

Η ΠΑΠΙΣΣΑ ΙΩΑΝΝΑ: ΑΠΟ ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΤΟΥ ΡΟΪΔΗ ΣΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ ΧΑΤΖΑΚΗ

Τα μυθιστορήματα έρχονται στη θεατρική σκηνή φορτωμένα με πολύ συγκεκριμένες «αποσκευές»¹, γι' αυτό και οι θεατρικές διασκευές τους δύσκολα γοητεύουν τους φανατικούς της λογοτεχνίας, καθώς αναπόφευκτα συρρικνώνουν το λογοτεχνικό κείμενο, συχνά καταργούν περιγραφές, διαγράφουν σκηνές, εξοβελίζουν ή διογκώνουν χαρακτηρισμούς και, ενίοτε, «απειλούν» μερικές από τις βασικές αρετές ενός κλασικού βιβλίου: τη γλώσσα, το ύφος, τον ρυθμό της λέξης και της πρότασης, την «ποίηση» που αποτελεί διακριτικό στοιχείο ενός πεζογράφου².

Στον ελληνικό θεατρικό χώρο ο Σωτήρης Χατζάκης έχει ειδικευτεί την τελευταία δεκαετία σε απαιτητικά εγχειρήματα αυτού του είδους (*Η φόνισσα* του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, θέατρο Πολιτεία, 1998, *Ο τελευταίος πειρασμός* του Νίκου Καζαντζάκη, Εθνικό Θέατρο, 2003), σημειώνοντας αξιόλογη καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία. Με αφορμή την πολύ πρόσφατη (2008) θεατρική μεταφορά ενός ακόμη ακρογωνιαίου λίθου της νεοελληνικής πεζογραφίας, της *Πάπισσας Ιωάννας* (1866) του Εμμανουήλ Ροΐδη, από τον εν λόγω σκηνοθέτη-διασκευαστή για το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών³, θα επιχειρήσω να διερευνήσω

¹ Για μια συζήτηση των λόγων για τους οποίους οι άνθρωποι του θεάτρου στρέφονται συχνά σε διασκευές λογοτεχνικών έργων, βλ. ενδεικτικά, Glenn Loney: "The Heyday of the Dramatized Novel", *Educational Theatre Journal*, Vol. 9, No. 3 (Oct. 1957), σσ. 194-200, Elvira Osipova: "Stage Adaptations as a Phenomenon (St. Petersburg Theatre at the Turn of the Century)", *Interlitteraria*, July 2002, σσ. 145-150, Θόδωρος Γραμματιάς: *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Α' τόμος, Εξάντας, Αθήνα 2002, σσ. 215-216.

² Ωστόσο, από θεατρολογική σκοπιά, σύμφωνα με τον Patrice Pavis, σε μια διασκευή επιτρέπονται όλες οι πιθανές επεμβάσεις στο κείμενο: «περικοπές, αναδιοργάνωση της αφήγησης, υφολογικές 'βελτιώσεις', μείωση του αριθμού των προσώπων ή των τόπων, δραματική συμπύκνωση σ' ορισμένες δυνατές στιγμές, προσθήκες και εκτός έργου κείμενα, μοντάζ και κολάζ ξένων στοιχείων, τροποποίηση του τέλους, τροποποίηση του μύθου ανάλογα με το σκηνοθετικό λόγο» (βλ. Patrice Pavis: *Λεξικό του Θεάτρου*, μετάφραση Αγγίη Στρουμιπούλη, γενική επιμέλεια Κώστας Γεωργουσόπουλος, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 88). Αντίστοιχα ο Κώστας Γεωργουσόπουλος σημειώνει ότι «είναι διαπιστωμένο τόσο περισσότερο απομακρύνεται και

νείς από το πρωτότυπο ως μορφή και κρατάει το πνεύμα των πεζών κειμένων τόσο περισσότερο πειθεί ως θεατρική παρτιτούρα» (βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Ειρωνική 'Πάπισσα'», εφημ. *Τα Νέα*. Ορίζοντες, 26 Μαΐου 2008, σ. 43). Και ένας από τους σημαντικότερους Νεοέλληνες θεατρικούς συγγραφείς, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης (που διασκεύασε για το θέατρο το *Παραμύθι χωρίς όνομα* της Πηνελόπης Δέλτα), υπογραμμίζει την ανάγκη να «ξεχάσει» ο διασκευαστής το πεζογράφημα και σημειώνει: «Στο πεζό, ο πεζογράφος αφηγείται, παρεμβαίνει, συμπληρώνει τη σκέψη των προσώπων, σκέπτεται για λογαριασμό τους, εξηγεί τόσα πράγματα. Στο θέατρο, ο συγγραφέας, όχι μόνο δεν πρέπει να ερμηνεύσει τίποτα, αλλά και τα πρόσωπα του έργου του δεν μιλάνε όπως αυτός. [...] Πρέπει λοιπόν να εγκαταλείπεται τελείως το πεζογράφημα, να καίγεται, για να γίνεται μετά θέατρο σωστό» (Ιάκωβος Καμπανέλλης: *Από σκηνής και από πλατείνας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 53).

³ Στην παράσταση του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών (που έκανε πρεμιέρα στις 21 Μαρτίου 2008 στο θέατρο «Απόλλων») η διασκευή και η σκηνοθεσία ήταν του Σωτήρη Χατζάκη, τα σκηνικά της Έρως Δρίνη, τα κοστούμια του Γιάννη Μετζιζιόφ, η μουσική του Ευγένιου Βούργαρη και η διανομή περιελάμβανε τους Μα-

τις αμοιβαίες σχέσεις ανάμεσα στο κειμενικό και στο οπτικό, ανάμεσα στη γραφή και την εικόνα, ανάμεσα στο μυθιστόρημα και το δράμα, αναζητώντας τη διαπλοκή αφηγηματικότητας και θεατρικότητας στο κείμενο του Ροϊδή⁴ και στην παράσταση του Χατζιάκη.

Το μυθιστόρημα του Ροϊδή κατέχει προνομιακή θέση στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας: αποτελεί «το μόνο ελληνικό μυθιστόρημα του δέκατου ένατου αιώνα που βρήκε μια έστω και μέτρια θέση στον ευρωπαϊκό λογοτεχνικό κανόνα»⁵, με μεταφράσεις που υπέγραψαν, μεταξύ άλλων, κορυφαίες μορφές των γραμμάτων, όπως ο Βρετανός Laurence Durrell⁶ και ο Γάλλος Alfred Jarry, ένα πολυσυζητημένο –και ως προς την ειδολογική του κατάταξη– μυθιστόρημα⁷, γεμάτο από το ιδιότυπο ραφιναρισμένο χιούμορ, το δηκτικό πνεύμα, την ειρωνεία και το «προσεχτικό, περιποιημένο κ' ασυνήθιστο για την εποχή εκείνη»⁸ ύφος του συγγραφέα, λαμπρού στυλίστα της καθαρεύουσας, ο οποίος συνεχώς «κλείνει το μάτι» στον υπομιασμένο αναγνώστη με τις παρεκβάσεις του και παρωδεί το ιστορικό μυθιστόρημα, υπονομεύοντας τις συμβάσεις του αλλά και αποδεικνύοντας βαθιά γνώση των ιστορικών πηγών⁹ (δεν είναι καθόλου τυχαίος ο υπότιτλος «μεσαιωνική μελέτη», ενώ δικαίως

ρία Καταιαδάκη (Ιωάννα), Άρη Τρουπάκη, Χρήστο Μαλάκη, Δέσποινα Λαρεντζάκη, Αλ. Τσιακίση, Μαριάνθη Φωτιάκη και Χριστίνα Κουλουμπή. Το κείμενο κυκλοφόρησε ταυτόχρονα με την παράσταση (Σωτήρης Χατζιάκης: *Η Πάπισσα Ιωάννα του Εμμανουήλ Ροϊδή. Θεατρική διδασκαλή*, Μικρός Ιανός, Θεσσαλονίκη 2008). Η μελέτη μου στηρίζεται τόσο στην προσωπική παρακολούθηση της παράστασης όσο και στη συγκριτική εξέταση του λογοτεχνικού και του δραματικού κειμένου.

