και τη σωματικότητα ως στοιχειώδεις παραμέτρους αυτής της γλώσσας, έτσι και οι συζητήσεις μας, «με το ίδιο πάντα έντονο ρεύμα, τα θέματα να συνωστίζονται και να μην εξαντλούνται ποτέ»<sup>10</sup>, μου πρόσφεραν ένα κλειδί εισόδου στην οραματική, απόλυτη αλλά ποτέ «εκ του ασφαλούς» σχέση του με τη

---

9. Η πρώτη μου πρακτική επαφή με το θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη ξεκίνησε κατά την επανανάγνωση της *Ομηριάδας* στο Ευρωπαϊκό Εργαστήρι Μετάφρασης και την αντιπαράβολή του γαλλικού και του ιταλικού κειμένου με το ελληνικό πρωτότυπο, σε συνεργασία με τη σκηνοθέτιδα Caterina Gozzi. Όταν αποφασίστηκε το τιμητικό αφιέρωμα στον συγγραφέα από το Θέατρο του Οντέον, καθώς τα περισσότερα θεατρικά του παρέμεναν ανέκδοτα, έπρεπε να συγκροτηθεί μια λίστα με εκείνα που θα προτεινόταν προς μετάφραση, μέσα από την οποία θα γινόταν η τελική επιλογή των έργων του αφιερώματος. Εκείνη την εποχή μόλις είχα διαβάσει ένα παράξενο, ιλιγγιώδες έργο, όπου αισθάνθηκα κάτι εντελώς καινούργιο στον τρόπο του χειρισμού του θέματος και της φόρμας. Του πρότεινα ένθερμα να το συμπεριλάβει στη «λίστα» των προτεινόμενων για μετάφραση έργων, παρότι εκείνος το θεωρούσε ανέτοιμο ακόμα. Με τη σειρά του με παρότρυνε να το μεταφράσω. Έτσι ανέλαβα τη μετάφραση του «ατελείωτου» αυτού έργου, για καλή μου τύχη σε συνεργασία με την Κλωντίν Γκαλεά, με την οποία, λόγω και της δικής της συγγένειας με αυτού του είδους τη γλώσσα, απολούσαμε την εμπειρία εξίσου. Και μάλιστα, καθώς το έργο ήταν ακόμη αδοκίμαστο στη σκηνή και σε επιμέρους σημεία μάς φαινόταν ότι χρειαζόταν επιπλέον επεξεργασία, προχωρήσαμε και σε νέες δραματοουργικές προτάσεις που υποβάλαμε στον συγγραφέα και εντάχθηκαν στην τελική έκδοση: Ήταν ο *Κυκλισμός του τετραγώνου*, που αποτέλεσε την κύρια παραγωγή του θεάτρου στο πλαίσιο του αφιερώματος. Στο ίδιο πλαίσιο μετέφρασα το έργο *Στροχάιμ* με τον Christophe Pellet και αργότερα, προς τα ελληνικά, ένα δοκιματικό κείμενο του Δημητριάδη, την *Ιστορική συνείδηση*. Για την εμπειρία της μετάφρασης προς τα γαλλικά των έργων του τιμητικού αφιερώματος στο Odéon βλ. «Témoignages de l'atelier de traduction D.Dimitriadis», στο: Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale: Edito Correspondance, n. 43, janvier 2009, όπου δημοσιεύονται τα σχετικά κείμενα των μεταφραστών της ομάδας (Μαρίας Ευσταθιάδη, Κλωντίν Γκαλεά, Christophe Pellet, Michel Volkovitch). Η εμπλοκή μου λοιπόν με τη μετάφραση του Δημητριάδη είχε αφετηρία τη δραματολογική μου ιδιότητα. Εξάλλου, λίγα χρόνια νωρίτερα, το 2005, η επανέκδοση του πρώτου του έργου, *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά*, είχε εγκαινιάσει τη θεατρική σειρά της Νεφέλης «Η γλώσσα του θεάτρου».

10. Αντιγράφω εδώ ένα σχόλιο του Δημήτρη Δημητριάδη στην έκδοση της πρώτης μας «πιο πρωτόγονης» συζήτησης που με εκφράζει εξίσου. «Η δυσκολία και η παροδική ζάλη», στο: *Η εμπράγματη φαντασία*, ό.π., σ. 260. Αναδημοσιεύεται παρακάτω.

θεατρική δημιουργία που εξελίσσεται χρόνο με τον χρόνο, έργο το έργο στα όρια της ανθρώπινης αντοχής. Η σκέψη του είναι γεμάτη αντιφάσεις, δύσκολα έως και ανέφικτα αιτήματα που υποβάλλει πρώτ' απ' όλα στον ίδιο τον εαυτό του κατά το πρότυπο της *Ανάθεσης*<sup>11</sup>: της ανάθεσης σ' έναν άνθρωπο ενός Θείου έργου. Αφενός «ενός έργου που δεν υπάρχει, δεν μπορεί να υπάρξει, είναι ένα απλήρωτο κενό, γιατί όλα σ' αυτό το έργο όπως σου ανατίθενται ξεκινούν απ' το μηδέν, οδεύουν προς το μηδέν και καταλήγουν στο μηδέν»<sup>12</sup>. Αφετέρου ενός έργου που «έχει μια γιγαντιαία ύπαρξη, συντίθεται από έναν τιτανικό πληθωρισμό νοήματος, από μια αβυθομέτρητη προοπτική υλικού και ουσίας, έτσι ώστε, και μόνον αριθμητικώς, το κάθε βιβλίο από τα παραδεδομένα χίλια βιβλία που το αποτελούν στη μορφή που σου έχει παραδοθεί αποτελείται κι αυτό από χίλια βιβλία και (...) ούτω καθεξής»<sup>13</sup>. Θείου λοιπόν με την έννοια του ανέφικτου, του μη πραγματοποιήσιμου, προς το οποίο όμως μόνο τείνοντας αντλεί την πιθανότητα να δημιουργήσει κάτι. Η *Ανάθεση* όπως την περιγράφει σ' αυτό το αληθινά προγραμματικό κείμενο συνιστά μεταφορά και της σχέσης του με το θέατρο. Παράδειγμα η χρονιά 2006: «Και μόνον αριθμητικώς» παρά τη σχεδόν απόλυτη σκηνική του απουσία –εκείνη τη χρονιά παίζεται μόνο η *Ομηριάδα*<sup>14</sup>– γράφει τα θεατρικά *Τόκος*, *Ο κυκλισμός του τετραγώνου*<sup>15</sup>, *Φαέθων*<sup>16</sup>, *Στροχάμι*<sup>17</sup>, *Όμηρος*<sup>18</sup> από τα δημοσιευμένα και έξι ακόμη ανέκδοτα έργα: *Τύχη*, *Οίκτος*, *Ψυχαγωγία*, *Αμάθεια*, *Η ανέγερση της παράνομης σωτηρίας*, *Χαιρώνεια*. Οι συζητήσεις αποτυπώνουν αυτόν τον οίστρο και ταυτόχρονα τις ιδεολογικές, δημιουργικές ζωηρές ζυμώσεις που συνοδεύαν αυτήν

