

ΕΓΚΟΣΜΙΑ ΠΑΘΗ & ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ
Η σκηνική παρουσία του Claudel στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα¹

Ο Paul Claudel, παρά την ενασχόλησή του με την αρχαία ελληνική γραμματεία και τους δεσμούς του με τη σύγχρονη Ελλάδα,² δεν υπήρξε μια οικεία μορφή ούτε για τους καλλιτέχνες ούτε για το θεατρόφιλο κοινό.³ Η πολυπλοκότητα των συμβόλων του, τα άλματα των συνειρμών και οι μυστικιστικές αντιλήψεις του σε συνδυασμό με την απουσία εξωτερικής δράσης και την τελετουργική βραδύτητα των θεατρικών δημιουργιών του δεν αποτελούν πρόκληση για το ρεπερτόριο ενός θιάσου. Παράλληλα, η αδυναμία των ηθοποιών στην ερμηνεία μορφών του ποιητικού θεάτρου δεν επιτρέπει την απόδοση της εσωτερικής αντινοβολίας των ηρώων ενώ η σκηνοθετική αμηχανία στην αποκωδικοποίηση και στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων αυτών κινδυνεύει να οδηγήσει σε αμφίβολης ποιότητας σκηνικό αποτέλεσμα. Οι παράγοντες αυτοί συντελούν στην καθυστερημένη γνωριμία των ελλήνων θεατών με την κλωντελική δραματολογία.

Η αθηναϊκή σκηνή ανακαλύπτει τον Claudel στη σκιά του Εμφυλίου. Η *Θυσία* (*La jeune fille Violaine*), μια πρώτη γραφή του *Ευαγγελισμού*, ανεβαίνει στο θέατρο «Πάνθεον», το Νοέμβριο του 1944, από τον θίασο Μανωλίδου-Αρώνη-Χορν.⁴ Σε μια περίοδο έντονων πολιτικών αντιπαραθέσεων και οικονομικής κρίσης, οι συντελεστές της παράστασης φαίνονται αρκετά ενημερωμένοι για τη θεατρική δραστηριότητα άλλων δυτικών χωρών και επιλέγουν έναν συγγραφέα, έργο του οποίου είχε γνωρίσει μεγάλη επιτυχία την προηγούμενη χρονιά στην *Comédie Française*⁵ αλλά αγνοεί η πλειοψηφία των αθηναϊκού κοινού. Η τόλμη τους μάλιστα να μην καταφύγουν σε δοκιμασμένες επιτυχίες ή εύπεπτες φαρσικοκωμωδίες, σε μια δύσκολη χρονικά συγκυρία, προκαλεί ευμενή σχόλια.⁶ Η κριτική, παραβλέποντας τον θεο-

¹Το κείμενο αποτελεί επεξεργασία εισήγησης, που έγινε στο πλαίσιο της ημερίδας *Φόρος Τιμής στον Paul Claudel/Hommage à Paul Claudel*. Η εκδήλωση οργανώθηκε από το Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών στην Αίθουσα Προπυλαίων στις 16.4.2005.

²Ο Claudel έχει μεταφράσει την *Ορέστεια* του Αισχύλου (*Agamemnon, Les Choéphores, Les Eumenides*). Ο γιος του Henri παντρεύεται στις 29.4.1936 την Χριστίνα Διπλαράκου, αδελφή της «Μις Ελλάς» και «Μις Ευρώπης» του 1930, Αλίκης Διπλαράκου.

³Για την υποδοχή, γενικότερα του γαλλικού θεάτρου στην Ελλάδα βλ. Β. Πούγχερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ος} αιώνας)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999. Αναλυτική βιβλιογραφία για τον συγγραφέα, στην οποία περιλαμβάνεται και η κριτικογραφία, μέχρι το 1966, έχει δημοσιεύσει ο Γ.Κ. Κατσιμπάλης, *Ελληνική Βιβλιογραφία Παύλου Κλωντέλ (Paul Claudel)*, Δεύτερη έκδοση, Αθήνα 1966.

⁴Στοιχεία για την παράσταση αναφέρει η Β. Μανωλίδου στις αυτοβιογραφικές *Αναμνήσεις*, Μ.Ι.Ε.Τ 1997, σσ. 46-48. Το έργο επαναλήφθηκε σε περιοδεία με διαφορετική διανομή. Οι 70 παραστάσεις, σύμφωνα με πληροφρορία του μεταφραστή του, Στ. Σπηλιωτόπουλου («Ευαγγελισμός», *Ακρόπολις*, 4.5.1952, σ. 2), σε μια δύσκολη περίοδο, μαρτυρούν την απήχρησή του στο κοινό.

⁵Στις 27.11.1943 ανεβαίνει *Le soulier du satin* σε σκηνοθεσία Jean Louis Barrault, μια παράσταση σταθμός στο γαλλικό θέατρο.

⁶Ο Ρ. Μιλλέξ, διευθυντής τότε του Γαλλικού Ινστιτούτου, επαινεί τον θίασο ελεεινών «προτιμήσανε αυτόν τον κόπο και αυτή την ευθύνη παρά την εύκολα δημαγωγική επικαυρότητα των ελαφρών έργων» («Επικαυρότητα του Κλωντέλ», *Καθημερινά Νέα*, 12.11.44). Η διάλεξή του, η οποία προηγήθηκε της παράστασης, θεωρείται «η πρώτη πνευματική εκδήλωση της ελεύθερης Ελλάδας» (Αγ. Μόσχος, «Ο Παύλ Κλωντέλ στην Ελλάδα», *Παλμός*, Γενάρης 1945, τ. 6, σ. 99).

κεντρικό χαρακτήρα του κειμένου, αποδίδει τη θυσία της ατομικής ευτυχίας της νεαρής Violaine σ' ένα υπέρτατο χρέος. Οι εκτιμήσεις ωστόσο διαφοροποιούνται γιατί άλλοτε υπάρχει η αίσθηση ότι «είναι τόσο έντονη η φωνή της ποίησης, τόσο μεγαλοφάνταστοι οι οραματισμοί, τόσο πλούσιες και άφθονες οι πρωτοθώρητες εικόνες, ώστε καθένas αισθάνεται να διοχετεύεται κι απ' αυτά ένας συναρπαστικός παλμός»⁷ και άλλοτε το κείμενο θεωρείται «στεγνό διανοητικό πείραμα, “θέση” μεταφυσική, πολύ αγαπητή ίσως σε μερικούς ντιλετάντες που χαίρονται τους εγκεφαλικούς ακροβατισμούς».⁸ Η διάσταση αυτή των απόψεων επαναλαμβάνεται συχνά γιατί η ιδιοτυπία του δημιουργού τον κατατάσσει στους “δυσκόλους” ποιητές⁹ που επιδέχονται πολλαπλές ερμηνείες από “επαρκείς” αποδέκτες, δεν αφήνουν όμως περιθώρια πρόσβασης σ' ένα μη μνημένο, στον κόσμο τους, κοινό.



Σκίτσο της Έλλης Σολομωνίδη-Μπαλάνου για την παράσταση της *Θυσίας* από την Εταιρεία Χριστιανικού Θεάτρου, Θέατρο «Αθηνών», 20.12.1965 (Έλλη Σολομωνίδη-Μπαλάνου, *30 χρόνια σκέτσα*, Αθήνα 1988, σ. 122).

Η επανάληψη της *Θυσίας* το 1957 από το «Θέατρο Θεσσαλονίκης» στην συμπρωτεύουσα και το 1965 από την «Εταιρεία Χριστιανικού Θεάτρου» στην Αθήνα επαναφέρει το πρόβλημα της πρόσληψης -«Πώς να συλλάβει ο απροειδοποίητος Έλληνας θεατής τον κόσμο αυ-

⁷ Αλ. Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, 1945-1948, τ. Δ', Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978, σ. 8.

⁸ ΙΡΚΑ, «Η *Θυσία* του Κλωντέλ», *Το Ταξίδι*, έτος Α', Ιούνης 1945, τ. 2, σ. 57.

⁹ Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Γ. Σεφέρη, *Δοκίμες*, Α', 1981, σ. 138. Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται οι

Mallarmé, Lautréamont, Valéry, Fargue, Eliot, Joyce, Jouve και ο Rimbaud που έχει επηρεάσει ιδιαίτερα τον Claudel. Σύμφωνα με τον Σεφέρη, «όλα τα στοιχεία του προβλήματος της “δυσκολίας”, του ειρμού, ή της νοηματικής αλληλουχίας στην τέχνη, έχουνε δοθεί από αυτούς» (Ο.π., σ. 485).