⁴ Για μια ανίχνευση της θεατρικότητας στα διηγήματα του Ροϊδή και μια ευρύτερη θεώρηση των δεσμών του συγγραφέα με το θέατρο, βλ. Ευανθία Ε. Στιβανάκη: «Θέατρο και διήγημα: Εκλεκτικές συγγένειες στον κόσμο του Ροϊδή», στον τόμο: Ιωσήφ Βιβιλιάκης (επιμ.), *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούγκερ*, Εργο, Αθήνα 2007, σσ. 1215-1231. Για τη σύγκριση θεάτρου και πεζογραφίας, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, πβ. την άποψη του Γρηγορίου Ξενοπούλου ότι η δραματολογία και η πεζογραφία δεν είναι παρά δύο διαφορετικές όψεις του ίδιου λογοτεχνικού φαινομένου, αφού «κάθε τέλειον διήγημα... δεν ημπορεί παρά να έχει εντός του όλα τα στοιχεία ενός δράματος» (Γιώργος Π. Πεφάνης: *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελέτηματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 422-423).

⁵ Βλ. Roderick Beaton: *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, μτφρ. Ευαγγελία Ζούργου, Μαριάννα Σπανάκη, Νεφέλη, Αθήνα 1996 (τίτλος πρωτοτύπου: *An Introduction to Modern Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford 1994), σ. 92.

⁶ Ειδικά για την αγγλική μετάφραση του Durrell και

την τάση των Άγγλων εκδοτών να την παρουσιάσουν ως δημιουργία του Άγγλου συγγραφέα, βλ. Δημήτρης Τζιόβας: «Διασκευάζοντας την Πάπισσα Ιωάννα», εφημ. *Το Βήμα*, Νέες Εποχές, 19 Δεκεμβρίου 2004, σ. Β 45 και Σταύρος Κρητιώτης: *Τα σωτάρια της γνώμης του. Άγνωστες παραθεματικές τεχνικές του Εμμανουήλ Ροϊδή*, Τόπος, Αθήνα 2009, σσ. 297-299. Γενικότερα, για τις μεταφράσεις του ροϊδικού μυθιστορήματος, βλ. Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου: *Βιβλιογραφία μεταφράσεων Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εταιρεία Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, Αθήνα 1986, σσ. 153-155, και Κρητιώτης: ό. π., σσ. 273-301.

⁷ Βλ. Πέτρος Αποστολή: *Το λικαρικό μυθιστόρημα και η παρουσία του στον ελληνικό 19^ο αιώνα. Από τον «Ερμύλο» ως την «Πάπισσα Ιωάννα»*, διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, 2003, σσ. 246-275.

⁸ Βλ. Ηλ. Π. Βουτιερζίδης: *Σύντομη Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (1000-1930)*, τρίτη έκδοση με συμπλήρωμα του Δημήτρη Γιακού, εκδ. Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 1976, σ. 338. Πβ. και την ευρύτερη παρατήρηση του Δημήτρη Δημηρούλη σχετικά με το ύφος του Ροϊδή: «Αναμφίβολα, ο Ροϊδής δεν είναι ο μόνος από τους λογιώτα και λογοτέχνες του 19ου αιώνα που διατρέπει σε υφολογικούς πειραματισμούς και σε γλωσσική δεξιότητα. Εκείνο που τον διαφοροποιεί όμως είναι η σύνδεση του ύφους με την άσκηση της ρήξης σε μια απόπειρα να επιστρέψει η αισθητική αναζήτηση στην ηθική της μήτρα» (Δημήτρης Δημηρούλης: *Εμμανουήλ Ροϊδής. Η τέχνη του ύφους και της πολεμικής*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 152).

⁹ Ο Mario Vitti (*Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σ. 282) κάνει λόγο για «επί-

ολογημένα έχει θεωρηθεί «υπόδειγμα εγκυκλοπαιδικής ευρυμάθειας και ιστορικής νηφαλιότητας»¹⁰). Ταυτόχρονα, δεν παύει να είναι «ένα κορυφαίο έργο της πεζογραφίας που οφείλει την τεράστια απήγηση του στην επισώρευση σκανδάλου επί σκανδάλου»¹¹, ένα έργο που αντιτάσσεται στον ρομαντισμό¹² και υπερασπίζεται τον θετικισμό, ενώ μέχρι πολύ πρόσφατα αποτελούσε τη μοναδική συνεισφορά της ελληνικής λογοτεχνίας¹³ στη μεγάλη ευρωπαϊκή παράδοση της μυθολογικής επεξεργασίας ενός σκανδαλώδους (ιστορικά αμφισβητήσιμου) μεσαιωνικού επεισοδίου¹⁴, της ανάδειξης μιας γυναίκας στον παπικό θρόνο τον ένατο αιώνα. Πρόκειται, όπως έχει πλειστάκις επισημανθεί, για ένα βαθιά αντικληρικό έργο, το οποίο προκάλεσε τις αντιδράσεις τόσο της Καθολικής όσο και της Ορθόδοξης Εκκλησίας (η Ιερά Σύνοδος της Ελλάδος αφόρισε το βιβλίο, χωρίς πάντως να επιτύχει την απαγόρευση της κυκλοφορίας του¹⁵), για μια οξυτάτη σάτιρα της θρησκευτικής υποκρισίας, αλλά και, ευρύτερα, για ένα έργο που «απλώνει συνολικά το βλέμμα στο πνευματικό, κοινωνικό και πολιτικό σκηνικό της σύγχρονης Ελλάδας για να ειρωνευτεί και να επικρίνει»¹⁶. Ακόμη

δείξη ευρυμάθειας που βασίζεται σε καλές γνώσεις της ιστορίας». Δεν έλειψαν, πάντως, και οι αιτιάσεις για λογοκλοπές και παραποιήσεις των κεμένων-πηγών (βλ. Κλέων Β. Παράσχος: *Εμμανουήλ Ροΐδης. Η ζωή το έργο, η εποχή του*, τ. Α', Αετός: Αθήνα 1942, σσ. 56-57, Δημήτρης Δημηρούλης: *Οι κριτικοί και η ποίηση. Η διαμάχη Εμμ. Ροΐδη-Αγγέλου Βλάχου το 1887*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1993, σ. 32, σημ. 61, και Άννα Χρυσόγελου-Κατσιή: *Η «φιλόλογική έρις» Εμμ. Ροΐδη-Αγγ. Βλάχου. Ο διάλογος των κεμένων*, διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 1998, σσ. XXVII-XXVIII).

¹⁰ Βλ. Δημήτρης Δημηρούλης: «Εισαγωγή: Η διαρκής γοητεία της *Πάπισσας*», στο: Εμμανουήλ Ροΐδης: *Η Πάπισσα Ιωάννα. Το αυθεντικό κείμενο του 1866*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. XLI.

¹¹ Στο ίδιο, σ. XIV.