11. Δ.Δ., *Η ανθρωπωδία. Η ανάθεση. Προίμιο σε μια χιλιετία*, Άγρα, 1986.

12. Στο ίδιο, σ. 63.

13. Στο ίδιο, σσ. 63-64.

14. *Ιθάκη*: εταιρεία «DameBlanche» – Θεσίον-Ένα θέατρο για τις τέχνες, σκηνοθεσία Σοφία Καρακάντζα, ερμηνεία Χρύσα Καψούλη & Λουτρά Παράδεισος (Μπέη Χαμάμ), Θεσσαλονίκη, *Οδυσσέας*: σκηνοθεσία Στέλιος Κρασσανάκης, ερμηνεία Αργύρης Ξάφης, *Ιθάκη*: ερμηνεία Χρύσα Καψούλη, *Όμηρος*: Ανάγνωση του ίδιου του συγγραφέα με συνοδεία του Τηλέμαχου Μούσα, Πύργος Μπαζαίου, Φεστιβάλ Νάξου.

15. Το έργο εκδόθηκε στα ελληνικά με αφορμή την παράστασή του στη Στέγη Γραμμάτων & Τεχνών σε σκηνοθεσία Δημήτρη Καραντζά. Η ίδια παράσταση μετακλήθηκε στο Φεστιβάλ της Αβινιόν το 2014.

16. Δ.Δ., *Φαέθων*, Σαιξπηρικό, 2013. Το έργο παρουσιάστηκε αρχικά σε μορφή αναλογίου σε σκηνοθεσία Αργυρώς Χιώτη στο αφιέρωμα της Στέγης Γραμμάτων & Τεχνών στον συγγραφέα (22 Οκτωβρίου 2013). Κατά τη σεζόν 2014-2015 ανέβηκε στο Θέατρο της Οδού Κυκλάδων σε σκηνοθεσία Δημήτρη Καραντζά.

17. Δ.Δ., *Στροχάμι*, Σαιξπηρικό, 2015. Παρουσιάστηκε τον Απρίλιο του 2015 στο Από Μηχανής Θέατρο, με τον Άκι Βλουτή, την Καρυοφυλλιά Καραμπέτη και την Αγγλαία Παππά, σε σκηνοθεσία Σταμάτη Φασουλή.

18. *Ομηριάδα*, ό.π.

την εν πολλοίς ακόμα τότε ανεπίδοτη προσπάθεια. Αυτό είναι και το νόημα της συμπερίληψής τους εδώ από την πρώτη (1995) έως την πιο πρόσφατη, με αφορμή την παράσταση του *Τόκου* (2010) με την πολύτιμη συμμετοχή του Λευτέρη Βογιατζή. Όλες τους διατηρούν ταυτόχρονα το ίχνος του αδιάλειπτου μέσα στο χρόνο διαλόγου μας και θίγουν κεντρικά ζητήματα του έργου του και της δραματουργικής διαδικασίας.

Έτσι η ανά χείρας σύνθεση μπορεί να διαβαστεί και ως μικρή συμβολή στον αναστοχασμό για τη μοίρα του σύγχρονου θεατρικού κειμένου, προεκτείνοντας ερωτήματα που μ' έχουν και παλαιότερα απασχολήσει<sup>19</sup>: Πώς εξελίσσεται σήμερα η δραματική φόρμα και μπορούμε ακόμη να μιλάμε γι' αυτήν ως είδος; Με ποιους όρους; Πώς απαντά το θέατρο στην πραγματικότητα; Ποια η έννοια του «ποιητικού», ποια του «πολιτικού» θεάτρου; Ως προς τι διαφοροποιείται το θεατρικό κείμενο από τη δραματοποιημένη λογοτεχνία; Και από την άλλη, ποιες οι δυνατότητες που προσφέρει στον σκηνοθέτη ένα αμιγώς θεατρικό κείμενο;

- Προς τον πυρήνα της δραματικής φόρμας

Τα παραπάνω ερωτήματα με αφορμή την περίπτωση του συγκεκριμένου δραματουργού αποκτούν ιδιάζουσα σημασία, εφόσον η επιμονή του Δημητριάδη στη «δραματική φόρμα» έχει θεωρηθεί από πολλούς μελετητές *αντινομική* με βάση τα αδιαμφισβήτητα «μετα-δραματικά» χαρακτηριστικά του, όπως η απόδοση πρωταγωνιστικού ρόλου στη γλώσσα, η αφηγηματικότητα, η διακειμενικότητα, η υπεροχή της κατάστασης έναντι της δράσης κ.ά. Έχει εκφραστεί η άποψη πως η στάση αυτή αποτελεί γνώρισμα μιας «διάθεσης απολογητικής (...) χαρακτηρίζοντας μόνο τον Δημητριάδη-διανοητή, που μάταια προσπαθεί να υποτάξει την πηγαίότητα της γραφής του σε κανονιστικές διατάξεις και αριστοτελικούς προσδιορισμούς»<sup>20</sup> – με

19. Ιδιαίτερα στη διατριβή της γράφουσας: Dimitra Kondylaki, *L'édition théâtrale en France et en Grèce durant les années 1980-2000: l'exemple des textes dramatiques contemporains*. Thèse de doctorat sous la dir. de Denis Guénoun. Université Paris IV, Littératures française et comparée, Paris, 2003 (Le «retour au texte» dans le théâtre des années 1980-2000) και στο άρθρο: “From Work to Text then where? Observations on French post-dramatic poetics from 1980 onwards.” (Από το «Έργο» στο «Κείμενο» – ύστερα όμως πού; Παρατηρήσεις για την ταυτότητα του μετα-δραματικού κειμένου με αφορμή τη γαλλική δραματουργία από το 1980 και μετά), Aristotle University of Thessaloniki: *Gamma / Γράμμα*, Journal of theory and criticism 17, “The Text Strikes Back: The Dynamics of Performativity”, 2009, σσ. 65-90.