τόν των συμβόλων και του θρησκευτικού μυστηρίου;»¹⁰ – ενός πνευματικού κατασκευάσματος, στο οποίο συνυπάρχουν ευλαβείς και βλάσφημοι, επίγειες φιγούρες και θεόσταλτα όντα, πραγματικότητα και αλληγορία, από άτομα διόλου εξοικειωμένα με τη θεολογική ψύχωση και τους μεταφυσικούς προβληματισμούς του δραματούργου. Ο Τ. Κ. Παπατσώνης, από τους πλέον έμπειρους μεταφραστές του Claudel, υποστηρίζει ότι το κείμενό του γίνεται προστό εάν αντιμετωπισθεί με ευαισθησία και η αδυναμία κατανόησης δεν «οφείλεται σε έλλειψη ενημέρωσης ή καλλιέργειας αλλά σε βαθύτατη ψυχική δυσαρμονία και διάσταση μεταξύ του ελληνικού και του δυτικού κόσμου» ενώ η συγκίνηση, που προκαλεί η επανάληψη του έργου το 1965, «δεν ήταν καρπός αποδοχής κι επιγνώσεως του αλλά εξωτερικής συγκίνησης από τον κλονισμό μερικών εντυπωσιακών σκηνών».¹¹ Οι τελευταίες αυτές σκέψεις πάντως δεν αποτελούν κοινή διαπίστωση της κριτικής αφού εκφράζεται και η άποψη ότι η παράσταση αποκαθιστά επάνω στη σκηνή δημιουργία κάποια ανησυχία που βγαίνει από τα όρια της σημερινής ανεκτικότητας των θεατών»,¹² επειδή «οι ήρωες του Κλωντέλ δεν είναι αληθινοί για το σημερινό θεατή και τα πάθη τους μένουν ακατανόητα».¹³ Τα σκηνικά αυτά ελαττώματα ωστόσο δεν επηρεάζουν, σύμφωνα με μια άλλη οπτική, το τελικό αποτέλεσμα γιατί «με όλη τους την εξωτερική ανησυχία τα πρόσωπά του, όπως στην αισχυλική τραγωδία, ήταν πιο ζωντανά και πιο υπαρκτά από χίλια άλλα που θορυβούν επί σκηνής»¹⁴ ενώ το έργο «ξεπερνάει κάθε μέσον όρον πνευματικής δημιουργίας και αγγίζει τα σύνορα του αριστουργήματος και της μεγαλοφυΐας».¹⁵

Η παράσταση της μεταγενέστερης εκδοχής της *Θυσίας*, *L'annonce faite à Marie* (Ο Ευαγγελισμός) από τον θίασο του Jean Marchat το 1947 στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου φέρνει στο προσκήνιο τις πρώτες αντιρρήσεις για τη δραματοουργία του συγγραφέα, η οποία, διατηρώντας την ελευθερία της αφηγηματικής τέχνης, αδιαφορεί για την οπτική πραγμάτωση του κειμένου και οι λυρικές υπερβολές της στερούν από τους ήρωες τη γνησιότητα. «Η επιβλητική ατμόσφαιρα που βασιλεύει επάνω στη σκηνή δημιουργεί κάποια ανησυχία που βγαίνει από τα όρια της σημερινής ανεκτικότητας των θεατών»,¹³ επειδή «οι ήρωες του Κλωντέλ δεν είναι αληθινοί για το σημερινό θεατή και τα πάθη τους μένουν ακατανόητα».¹⁴ Τα σκηνικά αυτά ελαττώματα ωστόσο δεν επηρεάζουν, σύμφωνα με μια άλλη οπτική, το τελικό αποτέλεσμα γιατί «με όλη τους την εξωτερική ανησυχία τα πρόσωπά του, όπως στην αισχυλική τραγωδία, ήταν πιο ζωντανά και πιο υπαρκτά από χίλια άλλα που θορυβούν επί σκηνής»¹⁴ ενώ το έργο «ξεπερνάει κάθε μέσον όρον πνευματικής δημιουργίας και αγγίζει τα σύνορα του αριστουργήματος και της μεγαλοφυΐας».¹⁵

Οι επιφυλάξεις των προηγούμενων ετών γίνονται εντονότερες, ιδιαίτερα από την πλευρά των ελλήνων θεατρικών συγγραφέων, όταν ένας επιχορηγούμενος οργανισμός περιλαμβάνει, στο δραματολόγιό του, κείμενο του Claudel. Η πρωτοβουλία των υπευθύνων του Εθνικού Θεάτρου να γνωρίσουν στο κοινό τον Ευαγγελισμό, την ελληνική απόδοση του *L'annonce faite à Marie*, το 1952, τους φέρνει αντιμέτωπους με δημιουργούς, των οποίων τα έργα δεν είχαν επιλεγεί, μέχρι τότε, να παρουσιασθούν στην Κρατική Σκηνή. Εμφανίζεται μάλιστα το οξύμωρο, συγγραφείς, που ιδεολογικά ανήκουν στον προοδευτικό χώρο, να υιοθετούν ακραίες συντηρητικές θέσεις για να προβάλλουν τις αντιρρήσεις τους. Ο Ν. Κατηφόρης εκφράζει την πενία του υποστηρίζοντας ότι υπάρχουν πολύ καλύτερα ελληνικά θεατρικά έργα από τις

¹⁰ «Η Θυσία του Κλωντέλ», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη*, Ιανουάριος 1958, σ. 10.

¹¹ Τ. Κ. Παπατσώνης, «Τα κατά Παύλον (Ανθόλια και άλλα τινα)», *Νέα Εστία*, τ. 84, τχ. 993, 15.11.1968, σ. 1469.

¹² Αλ. Διαμαντόπουλος, «Η Θυσία», *Μεσημβρινή*, 8.1.1966, σ. 4.

¹³ ΣΤ. Ζ., «Ο Ευαγγελισμός», *Εμπρός*, 29.5.1947, σ. 2.

¹⁴ Μ. Πλωρίτης, «Μολιέρος, Κλωντέλ γλπ.», *Ελευθερία*, 27.5.1947, σ. 2.

¹⁵ Γ. Νάζος, «Ο Ευαγγελισμός του Πολ Κλωντέλ», *Ακρόπολις*, 25.5.1947, σ. 2.

¹⁶ Μ. Καραγιάσης, *Κριτική Θεάτρων 1946-1960*. Επιμέλεια Ι. Βιβλάκης, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1999, σ. 73. Ο κριτικός συνεχίζει, εκφράζοντας την απορριπτική του στάση για τις νεότερες δραματοουργικές τάσεις: «Τη στιγμή που η υγιής πίστις ενός Κλωντέλ ανθίζει στο χώμα της Γαλλίας, ο νοσηρός εξιστανισμός ενός Σαρτρ είναι καταδικασμένος να πεθάνει μέσα στη σαπιά του».

«μυστικιστικές πνευματεμέσεις των *Ευαγγελισμών*»¹⁷ και ο Μ. Σκουλούδης, θεωρεί ότι το ανέβασμα έργων «τόσο νοσηρής ποίησης και τόσο αντιορθόδοξου θρησκευτικού αισθήματος, όσο ο *Ευαγγελισμός* του Κλωντέλ, είναι κάτι το ασυγχώρητο και το σχεδόν εγκληματικό».¹⁸ Οι αντιρρήσεις, που διατυπώνονται, μαρτυρούν ότι οι παράγοντες του ελληνικού θεάτρου διακρίνονται από μια φασίζουσα νοοτροπία, λογοκρίνοντας κάθε διαφορετικό τρόπο σκέψης και γραφής. Με αυτόν τον τρόπο ένας από τους σημαντικότερους διανοούμενους του Μεσοπολέμου κινδυνεύει να βρεθεί εκτός Εθνικού επειδή διαφοροποιείται ιδεολογικά και εμφανίζεται ως απολογητής του πνεύματος του καθολικισμού.

Ανάλογο αρνητικό πνεύμα όμως δεν παρατηρείται στις κριτικές. Η συναισθηματική φόρτιση, που δημιουργείται από τις ενέργειες των ηρώων «προκαλεί ρίγη ψυχικής συγκίνησεως»¹⁹ ενώ η εντύπωση, που μένει από το κείμενο, παραβάλλεται με τη ζεστασιά και «την αίσθηση της αγνότητας που αφήνει μια λαμπάδα από καθαρό κερί την ώρα που καίεται»²⁰ και μάλιστα «σε μια εποχή ηθικής καταπτώσεως, όπως είναι η σημερινή, ο λόγος του Πολ Κλωντέλ αντηχεί στα κουρασμένα, από την ανούσια ματεριαλιστική μουσική αντιά μας σαν μια ουράνια συμφωνία αγγελικής αγνότητας».²¹ Το θεολογικό πνεύμα του συγγραφέα και η θρησκευτική ατμόσφαιρα της παράστασης μεταφέρονται πλέον και στη γραφή των κριτικών.

Οι ενστάσεις εστιάζονται κυρίως στην απολυτότητα των μορφών-συμβόλων, των οποίων η ακραία και, συχνά, ανατιολόγητη συμπεριφορά πληγώνει «την ευαισθησία του θεατή, και μάλιστα του χριστιανού θεατή»,²² στην απουσία δραματικής ατμόσφαιρας ή μετουσιωτικής εξέλιξης επειδή «ο λυρικός λόγος παραμένει άηχος και παγερός»²³ και τέλος στην αργή εξέλιξη της πλοκής με αποτέλεσμα «η βραδυπορία της σκηνικής δράσεως ενώ τονώνει ασφαλώς την ατμόσφαιρα τη θρησκευτική, εξασθενίζει ανεπανόρθωτα την ποιητική».²⁴ Τις επιφυλάξεις συμπληρώνουν οι αιχμές της *Εστίας* για τις δογματικές θέσεις, που απορρέουν από το κείμενο «επειδή η μυστικοπάθεια του φανατικού καθολικού είναι κάτι εντελώς ξένο προς την ψυχολογία του ορθόδοξου Έλληνα»²⁵ και η διαφωνία του Στ. Σπηλιωτόπουλου για τις αλλαγές, που έγιναν στην τέταρτη πράξη από τον γάλλο σκηνοθέτη Jacques Hébertot σε συνεργασία με τον ίδιο το συγγραφέα. Απογοητευμένος μάλιστα από το αποτέλεσμα, ο μεταφραστής της *Θυσίας* καταλήγει: «Ο Θεός ας αναπαύσει τη συνείδησι του πρώτου και την ψυχή του δευτέρου για τη ζημιά που έκαμαν στο έργο».²⁶

Θετικά σχόλια όμως γράφονται για τη μετάφραση της Μυρτώπιασας. Η γλώσσα του Claudel, άλλοτε συμβολική, άλλοτε ηθελημένα πεζή και άλλοτε οιβυλική, απαιτεί ιδιαίτερη προσπάθεια

¹⁷ Ν. Κατηφόρης, «Το Εθνικό και οι συγγραφείς», *Αλληγία*, 8.5.1952.

¹⁸ Μ. Σκουλούδης, «Το Εθνικό και οι κίνδυνοι της πνευματικής του πορείας, 4». Απολογισμός της χειμερινής περιόδου», *Φιλελεύθερος*, 28.5.1952, σ. 2.

¹⁹ Κ. Παράσχος, «Ο *Ευαγγελισμός*», *Εθνικός Κήρυξ*, 4.5.1952, σ. 2.