¹² Παρατηρεί σχετικά ο Δημαράς ότι το μυθιστόρημα του Ροΐδη ήταν «η ανάρεση ακέρειας της αισθητικής του ρομαντισμού, η ανάρεση ακέρειου του ρομαντικού ψυχικού κόσμου και των στενών του δεσμών με τη θρησκευτική πίστη» (βλ. Κ. Θ. Δημαράς: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ριζές ως την εποχή μας*, τρίτη έκδοση, Ίκαρος, Αθήνα 1964, σ. 332). Ο Henri Tonnet υποστηρίζει ότι ο Ροΐδης «παρωδεί το ρομαντικό μυθιστόρημα με το χιούμορ και την ειρωνεία ενός συγγραφέα του 18ου αιώνα, σαν να ειρωνευόταν ο Βολταίρος το Σατωβριάνδο» (βλ. Henri Tonnet: *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*, μτφρ. Μαρίνα Καραμάνου, Πατάκης, Αθήνα 1999, σ. 136). Κατά την Αθηνά Γεωργαντά, στη σχέση του Ροΐδη με τον ευρωπαϊκό και τον ελληνικό ρομαντισμό βρίσκεται το κλειδί για την κατανόηση της συγγραφικής έμπνευσης και της προφορας της *Πάπισσας Ιωάννας*

(βλ. Αθηνά Γεωργαντά: *Εμμανουήλ Ροΐδης, Η πορεία προς την Πάπισσα Ιωάννα*, Ισός, Αθήνα 1993, σ. 224), καθώς ο συγγραφέας «μαθητεύοντας στους πιο διακεκριμένους ρομαντικούς της Ευρώπης και με κεντρικό άξονα αναφοράς τον *Don Quixote*, επιδιώκει να υπερασπιστεί τον Byron και τη ρομαντική προκλητική διαμαρτυρία του θρηνομοί, ενώ ταυτόχρονα θέλει να γελοιοποιήσει τον γλυκανάλατο λαμαρτίνειο ρομαντισμό και τη συμβατική ποίηση των Ελλήνων κληρικών του» (βλ. στο ίδιο, σ. 226).

¹³ Μέχρι το 2000, οπότε εκδόθηκε το –σαφώς εμπνευσμένο από το ροϊδικό πεζογράφημα– μυθιστόρημα του Βαγγέλη Ραπτόπουλου *Η απίστηνη ιστορία της Πάπισσας Ιωάννας* (Κέδρος).

¹⁴ Για μια διεξοδική παρουσίαση της ευρωπαϊκής γενεαλογίας της *Πάπισσας*, βλ. Αθηνά Γεωργαντά: «Η ευρωπαϊκή οικογένεια της *Πάπισσας Ιωάννας*», περ. *Διαβάζω*, τχ. 96, 1984, σσ. 21-31 και Δημηρούλης: «Εισαγωγή: Η διαρκής γοητεία της *Πάπισσας*», ό. π. σσ. XLIV-L. Ανάμεσα σε αυτούς που δεν έμειναν ασυγκίνητοι από τον θρύλο της Ιωάννας συγκαταλέγονται ο Βοκάκιος, ο Πετράρχης, ο Rabelais, ο Ιταλός αββάς Giambattista Casti –από τον οποίο σαφώς επηρεάστηκε σημαντικά ο Ροΐδης–, ο Stendhal και ο Brecht.

¹⁵ Διεξοδικά για τις περιπέτειες της *Πάπισσας Ιωάννας* σε σχέση με την Εκκλησία, βλ. Κλέων Β. Παράσχος: *Εμμανουήλ Ροΐδης. Η ζωή το έργο*, η εποχή του, ό. π. σσ. 59-75, και Άλκη Αγγέλου: «Η Εκκλησία, η Πάπισσα, ο Ροΐδης», στο: Εμμανουήλ Ροΐδης, *Η Πάπισσα Ιωάννα*, Βιβλιοπυλίων της Εστίας, Αθήνα 1997, σσ. 35-56.

¹⁶ Βλ. Γεωργαντά: *Εμμανουήλ Ροΐδης, Η πορεία προς την Πάπισσα Ιωάννα*, ό. π., σ. 232. Στην ίδια κατεύθυνση

και οι πρόσφατες απόπειρες μεταγραφής του κειμένου στη δημοτική, από τον Αντώνη Σμιτζί (Νέα Σύνορα – Λιβάνης, 1993) και τον Δημήτρη Καλοκύρη (Ελληνικά Γράμματα, 2005) συνοδεύτηκαν από έντονες αντεγρήσεις.

Βασικό γνώρισμα της κατά Ροΐδη *Πάπισσας Ιωάννας* –και μία από τις μεγαλύτερες αρετές της– είναι ο ευφύης συνδυασμός ετερόκλητων στοιχείων που συγκροτούν μια εξαιρετικά πρωτοποριακή –όχι μόνο για τα μέτρα της εποχής του συγγραφέα– αφηγηματική τεχνική: ο Πρόλογος, η Εισαγωγή, η μυθολογική αφήγηση (που αποτελεί τον κορμό του μυθιστορηματος) και οι Σημειώσεις αποτελούν τα τέσσερα μέρη της δομής, που εξισορροπεί επιτυχημένα μεταξύ δοκιμαστικού – επιστημονικού και λογοτεχνικού λόγου¹⁷, με έντονα στοιχεία αυτοαναφορικότητας (ολόκληρο το μυθιστόρημα μοιάζει να διηγείται την ιστορία της συγγραφής του, ενώ το κύριο μέρος ξεκινά με σχόλια για την τακτική των επικών ποιητών και των μυθιστοριογράφων να αρχίζουν από το μέσον την αφήγησή τους και με τη σαφή δήλωση της δικής του διαφοροποίησης, σσ. 79-80¹⁸). Είναι ένα έργο που προοιωνίζει τον μοντερνιστικό τρόπο γραφής και τον ενεργό ρόλο του αναγνώστη¹⁹.

Ο Σωτήρης Χατζάκης, που το 2008 προστέθηκε στη λίστα των διασκευαστών της ροϊδικής *Πάπισσας*²⁰, υποστήριξε, σε συνέντευξή του, ότι το έργο «μιλάει για την ιστορία ενός ορφανού κοριτσιού που περιπλανιέται μέσα στο μεσαιωνικό ζόφο και μαθαίνει την τέχνη της επιβίωσης»²¹. Η παράσταση του Χατζάκη ξεκίνησε με την έγκυο Ιωάννα στο κρεβάτι να διηγείται στον τελευταίο εραστή της, τον Φλώρο, τη ζωή της. Ο πρόλογος, η εισαγωγή και οι σημειώσεις του Ροΐδη, αλλά και οι παρεμβάσεις του συγγραφέα στον αναγνώστη παραλείφθηκαν, με αποτέλεσμα να εξαφανιστεί ένα σημαντικό μέρος της ροϊδικής ειρωνείας, αλλά και η πλειοψηφία των απολαυστικών ιδιότροπων παρομοιώσεων (κυρίαρχο εκφραστικό μέσο του μυθιστορητήματος, που συχνά αγγίζει τον πλεονασμό²²) και των αλλόκοτων συγκρούσεων

ση κινείται και η επισήμανση του Γιάννη Παπαθεοδώρου ότι η *Πάπισσα* «δεν ήταν ένα απλό μυθιστόρημα αλλά μια πολιτική αλληγορία, που απειλούσε το επίσημο εθνορομαντικό ιδεολόγημα του 'έλληνοχριστιανισμού', μέσα από την 'καρναβαλοποίηση' των κυρίαρχων αφηγηματικών και ρητορικών του κωδικών». (Γιάννης Παπαθεοδώρου: «Ο Ροΐδης και η πολιτική της ειρωνείας», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, *Βιβλιοθήκη*, 4 Ιουνίου 2004).