20. Έλση Σακελλαρίδου, «Η αναθεώρηση των ειδολογικών ορίων. Το θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη», στο: Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστη-



κυριότερο, θα προσθέταμε, το αίτημα της κάθαρσης που επανέρχεται, φτάνοντας στο σημείο να καταδυναστεύει μεγάλο αριθμό έργων του, ένα αίτημα με ιστορικές και κοινωνικές διαστάσεις. Ωστόσο, η πορεία του Δημητριάδη στη σκηνή ειδικά τα τελευταία χρόνια, με αποκορύφωμα τον *Κυκλισμό του τετραγώνου*, που υλοποιήθηκε σκηνικά με τον πληρέστερο δυνατό τρόπο, συναντώντας δύο φορές το διεθνές κοινό σε διάστημα τεσσάρων χρόνων, φαίνεται πως επιβεβαιώνει το ενδιαφέρον του για το δράμα ως λογοτεχνικό είδος διαφοροποιούμενο από τα υπόλοιπα<sup>21</sup>. Όχι βέβαια στην αμιγή, «καθαροκεντρική» μορφή του που μπορεί να αποτελούσε πρότυπο και τροχοπέδη των πρώτων του έργων – εξάλλου εδώ ο συγγραφέας δεν κάνει άλλο παρά να σκηνοθετεί ακριβώς το αντίθετο: το ανέφικτο οποιουδήποτε τέλους, οποιασδήποτε κάθαρσης<sup>22</sup>. Αλλά ως νέο είδος προς επινόηση, απαλλαγμένο από περιγραφικότητες, λιτό, ελευθερωμένο από τη φυλακή των προκατασκευασμένων συμβολισμών και την ασφυκτικά υπερχειλίζουσα θεατρικότητα του «ολικού θεάτρου» που στοίχειωνε τα έργα του κατά τις δεκαετίες του 1980 και του 1990. Το νέο του θέατρο, αυτό που κατάφερε χάρη στην επαγγελματική επιθυμία των ανθρώπων της σκηνης να δραπετεύσει οριστικά από την εσωστρέφεια της τυπωμένης σελίδας – αναφερόμαστε στα έργα που γράφτηκαν από τη *Ζάλη των ζώων πριν την σφαγή*<sup>23</sup> (2000) και μετά–, είναι ένα θέατρο «ποιητικό» και «δραματικό» ταυτόχρονα, προσανατολισμένο στην «παραγωγή σκηνικών γεγονότων»<sup>24</sup> με

---

μίου Κρήτης, *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, επιμέλεια Αντώνης Γλυτζουρής & Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010, σ. 189.

21. Η θέση αυτή αναλύεται επίσης στο κεφάλαιο: 'Arguments for a Re-evaluation of the Dramatic in Expectation of a New Drama', στο: "From Work to Text then where? Observations on French post-dramatic poetics from 1980 onwards", *ό.π.*, σσ. 83-87.

22. Ο *Κυκλισμός* θεωρώ ότι «ορίζει ένα σημείο εξόδου από μια δραματουργία καθαροκεντρική στο θέατρο του Δ. Δημητριάδη» ως ένα από «τα πιο φωτεινά, τα πιο συμπλιωμένα του έργα με την ανθρώπινη κατάσταση», στο: «Η ελληνική θεατρική γραφή μετά την κρίση: Μπορούν το ποιητικό και το πολιτικό να συνδεθούν εκ νέου; Μια προσέγγιση με αφορμή θεατρικά κείμενα που εμφανίστηκαν μετά το 2010». Εισήγηση στο Συνέδριο «Σχέσεις Ελλάδας-Γαλλίας: το θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα». Διοργάνωση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών & Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδας, 8-10.05.2014. Υπό έκδοση στα Πρακτικά του Συνεδρίου.

23. Δ.Δ., *Η ζάλη των ζώων πριν την σφαγή*, Θέατρο του Νότου, 2000 / Ίνδικτος, 2008.

24. «Ο ποιητής και η σκηνή» (βλ. παρακάτω, σ. 69): «(...) Δεν περιορίζω την ποίηση μόνο στον λόγο. Αλλιώς έχουμε ένα θέατρο το οποίο δεν είναι δραματικό. Μπορεί να γίνει λυρικό, μπορεί να γίνει ελεγειακό, μπορεί να γίνει ακόμα και ένα ορατόριο, αλλά δεν είναι το δράμα, όπως το εννοώ. Για μένα ποιητικό θέατρο είναι ένα θέατρο που δημιουργεί σκηνικά γεγονότα».