²⁰ Θεατρικός [Γ. Φτέρης], «Ο *Ευαγγελισμός* του Κλωντέλ», *Τα Νέα*, 7.5.1952, σ. 2.

²¹ Δ. Καλλινός, «Ο *Ευαγγελισμός*», *Βραδυνή*, 3.5.1952, σ. 2.

²² Ειρ. Καϊάκη, «Πολ Κλωντέλ, *Ο Ευαγγελισμός*», *Πνευματική Ζωή*, περ. Β', χρ. Α', τ. 4, 15.6.1952, σ. 94.

²³ Άγ. Δόξας, «Ο *Ευαγγελισμός*», *Εμπρός*, 4.5.1952, σ. 3.

²⁴ ΑΙΜ. Χ. [Αιμίλιος Χουρμούζιος], «Ο *Ευαγγελισμός*,

Καθημερινή, 4.5.1952, σ. 1.

²⁵ Ω. [Κύρος Κύρος], «Ο *Ευαγγελισμός*», *Εστία*, 3.5.1952, σ. 1. Ο κριτικός βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει τις αντιπολιτευτικές του θέσεις για την κυβερνητική πολιτική στο χώρο του Εθνικού Θεάτρου: «Αι αρχαί Μαίον δεν είναι εποχή δια ν' ανεβασθί νέον έργον εις το Βασιλικόν Θέατρον, αφού, μετ' ολίγας ημέρας, θα είναι αδύνατον να κλεισθή κανείς εκεί μέσα. Η ΕΠΕΚ, όμως, που κατέχει σήμερον το Θέατρον, αγνοεί μακαρίως την πείραν των Αθηναίων εις τα ζητήματα αυτά: επιπλέον δε αδιαφορεί και δια το χρήμα του Δημοσίου -εφ' ω και έδωκε, χθες μόλις την προμεράν του *Ευαγγελισμού*».

²⁶ Στ. Σπηλιωτόπουλος, «Πολ Κλωντέλ: Ο *Ευαγγελισμός*», *Ακρόπολις*, 10.4.1955, σ. 2.

από τον μεταφραστή. Στην παράσταση του Εθνικού, με δεδομένες τις δυσκολίες του πρωτοτύπου, εκφράζονται ελάχιστες αντιρρήσεις, που αφορούν τη ροή του κειμένου αφού «η ρυθμική πρόξα δεν ερρίχθηκε πάντα την αγωγή του λόγου των ηθοποιών». ²⁷ Γενικότερα πάντως η μετάφραση κρίνεται «αξιέπαινη» ²⁸ και είναι διάχυτη η εντύπωση ότι «ο *Ευαγγελισμός* ευτύχησε στην ελληνική του απόδοση και οι χάρες του λόγου του και του ύφους του δεν εθαιμώσανε» ²⁹ ενώ η ποιήτρια απέδωσε στη μετάφραση «τη χαρακτηριστική ρυθμική πρόξα του Κλωντέλ και τον εσωτερικό λυρισμό του» ³⁰ καθώς «η θρησκευτική μουσικοπάθειά του και ο βαθύτατος και ποιητικώτατος λυρισμός του, μόνον από μια ποιήτρια σαν την Μυρτιώτισσα, θα ημπορούσαν να αποδοθούν». ³¹

Ο θάνατος του Claudel αποτελεί την αφορμή για την επανάληψη των παραστάσεων του *Ευαγγελισμού* το 1955. Το πέρασμα του χρόνου δεν διαφοροποιεί τη στάση της κριτικής, η οποία εξακολουθεί να κινείται ανάμεσα σε δύο πόλους, της αμφισβήτησης των ικανοτήτων του συγγραφέα στη διαγραφή των χαρακτήρων – «οι άνθρωποι που παρουσίασε δεν ήταν πλάσματα του κόσμου τούτου. Είχαν αὐλότητα και τις διαστάσεις υπερφυσικών όντων» ³² – και της ανεπιφύλακτης αποδοχής του – «Θεέ μου, τι ποίηση, τι ρέουσα εναλλαγή εικόνων, τι παραστατικός στίχος, τι υψηλό αίσθημα, τι ανώτερο πνευματικό επίπεδο!» ³³. Ακόμα και στην περίπτωση που οι θεατές παρακολουθούν «το θαύμα που αποτελούσε τον πυρήνα του έργου σαν ένα αυθαίρετο παραμύθι χωρίς στήριγμα και χωρίς προεκτάσεις» ³⁴ η συμπεριφορά και οι αντιδράσεις των *dramatis personae* παραμένουν δυσεξηγήτες, αλλά το κείμενο του δημιουργού που μεταφράζει τη θρησκεία σε σκηνικό λόγο εξακολουθεί να συγκινεί «ιδίως με την ποίηση του χριστιανικού ουμανισμού του». ³⁵

Η παράσταση του *Ομήρου* (*L' Otagé*) ³⁶ από τον θίασο του Vieux Colombier στο Εθνικό Θέατρο το 1959 επαναφέρει στο προσκήνιο τις συζητήσεις για το ιδεολογικό περιεχόμενο και την αντιθεατρική μορφή των δραμάτων του Claudel. Η ομηρία του Πάπα Πίου του Ζ' και η ανακατάταξη θεσμών και αξιών μετά τη γαλλική επανάσταση σκιαγραφούνται μέσα από το πρόσωπο και το «πάθος» μιας καθολικής θρησκευτικής συνεύρεσης, η οποία ωστόσο περιορίζεται σε «μια σκυταλοδρομία μονολόγων, με απόλυτη αδιαφορία για τις θεατρικές ανάγκες» ³⁷ με αποτέλεσμα το κείμενο να γίνεται «δυσνόητο στον θεατή -και μάλιστα τον μη καθολικό» ³⁸ ενώ «ο «βεριπαλισμός» του καταντά εις πολλά σημεία ανιαρός». ³⁹ Εξαιτίας της τάσης του συγγραφέα να περιφρονεί τις θεατρικές συμβάσεις «το διαλογικό σχήμα υποφέρει πάντα από θανάσιμη στατικότητα, ο ποιητικός λόγος δε βρίσκει τις σκηνικές προεκτάσεις του κι η καθαρά θεατρική τεχνική σου δίνει την εντύπωση του πρωτολείου» ⁴⁰ και τελικά «παραμένει δράμα θε-

²⁷ Α. Κουκούλας, «Ο *Ευαγγελισμός* του Πωλ Κλωντέλ», *Αθηναϊκή*, 3.5.1952, σ. 2.

²⁸ Άγ. Τερζόκης, «*Ευαγγελισμός*», *Το Βήμα*, 4.5.1952, σ. 3.

²⁹ Γ. Σιδέρης, «*Ευαγγελισμός*», *Ελευθερία*, 7.5.1952, σ. 2.

³⁰ Στ. Σπηλιωτόπουλος, «Πωλ Κλωντέλ: Ο *Ευαγγελισμός*», *Ακρόπολις*, 4.5.1952, σ. 2.

³¹ Χ.Ε. Αγγελωμάτης, «Ο *Ευαγγελισμός*», *Ελληνική Ημέρα*, 6.5.1952, σ. 2.

³² Α. Κουκούλας, «Ο *Ευαγγελισμός* του Κλωντέλ», *Αθηναϊκή*, 11.4.1955, σ. 2.

³³ Δημ. Χρονόπουλος, «Ο *Ευαγγελισμός*», *Βραδυνή*, 12.4.1955, σ. 2.

³⁴ Α.Θ. [Άλκης Θρύλος], «Ένας ποιητής», *Νέα Εστία*, έτος ΚΘ', τόμ. 57^α, τ. 666, 1.4.1955, σ. 478.

³⁵ Ε.Π.Π. [Ευάγγελος Παπανούτσος], «Ο *Ευαγγελισμός*,

Το Βήμα, 10.4.1955, σ. 2.

³⁶ Ο *Ομήρος* είναι το πρώτο μέρος μιας τριλογίας, που συναποτελούν τα έργα *Le pain dur* (Το σκληρό ψωμί) και *Le père humilié* (Ο ταπεινωμένος πατέρας). Η παράσταση του γαλλικού θιάσου αποτελεί το μοναδικό δείγμα της τριλογίας, που παρουσιάστηκε στην ελληνική σκηνή.

³⁷ Μ. Πλωρίτης, Υ.Γ. σχετικό με την παράσταση του *Ομήρου* στην κριτική για τον *Αλκιβιάδη* & τη *Νίκη χωρίς φτερά*, *Ελευθερία*, 1.12.1959, σ. 2.

³⁸ Κ.Ο. [Κ. Οικονομίδης], «Ο *Ομήρος*», *Έθνος*, 21.11.1959, σ. 2.

³⁹ Ι.Α. [Ιωάννης Λάμπρας], «Ο *Ομήρος*», *Εστία*, 21.1.1959, σ. 1.

⁴⁰ Γ. Σταύρου, «Ο *Ομήρος* του Πωλ Κλωντέλ», *Αυγή*, 24.11.1959, σ. 2.

ατρικά απελέσφορο»⁴¹ γιατί τη λυρική δύναμη του «μονάχα ως αναγνώστης μπορείς να χαρείς και να εκτιμήσεις». ⁴² Οι σκηνικές επιλογές του δημιουργού ωστόσο δεν είναι αρκετές για την απόρριψη του *Ομήρου* γιατί, όπως υποστηρίζει η ομότεχός του Ζωή Καρέλλη, η σκηνή με τον εφημέριο και την Sygne «αρκούσε, όχι μόνο να δικαιώσει το έργο ολόκληρο, μα να το επιβάλλει σαν έργο μεγάλης σοβαρότητας και σημασίας». ⁴³ Η παράσταση πάντως δεν στάθηκε ικανή να περιορίσει τα προβλήματα και να κερδίσει τους θεατές, που είχαν γοητευθεί από προηγούμενες ελληνικές παραστάσεις έργων του συγγραφέα γιατί «ο γαλλικός θίασος, ο οποίος θεωρητικά θα έπρεπε να είναι πολύ περισσότερο σε θέση από τους δικούς μας ηθοποιούς να μεταδώσει την ποίησή του, δε μας άφησε ούτε να την υποπτευθούμε». ⁴⁴ Υπάρχει γενικότερα η εντύπωση ότι το θέαμα, έστω και αν δεν ανήκει στην κατηγορία των παραστάσεων «bon pour l'orient», με τη σκηνοθετική γραμμή, που ακολουθήθηκε και τον παλαιϊκό τρόπο ερμηνείας δεν επέτρεψε στον κλωντελικό λόγο να αναδυθεί στο σανίδι.