¹⁷ Βλ. σχετικά και Γιάννης Παπαθεοδώρου: «Η αμαρτωλή Ιωάννα και το σκάνδαλο της γραφής», περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1772, Νοέμβριος 2004, σσ. 600-648, και Δημηρούλης: «Εισαγωγή: Η διαρκής γοητεία της *Πάπισσας*», ό. π., σ. LXII.

¹⁸ Όλες οι παραπομπές σε συγκεκριμένες σελίδες του μυθιστορητήματος του Ροΐδη αντιστοιχούν στην έκδοση: Εμμανουήλ Ροΐδης: *Η Πάπισσα Ιωάννα. Το αυθεντικό κείμενο του 1866*, εισαγωγή-επιμέλεια Δημήτρης Δημηρούλης, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005.

¹⁹ Βλ. Δημήτρη Τζιόβας: «Η *Πάπισσα Ιωάννα* και ο ρόλος του αναγνώστη», περ. *Χάρτης*, τχ. 16, Ιούλιος 1985, σ. 440 (όλο το άρθρο: 427-442).

²⁰ Προηγήθηκαν οι διασκευές του Γεράσιμου Σταύρου (1963, Υπαίθριο Θέατρο Νίκου Χατζίσκου, θέατρος Νίκου Χατζίσκου-Τίτιας Νικηφοράκη, σκηνοθεσία Ν. Χατζίσκου), του Γεωργίου Ρούσου (θέατρο Σούπερ Στάρ, 1977, θέατρος Τζένης Καρέζη-Κόστα Καζάκου, σκηνοθεσία Κ. Καζάκου) και η «σκηνακή μεταγραφή» του Σπύρου Βραχωρίτη (Θεατρική Λέσχη Βόλου, 1998).

²¹ Βλ. Βασιλές Αγγελικόπουλος: «Ροΐδης και 'Πάπισσα Ιωάννα' επί σαηνής», εφημ. *Η Καθημερινή*, 9 Μαρτίου 2008.

²² Κατά τον Τζιόβα, στην *Πάπισσα Ιωάννα* υπάρχει κατάχρηση παρομοιώσεων που ουσιαστικά αποτελούν πλεονασμούς, οι οποίοι δεν αποβλέπουν στην εξέλιξη της πλοκής, αλλά στην ενθάρρυνση του αναγνώστη να παραλληλίσει την εποχή του με τη μυθιστορηματική πλοκή (βλ. Τζιόβας: «Η *Πάπισσα Ιωάννα* και ο ρόλος του αναγνώστη», ό. π., σ. 434). Επίσης για τις παρομοιώσεις, ως βασικό στοιχείο του ροϊδικού ύφους στο εν λόγω μυθιστόρημα, βλ. Παν. Μουλλάς: «Για το ύφος και το ήθος του Ροΐδη. Τρία σημειώματα», περ. *Διαβάζω*, τχ. 96, Ιούνιος 1984, σ. 18 (όλο το άρθρο: 17-20).

λέξουν²³, οι απολαυστικές προλήψεις (οι δε ελαφροί στέφανοι, δι'ων εστόλιζον της δεκαεπτάτιδος κόρης την ξανθήν κόμην, είναι ήδη ανάρμοστοι εις την κεφαλάν την μέλλουσαν μετ'ολίγον να κοσμηθῆ δια τον τριπλόν διαδήματος του Αγ. Πέτρου, σ. 246), τα σκωπτικά λογοπαίγνια (Αλλ' ἡ ασθένεια και αυτούς τους λέοντας εις λαγούς και τον σκεπτικώτατον άνθρωπον εις ευσεβή χριστιανόν μεταμορφώνει, σ. 257), καθώς και οποιαδήποτε αναφορά του Ροΐδη στη διαδικασίαν συγγραφῆς του μυθιστορημάτων και τη συγγραφικὴν τέχνη (σσ. 243, 246)²⁴, καθώς και σε πρόσωπα και πράγματα της σύγχρονης του πραγματικότητας, που συχνά παραλληλίζονται, με έντονα κριτικὴ διάθεση, με πρόσωπα και πράγματα του ενάτου αιώνα²⁵, ἢ διάφορες πληροφορίες ιστορικοῦ χαρακτήρα²⁶. Ενώ το τμήμα του μυθιστορημάτων που αφορά στους γονεῖς και στα παιδικὰ χρόνια της Ιωάννας κατέλαβε ικανὸ χώρο και στη θεατρικὴ μεταφορά, το μέρος που αναφέρεται στα συναισθήματα της Ιωάννας στη μονὴ της Μοσβάχης δόθηκε πολὺ συνοπτικὰ στη θεατρικὴ μεταφορά του Χατζάκη, προκειμένου να δοθεῖ ἔμφαση στην ερωτικὴ σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στην ηρωίδα και τον Φρουμέντιο.

²³ Αυτές οι απροδόγητες συσχετίσεις, κατά τον Δημαρά, δημιουργοῦν το κλειδί της συγγραφικῆς τεχνικῆς του Ροΐδη, την ἐκπληξη. Βλ. Δημαράς: *Ιστορία της Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, ὁ. π., σ. 331.

²⁴ Στο πλαίσιο αὐτὸ κινεῖται και ἡ -ενδεικτικῆς τῆς αυτοαναφορικότητας του συγγραφέα- ἀπόπειρα χαρακτηρισμοῦ του μυθιστορημάτων: *το δε βιβλίον μου τοῦτο εἶναι χιμηκὴ τις μόνον ἀνάλησις του θερησκευτικου οἴνου, δι'ου οι λαοὶ της Δύσεως εποτιζοντο κατά τον μεσαιῶνα υπό ρασοφόρων καπιλων* (σ. 170).

²⁵ Αναφέρονται ενδεικτικὰ οι γεμίτες ειρωνεία μνείες του ονόματος του Π. Σουΐζου (σσ. 146, 200, 226, 232), που κατά την Αθηνά Γεωργιανὰ (*Εμμανουήλ Ροΐδης, Η πορεία προς την Πάπισσα Ιωάννα*, ὁ. π., σ. 236) θυμίζουν την πολεμικὴν του Βυτον προς τον Southey και τὴ ρομαντικὴ σχολὴ των Lakers (Coleridge, Wordsworth), ἡ διαφαρῆ ἔργων τέχνης αὐτοῦ Γάλλου του 19^{ου} αἰῶνα (σ. 151), ἡ χρῆσις της κινήσις για τὴ θεραπεία του πυρετοῦ (σ. 151), τα σχόλια για τὴν ἀδυναμία της ορθόδοξης ἐκκλησίας να ανανεωθεῖ (σ. 153), ἡ δομῆματα κριτικὰ κατά της καθολικῆς ἐκκλησίας και τῆς τάσις ἐκμετάλλευσις της θερησκευτικῆς πίσις (σ. 170), ἡ διαφθορὰ των Υπουργῶν (σ. 173), οι αιχμῆς κατά των μοναχῶν του Αγίου Όρους (σ. 176), ο παραλληλισμὸς των Χριστιανῶν στρατιωτῶν που στέλλονταν ἀπὸ τον αυτοκράτορα να περιφρουροῦν τα σπῆματα των Εβραίων και να αναγκάζονταν τους οφειλέτες τους σε ἀπόσις της απειλῆς με τους χριστιανούς κλητῆρες του Ρότσιλντ που φυλακίζονταν τους οφειλέτες (σ. 178), ἡ ἀπόδοσις του τίτλου του Αγίου στους καθολικὸς ιερεῖς του ενάτου αἰῶνα με τὴν ἐγκολία που δίνεται στην ἐποχὴ του συγγραφέα το «εξοχότατος» στους γιατροὺς (σ. 181), ο παραλληλισμὸς των αναχωρητῶν μοναχῶν που παρεπιδημοῦσαν

