

ΓΕΩΡΓΙΑ ΛΑΔΟΓΙΑΝΝΗ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ
ΜΙΑ ΠΕΡΙΔΙΑΒΑΣΗ ΚΑΙ ΜΙΑ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΤΡΙΠΤΥΧΟΥ
Ο ΔΕΙΠΝΟΣ

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης γεννήθηκε στο νησί της Νάξου το 1921. Η βιογραφία του σε πολλά σημεία της τέμνεται με την κοινωνική και την εθνική ιστορία. Από το 1934 η πολυμελής οικογένεια — ο Ιάκωβος ήταν το έκτο από τα εννιά παιδιά — αναγκάζεται να εγκατασταθεί στην Αθήνα και ο Ιάκωβος φοιτά σε νυχτερινή τεχνική σχολή, ώστε την ημέρα να μπορεί να βγάζει το μεροκάματο. Από το 1943 και ως την απελευθέρωση είναι έγκλειστος στο γνωστό Μαουτχάουζεν των ναζί, στο στρατόπεδο της εξόντωσης. Είναι από τους επιζήσαντες και γι' αυτό άνθρωπος βαθιάς σοφίας και μεγάλης ευαισθησίας. Από το 1950 και μέχρι σήμερα η συγγραφική του δράση (δράμα, σενάριο, μυθιστόρημα, μελοποιημένη ποίηση) συνεχίζεται με αμείωτο ρυθμό και ισχυρή τη φλόγα τη δημιουργίας. Σήμερα, είναι για την Ελλάδα ο κλασικός της δραματουργίας του 20ού αιώνα. Στη σκηνή έχει ανέβει περισσότερο από οποιονδήποτε δραματουργό και στην κριτική θεωρία έχει εξασφαλίσει τις πιό πολλές και σημαντικές μελέτες¹. Οι τιμητικές διακρίσεις που του έχουν γίνει, από πνευματικούς και άλλους φορείς πολιτισμού, είναι μια επιβεβαίωση της αξίας και της απήγησης του έργου του στον άνθρωπο της εποχής μας.

Ο Καμπανέλλης ανήκει στους δημιουργούς που με το έργο τους σφραγίζουν τον καλλιτεχνικό πολιτισμό της Ελλάδος του 20ού αιώνα. Είναι ο γενάρχης του μεταπολεμικού θεάτρου. Δίνει στο δραματικό έργο το κύρος που είχε η ποίηση με το έργο του Καβάφη, του Σεφέρη, του Ρίτσου, του Ελύτη. Δημιουργεί το ποιοτικό πρότυπο στο δράμα που το ακολουθεί ολόκληρη γενιά δραματουργών: Μιχαρίτα Λυμπεράκη, Λούλα Αναγνωστάκη, Δημήτρης Κεχαΐδης, Γιώργος Αρμένης, Μήτσος Ευθυμιάδης, Παύλος Μάτεσις, Μάριος Ποντίκας, Γιώργος Σκούρτης, Βασίλης Ζιώγας, Κώστας Μουρσε-

1. Πολύ καλή βοήθεια πάνω σε αυτό μας προσφέρει η καταγραφή στο: Γ.Π. Πεφάνης, *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*. Κέδρος, Αθήνα 2000, σσ. 19-33.



λάς, Στρατής Καρράς είναι ορισμένοι από τους συγγραφείς που φέρνουν νέα πνοή στο θέατρο.

Η δεκαετία του 1950, εποχή που ξεκινάει ο Καμπανέλλης, είναι πολιτικά δύσκολη αλλά καλλιτεχνικά πλούσια. Αναδεικνύει μεγάλες προσωπικότητες με πρωτοποριακό έργο: Μάνος Χατζηδάκης και Μίκης Θεοδωράκης στη μουσική, Κάρολος Κούν και το «Θέατρο Τέχνης» στη σκηνοθεσία και την υποκριτική, ο ποιητής Νίκος Γκάτσος στη θεατρική μετάφραση, Νίκος Κούνδουρος στον κινηματογράφο, Γιάννης Τσαρούχης στη ζωγραφική και τη σκηνογραφία. Αυτά για να μείνουμε στις πιο χαρακτηριστικές και τις πιο γνωστές περιπτώσεις καλλιτεχνών που έβγαλαν την Ελλάδα στη διεθνή σκηνή. Να σημειώσουμε ότι η Ελλάδα μόλις έβγαινε από τον πόλεμο και τον εμφύλιο και ζούσε στα «πέτρινα χρόνια» του αυταρχισμού και του ρεβανσισμού των νικητών του εμφυλίου. Η δημιουργική εξόρμηση των καλλιτεχνών μοιάζει να είναι η αντίδραση στην καταπίεση και τις διώξεις. Είναι θα λέγαμε η αντίσταση που μετέτρεπε την πολιτική ήττα σε ηθική νίκη.

Θύμα του πολέμου είναι και ο Καμπανέλλης· ερχόταν ως ζωντανή μαρτυρία από τη θηριωδία του Μαουτχάουζεν. Η εμπειρία αυτή χαρακτήριζε βαθιά και ανεξίτηλα στην τέχνη του. Από το βάθος των έργων του νιώθουμε τη ματιά του ανθρώπου του στρατοπέδου, που παρακολουθεί τα χιλιάδες πρόσωπα, γιατί, όπως στο στρατόπεδο, ο δραματικός του τόπος είναι πυκνοκατοικημένος. Το στρατόπεδο είναι πάντα παρόν, πίσω από πολλά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της δραματουργίας του. Είναι παρόν κυρίως στον τύπο του καμπανελλικού δράματος, που «σπουδάζει» τον άνθρωπο. Ο Καμπανέλλης ψάχνει την άβυσσο που κρύβει ο άνθρωπος μέσα του· ο πόλεμος και το στρατόπεδο είχαν δείξει τις καταστροφικές της δυνάμεις. Γι' αυτό και ο Καμπανέλλης γίνεται οικουμενικός, γιατί στοχάζεται το σύγχρονο άνθρωπο, πέρα από εθνικά σύνορα.