Το *Ατλαζένιο γοβάκι* (*Le soulier de satin*), η δεύτερη δημιουργία του Claudel που ανεβαίνει στο Εθνικό Θέατρο, ανατρέχει όλες τις θετικές εντυπώσεις από την παράσταση του *Ευαγγελισμού*. Παρά την πετυχημένη πορεία του έργου στη γαλλική σκηνή, η πλειοψηφία του κοινού δεν φαίνεται να συγκινείται από την παράσταση. Η ανάγκη για την προβολή των θρησκευτικών ιδεών περιορίζει την αληθοφάνεια και μεταβάλλει τελικά τη συνεχή σύγκρουση, φανερή ή λανθάνουσα, μεταξύ του Δον Ροδρίγου και της Δόνας Προέσας σε στείρο κήρυγμα. Ακόμα και η διασκευή του Jean-Louis Barrault «ούτε το “ευσύνοπτον” του έργου επέτυχε, ούτε τον αφηγηματικό χαρακτήρα του απέβαλε. Το *Ατλαζένιο γοβάκι* παρέμεινε και μετά τη σκηνική διασκευή του Μπαρρώ ένα διαλογικό έπος που κουράζει με τη διάρκεια και τη συρροή των αλλαγών του». ⁴⁵ Η κριτική της *Καθημερινής*, που θεωρεί ότι «το έργο, με τον πλούτο των αδρά χρωματισμένων προσώπων του, με την αδιάπτωτη πνοή του... με την ποιμία των τόνων του, με την πνευματικότατη ουσία του... συναρπάζει τον θεατή» ⁴⁶ αποτελεί την μοναδική φωνή υπεράσπισης του.

Οι διαφορές εντοπίζονται άλλοτε στην απουσία τεχνικής και την έλλειψη θεατρικής οικονομίας και άλλοτε στην αδυναμία διαγραφής των χαρακτήρων. Εξαιτίας των επιλογών του συγγραφέα «τα άλματα των συνειρμών του είναι απόκληρμα»... και δεν προσπαθεί καθόλου να τα φέρη στα μέτρα μιας πιο πρακτικά λειτουργικής αρχιτεκτονικής», ⁴⁷ ενώ οι ήρωές του, μεταφέροντας τις θεολογικές αντιλήψεις του δημιουργού τους, καταλήγουν σε «συμβολικές φιγούρες [οι οποίες] δεν κατορθώνουν να μας θερμάνουν με τη ζωική τους παρουσία». ⁴⁸ Όλοι αυτοί οι λόγοι συντελούν ώστε η παρακολούθηση του έργου να είναι «ποινή μη προβλεπόμενη από τον Ποινικό Κώδικα [γιατί] δύσκολα είναι νοητό περισσότερο αντιθεατρικό έργο». ⁴⁹ Η συσώρευση ποικίλων θεμάτων, η πληθώρα των εικόνων και οι σχινοτενείς μονόλογοι αποπροσανατολίζουν το θεατή, που αδυνατεί να κατανοήσει την πλοκή και πλήττει αφόρητα από τη μακρόσυρτη παράσταση.

⁴¹ Άγ. Τερζάκης, «Η πρώτη παράσταση του θιάσου του “Βιέ Κολομπιέ”», *Το Βήμα*, 22.12.1959, σ. 3.

⁴² Βάσος Βαρίκας, «Ο Όμηρος του Κλωντέλ», *Τα Νέα*, 26.11.1959, σ. 2.

⁴³ Ζ. Καρέλλη, «Το απόλυτο στο έργο του Claudel», *Καινούρια Εποχή*, Χειμώνας 1959, σ. 185.

⁴⁴ Άλκης Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, 1959-1961, τ. Η', Αθήνα 1980, σ. 188.

⁴⁵ Λ. Κουκούλας, «Το ατλαζένιο γοβάκι», *Αθηναϊκή*,

31.3.1964, σ. 2.

⁴⁶ Κλ. Παράσχος, «Το ατλαζένιο γοβάκι», *Καθημερινή*, 29.3.1964, σ. 4.

⁴⁷ Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Το ατλαζένιο γοβάκι», *Μεσημβρινή*, 3.4.64, σ. 5.

⁴⁸ Β. Βαρίκας, «Το ατλαζένιο γοβάκι», *Τα Νέα*, 3.4.1964, σ. 2.

⁴⁹ Κ.Ο. [Κ. Οικονομίδης], «Το ατλαζένιο γοβάκι», *Έθνος*, 28.3.1964, σ. 2.

Υπάρχουν όμως και αρκετά ισοπεδωτικά και κακεντρεχή σχόλια που επανέρχονται στο θέμα των επιλογών ρεπερτορίου της Κρατικής Σκηνής. Το έργο θεωρείται δυσνόητο, παιδαριώδες, «ένα άμορφο εγκεφαλικό κατασκευάσμα, ένας αμορφοποίητος σουρρεαλισμός»⁵⁰ που δεν έχει θέση στο ρεπερτόριο της κρατικής σκηνής ενώ με το ανέβασμα του έργου το Διοικητικό Συμβούλιο και ο Διευθυντής του Εθνικού «επρωσιπλάκιαν την αισθητική αγωγή του κοινού μας».⁵¹ Την αρνητική διάθεση μάλιστα δεν κατορθώνει να αποτρέπει ούτε η σκηνική ακτινοβολία της Έλλης Λαμπέτη ούτε η μετάφραση του Π. Πρεβελάκη, ο οποίος παρά τα «δείγματα δημοτικής αξιοσύνης και καλλιέπειας, δεν κατόρθωσε να υπερηδηήσει όλους τους αιχμηρούς σκοπέλους του κειμένου».⁵²

Οι αντιδράσεις των θεατών, όπως μεταφέρονται από τους κριτικούς της εποχής, ποικίλουν, προκαλώντας διαφορετικές ερμηνείες. Στον *Ευαγγελισμό*, το κοινό βρίσκει «σε έξαρση, εκστατικό, συγκλονισμένο, βαθύτατα συγκινημένο»⁵³ θεατικά όμως οι ιδέες της θυσίας και τους χρέους είναι «άγνωστες στον Έλληνα, γιατί του είναι ξένη η κάθε ψυχική ανάβαση, η κάθε προσπάθεια τελειώσεως».⁵⁴ Στο *Ατλαζένιο γοβάκι* αντίθετα είναι αμφίβολο «αν και το εν τρίτον των θεατών, που παρηκολούθησαν το δράμα του Κλωντέλ, έφυγαν με την πεποίθησιν σχηματισμένην, ότι ήξιεν να χάσουν τρεις ώρας εις το μισοσκοτάδον δια ν' ακούσουν τα συμβολικά και ρητορικά εν πολλοίς κηρύγματα του συγγραφέως».⁵⁵ Το αθηναϊκό κοινό συγκινείται ίσως από τη δυστυχία ορισμένων ηρώων, δεν αντιλαμβάνεται ωστόσο τους λόγους του σπαράγμου τους ούτε μπορεί να δεχτεί τις θεολογικές εκδοχές και να αφομοιώσει τα μεταφυσικά παραλήρημα ενός συγγραφέα, που αντιμετωπίστηκε, συχνά, επιφυλακτικά και από τους ομόθρησκους και ομόγλωσσούς του.

Το καλοκαίρι του 1964, στα πλαίσια των εκδηλώσεων του Φεστιβάλ Αθηνών, ανεβαίνει το δραματικό ορατόριο *Ιωάννα επί της πυράς* (*Jeanne au bûcher*) σε λιμπρέτο Paul Claudel και μουσική του Arthur Honegger. Ο ποιητικός λόγος λειτουργεί διαφορετικά «ως ανεξάρτητη λεκτική μορφή, απ' τη μετάθεσί [του] στο μουσικοσκοπικό περιβάλλον»⁵⁶ και η «ιδιότυπη κλωντελική γλώσσα με τις λεπτές συμβολικές νύξεις και τη μυστική ατμόσφαιρα του καθολικισμού»⁵⁷ συντελεί στη δημιουργία ενός αξιόλογου θεάματος όταν συνδυάζεται «με πανίσχυρους ηχητικούς όγκους που ακολουθούν ονειρώδη "πανίσμιμι" δεμένη με τις ανθρώπινες φωνές, που πάντα εκφράζει και υπογραμμίζει το δράμα, μια μουσική που πάνω από δόγματα, κλείνει ένα πανανθρώπινο θρησκευτικό αίσθημα».⁵⁸ Οι εντυπώσεις από την παράσταση είναι πολύ θετικές γιατί «στους κόσμους των συμβόλων, στα ευκίνητα "σχήματα", στην

⁵⁰ Μπ. Κλάρας, «Το ατλαζένιο γοβάκι», *Βραδυνή*, 30.3.1964, σ. 2.

⁵¹ Στ. Δρομίζος, «Το ατλαζένιο γοβάκι», *Αντή*, 9.4.1964, σ. 2.

⁵² ΚΟΚ [Κ. Κοκκινιάδης], «Το ατλαζένιο γοβάκι», *Ακρόπολις*, 1.4.1964, σ. 2.

⁵³ Αλ. Θρύλος, «Ο Ευαγγελισμός», *Ελληνικόν Αίμα*, 25.5.1947, σ. 2.

⁵⁴ Τ.Κ. Παπατσώνης, «Η μυστική επεξεργασία του ερωτικού στοιχείου στο θέατρο του Κλωντέλ», *Σύνορο*, τ. 24, Καλοκαίρι 1965, σ. 118.