στην αὐτὴν του ἐπισκόπου Αθηνῶν του ενάτου αἰῶνα και ἔχαζαν υπολήψεις με τους φοιτητῆς των Χαπειῶν ἐπὶ της ημετέρας μεσοβασιλείας (σ. 208), ο παραλληλισμὸς του φιλόδοξου και αὐλικου ἐπισκόπου Νικαῖα με τους υποψήφιους βουλευτῆς του δεκάτου ενάτου αἰῶνα που αναγκάζονται για ψηφοθηρικὸς λόγους να ἀνταλλάσσουν χειραψίεις με τα παρακαθόματα της αγοράς και τους κακούργους των ορέων (σσ. 208-209), ἡ ἀναφορῆς στον Casti, στον Rabelais και στον *Don Ζουάν* του Byron (σσ. 278-279).

²⁶ Και πάλι ενδεικτικὰ σταχυολογοῦνται ἡ τάσις των Φράγκων του Μεσαιῶνα να ἀρπάζουν ἀπὸ τις ἐκκλησίες της Ανατολῆς τὰ λείψανα των Αγίων (σ. 151), ἡ χιλαρὴ αστυνόμευση στη Γερμανία του ενάτου αἰῶνα μετὰ τον θάνατο του Μεγάλου Καρόλου (σ. 170), ο θάνατος του αυτοκράτορα Λουδοβίκου στη Μογοντία και ἡ πολιτικὴ και θερησκευτικὴ ἀναταραχὴ που ἀκολούθησε με τις διενέξεις των διαδόχων του (σσ. 172-173), ἡ παντοδυναμία των Εβραίων δουλεμπόρων, που πουλοῦσαν Χριστιανούς δούλους στους Σαραρηνοῦς της Ισπανίας, με τις ευλογίες του αυτοκράτορα που δανειζόνταν μεγάλα ποσὰ ἀπὸ τους Εβραίους (σ. 177), οι συναλλαγῆς των ληστῶν, που ἐμπορευόνταν ἀνθρώπους, με ἀξιωματικὸς της παπικῆς αὐλῆς (σ. 196), ἡ κριτικὴ του Ροΐδη κατά της μανίας των Χριστιανῶν της Αθῆνας να ἐξαφανίσουν οτιδήποτε εἶχε σχέση με τὴν εἰδωλοκρατία και τον αρχαιοελληνικὸ πολιτισμὸ, με ἀποτέλεσμα ἡ πόλη, *στερηθεῖσα των εἰδῶλων και των βωμῶν της ομοίαιε τον υπό του Οδυσσεῦς τυφλωθέντα Πολύφημον* (σσ. 220-221), ο συσχετισμὸς της Εικονομαχίας με τὴν τεκνοποία και τὴ βελτίωση της αττικῆς φυλῆς (σσ. 221-222), οι ἀντιθέσεις μετὰ τὸν «ἐξελυμένον» μοναστηριῶν της Δύσις και των σκλη-

Ο Χατζάκης, γενικότερα, προέβη σε γενναίες –και απόλυτα δικαιολογημένες στο πλαίσιο της θεατρικής πράξης– περικοπές επεισοδίων του μυθιστορήματος και σύντμηση δραματικού χρόνου: για παράδειγμα, όταν ο Φρουμέντιος και η Ιωάννα συναντιούνται στο δάσος, στο μυθιστόρημα του Ροϊδη παρουσιάζονται να εκτελούν μια σειρά πράξεων που καλύπτει ένα τετράωρο, μέχρι να εξηγήσει ο μοναχός το σχέδιό του να ντυθεί η Ιωάννα με ανδρική στολή καλογήρου, ενώ στη διασκευή του Χατζάκη όλα αυτά περιορίστηκαν σε ένα μόλις λεπτό (το ίδιο συμβαίνει και με το –πλούσιο σε συναντήσεις με τετρολόγητα άτομα– δωδεκαήμερο ταξίδι των δύο νέων προς το μοναστήρι της Φούλδας, από το οποίο απομονώθηκε στη θεατρική μεταφορά η συνάντηση με τις δύο αμαρτωλές γυναίκες, οι οποίες επιτίθενται στην Ιωάννα). Αντίστοιχα, η περιπετειώδης περιπλάνηση της Ιωάννας και του Φρουμέντιου μετά τη φυγή τους από το μοναστήρι της Φούλδας (σσ. 169-200) δόθηκε με δύο σχετικά σύντομες ατάκες της ηρωίδας, όπου απλώς αναφέρθηκαν ονομαστικά οι σταθμοί της μεγάλης πορείας τους, για να επικεντρωθεί το ενδιαφέρον στην παραμονή τους στην Αθήνα, από όπου, όμως και πάλι, απουσίασε το επεισόδιο του γεύματος που παραθέτει στο ζεύγος ο επίσκοπος Νικήτας και έχει διατηρηθεί μόνο η εξιστόρηση των θαυμάτων των Ορθόδοξων ερημίτων-συνδαιτυμόνων τους, ενώ οι ερωτήσεις περί δογματικής παρουσιάστηκαν να υποβάλλονται στην Ιωάννα από τους ασκητές και όχι από τον Νικήτα. Γενικά, η διαμονή των δύο εραστών στην Αθήνα (που καταλαμβάνει σαράντα σελίδες στο βιβλίο) δόθηκε πολύ συνοπτικά και μέσα από σύντομες αφηγήσεις, με απουσία δράσεως, στερώντας έτσι, ως έναν βαθμό, τη θεατρική διασκευή από σκηνές με εικονοποιήσιμο δυναμικό και έντονη δραματικότητα. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, η διασκευή του Χατζάκη χαρακτηρίστηκε από υπερβολική χρήση της «αναφερόμενης ή υπαινισσόμενης δράσης», δηλαδή της δράσης που δεν εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια του θεατή, αλλά για την οποία αυτός πληροφορείται (με τρόπους που περισσότερο ταυριάζουν στην αφήγηση, δηλαδή στη φόρμα του μυθιστορήματος) μέσα από τη διήγηση κάποιου προσώπου²⁷. Ολόκληρα επεισόδια της ζωής της Ιωάννας δεν παρουσιάστηκαν με τη σκηνική μέθοδο (που κατεξοχήν αρμόζει στο δράμα), αλλά αποτέλεσαν διηγήσεις της ηρωίδας ή άλλων δευτερευόντων χαρακτήρων (η ενθρόνιση της Ιωάννας δεν δείχνεται, αλλά εξιστορείται από τους υπηρέτες²⁸).