Μελετώντας τον άνθρωπο της εποχής μας η έρευνά του επεκτείνεται προς τις πηγές που διαμόρφωσαν τον ψυχισμό του και εξηγούν τη συμπεριφορά του. Ο Καμπανέλλης ρίχνει ρίζες βαθιές στην παράδοση, αφομοιώνει τη νεοελληνική εμπειρία². Μας το δείχνει ο τρόπος που «διαβάζει» την ιστορία· την βλέπει ως «μοίρα» (ειμαρμένη), με τον ίδιο τρόπο που είδε τη ζωή το αρχαίο δράμα. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι οι δεσμοί του θεάτρου του με το αρχαίο δράμα είναι δεσμοί μιας τηρουμένων των αναλογιών κοινής οντολογίας· θα μπορούσαμε ίσως να το θεωρήσουμε ως τη σύγχρονη εκδοχή εκείνου του δράματος.

2. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Το στημόνι και το υφάδι στο έργο του Καμπανέλλη», στο: Ι. Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*. Καστανιώτης, 1990, σσ. 199-204.



Η παρουσία της ελληνικής αρχαιότητας εξάλλου στο έργο του είναι και σημαντική και σοβαρή ποσοτικά. Ο Καμπανέλλης στοχάζεται τη ζωή μας μέσα από συμβολικά πρόσωπα και μύθους της αρχαιότητας. «Συνομιλεί» με τους αρχαίους σαν ένας απόγονος μεγάλης οικογένειας, που ζητά τη βοήθεια των νεκρών προγόνων του στα δύσκολα της ζωής τους φαντάζεται πώς θα συμπεριφέρονταν και πώς θα ενεργούσαν αν ζούσαν στην εποχή μας είτε αντιμετώπιζαν τα ίδια προβλήματα είτε είχαν μπροστά τους τις συνέπειες εκείνων ή είχαν τα δικά μας, τα σύγχρονα προβλήματα. Ο νέος δραματικός κόσμος, που βγαίνει από αυτή τη «συνομιλία», επαναλαμβάνει παλιά λάθη που δεν διορθώνονται ούτε στη «δεύτερη» ευκαιρία του ήρωα ή παθήματα που δεν γίνονται μαθήματα αλλά και ούτε είναι αρκετά για να αλλάξουν την τραγική μοίρα.

Από τη στόφα των τραγικών ηρώων είναι φτιαγμένοι σχεδόν όλοι οι ήρωες του Καμπανέλλη. Οι ήρωες, μυθικοί ή σύγχρονοι, είναι θύματα τραγικής ειρωνείας, γιατί πληρώνουν για δικές τους πράξεις· δρουν χωρίς να έχουν συνειδητοποιήσει την αυτοπαγίδευσή τους και τη μοιραία τροχιά των πράξεών τους. Σε τέτοιες ώρες ο δραματουργός τους βλέπει σαν αστείες φιγούρες την ώρα που αγωνίζονται να κερδίσουν ό,τι τους έχει ήδη καταστρέψει. Η ειρωνεία είναι κατάσταση και ειμαρμένη στους ήρωες του Καμπανέλλη. Είναι το μάθημα που παίρνει από το «διάλογό» του με τον αρχαίο μύθο και αυτή η προσωπική του «ανάγνωση» κάνει να ξεχωρίζει η δική του συμβολή, ανάμεσα σε πολλές άλλες προσεγγίσεις στο παγκόσμιο θέατρο. Ο Καμπανέλλης στο διάλογο αυτό φαίνεται περισσότερο να ακολουθεί έναν ελληνικό κανόνα του μύθου, όπως έχει προκύψει από τις «αναγνώσεις» κυρίως της ποίησης, με τον Καβάφη, το Σεφέρη και το Ρίτσο, που συνδέουν με τρόπο φυσικό τον μυθικό με το σημερινό κόσμο.

Τον καθοριστικό ρόλο που παίζει στο θεατρό του ο αρχαίος μύθος τον υπογραμμίζει ο ίδιος ο Καμπανέλλης μιλώντας για το έργο του³. «Μοιραίο» αναδεικνύεται το πρόσωπο του ομηρικού Οδυσσέα στη δραματουργία του. Είναι ο πρώτος θεατρικός του χαρακτήρας (Οδυσσέα γύρισε σπίτι, γύρω στα 1950 με 1952). Θα συνεχίσει κάτω από προσωπεία, κρυμμένος μέσα σε άλλους ήρωες, σε όλη τη δραματουργική πορεία και θα ξαναβγεί σε πρώτο πλάνο στην *Τελευταία πράξη* (1997). Ενδιάμεσα, οι ήρωες δεν χάνουν το δεσμό με τον αρχαίο τους πρόγονο. Κάτω από διάφορα ονόματα και διαφορετικό περιβάλλον δράσης έχουμε ήρωες με στόφα ομηρική και μοίρα επική —«πολύτροπους» και «πολύπλαγχθους»—, γιατί κουβαλούν τα φορτία της μεγάλης, της συλλογικής ιστορίας μέσα στη δική τους, την προσωπική ζωή.

3. Ι. Καμπανέλλης, *Από σκηνής και από πλατείας*. Καστανιώτης, 1990, σ. 41.



Στοιχεία από τον Οδυσσέα έχει ο Ιορδάνης στην *Αυλή των θαυμάτων*, που μοιάζει να παίρνει ρόλο Κορυφαίου σε Χορό ξεριζωμένων ανθρώπων—ξεριζωμένων από τόπους, σπίτια, ζωή, οράματα—αλλά και ο Οικοδεσπότης στον *Αόρατο θίασο* (1988), ή ο Ποριώτης στο *Ο δρόμος περνά από μέσα* (1990) και ο ήρωας στο *Μια συνάντηση κάπου αλλού* (1997). Η ατομικότητά τους είναι πολυπρισματική· κάθε ήρωας-Οδυσσέας είναι μια σύνοψη από μικρότερες οδύσσειες, καθώς αντανακλά στιγμές άλλων εγκιβωτισμένων εγώ, σαν να συμπυκνώνει μικρότερες βιογραφίες και βιοθεωρήσεις⁴. Ο Οδυσσέας επανέρχεται στην *Τελευταία πράξη* ως καθαρό σύμβολο. Δεν υπάρχει μέσα στο έργο η (φυσική) σκηνική του παρουσία· είναι μόνο ενέργεια που βάζει τον (δραματικό) κόσμο μπροστά σε διπλές θεάσεις, προικίζει τον άνθρωπο με το χάρισμα του θεάτρου να βλέπει ταυτόχρονα τις δύο όψεις, τα πρόσωπα και τα προσωπεία τους. Γίνεται έτσι ένα «δοκίμιο» αυτο-αναπαράστασης και θεάτρου μέσα στο θέατρο. Είναι, παράλληλα, ο Οδυσσέας της παραμυθίας, που έχει κάνει τους απολογισμούς του, του «πολύπλαγχθου» βίου του και έρχεται να μεταδώσει ένα «μέγιστο μάθημα» στον άνθρωπο, την ανάγκη να γίνουν ουσιαστικοί οι δεσμοί και να υπάρξουν σχέσεις βαθιάς κατανόησης ανάμεσα στους ανθρώπους.