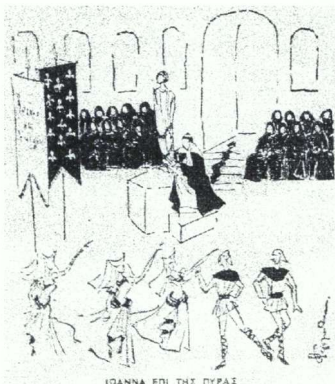
⁵⁵ ΧΡ. ΑΓ. [Χρήστος Αγγελιομάτης], «Το ατλαζένιο γοβάκι», *Εστία*, 28.3.1964, σ. 1.

⁵⁶ Γ. Βώκος, «Ιωάννα επί της πυράς», *Ακρόπολις*, 4.4.1964, σ. 2. Ο Claudel έδινε μεγάλη σημασία στη μουσικότητα

του λόγου, δικαιολογείται επομένως και η απόπειρά του για τη γραφή λιμπρέτου. «Ce qu'il y a de plus important pour moi, après l'émotion, c'est la musique. Une voix agréable articulant nettement et le concert intelligible qu'elle forme avec les autres voix, dans le dialogue, sont déjà pour l'esprit un régal presque suffisant indépendamment même du sens abstrait des mots», Paul Claudel, «Mes idées sur le théâtre: premiers contact avec le théâtre» στο Paul-Louis Mignon, *Panorama du théâtre au XXe siècle*, Gallimard 1978, σ. 344).

⁵⁷ Φ. Ανωγειανάκης, «Μουσική. Ιωάννα επί της πυράς», *Θέατρο* 64, σ. 60.

⁵⁸ Αλ. Λαλασίνη, «Φεστιβάλ Αθηνών. Η Ιωάννα επί της πυράς», *Βραδυνή*, 5.8.1964, σ. 2.



ΙΩΑΝΝΑ ΕΠΙ ΤΗΣ ΠΥΡΑΣ

απογοητεύει τους θεατές, οι οποίοι δυσανασχετούν με την απουσία δράσης και σ' αυτήν, τη διαφορετικού παραστατικού τύπου, αναζήτηση του συγγραφέα. Όταν το έργο επαναλήφθηκε, από την Όπερα της Ζυρίχης, το 1984, μολονότι η σκηνική δράση περιορίστηκε πάλι στο ελάχιστο, η κριτική εστιάζεται στη μουσική γιατί «η παράσταση μαγνίτιζε συνεχώς το ενδιαφέρον με τη μουσική και μόνο ευγλωττία της».⁶²

Το 1967 οι πολιτικές εξελίξεις αποτελούν τροχοπέδη στην επαφή του κοινού με τις θεατρικές επιτυχίες της παριανής σκηνης ειπειδή οι συντελεστές της παράστασης αρνούνται να εμφανισθούν στην Αθήνα λόγω της επιβολής του δικτατορικού καθεστώτος. Έτσι οι Αθηναίοι δεν έχουν την ευκαιρία να δουν τον *Κλήρο του μεσημεριού* (*Le partage de midi*) σε σκηνοθεσία Jean-Louis Barrault, με τον ίδιο στο ρόλο του Mesa. Αν και η παράσταση περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών του 1967, με μια λιτή ανακοίνωση στον τύπο δηλώνεται ότι ο θιάσος Odéon-Théâtre de France δεν θα δώσει τις παραστάσεις.

Η παράσταση του *Κλήρου του μεσημεριού* το 1987 από το θίασο «Σημείο», «ένας ερωτικός λόγος που μεταστοιχειώνει την αμαρτία σε προσευχή»,⁶³ ανεβαίνει για πρώτη φορά στην αθηναϊκή σκηνή το 1987 από το θέατρο «Σημείο» σε μετάφραση του Τ.Κ. Παπατσώνη και αναθερμαίνει τις σχέσεις των θιάσων με τον συγγραφέα, παράλληλα όμως σηματοδοτεί και στροφή στην επιλογή των έργων του. Οι πολυπρόσωποι, θεοκεντρικοί χαρακτήρες, παραγωγές της Κρατικής Σκηνης, που στόχευαν στη θρησκευτική μέθεξη, παραχωρούν τη θέση τους πλέον σε κείμενα, που πάλλονται από τη σύγκρουση των ανθρωπίνων παθών με τους θρησκευτικούς περιορισμούς και ανεβαίνουν από ολιγομελείς θιάσους νέων ηθοποιών, οι οποίοι, συχνά, δεν είναι εύκολο να ανταποκριθούν στις ερμηνευτικές απαιτήσεις των ρόλων. Η «σύγκρουση ανάμεσα στον Θεό και στον άνθρωπο, ανάμεσα στη σάρκα και

ένωση των “αντιθέσεων”, στο πλάσιμο των ανθρωπίνων μορφών και χαρακτήρων, έξω από περιορισμούς χρόνου και τόπου, που χαρακτηρίζουν τη δραματική λυρική τέχνη του Κλωντέλ ανταποκριθήκε ο μουσικός με ενθουσιασμό και με δύναμη».⁵⁹ Ακούγονται ωστόσο και απόψεις, που αμφισβητούν τον λογοπαικτικό συμβολισμό⁶⁰ του ποιητή και απορρίπτουν το κείμενό του επειδή «στην πραγματικότητα, αν δεν μας επηρεάση η υπογραφή που φέρει, πρόκειται για ένα μάλλον μετρίως ποιότητα λιμπρέττο, όπου η ενύαλαγή του οπτασιακού με την πραγματικότητα δημιουργεί ένα εντελώς νόθο κλίμα».⁶¹ Κοινή είναι πάντως η διαπίστωση ότι η δεμένη στον πάσσαλο Ιωάννα της Λωρραίνης, παρόλο που παρατέμπει στον Προμηθέα,

⁵⁹ Δ.Α.Χαμουδόπουλος, «Η Ιωάννα επί της πυράς», *Ελευθερία*, 5.8.1964, σ. 2.

⁶⁰ Ο πρόεδρος του Δικαστηρίου Cauchon π.χ. παρουσιάζεται ως χοίρος (Cochon).

⁶¹ Διον. Γιατράς, «Ιωάννα επί της πυράς», *Το Βήμα*, 4.8.1964, σ. 2.

⁶² Κ. Ρωμανού, «Η Ιωάννα στην πυρά», *Καθημερινή*, 22.9.1989, σ. 6.

⁶³ Τ. Λιγνάδης, «Από τη βλασφημία στην προσευχή», *Καθημερινή*, 20.9.1987, σ. 15. Το σκίτσο της Ελ. Σολομωνίδου προέρχεται από αυτήν την κριτική.

το πνεύμα»,⁶⁴ ο «πόθος για τον ανεκπλήρωτο, απόλυτο ιδανικό έρωτα που παλεύει με το αίσθημα της ενοχής, της αμαρτίας του για τον απαγορευμένο έρωτα»⁶⁵ είναι η μοίρα της ανθρωπίνης ύπαρξης και η κάθαρση θα δοθεί με την παρεμβάση της Θείας Χάριτος. Μπορεί ο Claudel, «αν αποσυνδεθεί από τις όποιες ιδεοληψίες, που αναγκαστικά συνυπάρχουν με την πίστη του για την μεταθανάτια ευτυχία, [να] παραμένει ένας μέγιστος ποιητής των εγκόσμιων παθών»,⁶⁶ ο πειρασμός της σάρκας όμως και το φως δεν αποτελούν, για τον συγγραφέα, τον κλήρο των ανθρώπων.

Το 1988 ανεβαίνει για πρώτη φορά ο *Πρωτέας* (*Protée*), «η παιγνιώδης απόπειρα ενός μεγάλου τραγωδού»⁶⁷ από το Θέατρο Πάτρας στα πλαίσια του 3^{ου} Φεστιβάλ Πατρών. Το έργο, μολονότι αντλεί το θέμα του από έναν ελληνικό μύθο δεν είχε κεντρίσει το ενδιαφέρον των ανθρώπων του ελληνικού θεάτρου, οι οποίοι προτιμούσαν τις λυρικές τραγωδίες του συγγραφέα. Η παράσταση δεν παίχθηκε στην Αθήνα, παρά τα επαινετικά σχόλια, που ακούστηκαν, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει μια σφαιρική εικόνα [το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας δεν διαθέτει αρχείο κριτικών για την περίοδο αυτή] για την υποδοχή της από την κριτικογραφία. Οι εντυπώσεις ωστόσο, που καταγράφηκαν, μαρτυρούν ότι ο *Πρωτέας* «μας καθάρισε λίγο από τη σκόνη της μικροψυχίας και της έπαρσης».⁶⁸

Η πρώτη παρουσίαση στην Αθήνα της δεύτερης παραλλαγής της *Ανταλλαγής* (*L' Echange*), στο θέατρο «Αμόρε» το 1994 επιβεβαιώνει την άποψη ότι οι θίασοι έχουν αναθερμάνει τις σχέσεις τους με τον γάλλο δημιουργό, που αντιμετωπίζεται πλέον με διαφορετική οπτική. Η νεότερη γενιά των κριτικών πάλι διαφοροποιεί τη στάση της απέναντί του, συνδιαλέγεται με το κείμενο και τις θέσεις του ενώ οι προκαταλήψεις για τις θεολογικές εμμονές του έχουν, εν μέρει, περιθωριοποιηθεί. Το ανθρώπινο κουαρτέτο του έργου, «πρόσωπα που αγωνίζονται, χωρίς να το κατανοούν συνήθως, να ξεπεράσουν τη διάσπαση τους σε κομμάτια, ν' αποκτήσουν ένα πρόσωπο»,⁶⁹ επαναλαμβάνει το χαρακτηριστικό μοτίβο της κλοντελικής δραματοουργίας, τον αέναο αγώνα ανάμεσα στο κορμί και την ψυχή, στην ενοχή και τη συγχώρεση. «Μέσα από τα πάθη της ερωτικής ανταλλαγής οι κλοντελικοί ήρωες ανοίγουν τον δύσβατο δρόμο για τη λύτρωση»⁷⁰ και τελικά «εξαγιαζονται από ένα φεγγίον που περιβάλλει το πρόσωπό τους».⁷¹ Οι αμφισβητήσεις της λειτουργικότητας της γραφής πάντως επαναδιατυπώνονται. Μολονότι, θεματικά, τα κείμενα δεν απευθύνονται μόνο σε ευαισθητοποιημένους θεατές, η γραφή διακρίνεται για «μια έντονη ποιητική και συμβολική διάθεση, που...τα καθιστά πολύ εγκεφαλικά και πιο “αντιθεατρικά”».⁷² Ο ποιητής Claudel, διατηρώντας την αυτονομία του, δεν υποχωρεί στις συμβάσεις και στις σκηνικές απαιτήσεις.