Αντίθετα, σημαντικές «πράξεις της μίας φοράς» (οι οποίες δίνουν έμφαση στη δυναμική πλευρά ενός χαρακτήρα και συχνά διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο σε κάποιο κρίσιμο σημείο της αφήγησης²⁹), όπως η απόφαση της ηρωίδας να ακολουθήσει τον δρόμο του μοναχισμού ή η επιλογή της να ενδυθεί το ανδρικό ράσο και να μεταμορφωθεί σε αδελφό Ιωάννη (σσ. 145-146), υπογραμμίστηκαν στη σκηνική διασκευή και ακολούθησαν την ανάπτυξη του μυθιστορήματος. Σε μια αντίστροφη οπτική, μια σχετικά αδιάφορη ιδιότητα ενός τρι-

ρών μοναστηριών των Ορθόδοξων (σ. 223), τα ήθη των Αθηναίων γυναικών του ενάτου αιώνα (σ. 233), η αντιπαρβολή φυτικού-ζωικού και ηθικού βασιλείου (σ. 233), τα σχόλια για την αρχιτεκτονική της Ρώμης (σ. 247), η διάσταση μεταξύ των Ανατολικών θεολόγων, που συζητούν για θέματα Δογματικής και περί της φύσεως του Θεού, και των Δυτικών, που βλέπουν την πρακτική πτυχή της θεολογίας, με τους φόρους, την κοσμική εξουσία του Πάπα και το Κανονικό δίκαιο (σ. 249), τα σχόλια για την παρακμή της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας του ενάτου αιώνα και την

αγραμματοσύνη των ιερέων (σσ. 250-251), η εξαγορά ψήφων και η ηθική έκλυση κατά τις ημέρες της παπικής εκλογής (σ. 259).

²⁷ Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος: «Σχήματα πλοκής στο μυθιστόρημα και στο δράμα», στον τόμο: Ιωσήφ Βιβλιάκης (επιμ.): *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούιγκερ*, Εργο, Αθήνα 2007, σ. 35 (όλο το άρθρο: 31-37).

²⁸ Βλ. Χατζάκης: *Η Πάπισσα Ιωάννα του Εμμανουήλ Ροϊδη. Θεατρική διασκευή*, ό. π., σσ. 85-87.

²⁹ Βλ. Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction*:

τεύοντος χαρακτήρα (η δυσειψία του Ραβάνου, ηγούμενου της μονής της Φούλδας) τονίστηκε σε βαθμό μάλλον υπερβολικό στην παράσταση, με διάφορους έντονους ήχους που υποτίθεται ότι προέρχονταν από το στομάχι του, με προφανή στόχο να δημιουργηθεί μια γκροτέσκα κωμικότητα, ενώ το αρκετά σημαντικό στο μυθιστόρημα πρόσωπο του Νικίττα, επισκόπου Αθηνών, δεν εμφανίστηκε ούτε καν αναφέρθηκε στη θεατρική διασκευή· εξίσου συρρικνωμένο (για την ακρίβεια, παρόν μόνο στις αφηγήσεις των υπηρετών) ήταν το πρόσωπο του Λέοντος του Δ'.

Στο κείμενο του Ροΐδη δεσπόζει ο συγγραφέας αφηγητής, ο οποίος ανταποκρίνεται απόλυτα στον ορισμό που δίνει σε αυτόν τον φορέα διαμεσολάβησης ο Frank K. Stanzel, όταν επιχειρεί να τον διακρίνει από τον –ανταγωνιστικό του– ενδοσκοπητή: «Ο αφηγητής αφηγείται, εκθέτει, καταγράφει, ανακοινώνει, μεταφέρει ειδήσεις, αλληλογραφεί, παραθέτει από ντοκουμέντα, αναφέρει τους εγγυητές του, αναφέρεται στην ίδια την αφήγησή του, προσφωνεί τον αναγνώστη, σχολιάζει τα αφηγούμενα»³⁰. Ο Χατζάκης σε αυτή τη διασκευή του απέφυγε τη χρήση του συγγραφέα αφηγητή, λύση που είχε προκρίνει στη θεατρική διασκευή της *Φόνισσας* του Παταδιαμάντη (και που είχε επίσης χρησιμοποιήσει ο Γεράσιμος Σταύρου στη δική του διασκευή της *Πάπισσας Ιωάννας*), με αποτέλεσμα η τριτοπρόσωπη αφήγηση του μυθιστορημάτων συχνά να μετατρέπεται σε πρωτοπρόσωπη, όταν η Ιωάννα εξιστορεί τα έργα και τις ημέρες της. Έτσι, ενώ στο κείμενο του Ροΐδη κυριαρχεί η διαμεσολαβητική φιγούρα του αφηγητή, στη διασκευή του Χατζάκη η αποδέκτης έρχεται απευθείας αντιμέτωπος με τα δραματικά πρόσωπα, που εξιστορούν γεγονότα στα οποία υπήρξαν μάρτυρες.

Συνδεόμενη με την κυριαρχία του αφηγητή στο μυθιστόρημα είναι η παντελής απουσία διαλόγου, μία από τις γοητευτικές ιδιομορφίες του μυθιστορημάτων του Ροΐδη. Ο Ροΐδης διαγράφει τους χαρακτήρες του αποκλειστικά με τη μέθοδο της «άμεσης έκθεσης» ή του «άμεσου προσδιορισμού», δηλαδή μιλά ο ίδιος για τους χαρακτήρες μέσω του αφηγητή³¹, αποφεύγοντας να τους δείξει. Ενώ, όμως, στο μυθιστόρημα ο διάλογος είναι μία από τις ποικίλες επιλογές που έχει ο συγγραφέας στη διάθεσή του, στο δράμα ο διάλογος είναι ο θεμελιώδης τρόπος παρουσίασης³², το δεσπόζον χαρακτηριστικό του δραματικού κείμενου, αφού εκτελεί τη διπλή του αποστολή, της επεξεργασίας του θέματος και της προώθησης της αμοιβαίας δράσης των προσώπων³³. Έτσι για τον διασκευαστή ανακύπτει το πρόβλημα της μετατροπής ενός κειμένου που απαρτίζεται αποκλειστικά από διηγηματικά-αφηγηματικά μέρη σε κείμενο που οφείλει να απαρτίζεται από μμητικά-δραματικά μέρη³⁴. Ο Χατζάκης αντιμετώπισε το θέμα δυναμικά, οργανώνοντας διαλόγους «με συρραφή λέξεων και φράσε-

Contemporary Poetics, Methuen, London and New York 1983, σσ. 61-62.

³⁰ Βλ. Frank K. Stanzel: *Θεωρία της αφήγησης (Theorie des Erzählens)*, μετάφραση Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999, σ. 233.

³¹ Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος: *Οι ιστορίες του κόμμον. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του δράματος*, Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 47 και Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, ό. π., σσ. 60-61.

³² Βλ. Manfred Pfister: *The Theory and Analysis of Drama*, transl. from the German by John Halliday, Cam-

bridge University Press, 1988 (*Das Drama*, Wilhelm Fink Verlag, Munich 1977), σ. 6.

³³ Βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλωσης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 170.

³⁴ Στην κριτική του για την παράσταση, ο Γρηγόρης Ιωαννίδης χαρακτηρίζει «μαρτυρικό το έργο που επιμίστηκε ο Σωτήρης Χατζάκης, να ανακαλύψει διαλόγους στο έργο και να τους επεξεργαστεί, ώστε να διατηρούν το ύψος του πρωτότυπου χωρίς να βερναρδακίζουν» (βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης: «Μια πιστή απιστία. 'Πάπισσα Ιωάννα' από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 17 Μαΐου 2008).