υλικά τον διάλογο και τη δράση – όσο κι αν στερούνται λύσης. Ο δε διάλογος νοείται ως εργαλείο συν-ομιλίας διαφορετικών φωνών ακόμα και στο εσωτερικό του μονολόγου, γι' αυτό και στην κατεύθυνση αυτή πρέπει να συμπεριλάβουμε και το *Πεθαίνω σαν χώρα*<sup>25</sup> (1979) και την *Ανάθεση* (1986), όπως βέβαια και τους μονολόγους που συνειδητά γράφει για το θέατρο: της *Αθήης*<sup>26</sup>, της *Ομηριάδας*, το *Insenso*, τον *Ευαγγελισμό της Κασσάνδρας*<sup>27</sup> καθώς και τους *Τρωάς*, *Τρίδυμο*<sup>28</sup> και *Λυκάων*. *Περί πόθου απολογητικός*<sup>29</sup>. Όλα τα παραπάνω κείμενα είναι σύνθεση αφήγησης και απεύθυνσης. Συχνά όπως στην *Ομηριάδα*, στην *Τρωάδα* ή στον *Λυκάωνα* μπορεί να περιέχουν και στιχομυθίες στο εσωτερικό τους: λ.χ. *Είναι δικό μας / το σώμα μας / ρώτησε / Απάντησε / Όχι / και πάλι / όχι*<sup>30</sup>. Συστηματικά όμως το ομιλούν υποκείμενο απευθύνεται, υπάρχει «εγώ» αλλά υπάρχει και «εσύ» ή «εσείς» (η κοινότητα που ακούει και βλέπει). Η σιωπή του «εσύ» θεμελιώνει την υπερπαρουσία του εγώ: το ένα δεν υπάρχει χωρίς το άλλο, είναι αξεδιάλυτα, πυρηνικά δεμένα: «Σου αναθέτω αυτό το έργο»<sup>31</sup>, «Μισώ αυτή τη χώρα. Μου έφαγε τα σπλάχνα. Γράφω σ' εσένα γιατί μαζί ποθήσαμε να είναι γόνιμα αυτά τα σπλάχνα»<sup>32</sup>, «Είμαι ένας χαμένος. Ίσως βιάστηκα να σας το πω»<sup>33</sup>, «Μου δόθηκε όλη η μνήμη αλλά εγώ κρατώ μόνον εκείνο που θυμάμαι. Εκείνο που θέλω όλοι να θυμούνται. Να το θυμούνται από μένα. Να το θυμούνται σαν δικό τους. Σας το χαρίζω»<sup>34</sup>, «Γεμάτος ο κόσμος απ' αυτούς που δεν δέχονται ότι δεν δόθηκε σ' αυτούς. Τους αναγνωρίζετε;»<sup>35</sup>, «Τώρα αρχίζω. Ακούστε με»<sup>36</sup>, «Σας μιλώ από κει όπου δεν έπρεπε να είμαι»<sup>37</sup>, «Ω Φραντς // (...) Ο,ΤΙ ΒΑΕΠΩ Ο,ΤΙ ΑΓΓΙΖΩ ΑΠΟ ΣΕΝΑ ΜΕ ΠΟΝΑΕΙ»<sup>38</sup>, «Θα σας πω / Είμαι αυτή που λέει / Όχι για το τέρμα / (...) / Για το ξεκίνημα ναι / γι' αυτό θα

25. Δ.Δ., *Πεθαίνω σαν χώρα*, Λέσχη, 1979 / Άγρα, 1980 / Σαιξπηρικό, 2010.

26. Δ.Δ., *Αθήη και άλλοι τέσσερις μονόλογοι*, Άγρα, 2000.

27. Δ.Δ., *Ο Ευαγγελισμός της Κασσάνδρας*, Γεννητικό άγγελο, «Globe II», Σαιξπηρικό, 2012.

28. Δ.Δ., *Τρωάς, Τρίδυμο*, Νεφέλη, 2015.

29. Δ.Δ., *Λυκάων. Περί πόθου απολογητικός*, ανέκδοτο.

30. Στο ίδιο, σ. 9 του χειρογράφου.

31. *Η ανάθεση. Προοίμιο σε μια χιλιετία*, σ. 13.

32. *Πεθαίνω σαν χώρα*, σ. 42 (Σαιξπηρικό).

33. *Ήττα*, στο: *Αθήη και άλλοι τέσσερις μονόλογοι*, ό.π., σ. 12.

34. *Μνήμη*, ό.π., σ. 27.

35. *Τέχνη*, ό.π., σ. 49.

36. *Αθήη*, ό.π., σ. 59.

37. *Ομηριάδα*, ό.π., σ. 46 (2. Ιθάκη).

38. *Insenso*, ό.π., σ. 17 (Ίνδικτος).

σας πω»<sup>39</sup> «Σας μιλώ / όπως μιλάει μόνον ένας νεκρός»<sup>40</sup>, «Θα σας πω το όνομά μου / επειδή είμαι ο Έκτωρ / κι επειδή είμαι άντρας»<sup>41</sup>, «Στέκομαι εδώ σάς λέω το όνομά μου είμαι η Τρωάς»<sup>42</sup>.

Αντλώντας από την επείγουσα, οδυνηρή σωματικά σχεδόν, αναγκαιότητα της απεύθυνσης, που ορίζει το νόημα της ομιλίας έστω και αν ο αποδέκτης απουσιάζει, ο Δημητριάδης προχωρά στην αναζήτηση ενός, όσο το δυνατόν, πιο καθαρού δραματικού πυρήνα. Η αναγκαιότητα της απεύθυνσης τον κρατά, τον δεσμεύει και τον αφιερώνει στο θέατρο. Γι' αυτό και αρχή της θεατρικής γραφής του –κι επίσης πηγή ανεξάντλητη θεματολογικά και μορφολογικά– είναι το *Πεθαίνω σαν χώρα*<sup>43</sup> που δεν γράφτηκε βέβαια για τη σκηνή αλλά αποτελεί την πραγματική αφετηρία της δραματικής του καριέρας στην Ελλάδα.

Φυσικά, αναπολώντας πάντα το θαύμα της γέννησης «ενός ολόκληρου κόσμου από γεγονότα και πρόσωπα»<sup>44</sup> που του είχε χαρίσει το πρώτο του έργο, προσπάθησε κατά τη δεκαετία του 1980 και του 1990 να διαφοροποιηθεί από την αφηγηματική φόρμα με πιο παραδοσιακά, όπως ο ίδιος τα θεωρούσε, «δράματα». Στην πραγματικότητα, τα έργα εκείνα (από τη *Νέα εκκλησία του αίματος*<sup>45</sup> έως και την *Αρχή της ζωής*<sup>46</sup>) συγγένευαν περισσότερο με το μυθιστόρημα<sup>47</sup> –παρά την υπαρξη χαρακτήρων και διαλόγων– και λιγότερο με το δράμα: Όχι μόνο λόγω των παραληρηματικών σκηνικών οδηγιών τους, των επικών διαστάσεων και της

39. *Ο Ευαγγελισμός της Κασσάνδρας*, ό.π., σ. 10.

40. *Τρωάς. Τρίδυμο*, ό.π. (1. Πρίαμος).

41. Στο ίδιο (1. Έκτωρ).

42. Στο ίδιο (3. Τρωάς).