Οι νεότεροι μεταφραστές προβληματίζονται με την απόδοση του κειμένου, προσπαθώντας να ανακαλύψουν τις γλωσσικές απαιτήσεις του σύγχρονου κοινού της δικής τους γλώσσας. Άλλωστε το στοιχείο είναι «αν η γλώσσα της μετάφρασης θα βρει την κλοντελική εκείνη ελαστικότητα που απαιτείται για τις αέναες μετακινήσεις από το ύψος στο βάθος και από

⁶⁴ Π. Αθηναίος, «Ο κλήρος του μεσημεριού», *Ημερησία*, 20.9.1987, σ. 6.

⁶⁵ Θυμέλη, «Ο κλήρος του μεσημεριού από το “Σημείο”», *Ριζοσπάστης*, 29.9.1987, σ. 9.

⁶⁶ Ν. Νικόπουλος, «Ανθρώπινα πάθη και δικαίωση», *Αυγή*, 3.12.1987, σ. 9.

⁶⁷ Μ. Αδαμοπούλου-Κωστάκη: «Φεστιβάλ Πάτρας. Ένας ύμνος στη θάλασσα», *Μία*, 6.7.1988, σ. 63. Η άποψη αυτή ανήκει στον σκηνοθέτη της παράστασης Β. Αρδίτη.

⁶⁸ Γ. Μπράμος, «Το ταξίδι εκτός των τειχών», 24 *Ωρες*, 13.7.1988, σ. 23.

⁶⁹ Α. Πολενάκης, «Το ιερό, το βέβηλο...», *Κυριακάτικη Αυγή*, 23.1.1994, σ. 37.

⁷⁰ Δ. Καργελάκη, «Μόνο μια γυναίκα...», *Εποχή*, 6.3.1994, σ. 20.

⁷¹ Κ. Γεωργουσόπουλος, «Αλληλοπεριχώρηση», *Τα Νέα*, 7.3.1994, σ. 36/4

⁷² Αλ. Μαργαρίτης, «Η ανταλλαγή», *Νέα Εστία*, τ. 135, τχ. 1607, 15.6.1994, σ. 824.

την ανάταση στην πτώση». ⁷³ Ο Αν. Στάικος και η Π. Πανταζή, που επωμόστηκαν το βάρος της μετάφρασης/μετεγγραφής της *Ανταλλαγής* ανταποκρίνονται με επιτυχία στις δυσκολίες του κειμένου, διατυπώνονται ωστόσο απορίες για τους λόγους, που εξυπηρετεί «η παρουσία των αμετάφραστων αμερικανικών λέξεων και φράσεων» ⁷⁴ καθώς και η διατήρηση κάποιων γαλισμών, οι οποίοι δεν έχουν λόγο ύπαρξης.

Η επανάληψη του *Κλήρου του μεσημεριού* το 1998, στο θέατρο «Ιλίσια» σε μετάφραση της Τζ. Τσιακίρη, είναι η τελευταία παράσταση έργου του Claudel στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα, η οποία επιχειρεί να επανεκτιμήσει τη δύναμη του πάθους στις δραματικές σκηνές, όπου «μπορούμε να δούμε αυτούς τους ήρωες από τη μια ως σύμβολα αλλά μαζί και ως όντα ζωντανά που αναπνέουν, με πόδια καλά στερεωμένα στη γη και βλέμμα ζωηρό» ⁷⁵ χωρίς επιτυχία όμως καθώς παραγνωρίζονται τα ερωτικά σημάδια και ο συγγραφέας αντιμετωπίζεται «ως κατηχητής σε καθολικό κολέγιο που διδάσκει τροφίμους παρθενωγούμενους». ⁷⁶ Εάν το κείμενο την πρώτη φορά συνειρμικά ανακαλεί στη μνήμη τη *Μαρία Νεφέλη* του Ελύτη εξαιτίας των παράλληλων μονολόγων, που έχουν ως κοινό γνώρισμα και οι δύο ποιητικές δημιουργίες, ⁷⁷ στο τέλος του αιώνα η υποδοχή αυτών των μονολόγων της ερωτικής απελπισίας αμφισβητείται με ελληνοκεντρικές αντιλήψεις του τύπου: «όταν εμείς οι Έλληνες έχουμε έναν Γιάννη Ρίτσο που έχει γράψει τη μνημειώδη εκείνη *Σονάτα του σεληνόφωτος*, δεν καταλαβαίνω γιατί θα συγκινηθούμε από τον Κλοντέλ και από τους ερωτικούς μονολόγους του». ⁷⁸ Το θέμα μάλιστα της αντοχής και των αντιδράσεων ενός θεατή «που δεν αρέσκεται στους ατέλειωτους μονολόγους, όσο ωραίοι κι είναι και που θεωρεί “αντιθεατρικό” τον Κλοντέλ όπως θεωρεί π.χ. αντιθεατρικό τον Σικελιανό» ⁷⁹ εξακολουθεί να προβληματίζει. Οι ενστάσεις του παρελθόντος δεν φαίνεται να υποχωρούν την αυγή του 21^{ου} αιώνα.

Αντικρουόμενες είναι οι απόψεις, που εκφράζονται για τις δύο μεταφράσεις του έργου, που ανέβηκαν το 1987 και το 1998. Ο ενθουσιασμός για την θεατρική απόδοση του Παπατσώνη, η οποία είναι «ένα κατόρθωμα διείσδυσης στο βαθύ θρησκευτικό πνεύμα του Κλωντέλ, μια μεγάλη κατάκτηση της Ελληνικής γλώσσας» ⁸⁰ δεν φαίνεται ωστόσο να ανταποκρίνεται στις σύγχρονες σκηνικές απαιτήσεις επειδή «ο αγιοχώματος Παπατσώνης, ως nobilissimus, είχε μόνο ποιητική και θεολογική μέριμνα». ⁸¹ Όσον αφορά στη μετάφραση της Τζ. Τσιακίρη, χαρακτηρίζεται «λεξιλαγνή αλλά και φλύαρη, γεμάτη μαλάματα αλλά χωρίς πνοή ζωής», ⁸² με αποτέλεσμα «ένα παθιασμένο κατά το συγγραφέα κείμενο, συνεπικουρούσης και της μέτριας μετάφρασης, φτάνει στους θεατές διηθημένο μέσω ψυχρού αέρα». ⁸³

⁷³ Ελ. Βαροπούλου, «Η ανταλλαγή του Πολ. Κλοντέλ», *Το Βήμα*, 23.1.1994, σ. Γ 7.

⁷⁴ Μ. Καλλάκη, «Η ανταλλαγή του Πολ. Κλοντέλ», *Επενδυτής*, 26.2.1994, σ. 4.

⁷⁵ Ειρήνη Στάθη, «Ο κλήρος του πάθους», *Αντί*, 6.1.1998, σ. 51.

⁷⁶ Κ. Γεωργουσόπουλος, «Νανάγιο στα ρηχά», *Τα Νέα*, 30.11.1998, σ. 25.

⁷⁷ Βλ. σημ. 62.

⁷⁸ Π. Τιμογιαννάκης, «Ο κλήρος του μεσημεριού», *Βραδυνή*, 12.11.1998.

⁷⁹ Ρ. Σώκου, «Πόση ποίηση χωράει το σανίδι;», *Απογευματινή*, 23.11.1998, σ. 61. Η σύγκριση με τους σίχους του Σικελιανού είχε γίνει και στο παρελθόν όταν, με αφορμή το ανέβασμα της παράστασης του *Διθυ-*

ράμβου του Ρόδου, αναφέρονται ως χαρακτηριστικά της ποίησης του Σικελιανού: «ασύνδετο αράδιασμα πολύ ωραίο ενικών, μεγαλολογία, θεολογία, προπολεμικοί Ντανούντιο και Κλωντέλ» (Β. Δασκαλάκης, «Τα Θέατρα. Ο ορφικός Διθύραμβος», *Κύκλος*, χρονιά II, τ. 3, Μάης 1933, σ. 131).

⁸⁰ Κ. Γεωργουσόπουλος, «Μοίρα και χάρις», στο *Παγκόσμιο Θέατρο 2*, Επιμέλεια: Έλσα Ανδριανού, Πατάκης, Αθήνα 1999, σ. 149.

⁸¹ Γ. Βαζβέρης, «Νησιδες», *Η κρίση του θεάτρου, Β'*, Κείμενα Θεατρικής Κριτικής (1984-1989), Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1991, σ. 224.

⁸² Βλ. σημ. 76.

⁸³ Ολ. Μοσχχωρίτου, «Η πλήξη είναι εχθρός της ποίησης», *Εξοσία*, 19.11.98.