Ένα διαφορετικό θέμα από την δραματουργική εκτύλιξη που συζητούμε, με βάση τον εσωτερικό ιστό που υφαίνει η persona του Οδυσσέα, έχει να κάνει με τη σκηνική καθιέρωση του Καμπανέλλη. Αυτή δεν ξεκινά με τα αρχαιόθεμα έργα του, αλλά με έργα που ταίριαζαν στο κλίμα που είχε διαμορφώσει ο αμερικάνικος ρεαλισμός του Τεννασσή Ουίλλιαμς και του Άρθουρ Μίλλερ με τις παραστάσεις του «Θεάτρου Τέχνης» του Κάρολου Κουν. Ο Καμπανέλλης ξεκινάει μαθητεύοντας στη σκηνή του θεάτρου, ειδικά του θεάτρου του Κουν. Η σχέση με το θέατρο ανοίγει τις προσωπικές του κρύπτες δημιουργίας. Το ρεπερτόριο και το θεατρικό κλίμα ενός θεάτρου της πρωτοπορίας, όπως ήταν το Θέατρο Τέχνης, δεν τον αφήνει αδιάφορο. Η πρώτη παρουσία του στη σκηνή αρχίζει ποιητικά, με το *Χορό πάνω στα στάχια* (Θίασος Πρόζας, 1950), που έδειχνε το νέο δραματουργό να ζητάει τους μεσογειακούς του δεσμούς και να βρίσκει την ποιητική του συγγένεια στο *Ματωμένο γάμο* του Λόρκα. Η καθιέρωση όμως έρχεται με την *Αυλή των Θαυμάτων* (Θέατρο Τέχνης, 1957-1958), το έργο που έγινε σύμβολο, που δείχνει τη μοίρα του κατατρεγμένου και οιονεί πρόσφυγα Νεοέλληνα, αυτού που ονειρεύεται ότι η ζωή του θα αλλάξει, που προσδοκά να γίνει καλύ-

4. Β. Πούχγερ, «Τα πολλαπλά εγώ του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Ο εσωτερικός διάλογος των ηλικιών στο έργο *Μια συνάντηση κάπου αλλού*...», στο: *Είδαλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*. Νεφέλη, Αθήνα 2000, σσ. 127-142.



τερη και πάντα τον βρίσκουν τα χειρότερα. Μέσα σε αυτή τη συντριβή μένει κάτι. Είναι η συντροφικότητα έστω και στον πόνο. Γιαυτό στον πολυπρόσωπο δραματικό κόσμο της *Αυλής*, αλλά και άλλων έργων του Καμπανέλλη, ο χώρος είναι στενός και οι τύχες των ανθρώπων συγκρούονται τραγικά, όμως νιώθουν κάτι κοινό, πως δεν τους ξεχωρίζει ο πόνος αλλά ούτε και η ελπίδα.

Σε σχέση με το συμβολικό πρόσωπο του Οδυσσέα στη δραματουργική περιπέτεια του Καμπανέλλη, η *Αυλή* ήταν μια «στάση» του στην πολιτεία, μια προσγείωση από την ποιητικότητα του Χορού πάνω στα στάχια στην καθημερινότητά της. Ίσως και μια αναγκαία προσαρμογή μετά την επιστροφή στην «Ιθάκη» από το στρατόπεδο (Μαουτχάουζεν-Τροία). Με την *Αυλή* ο χώρος παίρνει προτεραιότητα στο δράμα του Καμπανέλλη⁵. Η «πολιτεία» και οι χώροι της (η αυλή, ο δρόμος, το καφενείο, η ταβέρνα, το διαμέρισμα) είναι αντικείμενο σπουδής, τα βλέπει σαν ένα πλέγμα από συμπεριφορές, είναι τόποι που φιλοξενούν έντονα καθορισμένες σχέσεις, αντιδράσεις, συναισθήματα· ο χώρος είναι ξέχειλος από ιστορία, από τη δράση του ανθρώπου. Έτσι η αυλή-πολιτεία μεγαλώνει και φτάνει τα όρια της γης, χώρου του κάθε ανθρώπου.

Η *Αυλή* σήμανε την τάση του νεορεαλισμού στο θέατρο, άνοιγε το δρόμο στο θεατρικό νεοθητογραφισμό, που μελετούσε την καθημερινότητα του μικροαστού στην πόλη, από την άποψη της σταδιακής εκφυλιστικής μεταμόρφωσης μέσα από τη βίαιη αστικοποίησή του. Η κριτική του Καμπανέλλη παίρνει τη μορφή της σάτιρας. Η ματιά του στη ζωή που ξετυλιγόταν γύρω του συνοδευόταν από ένα πικρό μειδίαμα. Έβγαζε στο φώς τις πληγές της κοινωνίας και τις παραμορφώσεις που είχαν υποστεί οι σχέσεις των ανθρώπων. Συχνά, ο κόσμος βρίσκεται σε αταξία σε σύγχυση, ανατροπή και παραδοξότητα. Στο *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* (γραμμένο γύρω στα 1950 με 1952) γίνεται πόλεμος παρ' ότι δεν διακυβεύεται καμιά πατρίδα αλλά οι επενδύσεις στον τουρισμό των αρχαίων Ροδίων. Όταν ηττώνται οι Ρόδιοι πάλι δεν κινδυνεύουν οι επενδύσεις, γιατί τις προστατεύουν οι «νικητές» Μακεδόνες, που με τη σειρά τους έχουν κατακτηθεί από τη δίψα του κέρδους. Παρόμοια, στο *Μια κωμωδία* (2002) ο Άδης είναι το νέο πεδίο όπου επεκτείνει τη δράση του το τουριστικό κεφάλαιο, ενώ στο *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες* (1994), όπου έχουμε μία προσαρμογή σε νέους στόχους του πιραντελλικού

5. Γ. Λαδογιάννη, «Πλατεία/αυλή. Η λειτουργία του δραματικού χώρου στη δραματουργία του 20ού αιώνα». στον τόμο: *Φιλοσοφία, Επιστήμες, Πολιτική. Συγκομιδή προς τιμήν του Ομότιμου Καθηγητή Εύθυχη Μπιτσάκη*. Επιμ.: Π. Νούτσος. Τυπωθήτω, 1998, σσ. 173-185.