ων από πολλά διαφορετικά σημεία του έργου»³⁵. Οι περισσότεροι από τους διαλόγους ήχησαν φυσικοί και πειστικοί, παρά το γεγονός ότι εκφέρονταν στη ροϊδεια καθαρεύουσα, την οποία διατήρησε στο έπακρο ο διασκευαστής-σκηνοθέτης, αφού όπως υποστηρίζει σε σχετικό σημείωμά του: «Στο επίπεδο της ιστορίας, χωρίς την εξαιρετή καθαρεύουσα, ίσως το έργο να ήταν απλά ένα καταγγελτικό δράσιμα: όμως εδώ η γλώσσα έχει σώμα, έχει μυρωδιές, διεγείρει τα ρουθούνια, φέρνει σάλιο στα χείλη. Έχει δόνηση, ρυθμό, γλυπτικές αναλογίες»³⁶. Σε κάποιες περιπτώσεις δεν είχαμε να κάνουμε ακριβώς με διαλόγους, αλλά με μικρούς μονολόγους που εκφέρονταν παρ'άλληλα, φωτίζοντας διαφορετικές πτυχές του ίδιου θέματος.

Κινητήριοις μοχλός της πλοκής του μυθιοτήματος είναι η παρενδυσία, η μεταμφίεση της Ιωάννας σε άνδρα, που θα της επιτρέψει αρχικά να χαρεί τον έρωτα της με τον Φρουμέντιο και κατόπιν να ανέλθει την κλίμακα της ανδροκρατούμενης εκκλησιαστικής ιεραρχίας. Η επιλογή αυτή της ηρωίδα συχνά σχολιάζεται υπαινικτικά από τον Ροϊδη σε σχέση με την έννοια της θηλυκότητας (ενδεικτικά, *Η Ιωάννα νομίζουσα το ανδρικό ένδυμά της ως θώρακα ασφαλή κατά πάσης πονηρίας επιθυμίας και μη γνωρίζουσα ακόμη τα ήθη των νεοπλατωνικών εκείνων ανέπνεεν απλήστως την οσμή του θυμιάματος... Πολλάκις δε εσκέπτετο μετά στεναγμών, πόσω πλειόνας και θερμοτέρους ήθελεν έχει λάτρας, αν αντί να κρύπτη υπό ράσον τα θέλητρά της ως χρυσή λεπίδα εντός θήκης μολυβδίνης, ενεφανίζετο αίφνης υπό την αληθινήν αυτής μορφήν, φέρουσα εσθήτα μεταξίνην και λυτή επί των ώμων της την ξανθήν κόμην, σ. 228 // Η Ιωάννα ή μάλλον ο πάτερ Ιωάννης (διότι το θηλυκόν όνομά της, αποτελούν ήδη κακοφωνίαν, θέλομεν δίδει εις την ημετέραν ηρωίδα, οσάκις μόνον είμεθα μόνι μετ' αυτής, ως ο αυτοκράτωρ Αλέξανδρος τον τίτλο κλέπτου εις τους υπουργούς του, σ. 147). Στη μέθη της φιλατίας της η ηρωίδα τείνει σχεδόν να πιστεύει και η ίδια ότι μεταμορφώθηκε σε άνδρα όπως ο Τειρεσίας σε γυναίκα (σ. 252) και ονειρεύεται μανδύα ηγουμένου, μίτρες Επισκόπου και χρυσάς εμβάδας Πάπα (σ. 252): τα σχετικά αποσπάσματα όχι μόνο σκιαγραφούν μια αμαρτωλή και κυνική μοναχή που «ενδύεται το ράσο [...] για να ικανοποιήσει τις φιλοδοξίες της»³⁷, αλλά και αποτελούν ένα ευφυές και πρωτοποριακό σχόλιο του Ροϊδη για το παιχνίδι του ανδρόγυνου³⁸, της σύγχυσης των φύλων. Το στοιχείο αξιοποιήθηκε στο έπακρο στην παράσταση του Χατζάκη, όχι μόνο με τις αναπόφευκτες αλλαγές κοστουμιών της Μαρίας Κατσιαδάκη (που υποδύθηκε την Ιωάννα), αλλά και με τις συχνότερες αλλαγές ρόλων στους υπολοίπους ηθοποιούς: με την εξαίρεση της πρωταγωνίστριας, όλοι οι άλλοι ηθοποιοί που συμμετείχαν στην παράσταση επωμίστηκαν ο καθένας από 4 έως 6 ρόλους, επιλογή που υπενθύμιζε συνεχώς το παιχνίδι της σύγχυσης ανάμεσα στα φύλα, τα πρόσωπα και τα προσώπεια³⁹. Στη θεατρική διασκευή υπογραμμίστηκαν, επίσης, τα έντονα στοιχεία ετε-*

³⁵ Βλ. Χατζάκης: *Η Πάπισσα Ιωάννα του Εμμανουήλ Ροϊδη. Θεατρική διασκευή*, ό. π., σ. 10.

³⁶ Βλ. στο ίδιο, σ. 10.

³⁷ Βλ. Αθηνά Γεωργιαντά: *Αιών βυρρομανής. Ο κόσμος του Byron και η νέα ελληνική ποίηση*, Εξάντας, Αθήνα 1992, σ. 78.

³⁸ Πβ. την ενδιαφέρουσα παρατήρηση του Νίκου Μανυρέλιου ότι η ανδρόγυνη φύση της Ιωάννας λειτουργεί ως αλληγορία για τη δισημία και τις «μεταμφιέσεις» της γραφής: «Η ανδρόγυνη ηρωίδα κινείται ανάμεσα στα δύο άκρα μεταμφιεσμένη, εξεπατά τον ανεννό-

στη και τους άλλους ήρωες και φοβάται μην αποκαλυφθεί, όπως η γραφή μεταμφιέζεται με το ρητορικό ένδυμα της αληθοφάνειας εξεπατώντας με τα ψιμίθια της τον αναγνώστη, που την περνάει για πραγματικότητα» (Νίκος Μανυρέλιος: *Το ψηλαφητό παλίμνηστο της ροϊδικής γραφής. Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2009, σ. 64).

³⁹ Βλ. σχετικά και Αποστολή: *Το παρκαρικό μυθιστόρημα και η παρουσία του ...*, ό. π., σ. 252, Κωνσταντίνος Κυριακός: «Παρενδυσία υπό ανδρικών ράσων», στο πρόγραμμα της παράστασης *Η Πάπισσα Ιωάννα*, σσ.

ροκαταστροφικής και μοιραίας ηρωίδας που διαθέτει η Ιωάννα⁴⁰ (με την έμφαση στο ημίμοι όπου εγκαταλείπει τον Φρουμέντιο, προκειμένου να φύγει για τη Ρώμη, και, όταν βρισκείται στο πλοίο και τον βλέπει στη στεριά να σηκώνει τα χέρια του προς αυτήν, αποστρέφει το πρόσωπο και παροτρύνει τους κωπηλάτες σε ταχύτερο δρόμο) και η θηλυκή πλευρά της (με τη συνεχή παρουσία του τελευταίου εραστή της, του Φλώρου, στο πλευρό της κατά την τελευταία φάση της ζωής της και με τον ισχυρό ρόλο του πρώτου εραστή της, του Φρουμέντιου).