Παρά την αναθεωρημένη στάση τους απέναντι στις θεατρικές δημιουργίες του Claudel, οι θίασοι δεν φαίνεται να επενδύουν σε αυτές. Τα μηνύματα των έργων του δεν ικανοποιούν τις ιδεολογικές υπαγορεύσεις της σύγχρονης εποχής ενώ η ποιητική γραφή του δεν ανταποκρίνεται στις αισθητικές απαιτήσεις της. Η άποψη του Τ. Παπατσώνη ότι «η τύχη του Παύλου Κλωντέλ στην Αθήνα ήταν ανάλογη με το κήρυγμα του ομώνυμου Αποστόλου στο λόφο που αντικρίζει τον Παρθενώνα»⁸⁴ φαντάζει ίσως υπερβολική, η παρακολούθηση των κειμένων του ωστόσο απαιτεί θεατές, οι οποίοι είναι διατεθειμένοι να συμβιβασθούν με τις υπερβατικές αναζητήσεις του και να αποτιμήσουν τον ποιητικό του λόγο μέσα από την εξαντλητική διήθηση των μακρόσυρτων μονολόγων του. Επειδή όμως η καθημερινότητα, «η ζωή στην πολύχρωμη και πολύχυμη ποικιλία της απουσιάζει, ή, όταν δεν απουσιάζει, ντρέπεται να φανερωθεί στο παγανιστικό θέλγητρό της»,⁸⁵ το κοινό δυσκολεύεται να ακολουθήσει τους υπαρξιακούς προβληματισμούς και, συνήθως, παραμένει αδιάφορο στους φιλοσοφικούς στοχασμούς του.

⁸⁴ Τ. Κ. Παπατσώνης, βλ. σημ. 11.

⁸⁵ ΑΙΜ. Χ., «Ο Εναγγελισμός του Κλωντέλ στο Εθνικό», *Τα Νέα Ελληνικά*, τόμ. Α', τ. 6, Ιούνιος 1952, σ. 453.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ⁸⁶

1. Θέατρο «Πάνθεον» (7.11.1944-5.2.1945) ΘΜ 7/21/1575

Θίασος Μανωλίδου-Αρώνη-Χορν

Η θνσία (*La jeune fille Violaine*)

Μετάφραση: Στάθης Σπηλιωτόπουλος

Σκηνοθεσία: Γιαννούλης Σαραντίδης

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Μουσική επιμέλεια: Αντώνης Σκόκος με τη συνεργασία του Ν. Κοκόλη και Γ. Αρβανιτάκη

Διανομή: Θόδωρος Αρώνης (Πατέρας), Χριστίνα Καλογερίκου (Μητέρα), Βάσω Μανωλίδου (Βιολαίν), Μάρα (Μαίρη Αρώνη), Δημήτρης Χορν (Γιάκωβος), Ανδρέας Φιλίππιδης (Πέτρος), Σωτηρία Ιατρίδου (Μια γυναίκα), Ναΐς Χατζούδη (Μια καλογριά), Ζωΐτσα Κουρούκλη (Ωμπαίν)

Το έργο συνοδεύεται με υπόκρουση orgue.

2. Εθνικό Θέατρο (23.5.1947)

Compagnie Jean Marchat

L'annonce faite à Marie (*Ο Ευαγγελισμός*)

Σκηνοθεσία: Jean Marchat

Σκηνικά- Κοστούμια: Jacques Dupont

Μουσική: Maria Sibor

Διανομή: Jean Marchat (Anne Verkors), Marion Delbo (Elisabeth), Michèle Alpha (Violaine), Elisabeth Hardy (Mara), Antoine Fleury (Jacques Hury), Lucien Pascal (Pierre de Craon)

3. «Βασιλικόν» Θέατρο (2.5-1.6.1952) ΘΜ 225/30/9362

Ευαγγελισμός (*L'annonce faite à Marie*)

Μετάφραση: Μυρτιώτισσα

Σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Μουσική Διεύθυνση: Γ. Λυκούδης

Διανομή: Νίκος Παρασκευάς (Βερκόρ), Ελένη Χαλκούση / Βάσω Μεταξά (Ελισάβετ), Ρίτα Μυράτ / Θάλεια Καλλιγά (Βιολαίν), Έλσα Βεργή (Μάρα), Θάνος Κωτσόπουλος (Γιάκωβος), Γιώργος Παπιάς / Ανδρέας Φιλίππιδης (Πέτρος), Νίκος Βλαχόπουλος (Δήμαρχος), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Βοηθός)

Συμμετέχει η χορωδία κοριτσιών της Εργατικής Εστίας υπό τη Διεύθυνση της Θάλειας Βυζαντίου.

4. Κινηματογράφος «Έσπερος», Καλαμάτα (13.8.1952) ΘΜ 11/5/2253

Θίασος Β. Μανωλίδου

Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου (*Θνσία*)

Διευθυντής Σκηής: Άγγελος Λάμπρου

Διανομή: Θόδωρος Αρώνης (Πατέρας), Νίτσα Τσαγανέα (Μητέρα), Βάσω Μανωλίδου (Βιολαίν)

⁸⁶ Οι αριθμοί παραπέμπουν στους φακέλους των προγραμμάτων, που βρίσκονται στο Θεατρικό Μουσείο

(ΘΜ). Κέντρο Έρευνας και Μελέτης Ελληνικού Θεάτρου.

λαίν), Μαίρη Αρώνη (Μάρα), Νίκος Χατζίσκος (Γιάκωβος), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Πέτρος), Σωτηρία Ιατροίδου (Μια γυναίκα), Άννα Μπράτσου (Μια καλογοριά), Ιόλη Μανωλίδου (Ωμπταίν)

5. Εθνικό Θέατρο (Επανάληψη 8.4-30.4.1955) ΘΜ 225/33/9399

Ευαγγελισμός

Μετάφραση: Μυρτώτισσα

Σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Μουσική Διεύθυνση: Γ. Λυκούδης

Διανομή: Νίκος Παρασκευάς (Βερκόρ), Ελένη Χαλκούση (Ελισάβετ), Ρίτα Μυράτ (Βοιλαίν), Έλσα Βεργή (Μάρα), Θάνος Κωτσόπουλος (Γιάκωβος), Ανδρέας Φίλιππίδης (Πέτρος), Νίκος Βλαχόπουλος (Δήμαρχος), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Βοηθός)

Συμμετέχει η χορωδία κοριτσιών της Εργατικής Εστίας υπό τη Διεύθυνση της Θάλειας Βυζαντίου. Σολίστ: Ελένη Γκάγκα

6. «Θέατρον Θεσσαλονίκης» (25.12.1957- 7.2.1958)

Η Θυσία

Μετάφραση: Στάθης Σπηλιωτόπουλος

Σκηνοθεσία: Αγγελική Τριανταφυλλίδου

Αγγελική Τριανταφυλλίδου, Πόπη Ντατσοπούλου, Κ. Γκίνης, Ηλίας Πλακίδης, Άννα Σαορή, Λ. Κεσίσογλου, Πέπη Δανδέλη.

7. «Βασιλικόν» Θέατρο (20 & 21.11.1959)

Théâtre du Vieux Colombier

L' Otag (Ένας Όμηρος)

Σκηνοθεσία: Roger Dornes

Σκηνικά-Κοστούμια: Roger Harth

Διανομή: Jean le Poulain (Toussaint Turelure), Hélène Sauvaneix (Sygne de Coufontaine), Jacques François (Georges de Coufontaine), Pierre Risch (Pie VII), Michel Goudin (Badilon)

8. Εθνικό Θέατρο (27.3-19.4.1964) ΘΜ 225/42/9529

Ατλαζένιο γοβάκι (Le soulier de satin)

Σκηνική διασκευή του συγγραφέα και του Jean-Louis Barrault

Μετάφραση: Παντελής Προβελάκης

Σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός

Σκηνικά: Κλεόβουλος Κλώνης

Κοστούμια: Αντώνης Φωκάς

Βοηθός σκηνοθέτη: Στέλιος Παπαδάκης

Χορογραφική Επιμέλεια: Μάρω Γεωργαλά

Διδασκαλία τραγουδιών: Ισμήνη Αυγέρη

Διανομή: Νίκος Τζόγας (Αφρηητής), Γρηγόρης Βαφιάς (Ιησούτης καλόγερος, αδελφός του Ροδρίγο), Λυκούργος Καλλέργης (Δον Πελάγιος), Παντελής Ζερβός (Δον Μπαλτάσαρ), Έλλη Λαμπέτη (Δόνια Προέσα, σύζυγος Δον Πελάγιου), Άννα Κυριακού (Ισαβέλλα), Στέλιος Βόκοβιτς (Δον Καμύλλος), Γιάννης Αποστολίδης (Ο βασιλιάς της Ισπανίας), Κώστας Ματσακάς &

Θάνος Αρώνης (Αυλικός), Αθανάσιος Παπαβασιλείου (Παιδόπουλος), Σταύρος Ρωμανός (Αυλάρχης), Πέτρος Φυσσούν (Δον Ροδρίγος, κατόπιν αντιβασιλέας των Ινδιών), Μιχάλης Καλογιάννης (Κινέζος υπηρέτης του Ροδρίγου), Όλγα Τουρνάκη (Χομπαραμπάρα, υπηρέτρια της Προέσας), Άρης Μάλλιαγρός (Ναπολιτάνος Λοχίας), Βέρα Ζαβιτσιάνου (Δόνια Μουσική), Τάκης Βουλαλάς (Δον Φερνάντος, αδελφός της Ισαβέλας), Κάκια Παναγιώτου (Φύλακας άγγελος), Νίκος Φιλιππόπουλος (Υπολοχαγός), Νίκος Μεταλληνός (Στρατιώτης), Χριστόφορος Καζαντζίδης (Άλλος Στρατιώτης), Θάνος Δαδινόπουλος (Λοχίας), Γ. Στεφάνου (Υπηρετής), Ρίτα Μυράτ (Δόνια Ονόρια, μητέρα του Ροδρίγου), Μιχάλης Μαργαράκης (Καπετάνιος), Νίκος Καζής (Αντιβασιλέας της Νάπολης), Ελένη Χατζηαργυρή (Σελήνη), Μυρσίνη Σαντοριναίου (Σπιτονοικοκυρά), Έλντα Κοφίνο (Βάγια), Άρης Βλαχόπουλος (Ροδυάρδος, γραμματέας του Ροδρίγου), Γιάννης Μανρογένης (Ένας καπετάνιος), Δημήτρης Ντουνάκης (Ένας αξιωματικός), Γιώργος Καρέττας (Νέος Βασιλιάς της Ισπανίας), Στ. Αούια & Δήμητρα Βολωνίνη (Εφτά Σπαθιά, Μικρή & μεγάλη), Θόδωρος Μορίδης (Στρατιώτης Μανουέλ), Ευάγγελος Πρωτοπαπάς (Άλλος στρατιώτης), Αθανασία Μουστάκα (Καλόγρια), Νίκος Παπακωνσταντίνου (Αδελφός Λεόν)