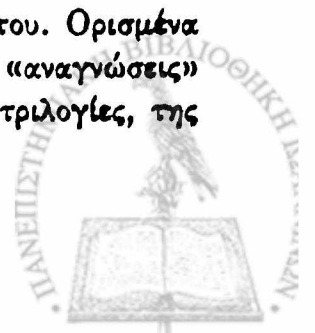


διακειμένου, η απληστία καταλαμβάνει τα δραματικά πρόσωπα των έργων του, τα οποία διεκδικούν από το συγγραφέα τα ποσοστά τους για τη δόξα που του χάρισαν.

Το θέατρο του Καμπανέλλη είναι στέρεο θέατρο. Δεν χάνει ποτέ τη ρεαλιστική του βάση ακόμη κι όταν το δραματικό περιβάλλον γίνεται ονειρικό και φανταστικό, όπως στον *Αόρατο θίασο* (1988) ή πραγματεύεται ένα έντονα παράδοξο γεγονός, όπως είναι η «συνάντηση» των ζωντανών και των νεκρών στο μονόπρακτο *Ο Δείπνος*. Ο ίδιος χαρακτηρίζει το ρεαλισμό του «απογειωμένο ρεαλισμό». Θα συμπληρώναμε ότι τον «απογειώνει» η προοπτική του βάθους, από τα ρεύματα εσωτερικότητας που διασχίζουν το ρεαλιστικό φόντο και οι κλίμακες του λυρισμού, όπως η ελεγεία της *Αυλής των θαυμάτων* ή η θλίψη για τις «αδειασμένες» υπάρξεις στα *Τέσσερα πόδια του τραπέζιού* (1978).

Το θέατρο του Καμπανέλλη είναι πλούσιο σε αισθητικές αποχρώσεις: έχει υιοθετήσει σχεδόν όλους τους τρόπους γραφής. Γι' αυτό και οι ταξινομήσεις ανάλογα με τις εκάστοτε τεχνοτροπίες δεν είναι σοβαρό βοήθημα στην ερμηνεία του έργου του. Είναι το θέατρο το πιο ανοιχτό στη θεατρική κληροδοσία: το έχει τροφοδοτήσει η θεατρική σοφία όλων των εποχών. Όταν «ομνύει» στους θεούς μέσω του ήρωα Κανείς, στο *Ο Κανείς και οι Κύκλωπες*, ο Καμπανέλλης κάνει σπονδή στους «πατέρες» του θεάτρου του: «...σ' ευχαριστώ, Θεέ μου, Διόνυσέ μου, Αισχύλε, Αριστοφάνη, Σαίξπηρ, Ίψεν, Μπέκετ Κάρολε Κουν, θα σας ανάψω λαμπάδα...». Όλη αυτή η κληρονομιά τον μαθαίνει να βλέπει τον κόσμο. Άλλοτε από μια πλάγια μετωπική γωνία και τότε έχουμε έργα με ευανάγνωστα τα υπονοούμενα της πολιτικής του κριτικής, όπως η καταγγελία και ο διασυρμός της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967-1974) στο *Μεγάλο μας Τσίρκο* (1973) και άλλοτε διαμέσου συμβόλων-κατόπτρων που πολλαπλασιάζουν τις όψεις και φέρνουν κοντά κοντά απομακρυσμένα πρόσωπα και εποχές, όπως η αλληγορία του Οδυσσέα στο *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* που το πολιτικό θέμα βγαίνει μέσα από βαθιά τομή των μηχανισμών και δείχνει τους «βρυκόλακες» και τα «αδειανά πουκάμισα» των χρεωκοπημένων αξιών που συντηρούν για την επιβίωσή τους οι άνθρωποι της εξουσίας. Πάντα στα μάτια του είναι ο άνθρωπος, ο ουμανισμός του. Στο στόχαστρο βρίσκονται εκείνοι που ευτελίζουν το περιεχόμενο της ζωής, που την κατάντησαν χωρίς ηθικές αξίες και συναισθήματα, που τα αντικατέστησαν με τη συναλλαγή και με στόχο την εξουσία και το χρήμα. Η ειρωνεία του Καμπανέλλη ξεκινά από τον ουμανισμό του, από το μέτρο του υψηλού ήθους που θεωρεί ότι αξίζει ο άνθρωπος.

Μια σειρά παρόμοια φαινόμενα είναι θέματα των έργων του. Ορισμένα έργα σχηματίζουν θεματικές ομάδες που αποτελούν διαδοχικές «αναγνώσεις» ενός προβλήματος. Γι' αυτό και η κριτική έχει ξεχωρίσει δύο τριλογίες, της



«αυλής», με την *Αυλή των Θαυμάτων* (Θέατρο Τέχνης, 1957), την *Έβδομη μέρα της δημιουργίας* (Εθνικό Θέατρο, 1955) και την *Ηλικία της νύχτας* (Θέατρο Τέχνης, 1958), και της αντιπολεμικής σάτιρας, με το *Παραμύθι χωρίς όνομα* (Θίασος Μαρίας Αλκαίου και Βασίλη Διαμαντόπουλου, 1959), το *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* (Θέατρο Τέχνης, 1966), και το *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* (Θέατρο Τέχνης, 1979). Ωστόσο, τα θέματα είναι πολλά και δεν χωράνε σε ομαδοποιήσεις που καμιά φορά μας οδηγούν σε αμφίβολες ή μονολογικές αναγνώσεις.

Είναι διακριτή μια διαφορετική θεματική που αξίζει να την αναφέρουμε. Σε διαφορετικό κλίμα είμαστε με τα έργα που μελετούν την κατάσταση της διάλυσης. Στα χέρια του δραματουργού η μελέτη της διάλυσης γίνεται εργαλείο ανάλυσης της ζωής, των σχέσεων που έχουν καταστραφεί, του πόνου που έχει η μοναξιά, της πεζότητας και της κυνικότητας που χαρακτηρίζουν το κινήρι της εξουσίας. Σε ορισμένα έργα η «διάλυση» δεν είναι χαρακτηριστικό μόνο του κόσμου που περιβάλλει τα πρόσωπα αλλά αγγίζει το ίδιο το πρόσωπο· απελευθερώνει τα προσώπια του, τις αντιφάσεις, τα κρυμμένα όνειρα και τα απόκρυφα σχέδια· δείχνει την πολλαπλότητα του προσώπου.