43. Ό.π. (βλ. σημ. 25) Ειδικά για τη θεατρικότητα και το σκηνικό γίγνεσθαι του παραπάνω αφηγήματος βλ. Chloé Lavalette, *Théâtralité(s) d'un récit tragique, Le devenir théâtral de Je meurs comme un pays de Dimitris Dimitriadis*. Dossier de recherche de Master 1 soutenu le 8 juillet 2011, sous la direction de Catherine Treilhou-Balaudé. Université Paris III – Sorbonne Nouvelle. Département Arts et Médias, Études théâtrales. Paris, 2011.

44. «Στα τέλη του '65–αρχές του '66 (...) είχα καταφέρει, μέσα σ' έναν αλησμόνητο ενθουσιασμό μπροστά σε κάτι που έμοιαζε με θαύμα και που δεν ήταν παρά η πηγαία ανάδυση ενός ολόκληρου κόσμου από γεγονότα και πρόσωπα τα οποία γεννούσα εγώ, να ολοκληρώσω γεμάτος ευδαιμονία το πρώτο θεατρικό μου έργο, *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά*», στο: Δ.Δ., *Τόκος*, ό.π., σσ. 216-217.

45. Δ.Δ., *Η νέα εκκλησία του αίματος*, Άγρα, 1983.

46. Δ.Δ., *Η αρχή της ζωής*, Άγρα, 1995. Η έκδοση περιλαμβάνει συζήτηση με τον Στέφανο Λαζαρίδη, σκηνοθέτη της πρώτης παράστασης του έργου στο Θέατρο Αμόρε.

47. Για τα χαρακτηριστικά της μεταδραματικής σύγκλισης θεάτρου και μυθιστορήματος βλ. αναλυτικά Michel Corvin, «Roman et théâtre», in: Michel Corvin (υπό τη διεύθυνσή του), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre (Εγκυκλοπαιδικό λεξικό του θεάτρου)*, τ. II, Larousse-Bordas, Paris, 1998, pp. 1416-1418.

ανοικονόμητης πλοκής τους, αλλά κυρίως λόγω της βαθύτερης υπερκάλυψης της διαφορετικότητας των φωνών από εκείνη του συγγραφέα, που δίδασκε και νομοθετούσε αδιάκριτα πίσω από καθεμιά τους ξεχωριστά. Ταυτόχρονα, τα έργα αυτά ήταν φορείς μιας αγωνιώδους, φρενήρους σχεδόν φροντίδας για την παράσταση μέσα στο ίδιο το κείμενο. Η προοδευτική απαλλαγή του Δημητριάδη ως δραματουργού από τον έλεγχο του μηχανισμού της σκηνης, η αφοσίωσή του στις λέξεις χωρίς ανταγωνισμό με τον σκηνοθέτη, η θαυμαστή πρωτεύικότητα της γραφής του όταν διοχετεύεται με πειστικότητα σε διαφορετικούς χαρακτήρες χωρίς να αφήνει να διαφανεί σ' αυτούς κανένα ίχνος του συγγραφικού εγώ, κι ακόμα η διαθεσιμότητά του να διορθώνει έως και να ξαναγράφει εξ ολοκλήρου τα κείμενά του<sup>48</sup> – η μετακίνησή του δηλαδή προς λειτουργίες του παραδοσιακού δραματοουργού προ της σύντηξης ρόλων δραματοουργού, ηθοποιού και σκηνοθέτη που φέρνει η κρίση της αναπαράστασης<sup>49</sup> – είναι που ανοίγουν τον δρόμο των κειμένων του προς την παράσταση, προς τη συνάντηση με το άλλο βλέμμα (του σκηνοθέτη-θεατή) και με το άλλο σώμα (του ηθοποιού)<sup>50</sup>.

48. Χαρακτηριστικό το παράδειγμα της *Ζάλης των ζώων πριν την σφαγή* που ξαναγράφτηκε από τον συγγραφέα τρεις φορές εν όψει της πρώτης παράστασής του στο Θέατρο του Νότου. Ο σκηνοθέτης, Γιάννης Χουβαρδάς, παρότι ενθουσιάστηκε με το έργο, πίστευε ότι στην πρώτη του μορφή δεν είχε ακόμη αποκαλύψει τον θεματικό του πλούτο σε όλη του την πληρότητα, κάτι που κινητοποίησε αλλεπάλληλες μεταγραφές του. Εντέλει κρατήθηκε μόνο η πρώτη.

49. Αυτή η διαθεσιμότητα του συγγραφέα εν όψει της παράστασης, προκειμένου το κείμενο να αντέξει στη σκηνική δοκιμασία, παραπέμπει στο παραδοσιακό πρότυπο της σχέσης δραματοουργού-σκηνοθέτη καθ' όλο τον 20ό αιώνα. Ο Τσέχωφ δεν αρνούταν τις τροποποιήσεις που επιβάλλονταν κατά τη διάρκεια των δοκιμών. Αυτό ακριβώς τον διαφοροποιούσε από τις μετριοτήτες κατά τον Στανισλάβσκι: «Συγκρίνοντας κανείς τη συμπεριφορά του Τσέχωφ μ' εκείνη άλλων θεατρικών συγγραφέων, δεν ξέρει με τι να απορήσει περισσότερο, με τη φοβερή σεμνότητα αυτού του μεγάλου συγγραφέα ή με την απεριόριστη σιγουριά που τρέφουν για τον εαυτό τους συγγραφείς πολύ λιγότερο σημαντικοί. Ένας από αυτούς τους συγγραφείς, στον οποίο είχα συστήσει να περικόψει σε κάποια σημεία έναν μονόλογο όλο μεγαλοστομία, ψεύτικο και στομφώδη, μου απάντησε σε τόνο πικρό και θιγμένο: – Εντάξει κόψτε, αλλά μην ξεχνάτε ότι θα χρειαστεί να λογοδοτήσετε απέναντι στην ιστορία! Ενώ ο Τσέχωφ, στον οποίο είχαμε ζητήσει να κόψει μια ολόκληρη σκηνή στο τέλος της Β' πράξης (του *Βυσινόκηπου*), δήλωσε απλώς, έστω κι αν ήταν φανερό πως τον στεναχωρούσε: Εννοείται, κόψτε το!». Απόσπασμα από τα *Απομνημονεύματα* του Στανισλάβσκι, στο: Anton Tchekhov, *La Cerisaie* (trad. André Markowicz et Françoise Morvan), Actes Sud «Babel», Paris 1992, σ. 176 (μτφρ. της γράφουσας).