9. Φεστιβάλ Αθηνών, Ωδείο Ηρώδου του Αττικού (1 & 2.8.1964)

Η Ιωάννα επί της πυράς (Jeanne au bûcher) Δραματικό Ορατόριο

Κείμενο: Paul Claudel

Μουσική: Arthur Honegger

Σκηνοθεσία: Henri Doublier

Κοστούμια: Michel Juncar

Μουσική Διεύθυνση: Jean-Baptiste Mari

Χορογραφία: Γ. Μέτσης

Συμμετέχουν η Ορχήστρα Συνανυλών Lamoureux, Οι τραγουδιστές του Αγίου Ευσταθίου (Les Chanteurs de Saint-Eustache) και Ελληνική Χορευτική Ομάδα

Διανομή: Claude Nollier (Ιωάννα ντ' Αρκ), Henri Doublier (Αδελφός Δομήνικος), Nadine Sautereau (Η Παρθένος. Αγία Μαργαρίτα), Geneviève Macaux (Αγία Αικατερίνη), Cécile Demay (Η Φωνή του Προλόγου. Η Κυρα-Βαρέλα), Raphaël Romagnoli (Ο Χοίρος), Michel Senechal (Ο Καλόγερος. Α' Κήρυκας), André Vessieres (Β' Κήρυκας. Μία Φωνή), René Brun (Ο Γάδαρος Γραμματικός. Ανεμοδούρας)

10. Θέατρο «Αθηνών», Εταιρεία Χριστιανικού θεάτρου (20.12.1965-28.3.96 κάθε Κυριακή πρωί και Δευτέρα απόγευμα-βράδυ)

Η θυσία (Μικρή Βιολαίν)

Μετάφραση-Διασκευή: Στάθης Σπηλιωτόπουλος

Σκηνοθεσία: Γ. Θεοδοσιάδης

Σκηνικά-Κοστούμια-Μουσική Επιμέλεια: Έλλη Σολομωνίδου

Διανομή: Θεόδωρος Ντόβας (Πατέρας), Σοφία Καπασακάλη (Μητέρα), Ελένη Γαβριήλ (Βιολαίν), Ισμήνη Μιχαηλίδου (Μάρα), Νίκος Περέλης (Γιάκωβος), Γιώργος Κανδρής (Πέτρος), Αλίχη Αλεξανδράκη (Γυναίκα), Ιωάννα Κορομπίλη (Μοναχή) και ο μικρός Α. Τριανταφυλίδης (Ομπέν)

Ο θίασος συνεχίζει τις παραστάσεις σε περιοδεία και στα πλαίσια Τουριστικών Καλλιτεχνικών Εκδηλώσεων από 3.5.1966

Η παράσταση επαναλαμβάνεται σε περιοδεία και στο «Θ. Βέμπο» (2.12.1968-5.1.1969)

Διανομή: Βασιλης Σταύρου (Πατέρας), Σοφία Ολυμπίου (Μητέρα), Υβόννη Καραφάτη (Βιολαίν), Λάμπη Λίβα (Μάρα), Γιάννης Κατράνης (Γιάκωβος), Νίκος Γαλιάτος (Πέτρος), Ρί-

τα Λαμπρινού (Μια γυναίκα)

Φεστιβάλ Αθηνών (Θ. Ρεξ) [30.8.1967. Η παράσταση, με τους συντελεστές και τη διανομή, που ακολουθεί περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών, ο θίασος Odéon-Théâtre de France όμως δεν ήλθε λόγω της επιβολής του δικτατορικού καθεστώτος.

ΘΜ 247/16/9220

Ο κλήρος του μεσημεριού (Le Partage de midi)

Σκηνοθεσία: Jean-Louis Barrault

Σκηνικά: Félix Labisse

Κοστούμια: Christian Bérard

Διανομή: Edwige Feuillère (Ysé), Jean-Louis Barrault (Mesa), Jean Martinelli (Amalric), Gabriel Cattan (de Ciz)]

11. Φεστιβάλ Αθηνών, Ωδείο Ηρώδου του Αττικού (17.9.1984), Όπερα της Ζυρίχης.

Ιωάννα στην πυρά (Jeanne au bûcher), Δραματικό Ορατόριο

Κείμενο: Paul Claudel

Μουσική: Arthur Honneger

Μουσική Διεύθυνση: Ferdinand Leitner

Διεύθυνση Χορωδίας: Erich Wild

Μουσικός βοηθός: Marie-Jeanne Dufour

Μουσική Προετοιμασία: Thomas Grabowski

Βοηθός σκηνοθέτη-αναβίωση: Ulrich Peter

Christine Ostermayer (Ιωάννα της Λωραίνης), Rudolf Bissegger (Αδελφός Δομίνικος), Renate Lenhart (Η παθίνα), Ruth Rohner (Αγία Μαργαρίτα), Charlotte Berthold (Αγία Αικατερίνη, Κυρά των βαρελιών), Paul Späni (Πρώτος Κήρυκας, Ένας ιερωμένος), Werner Gröschel (Δεύτερος Κήρυκας, Μαστροτροχιστής), Rudolf A. Hartmann (Τρίτος Κήρυκας, Τελετάρχης, Αρχιεπίσκοπος, Μια φωνή μπάσου), Peter Keller (Πόρκους, μια φωνή τενόρου), Fritz Peter (Γάδαρος, Γραφιάς), Engelbert Carl (Δούκας του Μπέντφορντ), Giacomo Tavori (Ζαν ντε Λουξεμπουργκ), Klaus Hunger (Πενιώ ντε Σαρτρ), Jean-Paul Boeglin (Γουλιέλμος ντε Φαβύ), Felix Duméril, Joël Marosi, Marco Sinkwitz (Περρότ), Didier Groten (Ένα παιδάκι)

Με συμμετοχή Παιδικής Χορωδία και εκτάκτων Χορωδών

Παίζουν οι Ορχήστρες Tonhalle και του Θεάτρου

12. Θέατρο «Αβέρωφ» (11, 12 & 13.9.1987) ΘΜ 1999/42/13262

Θέατρο «Σημείο»

Ο κλήρος του μεσημεριού (Le partage de midi). Α' γραφή 1906

Μετάφραση: Τ. Κ. Παπατσώνης (Χρησιμοποιήθηκε επίσης το πρωτότυπο κείμενο της πρώτης εκδοχής του Claudel από τα γαλλικά σε επιμέλεια Ιάκωβου Δρόσου)

Σκηνοθεσία: Νίκος Διαμαντής

Σκηνικά: Λέα Κούση-Ρίτσαρντ Άντονι

Κοστούμια: Λέα Κούση

Μουσική επένδυση: Ιάκωβος Δρόσος

Διανομή: Ιωάννα Μακρή (Υζέ), Νίκος Διαμαντής (Μεξά), Γιάννης Πελεκούδας (Ντε Σιζ), Κώστας Τριανταφυλλίδης (Αμαλρίκ)

Η παράσταση επαναλαμβάνεται στο Θέατρο «Σημείο» (6.11.1987-7.2.1988)

13. Θέατρο Φρουρίου (9,10 & 11.7.1988). 3^ο Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας. ΘΜ 1997/212/12460
Δημοτικό Θέατρο Πάτρας

Πρωτέας (Protée)

Μετάφραση: Κωστής Σκαλιώρας

Σκηνοθεσία: Βίκτωρ Αρδίττης

Μουσική: Θάνος Μικρούτσικος

Σκηνικά-Κοστούμια: Θάλεια Ιστικοπούλου

Φωτισμοί: Ανδρέας Μπέλλης

Διανομή: Βάνα Παρθενιάδου (Λυγαροκλαδούσα), Αλέξανδρος Μυλωνάς (Μενέλαος), Χρήστος Μάντζαρης (Πρωτέας), Μαρία Κατσανδρή (Ελένη), Γιώργος Λιάντος (Σάτυρος-Αρχιθαλαμηπόλος)

14. Θέατρο «Αμόρε», Κεντρική Σκηνή (14.1.1994-6.3.1994)

Η ανταλλαγή (L' échange). Δεύτερη εκδοχή

Μετάφραση: Ανδρέας Στάικος, Παναγιώτα Πανταζή

Σκηνοθεσία: Μάγια Λυμπεροπούλου

Σκηνικά-Κοστούμια: Λιλή Πεζανού

Σύνθεση ήχων: Δημήτρης Ιατροπούλος

Φωτισμοί: Βασίλης Καψούρος

Διανομή: Λυδία Φωτοπούλου (Μάρθα), Λάζαρος Γεωργακόπουλος (Τόμας Πόλλοκ Ναζουάρ), Μαρία Κατσιαδάκη (Λεσύ Ελμπερνόν), Στέλιος Γεράνης (Λουί Λάιν)



15. Θέατρο «Ιλίσια» (21.10.1998-10.1.1999) ΘΜ 1998/80/12964

Ο κλήρος του μεσημεριού (Νέα γραφή για τη σκηνή 1949)

Μετάφραση: Τζούλια Τσιακίρη

Σκηνοθεσία: Βαρβάρα Μαυρομάτη

Μουσική: Κωνσταντίνος Βήτα

Σκηνικά-Κοστούμια: Λιλή Πεζανού

Φωτισμοί: Φίλιππος Κουτσαφτής

Διανομή: Όλια Λαζαρίδου (Υζέ), Άρης Λεμπεσόπουλος (Μεζά), Στάθης Κακαβάς (Ντε Σιζ), Στέλιος Μάινας (Αμαλρίκ)