Η μετάβαση σε νέα ατμόσφαιρα αρχίζει από *Τα τέσσερα πόδια του τραπέζιου* (Θέατρο Τέχνης, 1978) και την γκροτέσκα εικόνα μιας οικογένειας με παραμορφωμένες σχέσεις. Το νέο δραματουργικό περιβάλλον το διαμορφώνουν κυρίως τα έργα που ακολουθούν. Σε αυτά το τοπίο της ζωής θαμπώνει, είναι σαν να τη βλέπουμε τυλιγμένη σε μαγνάδι⁶. Ο χώρος μοιάζει «ονειρικός» και τα πράγματα με σύμβολα. Και κάτι ακόμα. Εδώ, δεν έχουν την γνωστή τους ισχύ οι νομοτέλειες του «πραγματικού» κόσμου. Τα σύνορα στο χώρο και στο χρόνο δεν οριοθετούν διαφορές· υπάρχουν μόνο για να παίρνει φυσικότητα το παράδοξο. Το παράδοξο παίρνει τη θέση του κανονικού, του «φυσικού» γεγονότος. Έτσι φαίνεται «φυσιολογική» η επικοινωνία του χθές με το τώρα, των νεκρών με τους ζωντανούς ή του πραγματικού με το πλασματικό, της ζωής με το θέατρο. Είναι το ίδιο κλίμα από όπου θα βγούν τα τρία μονόπρακτα *Γράμμα στον Ορέστη*, *Ο Δείπνος* και *Πάροδος Θηβών*.

Η νέα ατμόσφαιρα, στα έργα της ωριμότητάς του έχει ποίηση και γοητεία. Στον *Αόρατο Θίασο* (Εθνικό Θέατρο, 1988), στο *Ο δρόμος περνά από μέσα* (Θέατρο Μαριέττας Ριάλδη, 1990), στο τρίπτυχο των μονόπρακτων του *Δείπνου* (Νέα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου, 1992-1993), *Στη χώρα 'Ιψεν* (Πειραματική Σκηνή «Τέχνης» Θεσσαλονίκης, 1995), στο *Μια συνάντηση*

6. Β. Παγκουρέλης, «Μια διαδρομή από την καθημερινότητα στη μεταφυσική», *Δρώμενα* 14, 1995, σσ. 51-51. και αναδημοσίευση *Ιάκωβος Καμπανέλλης, Θέατρο Ζ'*, Αθήνα 1998, σσ. 16-23.



κάπου αλλού (Θέατρο Τέχνης, 1997), στο *Η τελευταία πράξη* (Πειραματική Σκηνή «Τέχνης» Θεσσαλονίκη, 1997).

Ο Καμπανέλλης είναι μια δραματουργική φλέβα αστείρευτη που εκτινάσσει ακριβά πετράδια, έργα με λαμπερή ομορφιά που συνεπαίρνουν τον αναγνώστη, εμπνέουν το σκηνοθέτη και μαγεύουν το θεατή. Σε κάθε δραματουργική του περίοδο η φλέβα απελευθερώνει ποίηση: στην ποίηση ανήκουν τόσο τα έργα της ωριμότητας όσο και τα έργα της πρώτης περιόδου. Και τούτο γιατί ο δραματικός του κόσμος δεν βγαίνει από θεωρητικούς προβληματισμούς αλλά από το βιωμά του, του στρατοπέδου, κατά κύριο λόγο, που τον έκανε να νιώθει τη ζωή του άρρηκτα δεμένη με των άλλων μελλοθάνατων εγκλειστών του Μαουτχάουζεν. Όταν μιλάει για τη σκληρότητα των ανθρώπων και το άδειασμά τους από την ανθρωπιά ή για πράξεις τους που γνωρίζουν ότι θα καταστρέψουν και τους ίδιους μας δίνει την βιωμένη του εμπειρία, που η μεταπολεμική ζωή όχι μόνο δεν τη διέψευσε αλλά την επιβεβαίωσε με τραγικό τρόπο. Γι' αυτό και τον σαρκάζει ο Καμπανέλλης αυτόν τον μεταπολεμικό άνθρωπο, που δεν διδάσκεται από καμία τραγωδία αυτοκαταστροφής. Τον δείχνει πάνω στη σκηνή γελοίο στην ιστορική του αμνησία (π.χ. στα έργα της αντιπολεμικής τριλογίας), συναισθηματικά νεκρό στην απληστία του πλούτου και της εξουσίας (*Τα τέσσερα πόδια του τραπεζίου*). Πίσω από το σαρκασμό είναι η βαθιά ανθρωπιά του Καμπανέλλη, που σε άλλες περιπτώσεις γίνεται στοργή και πόνος για τον άνθρωπο που η ζωή του βρίσκεται στην κόψη του ξυραφιού, όπως οι άνθρωποι στα ποιητικά μονόπρακτα *Πρόσωπα για Βιολί και ορχήστρα* (1976), κι άλλοτε σπαραγμός στο μονόλογο *Αυτός και το Πανταλόνι του* (1957) και κλαυσίγελως στον επίσης μονολογικό *Επικήδειο* (1994). Το βίωμα κάνει το λόγο μεστό και δίνει στα πράγμα καθαρό περίγραμμα: κάνει τον κόσμο του Καμπανέλλη φωτεινό ακόμη κι όταν τον διατρέχει μεταφυσικό ρίγος. Ο λόγος αρθρώνεται πιο πολύ για να ανοίξουν οι εσωτερικές κρύπτες, εκεί που φωλιάζει απωθημένη η ανθρωπιά ή εκεί που ο «μίτος» υφαίνει τη μοίρα, εκθέτοντας στο τραγικό απρόοπτο και την πιο καθημερινή μας στιγμή.

Το τρίπτυχο του Δείπνου

Γράμμα στον Ορέστη, Ο Δείπνος, Πάροδος Θηβών είναι τρία μονόπρακτα⁷, που ανέβηκαν στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου (Αθήνα), τη χειμερινή σαιζόν 1992-1993, σε σκηνοθεσία του ίδιου του Καμπανέλλη, με

7. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Τα μονοπρόσωπα μονόπρακτα του Ιάκωβου Καμπανέλλη», *Δρώμενα* 14, 1995, σσ. 23-26.