50. Η προοδευτική αποδέσμευση του συγγραφέα από τον υλικό μηχανισμό της σκηνης στο εσωτερικό της θεατρικής αφήγησης (ατελείωτες σκηνικές οδηγίες, τοποθέτηση μιας σκηνης-χώρου αναπαράστασης στο κέντρο της δράσης, θέατρο μέσα στο θέατρο) παρατηρείται και από τη Λίλα Μαράκα: «Στα έργα του Δημήτρη Δημητριάδη παίζεται θέατρο. Αρχικά με την

Τούτο δεν σημαίνει καθόλου ένα λοξοκοίταγμα προς τα πίσω στην εποχή της κυριαρχίας του σκηνοθέτη. Αποτελεί, αντίθετα, την ευτυχή κατάληξη μιας υπερπροσπάθειας να ξαναδοθεί νόημα στο επί σκηνής σώμα μετά από δεκαετίες ανάλυσης είτε σε άναρθρους πειραματισμούς στη μετα-Μπέκετ εποχή είτε σε εύπεπτα, ηθογραφικά κείμενα, που αντλεί σαφώς τις καταβολές της από το «θάνατο του συγγραφέα» και από την παραδοχή της «ουσιαστικά λεκτικής συνθήκης της λογοτεχνίας»<sup>51</sup>. Αυτή η εξαντλητική προσπάθεια να επαναποδοθούν στο θέατρο «ποιητικές διαστάσεις»<sup>52</sup>, να ξαναποκτήσει ο θεατρικός λόγος τη χαμένη του ποιητική πυκνότητα, στο επίπεδο τόσο της σκέψης όσο και της φόρμας<sup>53</sup>, είναι ποτισμένη από το τελετουργικό θεατρικό σύμπαν του Ζενέ<sup>54</sup>, της αρχαίας τραγωδίας και του Σαίξπηρ που ο Δημητριάδης μεταφράζει καθ' όλη τη δεκαετία του 1970,

---

εκλογίκευση της παράστασης, αναπαράστασης, θεατρικής πρόβας, δρώμενου κ.ο.κ., που σιγά-σιγά, καθώς ο συγγραφέας αποκτάει άνεση στον χειρισμό των εκφραστικών του εργαλείων, εγκαταλείπεται, για να γίνει θέατρο χωρίς περιστροφές: τα πρόσωπα, χωρίς νατουραλιστικά στοιχεία, θεατρικοί ρόλοι, οι καταστάσεις, χωρίς προσχήματα, θεατρικές εικόνες και ο διάλογος, χωρίς τη δραματουργική του ιδιότητα της στιχομυθίας, απλώς λόγος», στο: Λίλα Μαράκα, «Η εισβολή της παράστασης στο δραματικό κείμενο: Δημήτρη Δημητριάδη, *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά*. Πρόταση θεατρικού έργου», Ανακοίνωση στο Επιστημονικό Συνέδριο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 26-29 Ιανουαρίου 2011, Πανεπιστήμιο Αθηνών (υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Συνεδρίου), σ. 1 του χειρογράφου.

51. Roland Barthes, «La Mort de l'auteur» («Ο θάνατος του συγγραφέα»), στο: *Essais Critiques IV. Le bruissement de la langue* (Κριτικά δοκίμια IV. Ο βόμβος της γλώσσας), Seuil, Paris, 1984, σ. 63. («la condition essentiellement verbale de la littérature»).

52. Βλ. «Η δυσκολία και η παροδική ζάλη», βλ. παρακάτω, σ. 43: «Πιστεύω ότι το θέατρο πρέπει αν όχι να ξαναγεννηθεί –γιατί ποτέ δεν είχε πεθάνει– να ξανακερδίσει σε μέγεθος, σε διαστάσεις, να γίνει μια τέχνη μεγάλη. Το θέατρο φτάνει σε εποχές που αδυνατίζει, γίνεται ένα πολύ κοινότροπο πράγμα. Και για να γίνει μεγάλη τέχνη πρέπει να αποκτήσει ένα άλλο ποιητικό μέγεθος».

53. «Δύο τεράστιες απουσίες, η απουσία του ποιητή και η απουσία του θεατή, στοιχειώνουν το σημερινό ελληνικό θέατρο, το οποίο, εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, δείχνει παραδομένο σε ένα μέλλον ασημαντότητας. Βυθισμένο στην ανυπαρξία σκέψης και στην αποτελματωμένη φόρμα, η οποία εδώ και χρόνια δεν δίνει και δεν αποδίδει τίποτα» («Ποιητές / Θεατές» (2001), στο: *Η εμπράγματη φαντασία*, ό.π., σ. 214).

54. Μια ενδιαφέρουσα αναφορά στα γνωρίσματα του «μετα-δραματικού» Δημητριάδη γίνεται στην ανακοίνωση της Λίνας Ρόζη, «Δημήτρης Δημητριάδης, Ζαν Ζενέ, Μπερνάρ-Μαρί Κολτές: Εκλεκτικές συγγένειες. Από τις θεατρικές τελετουργίες της δεκαετίας του 1960 στο θέατρο του λόγου της δεκαετίας του 1980: δημιουργικές ανταλλαγές ανάμεσα στο γαλλικό και το ελληνικό θέατρο μέσα από το έργο του Δημήτρη Δημητριάδη». Ανακοίνωση στο πλαίσιο του Συνεδρίου «Σχέσεις Ελλάδας-Γαλλίας: το θέατρο από το '60 μέχρι σήμερα», Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών & Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδας, 10.05.2014 (υπό έκδοση στα Πρακτικά του Συνεδρίου).