Έντονη υπήρξε στη διασκευή του Χατζάκη και η παρουσία αναδρομών και ονειρικών σκηνών (η εμφάνιση της Αγίας Ίδας και της Αγίας Λιόββας), που προσέφεραν τη δυνατότητα αμμάτων μέσα στον χρόνο, σε μια συνεχή ταλάντευση ανάμεσα σε δύο ειδών χρόνους, τον χρόνο της πλοκής, που συνίσταται από την καθαρά στρατηγική χρονική ακολουθία, δηλαδή από τη σειρά με την οποία τα γεγονότα δείχνονται ή αναφέρονται μέσα στο δράμα, και τον χρονολογικό χρόνο, τον οποίο σχηματίζει ο θεατής αφαιρετικά, δηλαδή αποσπώντας τα γεγονότα από τη σειρά του χρόνου της πλοκής και εντάσσοντάς τα σε μια υπαρκτή –δηλαδή χρονολογική ή ημερολογιακή ή και ωρολογιακή– χρονική τάξη⁴¹. Με δεδομένη, άλλωστε, την απουσία του διαμεσολαβητικού αφηγητή ως σημείου προσανατολισμού, είναι μόνο το χωροχρονικό συνεχές της πλοκής αυτό που καθορίζει την πρόοδο του κειμένου μέσα στις ατομικές σκηνικές μονάδες.

Σε γενικές γραμμές η παράσταση κατόρθωσε να διατηρήσει την αμφιταλάντευση του ροϊδικού κειμένου ανάμεσα στο κωμικό και το δραματικό. Σε αυτή την κατεύθυνση κινήθηκε ειδικά ο χαρακτήρας του Φρουμέντιου, όπως αποδόθηκε από τον Άρη Τρουπάκη, ο οποίος, όπως ήδη επισημάνθηκε από την κριτική, «με μια φοβερή αίσθηση του θεατρικού χρόνου και του κωμικού γκαγκ, ισορροπεί μοναδικά ανάμεσα στη σκηνική σαγήνη και τη σπαρταριστή σάτιρα»⁴². Πολύ ευφάνταστη υπήρξε και η εικονοποίηση του διλήμματος της ηρωίδας σχετικά με τον δρόμο που πρέπει να επιλέξει στη ζωή της, με τις δύο Αγίες –εκπροσώπους της κοσμικής και της μοναστικής ζωής αντίστοιχα– να επιδίδονται σε έναν ιδιότυπο και άκρως απολαυστικό διαγωνισμό, ο οποίος παρουσιάζεται από έναν κεφάτο κονφερασιέ.

Το σκηνογραφικό και ενδυματολογικό μέρος, όπως πάντα στις παραστάσεις του Χατζάκη, ήταν ιδιαίτερα προσεγμένο, αξιοποιώντας αυτή τη φορά την εικαστική παράδοση της Δύσης. Κυριάρχησε το σταθερό σκηνικό της Έρσης Δρίνη, σε μαύρους-γκρίζους τόνους, με αναφορές στα εκκλησιαστικά τρίπτυχα και πολύπτυχα της δυτικής εικονοποιίας⁴³ και το

23-29, και Γιώργος Βιδάλης: «Ο πειρασμός του πατέρα Φρουμέντιου», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 16 Μαΐου 2008.

⁴⁰ Σημειώνει σχετικά η Αθηνά Γεωργαντά, η οποία θεωρεί την Ιωάννα το ελληνικό και θηλυκό αντίστοιχο του βυρωνικού Don Juan: «Γίνεται ετεροκαταστροφική και μοιραία ηρωίδα, όπως ο Don Ζουάν, ενδιαφέρεται μόνο για τις επίγειες απολαύσεις, είναι ανίκανη να αγαπήσει και αδιάφορη για όλα όπως εκείνος» (βλ. Γεωργαντά: *Αιών βυρωνομανής*, ό. π., σ. 78).

⁴¹ Βλ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος: «Σχήματα πλοκής στο μυθιστόρημα και στο δράμα», ό. π., σ. 36.

⁴² Βλ. Ιεάνα Δημάδη: «Θέατρο. Κριτική. Η Πάπισσα Ιωάννα», περ. *Αθηρόγραμμα*, τχ. 418, περίοδος Β', 15-22

Μαΐου 2008, σ. 68.

⁴³ Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Ειρωνική 'Πάπισσα'», ό. π., σ. 43. Επιπρόσθετα, ο Γεωργουσόπουλος κάνει την ενδιαφέρουσα παρατήρηση ότι η Δρίνη «έφτιαξε μια κεντρική πλατφόρμα δίληψη αρχαίου εκκλησίου και έθνεθ κακείθεν σε συμβολικές φωνώσεις δημιουργήσε παράλληλους χώρους με συμβολικές φιογούρες ή αναμένοντα για προσεχή δράση πρόσωπα» και έτσι μετέτρεψε τη μυθιστορηματική αφήγηση σε εικαστική αφήγηση, στα χνάρια της εικονογραφικής παράδοσης των χριστιανικών ναών με τις χριστολογικές εν σειρά εικονιστικές αφηγήσεις (βλ. στο ίδιο).

μάυρο κρεβάτι να υπογραμμίζει την αντίθεση ανάμεσα στο δυναμικό παρελθόν της ηρωίδας και το σκληρό παρόν, που την καθλώνει σε ακινησία. Μεγαλύτερη ήταν η παλέτα των χρωμάτων στα ευφάνταστα κοστούμια του Γιάννη Μετζικώφ: το λευκό κοστούμι της Ιωάννας ξεχώρισε και ήρθε σε αντίθεση με τις έντονες αποχρώσεις των κοστούμιών των δευτερογωνιστών.

Τα ιεροπρακτικά δρώμενα και τα εδάφια από τη Βίβλο, γνωστά από προηγούμενες δουλειές του Χατζάκη (*Η Φόνισσα*, *Του νεκρού αδερφού*⁴⁴, *Η νύχτα του τράγου*⁴⁵, *Ο τελευταίος πειρασμός*) εμφανίστηκαν και εδώ, αλλά αυτή τη φορά ενταγμένα στο τραγικωμικό πλέγμα της παράστασης και ενισχυμένα από την εξαιρετικά δουλεμένη κίνηση των ηθοποιών, ανοίγοντας έναν διάλογο με το παιγνιώδες κείμενο του Ροΐδη. Την αμφισημία του ροϊδικού κειμένου υπογράμμισαν οι ουδέτεροι άγγελοι και το μονίμως χαμογελαστό καλογεροπαίδι, «διαρκώς παρόν στον τωρινό και τον αναμνηστικό χρόνο»⁴⁶.

Συμπερασματικά, πέρα από τις όποιες επιμέρους ενστάσεις, οι οποίες εστιάζονται κυρίως στα κριτήρια επιλογής των συγκεκριμένων επεισοδίων και χαρακτήρων που περικόπονται ή υποβαθμίζονται, η αίσθηση που απομένει, κατά τη γνώμη μου, είναι ότι η κατά Χατζάκη *Πάπισσα Ιωάννα* αποτέλεσε μια ειλικρινή έκφραση αγάπης και σεβασμού του δημιουργού της προς τον Εμμανουήλ Ροΐδη και τη γλώσσα του, ένα πειστικότερο επιχείρημα για τη δραματική δύναμη του γραπτού λόγου, χωρίς «εφέ και φιοριτούρες», μια λιτή, χαμηλότονη, ουσιαστική παράσταση υψηλής αισθητικής, που ίσως πέτυχε να προσφέρει έναυσμα σε νεότερους αποδέκτες να ανακαλύψουν ένα από τα συναρπαστικότερα κείμενα της νεοελληνικής πεζογραφίας.

⁴⁴ Ανέβηκε το 2000 στο ΚΘΒΕ.

⁴⁵ Παρουσιάστηκε το 2001 από το θέατρο Πολιτεία.

⁴⁶ Βλ. Χατζάκης: *Η Πάπισσα Ιωάννα του Εμμανουήλ Ροΐδη*. Θεατρική διασκευή, ό. π., σ. 13.