τον τίλο *Ο Δείπνος*. Ο δραματουργός αναστοχάζεται πτυχές της ζωής των δύο τραγικών οικογενειών του αρχαίου δράματος, των Ατρείδων και των Λαβδακιδών. Ο αναστοχασμός, η εκ των υστέρων θεώρηση των πραγμάτων, μας δίνεται ως κατάσταση των ίδιων των δραματικών προσώπων. Η Κλυταιμνήστρα ξαναβλέπει όλη τη ζωή της γράφοντας το *Γράμμα στον Ορέστη*, οι νεκροί μαζί με τους ζωντανούς Ατρείδες, συγκεντρωμένοι σε «οικογενειακό» *Δείπνο*, αναλογίζονται πόσο απερίσκεπτα έπραξαν και κατέστρεψαν τη ζωή τους, ενώ οι φτωχοί της Θήβας στην *Πάροδο Θηβών*, που τους έλαχε να υπηρετούν τους Λαβδακίδες, πληρώνουν με τον τρόπο του κατατρεγμού και της τιμωρίας πράξεις που είχαν αποφασίσει μέλη του βασιλικού θηβαϊκού οίκου.

Ο Καμπανέλλης βλέπει την άλλη όψη των τραγικών μύθων της αρχαιότητας. Μελετά από τα μέσα τα πρόσωπα, ψάχνει τις χαρακιές στην ψυχή τους. Ο μύθος συμπληρώνεται με την «αλήθεια» του κάθε προσώπου και είναι σαν να αποκαθίσταται με τρόπο δημοκρατικό η δικαιοσύνη και έτσι να επέρχεται ένα είδος κάθαρσης.

Μέσα σε αυτό το κλίμα, όπου ο καθένας ανοίγει την ψυχή του, οι αρχαίοι ήρωες είναι όπως οι καθημερινοί άνθρωποι. Τα συναισθήματα και οι πράξεις τους είναι στα γνωστά μας μέτρα, πονούν, μισούν, αγαπούν, συγχωρούν με τον δικό μας τρόπο, γι' αυτό τους νιώθουμε κοντά μας. Με ελάχιστες κινήσεις, με τρόπο φυσικό ο δραματουργός κάνει παρόν το παρελθόν, πραγματικό το μυθικό, πιθανό το παράδοξο.

Η Κλυταιμνήστρα εξομολογείται στο *Γράμμα στον Ορέστη*, όπως θα έκανε μια μάνα στο γιό της, χωρίς όμως να μειώνεται ούτε ελάχιστα το τραγικό μέγεθος του προβλήματος των Ατρείδων· αντίθετα, η ψυχική του αναμόχλευση κορυφώνει το σπαραγμό. Στο *Δείπνο* η ζωή της Ηλέκτρας και του Ορέστη, μετά τη μητροκτονία, κυριαρχείται απόλυτα από το συναίσθημα της ενοχής· ζούνε κυριολεκτικά με τους νεκρούς τους, που δεν φεύγουν ποτέ από τη σκέψη τους, ζούνε με την Κλυταιμνήστρα, τον Αγαμέμνονα, την Κασσάνδρα, τον Αίγισθο. Αλλά και η Ιφιγένεια, που έχει επιστρέψει από τη χώρα των Ταύρων, σβήνει τη δίψα της για τα πρόσωπα που δεν χόρτασε μέσα από τις αναμνήσεις και τις συζητήσεις των αδελφών. Το ίδιο και ο Φόλος, ο «συμβατικός» σύζυγος της Ηλέκτρας, με τις αναμνήσεις του γεμίζει τα κενά που έχουν τα αδέρφια από τη ζωή των νεκρών τους. Όλοι ζούνε μια ζωή προσανατολισμένη στους νεκρούς, έτσι που αποκτά πιθανότητα η «συνάντηση» μαζί τους και φαίνεται φυσικό το παράδοξο ενός παρόμοιου οικογενειακού *Δείπνου*. Στην *Πάροδο Θηβών* πρωταγωνιστές της δυστυχίας που έχουν προκαλέσει οι ισχυροί αφεντάδες είναι οι φτωχοί υπηρέτες τους. Ο Καμπανέλλης αντιστρέφει το κοινωνικό περιεχόμενο των τραγικών προσώπων και διοχετεύει στην *Πάροδο* ένα μάθημα της ιστορίας, αναδεικνύοντας τη σοφία



και την πολιτισμική πυκνότητα που έχει να προσφέρει ο μύθος στον άνθρωπο όλων των εποχών. Ο μύθος διδάσκει ό,τι και η σημερινή μας εμπειρία μπορεί να βεβαιώσει: πληρώνει πάντα ο λαός· η τραγωδία του είναι οι αφέντες του.

Ο Καμπανέλλης πιστεύει στον πολιτισμό της ισότητας και της δημοκρατίας. Η Κλυταιμνήστρα των δύο πρώτων μονόπρακτων αποκαθιστά την αδικημένη ηρωίδα των τραγικών, που δεν μπόρεσαν ή δεν θέλησαν να δούνε τις ευθύνες του Αγαμέμνονα. Η κριτική είδε τον δραματουργό ως φεμινιστή, ως έναν θερμό υποστηρικτή της γυναίκας⁸. Ο μονόλογός της στο *Γράμμα* ανοίγει τις κάμαρες του παλατιού των Μυκηνών και βγαίνουν στο φως πολλά σκοτεινά σημεία της συζυγικής ζωής, ακόμη και βιασμοί — σωματικοί, ψυχικοί και ηθικοί — της γυναίκας Κλυταιμνήστρας: «...είχε μεθύσει [ο Αγαμέμνονας] όπως το συνήθιζε, αλλ' αυτή τη φορά... δεν ήξερε ούτε πού είναι ούτε με ποιαν είναι. Τον ένιωσα μες στον ύπνο μου να σέρνεται πάνω μου, να μουρμουρίζει τ' όνομα μιας Χαριτούλας, μαζί με διάφορες χυδαιολογίες», είναι ένα μέρος από όσα φρικτά και έργα ντροπής του Αγαμέμνονα φανερώνει στο γιο της για το πώς τον έφερε στον κόσμο. Μια αφήγηση που δείχνει ότι το μοιραίο έχει χτυπήσει τον Ορέστη από τη σύλληψή του, ξεκινώντας από τον ίδιο του τον πατέρα.