ταυτόχρονα με γάλλους συγγραφείς και θεωρητικούς της λογοτεχνίας που τον καθορίζουν: τον Ζωρζ Μπατάιγ και τον Μωρίς Μπλανσό. Την ίδια στιγμή, το δραματικό του εγχείρημα συγχρονίζεται με το ρεύμα της «επιστροφής στο κείμενο» και της ανάδυσης ενός νέου «θεάτρου λόγου» κατά τη δεκαετία του 1980, με εκπροσώπους συγγραφείς σαν τον Χάινερ Μύλλερ, τον Κολτές, τον Νοβαρινά, τον Ολιβιέ Πυ κ.ά. Γι' αυτό και στα αφιερώματα σε σπουδαίους ευρωπαίους δραματουργούς που θεσμοθετεί με την ανακήρυξή του στη διεύθυνση του Θεάτρου του Οντεόν, το 2009, ο τωρινός διευθυντής του Φεστιβάλ της Αβινιόν εντάσσει ανεπιφύλακτα, μαζί με τον Χάουαρντ Μπάρκερ, τον Δημητριάδη: σε αναζήτηση ενός ποιητικού θεάτρου και ο ίδιος, αναγνωρίζει αμέσως τη συγγένεια με το είδος της γλώσσας που ο Δημητριάδης υπηρετεί, και εκπλήσσεται βαθιά με το γεγονός ότι σχεδόν όλο του το δραματικό έργο παραμένει στην αφάνεια. Κυρίως όμως θεωρώ ότι σε μια εποχή μονομανίας με τον μονόλογο, εγκλωβισμού σχεδόν της σύγχρονης γαλλικής γραφής σ' ένα λεξιλαγνικό, γλωσσοκεντρικό ύφος, ο Πυ εκπλήσσεται με τη δυνατότητα αυτού του θεάτρου να διοχετεύει την ποίηση μέσα στην πλοκή και στον διάλογο, να επανεπινοεί χαρακτήρες που δεν είναι προσχηματικοί αλλά εξυπηρετούν πράγματι την παραγωγή σκηνικής δράσης. Η γλώσσα είναι εκ νέου στην υπηρεσία της δομής και του μύθου. Αυτό αναγνωρίζει ο Πυ, κι αυτό παραμένει δυστυχώς αναφομοιωτό από πολλούς «υποψιασμένους» δραματουργούς, έλληνες και ξένους, που αποδίδουν, σύμφωνα με το πρότυπο που επικρατεί στο σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο, πρωταγωνιστικό ρόλο στη γλώσσα, αδιαφορώντας για το πρόβλημα της πλοκής. Αλλά πέρα από την προστατευτική ένταξη σε ρεύματα και στιλ, όσο πρωτοποριακά κι αν είναι, δημιουργικά πιο γόνιμος είναι ο πειραματισμός με όλες τις φόρμες, ακόμα και τις πιο παρωχημένες – κάτι που ο Δημητριάδης δεν διστάζει καθόλου να κάνει παίζοντας ακόμα και με τον νατουραλισμό και την ηθογραφία σε κάποια έργα του, για να ξεγλιστρήσει αθόρυβα κατόπιν από καθεμιά από αυτές, στην αναζήτηση της μοναδικής στο ύφος και στο περιεχόμενο δικής του ελευθερίας. Εντέλει, προχωρώντας διαδοχικά, μέσω των νέων κειμένων του, σ' ένα αγώνα να πουν εκείνα το ανείπωτο, να καλύψουν εκείνα τις περιοχές που έχουν μείνει ανεξερεύνητες, ο Δημητριάδης οδηγείται σ' ένα νέο, αδιάγνωστο και για μας και για εκείνον υπερ-θεατρικό τοπίο – κατά την υπερ-λογοτεχνία, τη «λογοτεχνία στο επίπεδο της απόλυτης φιλοδοξίας, με την έννοια του υπέρτατου στόχου, να καταφέρει να γίνει ισάξια του σύμπαντος»<sup>55</sup> που ο ίδιος επικαλείται.

---

55. Βλ. παρακάτω «Ο ποιητής και η σκηνή», σ. 69: «Εξ ου και το έργο αυτό, για να ολοκληρωθεί ή για να προσπαθήσει να ολοκληρωθεί, απευθύνεται σε όλη την ανθρωπότητα. Πρέπει όλοι οι άνθρωποι, ατελείωτα, σε ολόκληρο το μέλλον, να γράφουν ατελείωτα βιβλία για να γεμίσουν την Ανθρωπωδία, η οποία αλλιώς δεν μπορεί να ολοκληρωθεί, αλλά και έτσι πάλι δεν ολοκληρώνεται».

Αντίστοιχα, το «υπερ-θέατρο», όπως μας ενθαρρύνει με τη σειρά μας να το σκεφτούμε, υπερβαίνει το τελειωμένο έργο και αγκαλιάζει το ρεύμα της ακατάπαυστης και ακατάβλητης παραγωγής νέων έργων που θα καταφέρουν να ενσωματώσουν όλο και περισσότερα στοιχεία του εξωτερικού και του εσωτερικού κόσμου, να φωτίσουν αλλιώς, να αποκαλύψουν περισσότερες και βαθύτερες διαστάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης.

Όμως το στίγμα της θεατρικής παραγωγής ενός συγγραφέα δεν είναι ορατό στο δικό του εργαστήρι, ούτε μετρίεται στην ποσότητα των χειρογράφων ή ακόμα και δημοσιευμένων έργων του. Το στίγμα αυτό αναδύεται και αποκτά τα χαρακτηριστικά του από αστάθμητους, πολλές φορές ακόμα και συγκυριακούς παράγοντες (θεσμικές προτεραιότητες, συναντήσεις με συγκεκριμένους καλλιτέχνες, ιστορική συγκυρία) που δημιουργούν τις συνθήκες της υλοποίησής του. Αλλά ακόμα κι έτσι, η ανάδειξη κάποιων έργων εις βάρος κάποιων άλλων δεν είναι τυχαία. Αντίθετα, πρέπει να αναγνωρίσουμε σ' αυτόν τον ιδιόμορφο μηχανισμό, με υπέρτατο ενορχηστρωτή τον χρόνο, τη δυνατότητα να εντοπίζει ό,τι πιο ενδιαφέρον στο σύνολο ενός ευρύτερου έργου με άξονα την εποχή και το αισθητικό σημείο στο οποίο βρίσκεται και να μας το προσφέρει ως άορατος υπερδραματοουργός, καλώντας μας να νιώσουμε τη δική μας ψυχική, συναισθηματική, ιδιωτική και συλλογική, αντιστοιχία μαζί του. Ενδεικτική αυτού του μηχανισμού είναι η σκηνική συνάντηση του Δημητριάδη με τον Λευτέρη Βογιατζή, που εκκρεμούσε κατά κάποιον τρόπο από τις αρχές του 1990 αλλά δεν ήρθε παρά το 2010, όταν ο συγγραφέας ομολογεί ότι έχει αφήσει πίσω εκείνο το θέατρο των «γιγαντιαίων διαστάσεων», «νιώθοντας όλο και περισσότερο την ανάγκη να είναι ανοιχτός, διαθέσιμος, όχι μόνο στη διάρκεια της γραφής και της προετοιμασίας αλλά και στο αποτέλεσμα»<sup>56</sup>.