Η Κλυταιμνήστρα δεν μισεί τον σύζυγο Αγαμέμνονα αλλά καταδικάζει τον αυταρχικό *pater familias* και την πηγή της καταστροφής για τα παιδιά της, για τις Μυκήνες, για την Τροία. Αγαπά τον άνθρωπο γιατί πάνω από όλα είναι η μάνα που τον έχει γεννήσει. Η παρακάτω φράση που λέγεται στο αποκορύφωμα του πόνου και της οργής για τη θυσία της Ιφιγένειας είναι αρκετή για να δείξει το χάσμα που χωρίζει τον δικό της κόσμο από του Αγαμέμνονα: «Τί σχέση είχε η μήτρα μου, ο ομφάλιος λώρος μου με τα συμφέροντά τους στην Τροία;». Στον κόσμο της ταιριάζουν σχέσεις τρυφερές, που βρίσκουν τον πλούτο σε ένα φεγγαρόφωτο ή τη γεύση ενός ώριμου καρπού. Αυτός είναι και ο κόσμος του Αίγισθου. Στο μονόλογό της έρχονται μερικές από τις στιγμές του ερωτευμένου ζευγαριού: «...είναι τόσο ωραία έξω, έχει ένα φεγγάρι τεράστιο... Είχαμε πάει με τον Αίγισθο και κλέψαμε σταφύλια... πέρυσι ήταν...;». Όμως η ερωτευμένη Κλυταιμνήστρα δεν αναζήτησε στον Αίγισθο μόνο την προσωπική της ευτυχία. Αισθάνεται την ευθύνη της μάνας στα μετόπισθεν ενός πολέμου και της βασίλισσας μιας πόλης που έχει μianθεί από το αίμα της αθώας Ιφιγένειας και από τον άδικο πόλεμο. Ο Αίγισθος είναι η «κάθαρση» που την εμπόδισαν οι άνθρωποι του Αγαμέμνονα, ανοί-

8. Ν. Παπανδρέου, «Ο μύθος των Ατρείδων στο νεότερο θέατρο», στο *Ιάκωβος Καμπανέλλης Θέατρο ΣΤ*, Κέδρος, Αθήνα 1994, σσ. 11-18. (Πρώτη δημοσίευση στο Πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου για την παράσταση του τρίπτυχου *Ο Δείπνος*, χειμερινή περίοδος 1992-1993).



γοντας τους νέους κύκλους αίματος στους Ατρείδες· το εκμυστηρεύεται στον Ορέστη, «θα μπορούσε να γεννήσει ένα ολόκληρο άλλο Άργος, να σου παραδώσει άλλες Μυκήνες, καθαρές επιτέλους και ήσυχες».

Η μορφή του Αίγισθου, στο «διάλογο» του Καμπανέλλη με το αρχαίο δράμα, παίζει σημαντικό ρόλο. Πιο φανερό γίνεται η σημασία του στο Δείπνο· εμφανίζεται ως η persona του δραματουργού. Το πρόσωπό του προβάλλει σιγά σιγά, πρώτα από τα λόγια της Κλυταιμνήστρας στο Γράμμα και ύστερα στο Δείπνο, αφενός μεν από τα λόγια της Ηλέκτρας και του Φόλου και αφετέρου μέσα από τη «φυσική» του παρουσία και από τα δικά του λόγια. Ο καμπανελλικός Αίγισθος είναι λιγότερο του μύθου και περισσότερο σύλληψη της δραματουργικής φαντασίας. Όπως είχαμε την ευκαιρία να δούμε στην πρώτη παράσταση, που τη σκηνοθέτησε ο δραματουργός, η ενδυματολογική εμφάνιση του ήρωα υπογράμμιζε το διανοητικό στοιχείο του χαρακτήρα. Είχε τυπική εμφάνιση διανοούμενου, σοφού και ευαίσθητου, που αισθάνεται το ρόλο του ανθρώπου μόνο μέσα στην κοινή δράση και θεωρεί χρέος του να συμβάλλει στο κοινό όραμα. Ένας τέτοιος Αίγισθος πλάι στην Κλυταιμνήστρα φέρνει τον Καμπανέλλη σε ανοιχτή «διαφωνία» με τους αρχαίους τραγικούς και σε βαθιά συμφωνία με την ουσία ενός σύγχρονου ουμανισμού.

Στο Δείπνο, το δράμα των Ατρείδων, θυτών και θυμάτων, της Ηλέκτρας, του Ορέστη και της Ιφιγένειας, τελείται καθ' ολοκληρίαν στην ψυχή τους και τη σκέψη τους· στον απόλυτο χώρο, χωρίς αναφορικότητα και δυνατότητα ανταπόκρισης. Γιατί αντικείμενο της σκέψης τους είναι το τετελεσμένο: ο φόνος της μάνας και όλοι οι δολοφονημένοι νεκροί. Στον χώρο αυτό η μόνη δράση που μπορεί να λάβει χώρα είναι η τελετουργία. Ο Καμπανέλλης επάνω σε ένα ολόλευκο τραπεζομάντηλο, που καλύπτει το μεγάλο μακρόστενο τραπέζι της σκηνής, τοποθετεί δύο καράφες και οκτώ ποτήρια με κατακόκκινο κρασί, προσθέτει στο τραπέζι ψωμί και συνθέτει ένα σύστημα από σημεία που μας οδηγούν σε έναν ερμηνευτικό πλούτο, που εκτινάσσει τη σκηνή σε ένα σύμπαν του χρόνου και του πολιτισμού. Ο Δείπνος μπορεί να συναγνωσθεί ως τελετή των αισχυλικών Χοηφόρων, ως Τελετή του Νιπτήρος, ως Μυστικός Δείπνος, ως χριστιανικό (και ελληνικό) μνημόσυνο δείπνο και, τέλος, ως μία καθημερινή οικογενειακή τελετή, που δεν έχει χάσει τις ευχαριστιακές της καταβολές. Στη μυσταγωγία του Δείπνου η «ύβρις» καταλύεται και οι ήρωες ευεργετούνται με την πιο ανθρώπινη χάρη, τη μεταμέλεια και τη συγχώρηση. Είναι μια πρόταση κάθαρσης του τραγικού, που έχει φτάσει σε μας από τους αρχαίους, εκ μέρους του σύγχρονου έλληνα δραματουργού.

Αυτό εκφράζεται και στη δραματουργική οικονομία του τριπτύχου, μέσα από τη στενή σχέση του Γράμμα στον Ορέστη και του Δείπνου. Στο δεύτερο καταλήγουν θέματα που είχαν τεθεί στο πρώτο μονόπρακτο. Ο Δείπνος



επιβεβαιώνει πλήρως την πλευρά της Κλυταιμνήστρας και όσα έγραφε στο *Γράμμα στον Ορέστη*. Επίσης, εμβαθύνει την αντιπολεμική κριτική και τη φεμινιστική θεώρηση και αλλάζει τις σχέσεις όλων των προσώπων με το άλλο θύμα του Αγαμέμνονα, την Κασσάνδρα. Το κατηγορώ της πρόσφυγα Κασσάνδρας μας παρουσιάζει έναν έντρομο, ηττημένο νικητή Αγαμέμνονα και είναι η ουσιαστική αθώωση της Κλυταιμνήστρας, «...ένα τίποτα σκότωσε η γυναίκα του στην κάμαρά του... νεκρός από όλα και για όλα». Ο Αγαμέμνονας ηττάται και νεκρός: τα παιδιά του θα επιλέξουν τη «φυγή» (το θάνατο) από τις «ακάθαρτες» Μυκήνες, αγνοώντας την επιθυμία του να συνεχίσουν το έργο του. Επιλέγουν αυτό που επίμονα ζητούσε η Κλυταιμνήστρα για να προστατεύσει τα παιδιά της και αυτό που θεωρούσε σαν τη μόνη σωστή λύση ο Αίγισθος. Τελικά, η «κάθαρση» της τραγωδίας των Ατρείδων που επέρχεται στο *Δείπνο* σημαίνει την οριστική καταδίκη και την ήττα του Αγαμέμνονα και της κοσμοαντίληψης που εκπροσωπεί.

Στη Θήβα των Λαβδακιδών του τρίτου μονόπρακτου εκτυλίσσονται σκηνές παρόμοιες με των Μυκηνών. Επικρατεί σύγχυση και αναστάτωση. Η πόλη εγκαταλείπεται γιατί κανένας δεν ξέρει τι του ξημερώνει, μετά την θύελλα που ξέσπασε από το «χτίσιμο» της Αντιγόνης και του Αίμονα. Όσοι μένουν ζούνε στην ανασφάλεια και τον τρόμο. Από το ανώνυμο πλήθος ο Καμπανέλλης θα εστιάσει σε ένα «μοιραίο» σπιτικό. Ανήκει σε φτωχούς υπηρέτες της οικογένειας του Λάιου, που η τύχη το έφερε να έχουν δεθεί με τα σημαδιακά γεγονότα του θηβαϊκού οίκου. Στο σπίτι μένει ο παππούς, Θεράπων για χρόνια στα παλάτια του Λάιου, που του είχαν αναθέσει την εξαφάνιση και θανάτωση του μικρού Οιδίποδα, και ο γιος του, Φύλακας σε μία από τις «παρόδους» της πόλης, που του έπεσε ο κλήρος να είναι αυτός ανάμεσα στους φύλακες να πληροφορήσει τον Κρέοντα για την επικήδεια τελετή της Αντιγόνης στο νεκρό αδελφό της, τον Ετεοκλή.

Η δράση εκτυλίσσεται στη «μεγάλη αυλή φραγμένη με ξερολιθιά», σε χώρο συμβολικό για το θέατρο του Καμπανέλλη, ύστερα από την κλασική *Αυλή των Θουμάτων*: είναι πιο πολύ κοινωνικός χώρος, έδρα του Χορού των Θουμάτων που δημιουργεί η κοινωνική αδικία. Έτσι, η «πάροδος»/αυλή, εκ των προτέρων είναι χώρος στιγματισμένος από τη μοίρα, εδώ καταποντίζονται άνθρωποι και οράματα. Η μοιραία εμπλοκή του Θεράποντα και του Φύλακα στις συγκρούσεις των ισχυρών της Θήβας, προσημαίνει την εμπλοκή και της τρίτης γενιάς του σπιτιού, των παιδιών του Φύλακα, της Κόρης και του γιου, που έχει γίνει άφαντος, ανεβάζοντας τον τρόπο της Γυναίκας μάνας μήπως ο γιος της είναι στα οδοφράγματα και τις συμπλοκές στους δρόμους της πόλης.

Η Γυναίκα της Παρόδου έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, της τον δίνει το πρότυπο της λαϊκής μάνας, που το έχει αφομοιώσει ο δραματικός χαρα-



κτήρας. Είναι αυτή που γεννάει το μέλλον, τα παιδιά του ανθρώπου και είναι αυτή που χτυπάει πιο πολύ ο πόνος, αν κάτι κακό τους συμβεί. Ο ρόλος της αντιστοιχεί με της Κορυφαίας σε ένα Χορό (Πάροδο/Αυλή) των φτωχών και των ταπεινών θυμάτων.

Η Γυναίκα (λαϊκή μάνα) και η Πάροδος (αυλή) είναι οι κύριες δραματουργικές δυνάμεις μέσα από τις οποίες επιτελούνται κρίσιμες λειτουργίες για την οργάνωση του δραματικού κόσμου, για την σύνδεση με τον τραγικό μύθο και για την επικοινωνία του σύγχρονου θεατή. Αυτές, κατά κύριο λόγο, κάνουν τον θηβαϊκό μύθο να λειτουργεί διαχρονικά και αλλάζουν την οπτική του αρχαίου δράματος δείχνοντας το δυστυχισμένο λαό της Θήβας. Φωτίζεται η πλευρά που μένει σκοτεινή στο αρχαίο δράμα. Και αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό σημείο της πραγμάτευσης του αρχαίου μυθικού υλικού εκ μέρους του Καμπανέλλη. Στο *Γράμμα στον Ορέστη* και στο *Δείπνο* η σκοτεινή πλευρά που φωτίζεται είναι η ψυχή, στην *Πάροδο Θηβών* βγαίνει στο φως επιπλέον και ο δυστυχισμένος και έντρομος από τον φόβο της εξουσίας λαός.

Στο τρίπτυχο του *Δείπνου* ο Καμπανέλλης κατέθεσε την εμπειρία του από την συγκριτική «ανάγνωση» δύο πηγών: του αρχαίου δράματος και της ζωής του 20ού αιώνα.