- Από το περιθώριο στο επίκεντρο της θεατρικής ζωής

Αλλά πριν προχωρήσω, ας μου επιτραπεί να θυμίσω τα εξής:

Κατά τη δεκαετία του 1990 και έως τα μέσα περίπου του 2000, που άρχισε να επανανακαλύπτεται το θεατρικό έργο του στη Γαλλία –αρκετά χρόνια αργότερα από το ανέβασμα της πρώτης του «πρότασης θεατρικού έργου», της *Τιμής της ανταρσίας στην μαύρη αγορά*<sup>57</sup>, που είχε αφήσει εποχή το 1968 στη σκηνοθε-

56. Βλ. παρακάτω: «Η διάσταση του χάους. Μια συζήτηση για τον Τόκο: Ο Δημήτρης Δημητριάδης και ο Λευτέρης Βογιατζής μιλούν με την Δήμητρα Κονδυλάκη (31.05.2010)», σ. 99.

57. Δ.Δ., *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά*, Άκμων, 1981, επανέκδοση με αναλυτικό επίμετρο, «Η γλώσσα του θεάτρου», Νεφέλη, 2005.

σία του Patrice Chéreau-, ο Δημητριάδης θεωρούνταν ξεκάθαρα «περιθωριακή» περίπτωση δραματουργού στην ελληνική σκηνή, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα μια πολύ περιορισμένη κριτική και θεωρητική ενασχόληση με τη θεατρική πλευρά του. Και ας το παραδεχτούμε: αυτό δεν συνέβαινε μόνο λόγω της αμφισβήτησης «του κανόνα της ρεαλιστικής αισθητικής»<sup>58</sup> που επικρατούσε στην Ελλάδα, αλλά ακόμη περισσότερο λόγω του ομοφυλόφιλου ερωτισμού που τα έργα του τολμούν να εκθέσουν επί σκηνής. Ως εάν σ' αυτή την πλευρά να εξαντλούνταν το έργο του, ως εάν να συσκοτίζε κάθε άλλη όψη του. Αλλά σ' αυτό το θέμα θα αναφερθώ παρακάτω. Πάντως, η γαλλική αποδοχή άλλαξε ριζικά την πρόσληψη του «θεατρικού Δημητριάδη» και στην Ελλάδα.

Στην ανάδειξη του θεάτρου του στη Γαλλία πρέπει να επισημανθεί ο ρόλος του Ευρωπαϊκού Εργαστηρίου Μετάφρασης, χάρη στο οποίο άρχισαν να μεταφράζονται με αξιοσημείωτη συνέπεια και να γίνονται γνωστά και σε άλλες χώρες της Ευρώπης ανέκδοτα έως τότε θεατρικά του<sup>59</sup>, καθώς και του Διεθνούς Κέντρου Θεατρικής Μετάφρασης, Maison Antoine Vitez, με τη συνυποστήριξη του οποίου μεταφράστηκαν έξι ανέκδοτα θεατρικά του, στο πλαίσιο του τιμητικού αφιερώματος στο θέατρο του Odéon-Théâtre de l'Europe στο Παρίσι<sup>60</sup>. Αυτό το θεσμικό ενδιαφέρον δεν είναι τυχαίο, συμπίπτει αντίθετα με ένα αισθητικό ρεύμα επιστροφής στο κείμενο στο γαλλικό θέατρο (για το οποίο έκανα λόγο παραπάνω) που ισχυροποιείται από τα μέσα του 1980 και μετά. Ο Δημητριάδης ωφελείται κατά κάποιον τρόπο από αυτό το αυξημένο, και σε επίπεδο γαλλικής πολιτείας, ενδιαφέρον που απαντά σε ένα ζωηρό αίτημα αναζήτησης νέων συγγραφέων από την πλευρά της σκηνής. Έτσι, από το 2009, χρονιά που ανεβαίνει με μεγάλη επιτυχία στο Φεστιβάλ Αθηνών το *Πεθαίνω σαν χώρα* σε σκηνοθεσία του Μιχαήλ Μαρμαρινού, και ιδιαίτερα μετά το 2010, χρονιά του γαλλικού αφιερώματος με το παράλληλο ανέβασμα της *Ζάλης των ζώων πριν την σφαγή* (σε σκηνοθεσία Caterina Gozzi) και του *Κυκλισμού του τετραγώνου* (σε σκηνοθεσία Giorgio Barberio Corsetti) καθώς

58. Βλ. Α. Ρόζη, *ό.π.* (σημ. 54). Στο άρθρο αυτό, ο Δημητριάδης αντιμετωπίζεται ως όχημα μελέτης των σχέσεων «συγγένειας» της ελληνικής με τη γαλλική δραματουργία από το 1960 έως σήμερα, με απώτερο στόχο, όπως διατυπώνεται, «να φωτιστούν ορισμένες πτυχές στη δύσκολη πορεία των πρωτοποριακών δραματουργικών δοκιμών που βρέθηκαν στο περιθώριο (έμφαση της συγγραφέως) του κανόνα της ρεαλιστικής αισθητικής στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο», σ. 1 του χειρογράφου.

59. *Ομηριάδα* σε εννέα γλώσσες, *Λήθη και Ο γύρος του κόμπου* στα ισπανικά, *Διαδικασίες διακανονισμού διαφορών* στα πορτογαλικά και στα ρουμάνικα κ.ά.

60. *Η αρχή της ζωής* (μτφρ. Maria Efstathiadi & Eric da Silva), *Insenso* (μτφρ. Constantin Bobas & Robert Davreux), *Φαέθων & Χρύσιππος* (μτφρ. Michel Volkovitch), *Ο κυκλισμός του τετραγώνου* (μτφρ. Dimitra Kondylaki & Claudine Galea), *Στροχάιμ* (μτφρ. Dimitra Kondylaki & Christophe Pellet).